

Национальная академия наук Украины
Институт социологии
Институт философии им. Г.С.Сковороды

РАИСА ШУЛЬГА

ИСКУССТВО В ПРАКТИКАХ
КУЛЬТУРЫ
Социокультурологический очерк

Киев 2008

Шульга Р. Искусство в практиках культуры.

Социокультурологический очерк. –

К.: Институт социологии НАНУ, Институт философии НАНУ
2008. – 200 с.

Shulga R.. Art in cultural practices.

Socio-culturological essay – К.: Institute of Sociology of NAS of
Ukraine, Institute of Philosophy of NAS of Ukraine, 2008. – 200 с.

В книге затронута «вечная» проблема роли и значения искусства в жизни человека и общества. Автор нарушает традицию и выходит за пределы эстетического и художественного измерения искусства, рассматривая его как механизм культуры, обеспечивающий социальное и психологическое выживание человека. С этих позиций в работе анализируются процессы, происходящие в художественной жизни современного общества.

The book addresses the "eternal" problem of the role and meaning of art in the life of a person and society. The author breaks the tradition and overcomes the limits of aesthetic and creative dimension of art, analyzing it as cultural mechanism, securing social and psychological survival of a person. The processes taking place in the modern artistic life are reviewed in the book from these positions.

Научные рецензенты:

Л.Т. Левчук, доктор философских наук

В.Ф. Бурлачук, доктор социологических наук

*Рекомендовано к печати Ученым советом Института социологии НАН Украины.
Протокол № от 26.11.2007 года*

Содержание

Вступление

Часть первая. Прагматика искусства

Глава 1. Культура как сущность бытия

Глава 2. Европейский нарратив в отечественной культуре

Глава 3. Искусство в культурах: условия становления

Глава 4. Культурная детерминированность становления
самоценности искусства

Часть вторая. Искусство в теле современного общества

Глава 2. Контуры современной художественной культуры

Глава 6. Демоны и ангелы массового искусства

Глава 7. Стратегии социального выживания творческой
интеллигенции в условиях рынка

Глава 8. Современная аудитория искусства

Глава 9. Потенциал воздействия искусства: вера или реальность

Послесловие

Вступление

Современные представления об искусстве, о его значении в жизни человека и общества вполне укладываются в формулировку классика "Все смешалось...". В данном случае смешалось в сознании, в понимании того, что же происходит, с казалось бы, нерушимым позитивом смыслового монолита "культура и искусство", любимым детищем многих поколений отечественных интеллектуалов и остальных граждан, разделяющих светлую веру в их спасительную миссию. И ведь есть от чего впасть в смятение чувств и разувериться в прежних идолах: впервые за многовековую историю в искусстве стали видеть угрозу нравственности, гуманности, а главное – духовности.

В последние годы не только ученые, деятели культуры, публицисты, но и люди, далекие от гуманитарных сфер, указывают на уродливые, по их мнению, явления в искусстве, говорят о пропаганде злобы, насилия, утверждении культа силы и повсеместной жажды удовольствий. Но наибольшее возмущения вызывает аморальность героев, которая подается в таких количествах, что уже воспринимается как норма.

Автора этой книги также не вдохновляет ассортимент предлагаемых творений в разных видах искусства. Приводят в уныние и цветасто разухабистые обложки книг, занимающие большую часть прилавков. Что уж говорить об эстраде, о юморе, нередко круто замешанном на непристойностях, о текстах песен, в "которых три слова", и т.д. Но особенно это касается кинематографа и его главного на сегодня транслятора – телевидения. Зачастую, пощелкав кнопками пульта, приходится просто выключать телевизор, из-за убогости и предсказуемости зрелища, будь то боевик, триллер, слезливый сериал или же очередное эпатажное ток-шоу.

Однако, столь жестко оценивая состояния современной культуры и нравов, не поддаемся ли мы в очередной раз соблазну увенчать себя лаврами радетелей истины? Не поддаемся ли мы соблазну простых решений, возложив на искусство бремя блюстителя нравственности, транслятора идеалов, утверждения превосходства добра, добродетелей над злом и всеми проявлениями низменного в человеческом существовании. Следует отметить, что подобное понимание роли искусства, отношение к нему как инструмента в решении проблем общества – составная часть отечественной мировоззренческой парадигмы.

Мы обращаем внимание на этот аспект нашего культурного и общественного бытия, поскольку имеем дело со стойкой традицией, имеющей свои истоки и свой исторический контекст. Этот контекст характеризуется наличием мифологического компонента, который настолько монолитен, что уже многие десятилетия, вопреки полному несоответствию реалиям кардинальных изменений во всех сферах социальной жизни, продолжает задавать вектор понимания роли и назначения искусства в обществе, являть себя в теоретической оснастке возникающих здесь проблем.

Особенным мифостроительством отличаются повсеместно бытующие представления о происхождении искусства, о его предназначении, месте и роли в обществе и жизни человека, что отчетливо прослеживается в нынешних условиях. О реальных предпосылках, причинах ситуации, сложившихся сегодня в художественной жизни, как нам представляется, речь заходит не часто. Обусловлено это тем, что в основе оценок, суждений в отношении функционирования искусства продолжает доминировать то должное, которое вменялось искусству многие столетия. Однако события прошедших десяти лет предоставили, по сути,

уникальную возможность наблюдать, как в практике отечественной художественной жизни происходят радикальные перемены, изменившие все ценностные параметры, служащие основаниями для суждений.

Для теоретически незаангажированного наблюдателя становится все более очевидным, что условия существования искусства в обществе определяются не самим искусством, какой бы самодостаточной и самоценной сферой оно не объявлялось. Эти условия являются производными от ряда факторов внеэстетического и внехудожественного порядка. Зависимость функционирования искусства, также как и пути развертывания его художественно-образных структур, от социально-экономического устройства конкретного общества, является определяющей стороной в бытовании художественной продукции и способах ее потребления.

Возможно, столь "лобовое" утверждение будет занесено в разряд вульгарно-социологических, и не найдет множества сторонников. Но и оставаться на позициях неприкосновенности искусства как заоблачной сферы духа, неподвластной каким либо попыткам приблизить ее к бренной действительности, означает заведомый отказ от попыток выяснить все многообразие реальных функций и задач, которое осуществляет и решает искусство в ранее небывалых для него условиях распространения, приобщения и способах проявления.

Историческая практика неоднократно доказывала, что простых путей в решении социальных проблем не бывает, тем более, когда речь идет о регуляции поведения членов сообщества. А именно этого в первую очередь, хоть и по умолчанию, ожидают от искусства. Однако вера в спасительную или же воспитательную, формирующую и т.п. силу искусства, фактически была принята «на веру». Каков реальный воздействующий потенциал искусства способный формировать у потребителя заданный модус поведения, и личностные качества, влиять на

мироотношение, мировоззрение, а тем более изменять их содержание? Ответов на эти и целый ряд других вопросов нет. Но примечательно и то, что подобными вопросами вообще мало кто озабочен.

Мы со своей стороны можем сказать, что не нашли однозначных ответов, убеждающих в преобразовательных возможностях искусства. Ученые, непосредственно изучающие возможности воздействия на личность – психологи, социальные психологи, социологи – также не дают однозначных ответов по этому поводу. И, как правило, отмечают сложность подобной задачи для исследования и множественность факторов, которые при этом следует учитывать, что крайне затрудняет достижение как позитивных, так и негативных окончательных результатов

А пока приходится констатировать, что возмущение по поводу деструктивного влияния искусства сегодня – это прямое продолжение веры в воздействующие силы искусства на состояние общественной нравственности и морали. По сути, все сводится к крайне упрощенной схеме – расскажем и покажем, что такое хорошо, и все будут следовать этим установкам, и, соответственно, расскажем и покажем как делать плохо, и все гуськом потянутся к нехорошим поступкам, к безнравственному поведению. И в обществе повсеместно возобладает мерзость морального запустения. Быть может, ситуация несколько упрощена, однако нельзя не признать, что многие десятилетия монету истины мы вновь и вновь ищем под фонарем, а не там, где она лежит. Мы не хотим сделать даже несколько шагов туда, где не так светло и благостно в теоретическом плане, но именно туда, где все же следовало бы поискать причины происходящего, присмотреться к реалиям, которые могут облегчить поиск вектора понимания нынешних проблем.

Автор данного исследования предпринимает попытку отойти от мифологических по своей сути представлений о роли искусства в жизни личности, преодолеть аксиоматизм утверждений о его месте в обществе и, во-первых, вновь обратиться к исторической практике становления вида деятельности, которую мы называем искусством, сконцентрировать внимание на изначальной роли этой деятельности в жизни человеческого сообщества на разных этапах его социального становления. Во-вторых, обозначить спектр возможностей искусства удовлетворять потребности человека, в лучшем случае остававшихся на далекой периферии исследований, – от базовых потребностей выживания до психологического насыщения.

Поставленные задачи предполагают необходимость обратиться к тому сложному, многообразному и многозначному образованию, каким является культура. Но не к той ее части, которая определяется как художественная, и которой в расхожих представлениях зачастую фактически подменяют всю культуру. По нашему глубокому убеждению, именно обращение к культуре как таковой, к ее сущностным началам и проявлениям, а не к ее, так сказать, «усеченному» варианту, и задает качественно иное понимание роли искусства в социуме.

Эта работа – не очередное исследование по истории искусства, его становления как самостоятельной сферы деятельности. В нашем случае мы намеренно отстраняемся от эстетических и художественных параметров искусства, хотя, разумеется, помним о них постоянно. Необходимость «отодвинуть» на периферию ведущие характеристики произведений искусства диктуется поставленными задачами. Известно, что становление эстетики как науки началось в XVIII веке, художественное как понятие было введено романтиками в начале XIX века, а деятельность, которую мы называем искусством, возникла на заре становления человеческого сообщества. Можем ли мы сравнивать, а тем

более приравнивать условия функционирования искусства в эти времена и времена становления человеческого сообщества, тем более осмысливать в одних категориях? В данной работе мы пытаемся отойти от подобной практики.

Рабочей гипотезой нашего исследования является положение, согласно которому названная деятельность возникла как один из механизмов культуры. Культура же изначально представляла собой способ организации сообщества, призванный в первую очередь обеспечивать его главную потребность – потребность выживания. Специфическая деятельность, которую мы поныне называем искусством, возникла как один из механизмов культуры для реализации данной цели.

Значимость этой функции культуры и действенность выработанных на начальном этапе становления человеческой истории механизмов ее реализации мы можем оценить и сегодня. Во-первых, потому, что проблема выживания всего социума и каждого его члена не утратила актуальности в нынешние времена. Если физическое выживание особенно остро ощущается в периоды социальных катаклизмов, то психологическое выживание остается проблемной сферой даже в очень благополучных обществах. Во-вторых, потому, что выработанные механизмы, при помощи которых в архаические времена решалась проблема выживания, сохранялись на протяжении всей истории и действенны и сегодня.

В этой связи особого внимания заслуживают ритуалы, обряды, магические действия. Их собственно можно рассматривать как первые механизмы, выработанные культурой, поскольку известно, какую роль они играли в организации жизни первобытных сообществ. Для нас также важно обратить внимание на формирование в рамках ритуалов, обрядов протоформ, которые на последующих этапах общественного развития послужили основой для становления отдельных видов искусства и которые продолжали функционировать как механизм культуры.

Суть нашей гипотезы заключается в том, что изначально искусство как специфическая деятельность, и в формах ритуала и формах искусства выступала и выступает сейчас как механизм культуры. Поэтому действенность искусства в обществе прежде всего следует оценивать, в плане решения им задач социального и психологического порядка, таких как оптимизация отношений человека с миром, переживание им своей принадлежности к Целому, достижение состояния психологического комфорта.

Эти стороны функционирования искусства в целом известны, но, наш взгляд, их роль практически не учитывается при оценке современного состояния взаимоотношений искусства и аудитории. Отсюда возникает фантазмагорическая ситуация – искусству предъявляют претензии, основываясь на теоретических построениях, действенность которых никогда не была подтверждена реальным состоянием общения аудитории с искусством. Мы утверждаем это, основываясь на данных социологических исследований, фиксирующих реальные вкусы, пристрастия, ожидания реципиентов на протяжении десятков лет.

Конечно, такие данные не относятся к разряду секретных. Но отношение к ним также представляет предмет интереса. Их оценивание происходит двумя путями – один, который пока являющийся наиболее признанным и распространенным сводится к следующему - большая часть населения страны фактически объявляется художественно несостоятельной аудиторией, поскольку характер художественного потребления, установки на общение с искусством не соответствуют должной модели отношений с искусством.

Второй путь, которым мы намереваемся следовать, предполагает понимание реальных потребностей и ожиданий, определяющие обращение человека к искусству. Это, в свою очередь, требует выяснения всего спектра социокультурных, психологических, социально-

психологических факторов, обуславливающих функционирование искусства в обществе, приобщение к нему личности, характер потребления художественного продукта.

Чтобы отразить все многообразие художественной жизни современного общества и показать причины противоречий, которыми она полна, следует кардинально переосмыслить подходы к ее осмыслению и методы анализ, которые при этом применяются. И прежде всего следует провести инвентаризацию мифологем, очень часто подменяющих в исследованиях объективный анализ состояния дел в искусстве.

Мы полагаем, что именно этот путь позволит нам приблизиться к пониманию сложившейся культурной ситуации, в украинском обществе, оценить реальное место искусства в жизни современного человека.

Часть первая

Прагматика искусства

Глава 1.

Культура как сущность бытия

Культура, как известно – многообразное и многофакторное в своих проявлениях образование. Поэтому при обращении к ней следует сразу определить пространство анализа, обосновать концепты, на которые он будет опираться. Для нашего исследования принципиально важным становится выявление сущностных сторон культуры, их роль в решении задач, возникающих в процессе становления человеческого сообщества. Конечно, при наличии огромного количества дефиниций культуры и противоречащих друг другу положений многочисленных теорий сделать это не просто. Тем более что придется "пробиваться" и через расхожие представления о культуре, бытующие не только на уровне массового сознания, но и в среде публицистов, а также практиков, причастных к культуре, особенно к ее художественной сфере. Мы обращаем на это внимание, поскольку хотим особо подчеркнуть, что будем исследовать бытие искусства не в привычном для всех пласте культуры, а в иных ее «залеганиях». Разумеется, эта позиция требует пояснений.

Когда мы говорим об определенном пласте культуры, это значит, что существует несколько пластов. Точнее, следует говорить о подсистемах, складывающихся в систему. Так, Л.Уайт предлагает выделять три подсистемы – технологическую, социальную и идеологическую. Все подсистемы зависимы друг от друга, но на определенном этапе общественного развития идеологическая подсистема настолько автономизируется, что начинает определять функционирование первых

двух. В бытующем у нас понимании, когда речь идет о культуре, в первую очередь имеется в виду культура как вместилище и транслятор духовных ценностей. Мы не встречали внятных определений духовной культуры, именно этим, наверное, и объясняется ее широкое употребление. Кроме того, существует, особенно в случае приложения культуры к социальным сферам, понимание ее как некоего качества. Отсюда «культура производства», «культура поведения», «культура торговли» и т.д. То есть применительно к культуре речь чаще всего идет о различных проявлениях, а не о ее сущности.

Что касается искусства, то представление о нем, о его роли в жизни социума определяется традицией, сложившейся в течении нескольких веков и продолжающей сегодня определять отношение к нему, несмотря на то, что практика его реального функционирования давно не отвечает ни теоретическим постулатам, ни общественным ожиданиям и требованиям. Мы полагаем, что путь к пониманию того, какое место занимало искусства в жизни человека в разные исторические эпохи и соответственно занимает сегодня, лежит через выяснение условий и причин, а главное – факторов, определявших это место. То есть речь идет о том, что не общество и его институты определяли это место. Оно в первую очередь задавалось тем фактором, который определял вектор развития самого общества. Этим метафактором являлась культура. Но культура не «духовная», а культура в ее изначальном бытийственном наполнении.

В отечественной науке проблемам культуры уделялось и уделяется большое внимание. Значительными достижениями в этой сфере отмечена и украинская философская школа. Но поскольку в нашу задачу не входит анализ отечественных научных разработок в сфере теории культуры, мы сознательно ограничиваемся столь кратким упоминанием об этом. Существует не один десяток трудов, где подробно и разносторонне проанализированы подходы и взгляды различных исследователей.

Последние два десятилетия ознаменовались бурным вторжением в отечественный научный обиход мировой философской мысли. Появилась возможность соотнести взгляды ученых разных школ с наработанными положениями советских исследователей. Вряд ли кто-либо из отечественных ученых даже в порядке допущения предложил бы рассматривать культуру как некую абстракцию, как это сделали Крёбер и Клакхон. Или вопрошать, как те же авторы, “кто хоть раз видел культуру?” Или подобно Ральфу Линтону засомневаться в том, что “...можно ли вообще сказать о ней (о культуре), что она существует”. И совсем уж неприемлемым для отечественной мысли является утверждение, что “...культура не имеет онтологической реальности” [см.:1].

Эти высказывания приводит в своей работе Л.Уайт. Сам он в поисках адекватного определения понятия культуры сосредоточивает внимание, как и следует антропологу, на дискуссии по поводу различий между терминами “культура” и “человеческое поведение”. Опять же таки, для отечественного психолога, культуролога, или культурантрополога не возникает проблемной ситуации в выборе между человеческим поведением и культурой. Для отечественного исследователя совершенно очевидно, что поведение – продукт культуры. Поэтому вывод Уайта, согласно которому “культура четко отграничивается от поведения человека”, вряд ли кого-либо устроит, даже если таким образом Уайт хочет “откреститься” от постановки вопроса: культура – человеческое поведение и полагает, что культура определяется “таким же образом, что и объекты исследования других наук, то есть в терминах реальных предметов и явлений, существующих в реальном мире” [1, с. 93]

Достаточно значимы отличия и в сфере исследования вопросов, касающихся сущности, природы, функций культуры между отечественными и западными учеными. Эти отличия запрограммированы, как это и необычно звучит, именно пониманием места культуры в различных культурах. Или, иначе

говоря, традицией философской рефлексии по поводу культуры и того места, которое ей отводится в бытовании общества и отдельных его членов.

Собственно говоря, налицо существенные отличия в трактовке роли культуры в жизнедеятельности человека, а отсюда - и теоретических конструкций, строящихся на определенном понимании этой роли, а также последующие концептуальные выводы. Существенные различия в работах отечественных и западных ученых, посвященных проблемам культурной антропологии очевидны. Они становятся причиной взаимных разочарований. На это в частности, указывает С.В. Лурье в статье, посвященной выяснению отличий в направлениях культурантропологических исследований в западной и российской науке [2]. Данное исследование, помимо весьма своевременно поставленной в нем задачи, интересует нас и с точки зрения выявления автором культурных констант, в качестве причин определяющих наличие искомых различий.

Анализируя взаимные претензии и непонимание друг друга отечественными и западными культурологами, С. Лурье отмечает “Приходится убеждаться: в конечном счете – в России термины “традиция”, “культура”, “общество”, “адаптация”, “ценности” шире, чем на Западе, и включают в себя значительно большее содержание” [2, с.146]. Такое заключение – своего рода итог рассмотрения целого ряда причин, определяющих взаимную неудовлетворенность качеством исследований? среди них – дробление проблематики по узким областям знаний в западной науке, и далее, разница в разработанности концептуального аппарата. Заимствование отечественной наукой терминов из хорошо развитого аппарата западной науки не приносит желаемого результата в прояснении проблемных ситуаций в родимом культурном пространстве, вызывающих к разрешению.

Но, наверное, самая главная причина этих культурантропологических неурядиц, кроется в «озабоченности» представителей западных и отечественных научных школ разными уровнями культурной проблематики, и, соответственно, разными задачами, решаемыми на этих уровнях. Для западных

антропологов исследования культуры в той или иной мере изначально были неразрывно связаны с исследованиями в области психологии, а потому приоритетным направлением считалось изучение культуры как регулятора человеческой активности, а также “проникновение в процессы и формы, лежащие в основе ментальных представлений” [2, с.157]. Как отмечает автор статьи, Ф.Хсю вообще предлагал переименовать антропологию в “психологическую антропологию”.

В отечественной науке доминировало онтологическое наполнение культурной проблематики. И это, скорее всего, главная и определяющая причина, не позволившая разделить эту проблематику на ряд автономных, локальных дисциплин. Именно это онтологическое наполнение предотвратило распад на независимые области изучения ряда дисциплин о человеке и обществе. Поскольку всегда, пусть даже на уровне умолчания или контекстного мышления, подразумевалось, что существует некое начало, носившее для представителей разных гуманитарных наук характер неосознаваемой установки (подчеркнем ее культурное происхождение), не позволяющее им абсолютизировать выводы своих исследований и распространять их на всю сферу человеческой деятельности.

Социальная адаптация, этническая проблематика и множество других проблем рассматривались как часть общего поля культурного существования, или, если угодно, существования в культуре. Хотя, повторяем, данное обстоятельство не оговаривалось, но именно оно являлось производным от фундаментальной установки, которая определяла и определяет вектор мировоззренческой парадигмы, задающей соответственно общие теоретически и практические представления о значимых составляющих бытия, путях и способах социального стояния и выживания.

Отечественная культурология пребывает в состоянии поиска границ своего предмета исследования. Можно сказать, что трудности, с которыми она встречается, являются своего рода зеркальным отражением тех трудностей, с

которыми сталкиваются западные культурологи. Причиной многих из них оказывается наличие отмеченной выше фундаментальной установки. А.Чучин-Русов, настаивая на том, что культурная деятельность человека в целом не может быть предметом одной научной дисциплины отмечает: “Очевидная аморфность современной культурологии, ее терминологическая и структурная невыявленность как самостоятельной дисциплины связаны во многом с метабазисными смещениями и путаницей понятий, относящихся, с одной стороны, к “вечному”, метафизическому, неизменному, инвариантному, архетипическому, объективному, общему, внеоценочному с точки зрения этики и эстетики, а с другой – к переменчивому, временному, историческому, субъективному, частному и т.д. Разделение этих понятий, как и дисциплин ими оперирующими, способствует структурированию многих проблем” [3, с. 126].

Где начинается культура

Пока культурологи заняты поиском принципов структурирования культурной проблематики, мы вновь возвращаемся к исходной проблеме, которая призвана структурировать данное исследование. Это – понимание культуры в ее исходном значении. В этой связи отметим, что нам гораздо ближе позиция американских антропологов в их разногласиях с антропологами Великобритании и Франции относительно значимости понятий «культура» и «общество». Американские ученые рассматривают социум как подсистему культуры, в отличие от европейских, для которых культура - одна из функций социума.

В процессе решения поставленной перед собой задачи - выяснения реальных условий возникновения и становления института искусства в теле культуры – мы будем обращаться к теоретическим посылкам тех исследователей, которые ближе всего подошли к пониманию культуры как образования, изначально направленного на выработку механизмов организации жизни сообщества.

Для данного исследования принципиально важно также определение горизонта исследования, поскольку придется “пробиваться” сквозь ряд расхожих представлений о культуре, бытующих не только на уровне массового сознания, но нередко и в среде специалистов, так или иначе выходящих на сферу культуры. В этой связи особо подчеркнем, что мы будем исследовать бытие искусства не в привычном для всех горизонтальном пласте культуры, наиболее разработанном и по ряду причин наиболее привлекательном. Если сравнить характер залегания пластов культуры (хотя пласт – это может быть, не очень точное сравнение) в бытии, со способами добычи угля, то упоминаемый пласт представляет собой карьерный способ добывания. Этот способ наиболее эффективный и, соответственно, наиболее экономически выгодный. Снимается тонкий верхний слой породы, при этом желанное и столь необходимое полезное ископаемое (в данном случае речь идет о культуре) оказывается обзримым и легко достигаемым. Собственно говоря, мы встречаемся с наиболее употребимым пониманием культуры. Именно этот обзримый пласт культуры чаще всего становится предметом исследования и анализа, претендующего на всеобъемлющее представление о ней и ее функциях.

Мы несколько не сомневаемся в наличии особого пласта, где культура конституируется в виде конкретных осязаемых и обзриваемых форм. Ценностная, смысловая, символическая, а также сакральная наполненность этих форм такова, что они, несомненно, играют огромную роль в жизни отдельного человека, и в жизни всего общества. Однако, повторяем: этот пласт на поверхности. Легкость, с которой он поддается разработке, далеко не всегда соответствует затратам, необходимым для того, чтобы добраться до понимания наличия и глубины “залеганий” других пластов. Отсюда множество и “поверхностного” в суждениях и оценках, в предлагаемых теоретических построениях и в путях решения проблем, связанных с движением культуротворческих процессов.

Отметим, что представление о культуре как самодостаточной и самоценной сфере становится фундаментом для построения поистине грандиозной конструкции, предполагающей наличие теоретической маниловщины и бесконечных интеллектуальных игр, прелесть и притягательность которых заключена в их беспроигрышности. Говорить о культуре с пиететом, постоянно напоминать о необходимости приобщаться к ней, повышать ее уровень, развивать, возрождать и т.д. - тот капитал, который, несомненно, придает исследователю вес и в глазах общества, и в собственных тоже. При этом зачастую здесь нет лицемерия.

Большинство участников такого действия несомненно искренни. Более того, восславление культуры в нашем отечестве давно приобрело ритуальный характер, поскольку, во-первых, само исполнение ритуала, как известно, призвано стабилизировать, консолидировать сообщество, задавать ценностную планку деятельности и поведения его членам; и, во-вторых, в культуре усматривают некую панацею, выступающую гарантом преодоления издержек общественного развития.

В качестве вершин культуры, ее особого изыска рассматривается художественная культура, поскольку значимость духовных ценностей здесь во много раз умножается в упаковке совершенной формы. Тем более полагается, что эта форма служит прекрасным мостом для перевода этих ценностей в эмоциональную сферу, где они переживаются как лично значимые.

Засилье в научной и околонучной литературе подобного рода изысканий побуждает обратиться к положениям о базовых характеристиках культуры. Внимание, которое уделяется сегодня исследованию ее сущностных сторон, весьма серьезно. Особо отметим усилия, которые предпринимаются представителями наук, непосредственно занимающихся проблемами человека. Их позиции по поводу культуры и ее влияния на жизнотворчество интересны тем, что в них практически отсутствуют умозрительные схемы. Так, известный

американский психолог А.Маслоу, исходя из предлагаемой иерархической модели человеческих потребностей – потребность в безопасности, упорядоченности и стабильности, потребность в принадлежности и любви, потребность в самовыражении и, наконец, духовные потребности, – считает, что культура как таковая возникла в виде системы организации условий для удовлетворения данных потребностей, [4.]. Самосохранение, увековечение себя, самоудовлетворение и религия – вот те основные побуждения и стимулы, которые, по мнению У. Самнера и А.Келлера, являются исходными в определении типов культур, [5].

И все же мы повсеместно встречаемся с тем, что современное понимание культуры сводится к удовлетворению главным образом духовных потребностей, к самовыражению, куда относят и любовь. Потребности же в *безопасности, упорядоченности и стабильности*, обеспечивающие возможность физического выживания и социального становления, в сферу культуры не относят вовсе. А ведь именно они являются базовыми потребностями, определяющими характер и способ существования человека. Без удовлетворения этих потребностей невозможна вся иная деятельность человека. Но это положение остается в тени и даже в забвении, поскольку человечество в процессе истории выработало достаточно эффективные механизмы достижения таких состояний. Достигнутые же состояния безопасности, стабильности, упорядоченности воспринимаются как данность. Многовековые, а точнее, тысячелетние усилия потраченные человечеством, как и значимость целей их приложения (безопасность, стабильность, упорядоченность), очень быстро забываются в условиях комфорта. Зато появляются предпосылки для озабоченности по поводу возможности самовыражения, духовного возвышения и т.п.

Потребность в безопасности актуализируется, начинает определять мотивацию поведения человека в периоды кризисных социальных изменений. И тогда, во времена ломки привычного образа жизни, открывается вся эфемерность

возможности удовлетворять столь, казалось бы, значимые для существования личности потребности духовного плана, без наличия возможностей решения удовлетворения базовых потребностей. Вопрос в том, каким образом в культуре решается проблема удовлетворения этих потребностей. Отсюда и начинается развертывание социального бытия со всеми его проявлениями и созидательными действиями.

Нынешние глобальные подвижки, происходящие во всех сферах жизни, при всем их драматическом развитии представляют благодатный исследовательский полигон, поскольку обнажаются от рутинных наслоений глубинные устои, именно которые как раз и определяют характер процессов, происходящих на поверхности социальной жизни. Оказывается, что и сегодня ряд факторов, имеющих решающее значение в развитии событий, оставался и зачастую остается вне внимания специалистов, что приводило и приводит к весьма значительным и существенным ошибкам в прогнозировании и оценке событий социальной жизни.

В этом ряду немаловажное место занимает психологический фактор. Так, А.Назаретян отмечает, что попытки обществоведов в своих исследованиях исходить из собственных ментальных схем, выдавая их за общечеловеческие константы, “обездушивает” исследуемую реальность. “Стоит заметить, – пишет он - что ретроспективные модели “без психологии” (когда действие людей представляется как непосредственная реакция на внешние обстоятельства) могут выглядеть правдоподобно. Но попытки выстроить в том же ключе социальные прогнозы и тем более проекты раз за разом оказываются ущербными: люди ведут себя не так, как ожидается, логически безупречные экономические программы терпят крах, самоочевидные факты отвергаются аудиторией” [6, с.158].

При всей важности учета действия психологического фактора заметим, что он в значительной мере – производное от фактора более фундаментального плана. Тот же автор, А.Назаретян, несмотря на то, что предмет его интереса представляет политическая психология, указывает: “...мотивы человеческих

действий вообще и политических в особенности никогда не обусловлены непосредственно внешними предметными обстоятельствами, но всегда – *видением* (курсив наш – Р. Ш.) этих обстоятельств сквозь призму выработанных культурным опытом целеориентаций, ценностей, норм, актуализированных и эмоционально окрашенных ожиданий, образов, установок” [6, с.157]

То есть культура, ее ценностно-нормативная призма определяет характер психологических обоснований в принятии или непринятии новой политической, экономической, социальной реальности, которая сегодня зачастую формируется путем заимствования опыта извне.

Чтобы показать, как характер социальных действий определяется модусом данной культуры, а это сегодня оказалось чрезвычайно важной проблемой, ученые занимаются исследованиями, которые можно определить как археологию культуры. Действительно, суть многих процессов, происходящих сегодня в политике, экономике, общественном сознании, без археологических раскопок в толще культуры объективно объяснить оказалось невозможно.

Культурологические раскопки.

Ряд культурологических исследований такого плана уже доказал свою плодотворность. Так, можно выделить ряд работ, которые показывают истоки российской модели социального бытия со всеми ее составляющими. На вопрос, казалось бы, далекий от сферы культуры (в ее расхожем понимании), почему в России при попытках реформирования социально-экономических институтов с таким напряжением, а порой и вовсе не прививается действие экономических законов, которые по мнению специалистов от экономики, носят универсальный характер, ответ находят в толще веков, в факторах, заданных культурной матрицей российского этноса.

Не будем включаться в дискуссионную проблему о влиянии географического и климатического факторов на тип культуры. Напомним, мы рассматриваем культуру не столько как надстроечное явление, а сколько в ее

изначальной функции – организации социального бытия. Поэтому сразу же присоединимся к сторонникам отнесения этих факторов к становлению того или иного типа культуры. Ведь именно эти факторы – географический, климатический, добавим еще ландшафтный, задают как суть, так способы и формы решения проблемы удовлетворения потребности в безопасности, упорядоченности, стабильности и во многом определяют модусы культуры, проявляющиеся в мировосприятии, мирочувствовании, мироотношении человека.

Из многократно описанной истории христианизации Руси можно видеть, что православие было воспринято потому, что в нем усмотрели наиболее “удобное” и податливое верование среди прочих религиозных мировоззрений для приспособления к местным языческим верованиям. Свидетельством тому, во-первых, то, что многие элементы язычества стали органической частью православия, и, во-вторых, православие, в отличие от католицизма, не предъявляло к человеку тотальных по своему характеру требований служения Богу, вплоть до обязательности исповеди. В отношениях с Богом оставлялся “зазор” необязательности, который является, однако, сущностной, отличительной чертой сугубо российского бытия, и сегодня удивляющий западный протестантско-католический мир. Наличие же подобного социального пространства – “зазора” необязательности” – прямое продолжение в мироощущении восприятия физического пространства, избытком которого была и ныне с лихвой наделена Россия.

Бердяевское ”Россия ушиблена ширью” продолжает объяснять многие аспекты современного состояния российской действительности. Этнологи утверждают, что характер ощущения себя в пространстве и пространства как такового – составная часть этнической культуры. Это та сторона культурного бытия этноса, которая подчас ускользает от внимания не специалиста. А ведь она и есть важнейшей составляющей бытия человека. Способ организации пространства, наполнение его предметами – это ничто иное, как создание жизненного мира, параметры которого задает культура.

Географическое положение России формировало особую черту этнического сознания - отсутствие четкой границы, где бы заканчивалось пространство огромного жизненного мира. Это положение сформировало ощущение того, что за видимым и осязаемым пределом мира есть еще новые пространства, то есть тот же “зазор”, где можно вновь и вновь пробовать обустроиваться, создавать задуманное. (Вспомним, что в 1970-1980 годы, в беллетристике тиражировалось понятие “малая Родина”. Оно понадобилось и для того, чтобы в представлении рядового гражданина замкнуть некое жизненное пространство, знаково огородить его, сформировать рефлексию на его наличие.)

Ощущение отсутствия границ, а точнее, пределов сформировалось также насчитывающей в России несколько столетий практикой ведения сельского хозяйства. Весь способ ведения подсечно-огневого хозяйства основывался на знании того, что осваиваемый для обработки под посевы участок леса не последний. Леса кругом много, а значит, и возможности для создания новых земледельческих угодий безграничны. Экстенсивность в способе организации бытия – характерная черта российской культуры. Вектор количества доминировал, намного опережая вектор качества.

Ощущение физической разомкнутости границ бытия многое определяет в культурном бытии России. Примечательно, что в ходе Сталинградской битвы во время Великой Отечественной войны был брошен лозунг, внедряющий в сознание солдат представление о границе, за которую нельзя пропустить врага. Волга оказалась не только естественным водоразделом, но и реально переживаемым физическим пределом, который был не только символом, но и чувственно осязаемым объектом. Реку можно было увидеть, потрогать, убедиться в осязаемости ее как границы.

Историки часто занимаются своего рода гаданием – как бы разворачивался исторический процесс, если бы из двух или более

вариантов движения событийного ряда победил не реально произошедший, а иной вариант. Нам представляется, что в своих смелых предположениях историки зачастую не учитывают роль культуры в движении исторического процесса. Речь, конечно же, не идет о некоем культурном фатализме истории. Но то, что выбор того или иного варианта определяется действием глубинных установок культуры, нам кажется весьма существенным.

Можно сетовать на то, что в свое время Россия в выборе исторического пути действовавшей в Новгороде динамичной социальной модели организации общества и экономического развития, которая приближалась к моделям западноевропейских государств, предпочла закостенелый в своей неподвижности уклад жизни Московского княжества. Но следует все-таки вспомнить о существовании весьма прочных и проверенных веками установок относительно способов достижения безопасности и стабильности бытия, которые были отлиты в культурные мировоззренческие стереотипы. Именно эти стереотипы доминировали на гораздо большей территории, чем новгородские, и именно они влияли на выбор Россией исторического пути развития.

Мы столько времени уделяем фактам развертывания культурно-социальных процессов в России потому, что, во-первых, хотим на исторических примерах обосновать свои выкладки касательно роли культуры в бытии сообщества. Во-вторых, при этом мы сознательно не касаемся фактов культурного становления в Украине, дабы избежать возможности втягивания в дискуссию о порой взаимоисключающих трактовках происходивших на ее просторах исторических событий и оценках их роли и значения для судеб украинского народа, которые представлены в трудах историков и обществоведов.

В нашем исследовании решается конкретная задача – показать, что культура, в отличие от широко бытующего понимания ее как надстроечного явления, является метабазисом социального развития. Поэтому для аргументации этого тезиса избирается исторически и территориально близкий и прозрачный в культурном отношении регион. Тем более, что ряд новейших исследований в российских научных изданиях в области культурной археологии значительно облегчает нашу задачу.

Полифония проявлений культуры

В представлениях о роли культуры как организующем и определяющем характер деятельности начале, многое проясняют положения о фоновых знаниях, реализующихся в фоновых практиках. “Понимание любого, даже самого элементарного высказывания, всегда предполагает неявную отсылку к общедоступному массиву знаний о том, как устроена природа вещей и как “работает данная культура”, – пишет В.Волков и продолжает. “Под фоновыми практиками философ языка Джон Серль подразумевает совокупность принятых в культуре (традиционных) способов деятельности, навыков обращения с различными предметами и т.д.” [7, с. 12] В качестве примера приводится фраза, которая не вызовет никакого удивления у англичан с их многовековой традицией ухоженных газонов возле дома. Смысл этой фразы окажется недоступным всем тем, кто лишен радости любоваться стриженным газоном у крыльца собственного коттеджа и гордиться его ухоженностью, а таких в масштабах человечества пока большинство.

Размышляя о роли фоновой практики, В.Волков считает, что когда Витгенштейн указывает на то, что смысл словам придает определенная практика, он имеет в виду нечто большее, нежели просто контекстуальную обусловленность социальной коммуникации. Более правомерно, полагает этот автор, говорить о совокупности практик совместной деятельности,

навыков, обычаев, образующих культурный фон, который едва ли поддается полной экспликации (всегда только частями) или кодификации. «При этом в каждом конкретном случае различные фрагменты этой совокупности практик, принятых в данной культуре, функционируют как практическое знание того, как обращаться с людьми и предметами для достижения определенных целей» [7, с.14]

Примечательно, что, по мнению В.Волкова, положения о культурных практиках показывают несостоятельность ряда доктрин «либерального модернизма». Они, эти положения, выступали альтернативой семиотико-культурным и структуралистским теориям, согласно которым система знаков или языковых концепций (идеологий) придает или как бы навязывает смысл человеческой деятельности, определяет будущий опыт, и именно это вселяло оптимизм в процессе осуществления «революционных» проектов интеллигенции. Но независимых знаковых систем не существует, а языковые идеологические концепции становятся осмысленными и функционируют лишь на фоне уже существующих в совокупности традиционных культурных практик. Иными словами, мы не действуем на основе некоего априорного понимания, а понимаем на основе привычного способа действия.

Собственно, автор еще раз подтверждает нашу аргументацию в пользу понимания культуры как метабазиса социально-исторического бытия. «Практики, – утверждает он, – конституируют и воспроизводят идентичности или “раскрывают” основные способы социального существования, возможные в данной культуре и в данный момент истории» [7, с.16]

В качестве дальнейшего развития и конкретизации роли культуры как метабазиса можно рассматривать исследования в области мышления. В этом плане интерес представляет статья В.Розина «Контекстное, полифоническое мышление - перспектива XXI века.» Среди прочих положений он выдвигает позицию о наличии трех постулатов современного

мышления: порождения, контекстности и полифоничности. Положения о постулате контекстности представляет для нас особый интерес.

Один из постулатов контекстности гласит: “Мышление, подобно языку и речи, имеет разные контексты. Контекстом можно считать ту форму действительности или деятельности, которые сливаются и переплетаются с мышлением, способствуя его дальнейшему развитию” [8, с.126] Далее автор выделяет четыре контекста современного мышления и среди них – контекст культуры. “Значение этого контекста, часто неосознаваемого, но не менее велико, чем первого из названных контекстов – отмечает автор. В качестве примера можно указать на различие национальных “школ” мышления, или кардинальную смену мышления при смене культур (переход от древнего мира к античности, от античной культуры к средневековой и т.д.) [8, с.127]

Вероятно, контекст культуры следует рассматривать как метаконтекст, во всяком случае, для выделенных Розиним персоналистского и группового контекстов мышления. Культурный контекст в силу своей бытийной наполненности определяет, задает характер миропредставления, мироотношения целым ветвям мировых культур. Так, Э. Гуссерль отмечает: “Как бы ни были враждебно настроены по отношению друг к другу европейские нации, у все равно есть внутреннее родство духа, пропитывающее их все и преодолевающее национальные различия. Такое своеобразное братство вселяет в нас сознание, что в кругу европейских народов мы находимся “у себя дома”. Это сразу бросается в глаза, когда мы пытаемся вчувствоваться, например, в историю Индии с ее многочисленными народами и культурными формами. В их кругу тоже есть единство семейного родства, однако чуждого нам. Со своей стороны индийцы ощущают нас чужаками, признавая своими только друг друга” [9, с.302].

Обоснование позиций о бытийных организационно-стабилизирующих функциях культуры не противоречат и тем более не отвергают широко бытующих положений о культуре как сфере духовности, сфере смыслов и ценностей. Речь идет о другом уровне понимания собственно сферы духовности и ее содержательной наполненности, обеспечивающей нормальную жизнедеятельность человека.

Чтобы глубже обосновать наше положение о бытийственном потенциале культуры, мы обращаемся к исследователям различной ориентации. И здесь нам представляются показательными положения Ч.Ламсдена и А.Гушурста о путях становления человеческого рода. “Людей сотворила не биологическая эволюция дарвиновского типа. Последние несколько миллионов лет наши предки формировались каким-то до сих пор малопонятным образом в ходе не только биологической, но и культурной эволюции” [10, с.11]

Замечание по поводу малопонятности путей формирования предков кажется нам весьма примечательным, поскольку действительно имеющиеся попытки реконструкции этого процесса не во всем убедительны. Далее эти авторы пишут: “В каждом из примерно 200000 поколений в индивидуальной социализации переплетались две линии наследуемой информации – генетическая и культурная. Все это время биология, по-видимому, не подавляла культуру и не была свободна от ее влияния. Отношение носило характер двустороннего взаимодействия с обратными связями, где биологические императивы вызывали к жизни и формировали культуру, а новые культурные возможности выступали причиной биологических эволюционных сдвигов” [10, с.11]

Мы не будем затрагивать проблемы социобиологии, которым посвящена цитируемая статья. Для нас важнее само понимание культуры, которым оперируют Ч.Ламсден и А.Гушурст. “Альтернативные формы

поведения и стереотипы мышления генетически не обусловлены – они развиваются на основе информации, приобретенной в ходе социализации. Эта информация составляет субстанцию культуры... культура – это упорядоченная система информации, передаваемой по социальным каналам и кодирующей поведенческие и когнитивные характеристики социальных групп, включая такие аспекты, как умения и навыки, знания, отношения, верования и убеждения, мифы и ритуалы” [10,с.12]

Вообще если рассматривать бытие человека как информационный обмен с окружающим миром, то формы и способы этого обмена также свидетельствуют об их детерминированности базовыми потребностями сообщества. “Как ни прискорбно это осознавать, – отмечает О.Кордобовский, – но в психологии современного «цивилизованного» человека и поныне сохранилось очень многое, что определялось опытом первобытной орды. Антропология свидетельствует, что отнюдь не индивидуальное благоразумие и свобода воли, а групповая готовность к подчинению и коллективная внушаемость стали первоосновой обыденного сознания человека” [11,с.100] Размышляя об опыте совместного выживания, автор обращается к выводам видного американского этнографа Пфейфера, который полагает, что «давление затруднительных обстоятельств верхнего палеолита требовало пылкой веры и следования за вождями ради выживания...». Кордобовский солидарен с американским исследователем в том, что опыт совместного выживания не утрачен в коллективном опыте человечества. (11. 101)

Уже цитируемый ранее В.Розин задается вопросом: почему для человека важно жить не своей жизнью, почему он так горячо переживает не реальные события, а вымышленные? Почему он живет, по сути, фантомами? И отвечает: “ведь вы живете, и я живу, и миллионы других живут именно тенью. Заметьте, мы сегодня 90% своего времени проводим

не в мире практических дел обыденности, а в каких-нибудь иных мирах: в мире науки, в мире вычислений, в мире музыки, в мире игры, в мире общения, в мире книг, теорий, учений, то есть в мире теней. Но я думаю, это не тени, а вполне “полнокровные существа”, конечно, не в биологическом, а в культурном смысле. Ведь культура – это прежде всего “идеальный космос”: традиции, ценности, верования, идеи, обычаи, коллективные представления и понятия, язык и т.п. Именно этот идеальный космос организует реальную жизнь культуры: регламентирует, осмысляет биологические процессы (рождение, жизнь и смерть людей), производство и экономику, и духовную жизнь” [8,с.33].

Заметим, что говоря о жизни человека в культуре, которая является уподоблением идеальному космосу, приведению в соответствие с ним жизнедеятельности и поведения, автор говорит об этом как о тотальном явлении. Действительно, человек не может существовать вне культуры. Каждый представитель человеческого рода – носитель той или иной культуры, хочет он этого или нет, знает он об этом или нет, нравится ему это или нет. Можно сколько угодно громогласно объявлять себя гражданином мира, воспринимать и впитывать составляющие иного культурного космоса, жить в иных культурных мирах, но эти действия предполагают наличие рефлексии, работы по инвентаризации собственного мира, осознания как данности принадлежности к определенной культуре. Это знание является, по существу, свидетельством того, что выйти “из культуры”, в которой сформировалась личность, полностью практически невозможно, поскольку эта культура останется точкой отсчета в отношениях с другими культурами.

Глубина, прочность залегания пластов культуры в сознании способно поставить в тупик тех, кто уповает на быстрые успехи в изменении личности, ее поведения и содержания деятельности путем “прививок” знаний о научно выверенных моделях социального прогресса

и экономического процветания. Практика показывает, что в определенных условиях формы социальной организации и поведения, казалось бы навсегда канувшие в лету вместе с неоднократно изменившимся укладом жизни, вдруг воспроизводятся, проявляют себя в неожиданных для современников формах.

В качестве примера воспроизводства форм архаического поведения можно привести исследования жизни заключенных, о результатах которых пишет И.Яковенко. Он приходит к выводу, что современная тюремная субкультура есть сфера глубочайшей архаики, очищенный костяк архаической культуры. Он строится вокруг смысловой оси: сакральное–профанное, верх–низ, тотем–табу. Структура культуры базируется на территориальном разведении сакральных и табуированных смыслов и феноменов. “Зона” постоянно формирует архаические ритуалы, систему предписаний и табу, регламентирующие жизнь заключенного. “Зона” – пространство, где главенствуют модели культуры и социальности каменного века и самой ранней стадии государственности. Этот материк живет в теле российского общества, пропуская через себя пугающе большой процент граждан” [12,с. 35].

Мы обращаемся к данным и теоретическим выкладкам разных по своим научным интересам и проблемам исследователей, чтобы показать, как проявляет себя бытийственный слой культуры, какие способы и механизмы задействуются в различных условиях жизни сообщества, чтобы обеспечить удовлетворение его базовых потребностей и в первую очередь – выживания, как физического, так и социального. Одним из таких механизмов стало искусство или точнее то явление, модификацию которого мы сейчас так называем. В последующих главах мы попытаемся обосновать эту позицию.

Глава 2

Европейский нарратив в отечественной культуре

Обоснование онтологического характера культуротворчества само по себе не претендует на новшество. Но применительно к анализу явлений, происходящих в художественной сфере, способно как минимум, спровоцировать, побудить к сдвигу в осознании места и значения искусства, как максимум – доказать глубокую укорененность искусства в бытии, его значение как механизма культуры в достижении первостепенных задач культуротворчества – удовлетворения потребности в стабилизации, упрочении отношений с миром и с себе подобными.

Рассмотрение искусства в его изначальной ипостаси – механизма культуры, обеспечивающего условия выживания сообщества – позволяет освободиться от многих напластований мифологемного характера, которыми изобилует отношение к искусству и понимание его роли и места в обществе. Однако кроме мифологемных составляющих следует говорить и о фундаментальной методологической установке – европоцентризме в исследованиях культуры и искусства. И хотя внимание к этой стороне исследовательской практики время от времени обостряется и ее влияние осмысливается, она по-прежнему во многом остается призмой, сквозь которую преломляется видение и понимание искусства.

Если говорить об этом подробнее, то известно, что европоцентризм как тенденция, уже давно стал предметом научной рефлексии и определенных оценок. Однако в гораздо большей мере последствия этой рефлексии дали о себе знать в научной мысли, поскольку европоцентризм стал рассматриваться там как своего рода грех. В отечественном понимании отношение к европоцентризму как к греху широкого распространения не получило. Поэтому европоцентризм как

исходная посылка продолжает, хоть и не признаваясь в этом публично, определять направление исследований, влиять на их результаты, а также формировать ожидания общества в художественно-практической сфере.

Анализ явлений современной художественной жизни грешит схематизмом в подходах, поскольку опирается в своих оценках на предпосылочные знания о должном характере восприятия и воздействия искусства, о его значении и влиянии на общество. Европоцентризм – порождение и прямой наследник древнегреческой философии, достижения которой настолько прочно вписаны в скрижали высших достижений человечества, что редко кому приходит на ум, особенно в отечественной науке, исследовать его истоки как явления.

Однако сама постановка вопроса – было ли закономерным возникновение древнегреческой философии в процессе становления и развития человечества – уже несет в себе значительный эвристический потенциал. Задается новый угол зрения исследований в разных сферах гуманитарного знания, на, казалось бы, очевидную, незыблемую составляющую общечеловеческого культурного процесса.

Обращение к истокам становления человеческого сообщества – примета нынешнего времени. Особое место здесь занимает проблематика, связанная с функционированием мифа. Факт обращения к истокам греческой философии, помимо наличия мифологического компонента, имеет свой смысл, поскольку именно она продолжает определять способ духовно-ценностного освоения мира европейцев, именно она заложила мощный фундамент рационального отношения к действительности, которое в эпоху Просвещения обрело законченные культурно-идеологические формы.

Итак, налицо целый ряд составляющих нашего существования, которые определяют, а скорее, даже диктуют характер отношений с миром, задают определенный модус поведения и деятельности личности,

то есть определяют их социально значимые границы, а главное — определяют характер научной рефлексии на мир и человека в нем. Многие из этих мыслительных операций уходят корнями в философские учения мыслителей Древней Греции. Однако сейчас куда более важным для нас является то, что сама философия как явление изначально зародилась в недрах бытийных оснований культуры Древней Греции.

Тот факт, что возникновение философии как самостоятельной сферы деятельности обусловленное потребностями культуротворчества по организации бытия данного сообщества, необходимостью выработки оптимальных путей достижения его стабильности, остается вне внимания исследовательской мысли. Что в общем-то не мудрено, ведь эти посылы реализуются через целый ряд опосредований, нередко обретающих самодовлеющий характер, как это, в частности, случилось с философией.

Однако в своих культурно-археологических изысканиях мы намерены еще глубже окунуться в историю, чтобы показать, какие факторы предопределили формирование европейца и какие формы организации сообщества стали адекватным ответом на проблему выживания и социального становления.

Остановимся е на следующем моменте. Речь пойдет о типе человека, который формировался в европейском регионе. Как известно, истоки европейской цивилизации уходят в ледниковый период, когда обитатель приледниковой Европы буквально оказался на грани физического выживания. Он должен был не только себя накормить, но и обогреть. И та, и другая задача требовала максимального напряжения сил. В условиях сурового климата следовало постоянно заботиться о защите от холода, поддерживать тепло в жилище. Не меньших усилий требовалось на добычу пищи. Основным источником питания являлась охота. Разумеется, и животный мир приспособлялся к жестким условиям

существования, вырабатывая собственные защитные средства. Победить сильного, выносливого зверя мог еще более сильный, более выносливый человек. Но в одиночку даже очень сильный представитель человеческого рода выжить не мог. Именно в этих условиях закладывались и формы организации сообщества и тип человека, способного противостоять природе, вступать с ней в схватку, побеждать ее. Альтернативы этому у европейского человека не было.

В качестве завершающей стадии филогенетического развития человека рассматривает ледниковый период американский культуролог Клиффорд Гирц. Он опровергает традиционную точку зрения, согласно которой биологическое развитие человека завершилось ранее, чем началось его культурное развитие. “Культура, – утверждает он, – стала не довеском, если можно так выразиться, к готовому или практически готовому человеку, а была причастна, и притом самым существенным образом, к производству этого животного. Медленное, устойчивое, можно сказать, скользящее развитие культуры во времена ледниковой эпохи меняло соотношение сил в естественном отборе таким образом, что фактически сыграло решающую роль в эволюции Homo” [1, с.130].

Говоря о противостоянии человека и природы, мы отнюдь не наделяем его качествами супермена. Археологические данные свидетельствуют о том, что человек палеолита был подвержен множеству болезней, а век его был короток. Поэтому когда мы говорим о противостоянии, то имеем в виду противостояние как психологический феномен, как установку, которая есть ничто иное, как программа действий. Мы напоминаем о хорошо известных историкам, археологам, антропологам данных относительно эпохи палеолита лишь потому, что хотим привлечь внимание к истокам европейского активизма. Именно данная характеристика является исходной для понимания специфики европейской культуры.

Климат изменился, началось потепление. Ныне в Европе существует несколько климатических поясов – от резко континентального до субтропического. Однако ее культурно-историческое прошлое дает основания говорить о том, что активизм как одна из сущностных черт закрепились, стала конституирующей в мировоззренческой сфере европейца, определяла и продолжает определять весь комплекс ее проявлений - в мироотношении, в мировосприятии, в миростроительстве.

И это положение считается общепринятым. Мы о нем напоминаем, чтобы более четко обозначить проблемы культурного бытия, выявить их истоки. Наверное, можно говорить о том, что в каком бы поясе ни жил европеец, были ли это северные окраины Европы, где зима по продолжительности преобладает над остальными временами года, или же юг, где снег в диковинку, он, европеец, всегда остается покорителем.

“Покорительство” можно рассматривать как супербазовую установку европейца, которая, впрочем, уже, давно не проявляется в ее изначальном виде. Но суть ее остается прежней – человек противостоит миру: миру природы, миру социальному, миру данному. Причем это противостояние по многим компонентам, особенно касательно природы, закрепляется на уровне идеала. Человек– борец, в том числе и с силами природы воспевался в мифологии, в народной культуре, был образцом для подражания. Христианская доктрина по многим позициям “корректировала” европейское мировоззрение в плане социального противостояния, однако в качестве установки оно продолжало существовать, пусть только на периферии сознания.

Это противостояние в социальной истории растворилось в образе жизни, рассеялось в различных сферах жизнедеятельности, приобрело характер всеобщности, которая, как, скажем, этничность, не

фиксируется, не рефлексивируется, пока не встретится с проявлением иного мироотношенческого толка.

Правда, встречаются примеры и другого порядка, когда покорительство остается базовой установкой и проявляет себя в нынешние времена. В этой связи интересным представляется исследование факторов, определяющих глубинное содержание этнического сознания и возможности его трансформирования в зависимости от конкретных условий бытования этноса. Автор одного из таких исследований, С.Лурье обратилась к реконструкции сознания западных финнов (тавастов), используя этнографические источники. Воссоздавая картину миру исследуемого этноса, С.Лурье пишет: “Вся вселенная финна – это арена борьбы человека с внешним миром, арена схватки, где человек обязан победить. Не просто выжить, а покорить мир себе. Установки, относящиеся к области “человек-природа” – центральные в сознании финна” [14,с.17] (Автор сравнивает с центральными установками других народов, к примеру, у армян в основе иерархии бытия лежат понятия семьи и нации.)

Примечательно, что автор прослеживает действенность этой установки с периода первых финских поселений в I тысячелетии до XX столетия. Финны воспринимают иные мировоззренческие доктрины только при условии их совпадения с собственными мироотношенческими установками. Католицизм ими был отвергнут, но легко и просто воспринято лютеранство, поскольку “доминанты протестантской этики накладываются на внутреннее содержание душевной жизни финна, становятся формами ее выражения... покорение природы начинает рассматриваться финном как его Божественное призвание, коррелирующее с понятием *Verut* (призвание)” [14,с.21]. Лурье полагает, что, несмотря на изменение форм выражения, картина мира и содержание сознания финнов осталась неизменной. “А сам

финн остается таким, каким он был столетия назад: одиноким борцом с жестокой и беспощадной природой, не верящий никому и надеющийся только на себя” [14,с.23]

Окраинный европейский регион, где проживают финны, с его самобытной культурой несомненно представляет собой некий срез взаимоотношений человека с природой, определивших в дальнейшем модус отношений с миром во всех его социокультурных проявлениях. И даже при встрече с другой культурой, с ее воплощениями в других цивилизационных формах, активизм европейца остается верен себе. Европейская культура сумела убедить мир в своей универсальности и правомочности распространиться на весь мир. Порой понятие культура вообще рассматривалось как тождественное европейской культуре, которая началась с античности.

Однако истоки европейской культуры нельзя усматривать только в античном мире. Для западноевропейского региона, к примеру, не обойтись без учета наследия кельтской культуры. Правда, до сих пор остаются спорными временные параметры выхода на европейский регион, от Ирландии до Альп, кельтской мифологии, учения друидов и начала их реального влияния на мироощущение европейцев. Тем не менее, бесспорными остаются, во-первых, исторические свидетельства их участия в духовной жизни Европы (Аристотель засвидетельствовал свое почтение к гальским магам), во-вторых, дальнейшая европейская история свидетельствует об обращении к кельтскому наследию культур многих европейских народов.

Кроме этого, при выяснении начал духовной, интеллектуальной жизни Европы мы, несомненно, помним и учитываем ее историческое прошлое, в том числе и период так называемого варварства. По этому поводу Умберто Эко отмечает, что последняя в истории Европы массивная волна миграции готов и гуннов изменила “генетический и

лингвистический состав этого континента” [15,с.3]. Однако влияние античности на весь строй мировоззренческой рефлексии, на научную мысль и художественный поиск в Европе очевидна и давно не требует особых доказательств. Ярчайшее свидетельство тому – постоянная, начиная с эпохи Возрождения, востребованность на европейском пространстве античных образцов и приспособление их к запросам меняющихся социально-культурных эпох. Эта тенденция распространилась и на другие континенты.

Экспансия европейского активизма существенно повлияла на мироустройство на всей планете. Лучшим примером тому может служить проникновение европейцев на североамериканский континент, то, каким образом они осваивали его. Наряду с насильственным вытеснением коренных жителей – индейцев, с обжитых мест новые поселенцы проявили себя и как завоеватели по отношению к природе. Г.Гачев по этому поводу пишет, что новоявленные американцы обращались с природой как с продажной девкой, брали от нее все, что нужно, и бросали ее в поисках новых объектов предпринимательских вождений [16,с.47].

Собственно в новых условиях существования активизм, как бы “осевший” под давлением исторического процесса в глубины фундаментальных установок сознания европейца и опосредованный особенностями существования различных этносов на территории Европы, на новом континенте оказался востребованным во всем диапазоне своих проявлений. Ограничения на преобразовательную стихию, которые были выработаны в культуре разных европейских этносов и закрепились в обычаях, ритуалах, традициях, были сняты в условиях исторической, этнической, культурной анонимности, в которой оказались переселенцы на новых землях.

Наверное, можно говорить о том, что история Соединенных Штатов, выдвигание их на главенствующие позиции в мире в сфере экономики, промышленного производства, свидетельствует о мощном выбросе на поверхность европейского активизма, освобожденного от погребенности в тысячелетнем социо-культурном слое родного континента. На новой почве этот активизм, помноженный на мощный арсенал накопленных знаний и умений, дал невиданные результаты. Этот своеобразный социальный эксперимент, который поставила сама история, резко ускорил течение цивилизационных процессов на планете, существенно повлиял на их временную протяженность.

Повторим, наш интерес к проблеме европейского активизма объясняется тем, что он является одним из основ такого глобального по своему распространению в научной и общественной мысли явления, как европоцентризм. Есть основания полагать, что он пока не нашел своего достаточного осмысления не только на уровне метапонятий, таких как культура, общество, но, что гораздо важнее – на уровне отдельных наук, в том числе и изучающих разные стороны бытования искусства.

Активизм европейца четко проявился в его отношениях с данным ему миром. Этот мир, как правило, европейца не устраивал. И строфа из известного в 1970-е годы шлягера “Стань таким, как я хочу”, весьма показательна для европейского сознания. И в такой же мере она неприемлема и недопустима для жителя Востока. Основные постулаты таких учений как индуизм, даосизм, буддизм и список этот можно продолжить – известны. Ни в одном из них миру не навязывается “усовершенствованная” модель бытия. А если речь и заходит о совершенствовании, то только человека. Но и здесь обнаруживаются коренные различия. Представление о совершенстве у европейца предполагает возвышение над миром, с тем, чтобы, опять таки, этот мир улучшать. В буддизме, как известно, это практически уход от мира,

его преодоление путем углубления в некую чистую от земных помыслов психологическую реальность. В даосизме это слияние с миром, это вообще полная противоположность европейскому преобразовательству – постулат неделания.

Европейский же активизм, “оформляя” свои отношения с миром, выстраивая свою систему правил и установлений в отношениях с действительностью, постепенно превратил эти мыслительные операции в самодостаточную деятельность. Чтобы проиллюстрировать положение о том, что греческие духовные достижения не являются извечным, универсальным, единым для представителей всего человеческого рода способом освоения мира, каким он обычно по умолчанию принимается, обратимся к Эдмунду Гуссерлю, который одним из первых стал исследовать роль европоцентризма в движении научной и общественной мысли.

Гуссерль, отмечая множество различий между народами, населяющими Европу, полагает, что существуют факторы, объединяющие все европейские народы. К такому основополагающему фактору он относит сформировавшийся в античности новый тип установки по отношению к окружающему миру. Отсюда, считает Гуссерль, возникает совершенно новый тип духовной структуры, быстро развивающийся в системно замкнутую культурную форму. Греки назвали ее философией [9, с.302].

Именно в возникновении философии Гуссерль видит первоначальный феномен духовной Европы. В духовном пространстве греков возникло новое образование – нормативный образ, который размещался в бесконечном измерении, отсюда и происходит собственно идея, которая, в свою очередь, породила новую идею. Сформировался и распространился новый человеческий тип, который живет в конечном мире, но ориентируется на полюса бесконечности.

Отмечая факт существования и других философских систем, которые возникли раньше греческой и продолжали развиваться параллельно с ней, Гуссерль отмечает принципиальную разницу между греческой философией и китайской, индийской и другими. “Только у греков, – пишет он, – мы находим универсальный (“космологичный”) жизненный интерес в сущностно новой форме чисто “теоретической” “установки” [9,с.314] Именно в этой установке и развивается сугубо греческая философская теория, которая становится самоцелью как такая, и обретает статус самоценности. В признании самоценности знания в древнегреческом мире исследователи видят одну из сущностных черт, определивших все дальнейшее развитие европейской культурной рефлексии.

Посвященные изучению Древней Греции многочисленные историко-философские, культурологические, эстетические, социологические исследования предоставляют богатейший материал для подтверждения тезиса об определяющей роли культуротворчества в формировании способов греческого бытия и деятельности в различных сферах жизни. В первую очередь это касается общественного устройства греческих полисов. Современный человек, когда речь заходит о греческих городах-государствах, невольно начинает мыслить масштабами нынешних мегаполисов. Однако совершенно иное представление о жизни этих образований возникает тогда, когда становятся известными реальные цифры населения полисов. Ю.Давыдов в своей книге “Искусство как социологический феномен” отмечает, что «массовость» античного полиса в отличие от миллионного современного измерялась тысячами [17, с.198].

В книге польской исследовательницы античности Лидии Винничук приведены таблицы, содержащие данные о населении трех крупнейших полисов: Афин, Беотии и Спарты. Так, в V в. до н.э. количество свободных граждан в Афинах колебалось от 20 тыс. до 45 тыс., а

свободных граждан с членами их семей от 80 тыс. до 172 тыс.; в Беотии в IV в. до н.э. насчитывалось от 110 до 125 тыс., свободных граждан с их семьями; в Спарте количество спартиатов с их семьями не превышало 15 тыс. Как видим, максимальное количество свободных граждан не превышало 45 тыс., а вместе с семьями – 172 тыс. По меркам современного города это едва население микрорайона.[18, с.9]. “В эпоху античности древнегреческая демократия была ограничена лишь небольшими городами-государствами и просуществовала свыше трех столетий, пережив стадии становления, кульминационного расцвета и упадка”, – пишет А.Маматов [19, с.69].

Каждый горожанин мог физически ощутить свою сопричастность ко всем событиям, происходившим в городе, быть их равноправным участником и судьей. Между простолюдином и властвующей элитой не было посредников, каковыми сейчас являются масс-медиа. Каждая из сторон могла непосредственно обратиться, говоря современным языком с инициативами к другой стороне и немедленно оценить ее реакцию на все социально значимые решения. Демократия как таковая была обзрима и осязаема.

В условиях полисов замешанная на активизме европейская культура, дала закономерные всходы в сфере социальной, обусловив формирование гражданского общества (прототипа современного, на уровне идеальной модели); в этической путем обоснования необходимости формирования всесторонне развитой личности, противопоставляя тем самым свободнорожденного гражданина полиса всем остальным представителям рода человеческого; в художественной в процессе выделения искусства в самоценную сферу, которую мог оценить по достоинству только гармонично развитый свободнорожденный. Замкнутое социальное пространство полиса сделало возможным переход интенций культуры в стадию материализации, реализации.

В сознании грека мир природный все более замещался миром социальным. Человек сознательно уходил от природы, углубляясь в самопознание. “Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, а несуществующих, что они не существуют” – всем известное утверждение философа Протагора, жившего в V в. до н.э. Сократовское “Познай самого себя” – апофеоз греческого выхода в новое человеческое измерение мира.

Конечно, это движение “вовнутрь” не было инициировано чьим-то волевым усилием. Оно было задано объективными факторами, причем разного уровня. На пересечении этих уровней и возникло качественно новое представление о мироустройстве, где строителем выступает сам человек.

Следует отметить, что актуализированные ныне исследования в области природы демократии интересны интенсивной поисковой деятельностью условий и причин, породивших подобную форму правления. Рассматривается и анализируется множество факторов от пространственно-временных до способов производства. Культура тоже называется в ряду факторов, но как производное от социального. “Пространственное измерение демократии включает наряду с природно-географическими условиями и размерами территории и совокупность социально-экономических отношений, а также уровень и характер культуры общества, представляя собой соответственно экономическое и культурное пространство. Этим во многом объясняется тот факт, что те или иные демократические институты и нормы, успешно функционирующие в одних обществах, зачастую на практике оказываются неприемлемыми для других государств” [19, с. 69].

Если рассматривать сущность культуры на общепринятом, а точнее, расхожем уровне, где культура – это определенный уровень “возделывания”, будь то сфера материального производства, либо

сфера духовная, достижение определенного качественного уровня возделывания как предметного мира так и человека, тогда выделение культурного фактора как составляющего фактора социального пространство имеет под собой основание. Если же рассматривать культуру в ее исходной ипостаси, в первообразующей функции, деятельность которой и определяет исследовательский пафос данной работы, то именно культура выступает в роли детерминанты социального и политического.

Одним из этих уровней, причем глубинных, является первичная функция культуры по организации бытия, придании ему социальных черт путем преодоления хаоса внутригрупповых отношений через введение запретов, выработки системы норм, ритуалов. Поисковая деятельность оптимальных средств выживания сообщества в конкретных условиях природной данности – это один вектор, действующий постоянно, но его деятельность в процессе исторического движения все более и более оказывается под толщей множества социальных надстроек, которые сами претендуют на детерминирующую роль в истории.

Второй уровень – это собственно конкретизация все той же функции выживания. В греческом полисе он конституировался путем этического наполнения. Этот феномен многократно описан. Однако мы не можем еще раз не остановиться на упоминании некоторых его сторонах.

Существование института рабства и демократических устоев породило уникальную систему ценностей. Статус свободнорожденного гражданина полиса обязывал к выполнению целого ряда требований. В их основе лежала главная задача – свободнорожденный должен был отличаться от всех других категорий, населявших полис. Древние греки усмотрели сферу, где эти отличия и должны были себя проявить – сферу

этического. В ней свободнорожденный гражданин должен был себя утвердить, доказав, что он соответствует высоким меркам, предъявляемым к лучшим из лучших. Отсюда и то огромное внимание, которое уделялось “возделыванию” личности, культивированию не только этических качеств, но и как известно, физического совершенства.

Следующая составляющая греческого бытия – действие культурных детерминант в формировании личностных черт и их содержательном наполнении. Необходимо выяснить, как культура реализует свои интенции в поведении, деятельности отдельного человека и в какой мере это связано с организующими, стабилизирующими общественное бытие функциями культуры. Здесь опорой могут послужить работы Ф.Кессиди. Он полагает, что национальный характер древних греков представляет собой “социобиологический феномен, продукт унаследования генетических задатков в воспитании, культуры в широком понимании смысла слова” [20, с. 38].

Кессиди выделяет состязательность как одну из сущностных черт древнего грека, как особенность национального характера. Состязательностью, жадной славы пронизана вся общественная деятельность грека – интеллектуальная, творческая и, естественно, спортивная. Действительно в истории человечества не было народа, дух которого в такой же мере был бы пронизан агональным (соревновательным, полемическим) стремлением во имя обретения славы. А вся мифология древних греков “замешана” на соревновании, соперничестве. Соревнуются все – боги, герои, смертные. Каждый друг с другом и с себе не подобными.

В достаточно замкнутом пространстве полиса каждый человек был на виду и общественное признание, как и порицание, были мощными стимулами для усилий по достижению лавров победителя в перманентном состязании на лучшего из лучших. Соперничество

стимулировало деятельность по совершенствованию умений, качеств. Гражданин, достигший успехов на том или ином общественно признаваемом поприще, сам становился как бы общественным достоянием. Деятельность, направленная на самосовершенствование становилась самоцелью и самоценностью.

Доблестное имя, добытое в честном бою, также как и признание героических свершений, для древнего грека было ценностью, которую нельзя было сравнить ни с каким материальным вознаграждением. Высшей наградой для грека было сохранение его имени и его деяний в памяти потомков, будь то спортивное достижение, или же какое-либо открытие. Ф.Кессиди отмечает, что именно такое отношение к славе, к награде свидетельствует о приоритете духовных, нравственных и интеллектуальных интересов над материальными [20, с. 40].

Еще одним очень важным фактором, существенно повлиявшим на тип мышления грека, была высокая оценка свободы. Именно в отношении к ней как высшей ценности они видели свое отличие от других народов. До наших дней дошла надпись-высказывание, датированная III веком до н.э. “Среди людей только греки более всего ценят свободу” [20, с. 42]. Воспринимая свободу как самый ценный дар, греки были уверены, что только свободный человек способен достичь счастья собственными усилиями.

Достижение славы как высшей ценности стимулировало не только деятельность физическую, но и интеллектуальную. Познание и поиск истины рассматривались как лучшие формы жизни. “Современному человеку, – отмечает Ф.Кессиди, – с его установкой на практическое использование достигнутых знаний, крайне трудно понять древнего грека, ценившего знание ради знания, истину ради истины” [20, с. 40].

Таким образом, основой возникновения теоретической установки, о которой говорит Гуссерль, можно считать такую особенность характера, как отсутствие или далекую периферийность утилитарных ценностей в общественно значимой деятельности древних греков.

Однако здесь важно отметить следующее. В попытках сконструировать пространство жизненного мира, исходя из принципов Разума, в своих восторгах по поводу совершенных метафизических построений духовные наследники древних греков абсолютно не учитывали обусловленность возникновения к жизни этих построений факторами сугубо материального порядка. Именно эти факторы требовали выработки способов конституирования греками себя как свободных граждан, как истинных жителей греческого полиса. Асмус отмечает, что в греческом обществе «физический подневольный и наемный труд полагался как непристойный для "свободнорожденного", где нормой поведения «свободнорожденного считался досуг, а не трудолюбие, а "досуг", то есть занятие без принуждения делами, соответствующими его положению, - военными, политическими, хозяйственными, а также свободное использование досуга для интеллектуального творчества...» [21, с.61].

Однако эти и многие другие факторы бытийного порядка, определяющие ценностное ядро социальной жизни греческого полиса, зачастую, остаются вне поля зрения исследователей, для которых интересна сама тенденция, а не почва, жизненный массив, породивший ее. Так произошло и с «теоретическим миром», построение которого начали греки. Именно с их «подачи» он успешно зажил своей жизнью, утвердил себя как самоценность и начал претендовать на универсализм оценок и суждений, в том числе и по поводу отношений человека с миром, без оглядки на культурные и социальные истоки, которые

формировали формы и способы освоения действительности, создания социального пространства.

Ситуация с представлением о ценности личности, сложившаяся в Древней Греции, являлась уникальной в истории. Уже отмеченные факторы, такие как состязательность, утверждение себя как свободнорожденного, а отсюда и отношение к свободе как к высшей ценности, стремление увековечить свое имя в памяти потомков, чтобы преодолеть смерть – все это и ряд других моментов способствовало тому, что деятельность личности, направленная на самосовершенствование, становилась самоцелью и самоценностью. Ни в какой другой культуре мира мы не найдем примера тому, чтобы гармонии с миром, человек достигал путем выделения из этого мира, через осознание себя как суверенного образования, способного противостоять данному миру, создавая в себе и для себя новую реальность.

Прошло более двух тысячелетий, прежде чем идея о самоценности личности вновь стала достоянием общественной мысли, получив обоснование на теоретическом уровне. И вновь отметим, если в Новое время она возникла вновь, но уже как идея, как нечто целенаправленно, “сверху” внедряемое в общественное сознание, то в своем изначальном виде движение к самосовершенствованию, к представлению о самоценности возникало из глубин культуры, из необходимости самосохранения и выживания путем конституирования определенной системы ценностей.

Таким образом, наблюдается ситуация, когда значительная часть человечества, во всяком случае по численности населения, каковой является Европа, восприняла в качестве образца построения отношений человека с миром и способов утверждения своей человеческой самости модель жизнеустройства, которая с необходимостью была выработана в отдельно взятом полисе. Самодостаточность как условие выживание

полиса-государства приобретала онтологический характер. Самодостаточность обретала и атрибутивный характер, поскольку становилась границей между свободным гражданином и рабом. Самодостаточность как качество распространялось на многие сферы жизни жителей этих, говоря современным языком, мини-государств.

Влияние статуса самодостаточности, который обрели, сохранили и в дальнейшем утверждали как свою имманентную черту, обосновывали как свою сущностную сторону такие сферы, как философская мысль, искусство, что для нас особо важно отметить, это влияние в полной мере еще не отрефлексировано, а потому и не учтено в исследованиях, касающихся проблем функционирования искусства. Об этом речь пойдет дальше. Пока мы только можем отметить, что взгляды на искусство, значительной частью унаследованные нами от древних греков – это взгляды, которые (хотя, возможно, это звучит несколько неуклюже) для чего-то им были нужными именно такими. Поэтому современному исследователю искусства необходимо знать о причинах, породивших именно такие представления, также как и учитывать то, что взгляды на искусство, сформировавшиеся в греческих полисах, не являются единственно возможными.

Маленькое полисное государство могло выжить рядом с большими государствами с деспотическим правлением только за счет качественно иного наполнения социальной организации. Это иное качество заключалось в превосходстве, скажем так, “человеческого материала”, проживающего в полисе, в стремлении сделать всеобщим достоянием сферы, которые во всех иных формах правления (чаще всего это деспотии) были сакрализованы и недоступны. Эти сферы, как правило, находились в ведении жрецов, которые фактически представляли собой интеллектуальные элиты. Гражданин полиса не только имел свободный доступ к различным видам продукции духовной

сферы, но и был всячески поощряем в деятельности в этой сфере как общественным мнением, так и проводимой в государстве политикой.

Свидетельством данного подхода является процесс подготовки граждан греческого полиса, представлявший собой систему формирования из ребенка зрелого мужа. Этот процесс имел и свое название – “пайдейя”, что еще раз свидетельствует об осознании его значимости в общественном сознании. Конечная цель “пайдейи” – формирования гражданского навыка “политика техне”. Овладевший “техне” знаток. Никакая другая культура не была столь “интеллектуалистски озабочена” как древнегреческая.

В высоком интеллектуальном обеспечении граждан усматривалась гарантия наилучшего исполнения ими их гражданских обязанностей, что, в свою очередь, было залогом выживаемости полисов в их противостоянии наступающему варварству. Интеллектуальное превосходство рассматривалось как логическое завершение превосходства во всех других сферах, в том числе и военной.

Как известно, в полисах были наработаны модели общественного и государственного устройства, ставшие образцами и ориентирами для европейцев Нового времени. Известно, правда, больше из истории философии, что древнегреческих мыслителей существующее положение в их демократических пенатах далеко не устраивало. В большей степени это относилось к сфере нравственной. Они воочию могли наблюдать все многообразие проявлений демократии. Их обратная сторона приводила греческих мудрецов в уныние. Они пребывали в постоянном поиске средств искоренения пороков нерадивых граждан полисов. Сократ не пожалел для этого жизни, киники всячески эпатировали самодовольную публику, заставляя взглянуть на себя со стороны, Платон проектировал модель идеального государства.

Однако озабоченность Платона, Сократа, Диогена, других древних мыслителей пороками, разъедающими греческое общество, а следовательно, и разрушающими государство, не повлияла на сложившееся в дальнейшем в Европе отношение к античности как к лучшему времени жизни человеческого сообщества. Упорство, с каким европейцы как на уровне теории, так и на практике пытались перенести, античные модели жизнеустройства общества, принесло свои плоды.

В некоторых сферах влияние античности на несколько веков предопределило содержательные стороны процесса их строительства, как это было в образовании. М.Наринский и В.Карев констатируют, что “все образование в европейских странах строилось в значительной мере на изучении греческих и латинских авторов. Более того, многие понятия и термины “хотят” (выражение С.С.Аверинцева) быть античными: Академия... Лицей... Гимназия... Школа... Античными “хотят” быть и остаются фундаментальные понятия европейской культуры - Демократия и Деспотия, Республика и Империя, Олигархия и Диктатура” [22, с.19] От себя добавим - день сегодняшний вновь демонстрирует неистребимость отмеченного “хотения”. Лицеи, Гимназии, не говоря уже об академиях всяческих наук, вырастают как грибы после дождя. Но если раньше гимназическое образование, базировавшееся на изучении латинского и греческого языков, античных текстов существовало в едином общеевропейском культурно-образовательном пространстве, которое, свою очередь, которое постоянно воспроизводилось через систему образования, то ныне замешанного на “классике” общеевропейского культурного пространства как такового уже не существует.

В нынешнем культурном пространстве доминируют иные составляющие. Классическое наследие если в нем и существует, то уже в постмодерном ракурсе, где это наследие лишено пиететности и зачастую

становится просто материалом для построения некой игровой модели бытия, которую творит художник, не отягощенный какими-либо предписаниями и рамками художественного творения.

В сегодняшнем пространстве отечественного образования поветрие переименований школ и техникумов в лицеи и гимназии зачастую выглядит как довольно распространенная в гуманитарной сфере имитационная суэта, игра в “старину”, попытка навести престижный лоск, что особо актуально для частных учебных заведений, поскольку наряду с фактором престижа здесь весьма существенна практика выживания.

Наряду с повсеместно распространенным пиететом перед античностью, присущим европейской культуре, начиная с эпохи Возрождения, существуют, однако, мнения противоположного плана. Причем все те стороны, которые апологеты античности записывали в позитив влияния на весь дальнейший ход европейской истории, нонапологеты рассматривали как фактор пагубного воздействия на западный мир. Именно так полагал один из радикально настроенных критиков современной западной цивилизации - Рене Генон.

В статье, знакомящей отечественного читателя с французским мыслителем, Ю.Н.Стефанов отмечает, что Генон рассматривал древнегреческую натурфилософию как духовное вырождение, “для которого, были характерны такие черты, как “индивидуализация концепций, замена рациональным чисто духовного, замена метафизической точки зрения - точкой зрения научной и философской” [23, с.38].

Подобного плана претензии Генон выдвигал и эпохе Возрождения: “Утверждение самоценности человеческой личности, критический пересмотр схоластических авторитетов, расширение научного кругозора, связанного с великими географическими открытиями, усилия

человечества по укрощению природных сил – все эти и многие другие явления, которыми была отмечена лицевая сторона Ренессанса, – выглядят, по толкованию Генона, провозвестием гибели “традиционного” уклада в Европе и знаменуют собой наступление “царства количества” [23, с.38].

Все позиции, которые европейской общественной мыслью записаны в графу достижений и прогресса, Рене Генон рассматривает как отъемные. Чего стоит хотя бы его отношение к провозглашению самоценности личности – этой любимой игрушки европейских интеллектуалов. Сколько пропето хвалы этому достижению европейской цивилизации. Сколько научных изысканий посвящено проблеме личности. Не говоря уже о том, что признание самоценности личности как одной из высших ценностей вообще рассматривается как точка отсчета в тесте на принятие в круг “лучших людей”.

Конечно, можно пройти мимо столь эпатажных заявлений, оставить их, как говорится, на совести автора. Однако игнорирование инакомыслия, пренебрежение к другой точке зрения никого не приблизило к истине, поскольку это, по сути, упрощение задачи. Тем более, что в данном случае отличную точку зрения выразил человек, пропустивший через себя такие альтернативные культурно-мировоззренческие установки, какими являются католические западно-европейские и арабо-мусульманские. (Генон в зрелом возрасте принял ислам.) Тем самым его точка зрения представляет немалый интерес для культурологов.

Генон видел в культуре Западной Европы разрушительные тенденции. И он с таким же успехом абсолютизировал их, как и апологеты этой культуры видели в ней только позитивные стороны и сознательно или же неосознанно пренебрегали теми сторонами, которые не укладывались в привычные для европейского мышления прогрессистские схемы.

Таким образом, изучение европоцентризма как явления культуры и явления в культуре выступает для нашего исследования очень важным методологическим положением. Уже сам факт постановки подобного вопроса, как и последующего за ним вопроса о масштабах влияния европоцентризма на всю гуманитарную сферу нашего общества, как минимум, указывает исследователю на то, что существуют и иные представления о мире, человеке, обществе. То есть возникает более широкий горизонт исследования, более объемный контекст мышления, что дает возможность преодолевать инерцию, которая задана отечественной мысли теоретической и общественной многовековой практикой опоры на представления о культуре и искусстве, выработанные в Древней Греции. Многие столетия они воспринимались в Европе как знания на уровне аксиом.

Сама операция снятия со знания о культуре и ее составляющих флера незыблемости и окончательности, превращения ее в такой же объект исследования, как и других явлений, представляется сегодня совершенно необходимым действием. В этом убеждает состояние многих современных исследований в сфере культуры и особенно - искусства. При видимом желании авторов разобраться в современном положении дел, в своих подходах, анализе, оценках событий современной художественной жизни они остаются верными адептами представлений европоцентристского толка.

И это происходит не по злему умыслу, а из-за широко бытующей уверенности в том, что иного не дано. Результатом такого рода исследований является вывод, согласно которому современная художественная практика не соответствует правильным представлениям о правильных формах бытования. Это может быть и некоторое огрубление, упрощение исследовательской мысли, но за наличие в этом сермяжной правды отвечаем полностью.

Раздел.3

Искусство в культурах: условия становления

В широко распространенной практике исследований проблем искусства (и это относится к любому его виду и жанру), рассмотрение сторон, касающихся его места и значения в обществе, как правило, не выходит за пределы так называемой духовной культуры. Художественная культура рассматривается как вершинная часть культуры, как воплощение в образах ее идеалов, как материализация, пусть фантомная, ее интенций, как наглядная демонстрация возможностей культуры, которые еще, к сожалению, не стали повсеместной нормой, ценностными ориентирами для большинства. Попросту говоря, искусство, помимо всего прочего, представляется некими антресолями, местом, где культура как бы “доделывает” сама себя.

Все это в какой-то мере работает. Однако довольствоваться сегодня только подобными представлениями нельзя. А нельзя по уже выше изложенным причинам. Во-первых, потому, что в стороне оказывается основной массив культурной деятельности – житнетворчество, от его начал и на протяжении всего социального развертывания, и во-вторых, потому, что подобное понимание искусства сугубо европейского происхождения, и оно не может претендовать на универсальный характер.

Попытаемся рассмотреть вопросы бытования искусства в культуре в ином измерении. Если культура, как мы выяснили в первой главе, является метабазисным образованием, оптимизирующим характер отношений с миром в социуме, определяющим содержание мировоззренческих установок и способ мировидения, то представляется логичным рассмотреть, как в этом пространстве культуры работает искусство и каковы предпосылки его появления.

Естественно предположить, что для решения названных задач по выживанию требуется выработка определенных способов и механизмов. Одним из способов выступает хорошо всем известное мифологическое сознание, мифологический способ существования в мире – один из эффективнейших инструментов, который только был изобретен человечеством для выживания в полном опасностей мире, для сохранения психологического здоровья как сообщества, так и отдельного человека, а также для выработки социальной устойчивости и оправдания “непопулярных”, как теперь говорят, мер при регуляции поведения членов сообщества. Все это уже не раз проанализировано и описано.

А какова же здесь роль искусств? Вот здесь начинаются трудности и бесконечные дебаты о том, что считать искусством.

Что было до искусства

Как относиться к наскальным изображениям, к фигуркам, линиям на камне и т.д.? Можно ли эти дошедшие до нас свидетельства деятельности древних называть искусством? У нас нет намерения втягиваться в эту достаточно бесплодную дискуссию. Если мы и затрагиваем эту сторону, то лишь затем, чтобы еще раз обратить внимание на следующий факт. Нередко оценки подобных творений даются, хочет или не хочет того их автор, с позиций представлений об искусстве как о самодостаточной, самоценной сфере. И вся проблема в итоге невольно сводится к выяснению того, насколько мироощущение первобытного художника соотносится с мастерством и мироощущением современного творца, который уж точно не сомневается в своей профессиональной избранности. Хотя об этом вроде и не заявляется, но в рассуждениях по поводу тех или иных сторон объекта, постоянно присутствует сравнительная нота.

Однако в научной литературе не вызывают дискуссий положения о том, что сознание первобытного человека носило синкретический характер и что он не выделял себя из мира природы. В этом контексте достаточно трудно обосновать то, каким образом первобытный человек мог осознать себя творцом новой реальности, тем более художественной.

То, что мы называем искусством, в первобытном обществе выступает в роли "наглядного пособия". Такие факторы, как экстремальные природные условия, необходимость затрачивать значительные усилия для поддержания жизни рода, напрямую влияли на характер изображения. Изображения в приледниковых районах Европы отличаются, к примеру, от изображений найденных в Юго-Восточной Азии. Первые характерны динамизмом, определенным мобилизационным эффектом. Отсюда и большая выразительность изображений, действенность впечатлений.

Весь дальнейший путь человечества сопровождался наличием в быту предметов, не имеющих непосредственно практической, утилитарной ценности. Они были результатом специфической деятельности, которые мы сегодня называем художественным творчеством и относим к сфере искусства. Да и собственно специфическая деятельность, результаты которой не всегда овеществляются, и требуют посредника-исполнителя между творцом и воспринимающим, также, разумеется, является парадигмой искусства. Мы уточняем эти известные моменты, чтобы в дальнейшем изложении не возникало вопросов к содержанию понятия "специфическая деятельность" при его употреблении.

Почему же в культуре возникла эта сфера? Какую роль она выполняла в осуществлении бытийственных задач культуры? В ответах на эти вопросы мы отнюдь не посягаем на то, что сообщим нечто совершенно новое, никому неизвестное. Уже много написано, в частности, о коллективном переживании, побудителем которого

явилась специфическая деятельность, называемая искусством. Мы со своей стороны акцентируем внимание на том, что необходимость такого переживания, причем определенным образом канализированного, «спровоцирована» задачами выживания сообщества и стабилизации отношений как внутри него, так и с внешним миром. Деятельность по актуализированию такого переживания и является одним из культурных инструментов.

Мобилизация сообщества на выполнение определенных действий – вот одна из функций, которую выполняло искусство на этом уровне его бытия в культуре. Может возникнуть возражение, что эта же функция присутствует и в современном бытовании искусства, когда искусство является надстроечным образованием культуры.

Действительно, ведь мы совсем недавно многие и многие страницы посвятили вопросу выработки эффективного воздействия на личность с тем, чтобы заложенные в содержании произведения ценностные ориентации были восприняты реципиентом как непосредственное руководство к действию. Однако в своем изначальном виде данная функция носила качественно иной характер. Поскольку среди присутствовавших не было деления на исполнителей и слушателей или зрителей, а все члены сообщества являлись непосредственными участниками действия, то проблем, которые решают исследователи современного бытования искусства, не возникало.

В результате совместного участия в специфической деятельности отработывался ряд позиций, значимость которых нельзя недооценивать. Во-первых, происходила демонстрация силы, которая в такой же мере, в какой она должна была устрашить врагов, имела целью убедить сообщество уверовать в свою силу. Во-вторых, отработывались навыки коллективных действий, что не менее важно в реальной практике выживания. В-третьих, и это крайне важно отметить, результатом

участия в действе (имеются в виду самые первые формы коллективной деятельности, которую мы сегодня называем художественной – пляски под ритмическое и гортанное сопровождение перед охотой, перед битвой и т.д., через физические действия, через необходимость каждого участника “вписаться” в общий строй, в ход, ритм движения просто в точности повторить сам характер каждого отдельного движения, чтобы не выбиться из общего порядка) переливалось в конечном итоге в переживание, весьма существенное по своей значимости.

То есть мы еще раз хотим обратить внимание на то, что в результате этой “непрактической” деятельности, которая не добавляла ни пищи, ни топлива, ни одежды, ни средств защиты от врага, возникало состояние, которое только и могло способствовать объединению усилий отдельных представителей рода на обретение средств к физическому выживанию, к концентрации усилий группы на уменьшение зависимости от внешних сил путем накопления необходимых материальных ресурсов для долгосрочного поддержания необходимого уровня удовлетворения витальных потребностей.

Именно такая деятельность призвана была стать и стала одним из наиболее эффективных инструментов культуры на том историческом этапе. Если человеческое сообщество смогло выжить во враждебном, полном опасностей мире, то только обретя качество некоего единства, Целого, через ощущение переживания своей принадлежности к этому Целому как ценности.

Можно сколько угодно спорить и обсуждать, что такое искусство, когда оно появилось, какова его природа, функции, роль и назначение в обществе и т.д. Однако уже само понимание того, что оно оказалось способно выработать ощущение сопричасности человека к общим усилиям по сохранению и упрочению рода, снимает, на наш взгляд, многие вопросы.

Механизм в действии

Эта часть бытия искусства в культуре оказалась на очень далекой периферии исследовательского внимания по вполне понятным причинам, поскольку вектор общественного развития в Европе был направлен именно на выделение человека из Целого, в сторону его автономизации, что мы уже неоднократно отмечали. Такое положение дел вело и приводит сейчас к тому, что адекватно воспринять характер функционирования и значимости искусства в других культурах становится весьма затруднительно, поскольку, как мы увидим далее, большинство мировых культур направляло и ныне направляет свои усилия на упрочение Целого. Это во-первых. И во-вторых, что вообще присуще исследователям функционирования искусства – зачастую игнорируется тот факт, что в такой же мере, в какой искусство является сложным образованием, таким же образом ему противостоит не менее сложный мир реципиента. Этот человеческий мир души и мир духа и есть мир культуры, воплощение ее “идеального космоса». Участие в специфической деятельности, в художественном акте напрямую способствовало поддержанию этого космоса в равновесии и в согласии с действительностью.

Возвращаясь к нашим исходным посылкам, вновь утверждаем – искусство можно и просто необходимо рассматривать как наиболее эффективный механизм культуры, поскольку уже на ранних этапах своего существования данная специфическая деятельность выполняла важнейшую функцию, способствующую выживанию сообщества, формированию условий упорядочения отношений в нем. О важности и необходимости такой функции свидетельствует вся дальнейшая история человечества. Ощущение и переживание как ценности своей принадлежности к семье, роду, к Целому является стержнем

традиционной культуры. Несомненно, надо учитывать, что Целое в разных культурах может в каких-то частях отличаться, в том числе и по приоритетам. Как известно, для восточной культуры оно невозможно без участия природы. Все остальные составляющие Целого должны стремиться к уподоблению и полному слиянию с ней.

Да и наш избыточный по многим параметрам век, с одновременным сосуществованием в одном социальном пространстве множества культур и субкультур, демонстрирует нам неизбывную потребность индивида в переживании своей причастности к Целому, приобретая порой пугающе радикальные формы, о чем речь пойдет дальше.

С распадом синкретического восприятия мира и само искусство, и его место в обществе претерпело, на первый взгляд, значительные изменения. Появляются люди, уже профессионально занимающиеся специфической деятельностью. Понятно, что их статус художников, музыкантов, танцовщиков, певцов, поэтов отличался от положения служителей муз, которое мы видим сегодня. Тем более, что они были не столько служителями муз, сколько служителями институтов власти или же институтов религиозных, нравственных.

Так, по мере формирования государственных образований искусство самым непосредственным образом стало обслуживать власть. Однако наличие профессиональных исполнителей, как и специально создаваемой художественной продукции – музыки, поэтических творений, живописи, скульптуры – вовсе не означает, что искусство обрело статус самоценности и самодостаточности. Таким же образом строились отношения и в религиозной сфере. Действительно, хорошо известно, что искусство в процессе выделения в особую специфическую, самостоятельную деятельность продолжало носить прикладной характер, было подчинено и использовалось для, скажем так, популяризации

других сфер, как это было с идеологией той или иной власти, религией и т.д.

Зададимся вопросом: обязательно ли в культуре в ее историко-социальном развертывании наступает этап, когда искусство обретает статус самооценности? Уместен и следующий вопрос: в структурированном обществе, с изменением условий жизни, с совершенствованием хозяйственной деятельности, с возникновением совершенно иного уровня отношений человека с природой изменяются ли задачи искусства как механизма культуры?

Чтобы ответить на эти вопросы, следует уточнить параметры культурной деятельности в обществах, где произошло расслоение по имущественному, классовому, социальному признаку, когда сформировались институты, четко регламентирующие общественную жизнь и поведение членов общества.

Вновь повторим – мы исходим из того, что культура задавала модусы развития социальной жизни, влияла на формирование государственного устройства, наполняла содержанием идеологические установки, на которые в легитимизации своей власти опиралась правящая элита. Именно в культуре вызревали мифологемы, которые сакрализировали власть, доказывали ее божественное происхождение.

Сегодня мы можем рассматривать этапы развития той или иной культуры, можем сравнивать мировоззренческие установки, системы мифов, обеспечивающих целостность сообщества, его ценностно-нормативные устои. Можем проанализировать властные вертикали и характер детерминации культурой системы регламентаций жизни как общества в целом, так и каждого его члена, на которые та или иная власть опирается.

Можно также рассмотреть горизонтالي, то есть особенности культурного бытия различных слоев общества. Список этот довольно большой,

поскольку, как мы выяснили, культурой детерминировано практически все социальное пространство, в котором пребывает человек.

Однако следует честно признаться, что за утверждением “можно” скрыто больше желания, чем возможности. Культурологам это хорошо известно. Реконструирование той или иной эпохи во всей полноте требует выполнения исследователем целого ряда условий. Знание истории и знакомство с так называемыми памятниками культуры и искусства необходимые, но далеко не достаточные условия для достижения успеха.

Одним из слагаемых успеха в этой области может стать попытка реконструкции мировоззренческой сферы, что предполагает воспроизводство особенностей мышления представителей той или иной культуры в соответствующей эпохе.

Именно эти положения составляют основу фундаментального исследования М.Поповича “Очерки истории культуры Украины “Способ мышления каждой эпохи, - пишет автор - проявляется в особенностях тех вопросов, которые может задать к окружающему миру человек этой эпохи”. При этом он предостерегает: “Здесь чрезвычайно опасны общие рассуждения, в которых явно или неявно исследователь ставит себя на место представителя архаичной культуры. Чтобы адекватно представлять себе, как мыслил человек этой культуры, надо знать, какие стандарты объяснений данную культуру удовлетворяют, а значит, знать, какие объекты относятся к одному классу без внутреннего сопротивления.”[24, с. 11].

А теперь вернемся к вопросам, касающимся проблемы самооценки искусства и задач искусства как механизма культуры в изменяющихся историко-социальных условиях, и попытаемся ответить на них с учетом изложенных выше предостережений.

Для начала вспомним вывод Тойнби о том, что вплоть до XX века культуры, как и возникшие в их лоне цивилизации, существовали, подчас

не подозревая о существовании других культур и цивилизаций. И таким образом человечество не имело общей судьбы, как и общего исторического опыта. Однако хорошо известно, что исследования в области этнографии и этнологии свидетельствуют о наличии сходных характеристик в культурах, никогда друг с другом не пересекавшихся. Эти характеристики в первую очередь относятся к способу освоения мира, что нашло выражение в мифах, в их структуре и в функциональном построении. Фрезер, Леви-Стросс, Леви-Брюль и их последователи сделали миф предметом пристального интереса представителей целого ряда наук второй половины XX века. Появилось новое научное направление – сравнительная структурная мифология. И поскольку существует обширная литература, неудивительно, что положения и выводы этих авторов много раз описаны и проинтерпретированы с учетом интересов каждого исследователя, обращавшегося к этой проблематике. Поэтому нет нужды вновь и вновь их пересказывать.

Отметим только, что векторы сходств мифов разных народов проходят по линиям оптимизации деятельности человека в его отношениях с миром, природой, в выделении констант, обеспечивающих выживание рода. Здесь лидирует массив мифов, касающихся запрета на инцест, а также самый значительный массив, “заведующий” отношениями человека с природой. Мифы этой группы по своему целевому назначению представляют собой некое подобие договора, призванного обеспечить равновесное состояние между силами природы и имеющими у человека физическими возможностями и техническими средствами для выживания в данных природных условиях. И, конечно же, группа мифов, обеспечивающих упорядочение отношений двух миров, одинаково реальных для носителей мифологического сознания – Данного и Иного.

Таким образом, вывод очевиден – общность в структурном строении, в функциональной нагруженности мифов в разных культурах детерминирована, во-первых, решением общей для представителей рода человеческого задачи – к какой бы культуре они ни принадлежали – освоением данной действительности во всей ее полноте и многообразии. Во-вторых, выработка оптимальных условий, направленных на минимизацию усилий человека для вхождения в эту действительность и дальнейшего утверждения в ней как силы, которая, как минимум, способна заявить о себе и готова к договору со всеми другими силами, как максимум – силы, с которой надо считаться и которая претендует не только на равенство, но и на доминирующие позиции в мире.

Различия по второй позиции как раз и определяют различие культур, а также различие способов решения задач социального жизнестроения. Мы уже неоднократно отмечали, что изначальная функция искусства заключается в его участии в таком жизнестроении. Поэтому, конституируясь в самостоятельную деятельность в процессе исторического развития, “возмужания” культур и выхода их на цивилизационный уровень, искусство в формах своего бытования четко следовало в русле решения культурами очерченных выше задач.

Что дает нам право делать подобное утверждение? Оно основывается, вновь повторим, на концепции культуры как метабазисе социальности, на представлениях о ней как начале общественного жизнетворчества, о ее реальной регулятивной роли в осуществлении задач этого жизнетворчества, а значит, и о наличии механизмов, при помощи которых решаются эти задачи. Другое дело, что мы сталкиваемся с определенными трудностями, возникающими при рассмотрении искусства как механизма культуры. Ведь существующие традиции в подходах к изучению как сущности

культурной деятельности, так и роли и места искусства в жизни общества ограничиваются представлениями о весьма ограниченной части как культуротворчества, так и бытования искусства.

Подлинный масштаб реализации их возможностей в детерминации социальных процессов практически остается достоянием очень немногих исследователей, преимущественно тех, кто хорошо знаком с разработками культурологов и культурантропологов, а потому в методологии многих исследований положение о реальном культуротворчестве отсутствует как структурная константа, что существенно влияет на характер анализа материала, а значит, и на результаты и конечные выводы.

Самоценность искусства. Была ли она у древних и не только?

подавляющее большинство культур свои этические отношения с миром строило, исходя из установлений некоего Абсолюта, какую бы форму он ни принимал: древнеегипетской богини Маат, “ответственной” за соблюдение правопорядка, правды и истины, либо природного начала, каким было Небо в китайской философии, или же персонажа ведической мифологии Ману – праотца всех людей в Индии и т.д.

Отсутствие в культуре претензий на переустройство мира самым непосредственным образом определяло и судьбу искусства. В такой культуре искусство не могло и не должно было выделяться в самоценную, самодостаточную сферу. Более того, такой культуре самоценное и самодостаточное искусство было не нужно и просто противопоказано. Существует ряд причин, объясняющих данное положение.

Первая – культура, которая не озабочена переустройством мира, тратит свои усилия на упрочение устоявшегося миропорядка. Основную

нагрузку здесь несет идеологическая подструктура культуры. Такие ее составные как мифология, религия, художественное творчество, обращаясь в первую очередь к чувственной сфере, вновь и вновь побуждают человека переживать данную ему действительность как установление высшего порядка, а потому не подлежащие ни пересмотру, ни тем, более изменениям.

Но искусство, как это принято объяснять, не просто утверждает незыблемость наличного миропорядка реализуя свои воздействующие возможности. Его действие как механизма культуры гораздо более сложное и обращено не только и не столько к эстетической сфере, а к глубинным личностным структурам, к установкам онтологического порядка. Поэтому здесь более чем уместно замечание М.Поповича о необходимости представлять себе, как мыслил человек исследуемой культуры и какие стандарты объяснений эту культуру удовлетворяют.

Для этого нужно преодолеть искушение рассматривать искусство исключительно в рамках бытующего панэстетического подхода, по сути, до сих пор обслуживающего просвещенческую парадигму с ее универсалиями Разума. Ведь не будем же мы всерьез утверждать, что искусство Древнего Египта, к примеру, было занято формированием эстетических вкусов населения и тем более формированием всесторонне развитой личности. Уж точно подобные стандарты в отношении культуры Древнего Египта не могут удовлетворить никого. Титанические усилия, которые были затрачены в древнем государстве, подчинялись, как известно, не менее титанической задаче – преодолению конечности человеческого существования. Она реализовывалась посредством утверждения в сознании веры в реальность загробного мира, и еще более – через практику повседневной жизни, значительная часть которой была целиком посвящена конкретной работе по обустройству жизни в этом самом мире.

Искусство, разумеется, активно участвовало во всех мероприятиях по такому обустройству, и оно же, главным образом, оставило нам свидетельства о деятельности в этом направлении – росписи гробниц, фараонов, и их подданных, исполинские храмовые изваяния и т.д. Отсюда и следует исходить в понимании роли искусства в Египте и того какими мировоззренческими установками руководствовались в те времена создатели художественных форм.

Насколько велика роль искусства в культурах такого типа, можно судить по сохранившимся и дошедшим до нас произведениям. Другое дело, что в разных культурах “номенклатура” видов искусств, которые наиболее полно отвечали потребностям культуротворчества, была различной. Поэтому развитие того или иного вида искусства и недостаточное развитие другого можно объяснить именно тем, что наиболее адекватно решить культуротворческую задачу мог данный вид искусства.

Одной из таких задач является причастность человека к Целому. Здесь рассмотрение искусства как механизма культуры также возможно только с учетом ментальности субъектов культуры, поскольку следует выяснить отношение человека той или иной культурной эпохи к Целому, и то какой культурный космос был заключен в этом Целом. Мы уже касались этого вопроса применительно к архаичным временам. Здесь же отметим, что архаичные формы мышления не ушли вместе с архаичными временами, а представляют собой дремлющие мыслительные структуры, которые в определенных условиях актуализируются и начинают воспроизводиться. Именно в отношении к Целому эти формы мышления с учетом временной коррекции воспроизводятся до сих пор. Коррелируется временем и содержание коллективной деятельности. И не только из-за отсутствия в лесах мамонтов и другой крупной дичи. Удовлетворить потребности

современного человечества мамонты не смогли бы, даже если бы выжили

Искусство в своей определенной ипостаси, это ко всему прочему – вечное колесо воспроизводства архаичных форм мышления. Способность искусства являть себя как возможность переживания, а значит, и осмысления значимости своей причастности к Целому представляет одну из сущностных сторон художественной деятельности, и именно эта его сторона задействована в разных культурах весьма эффективно.

Но в тех культурах, где сохранение Целого остается программной задачей, искусство, при всей эффективности деятельности как стабилизирующего механизма, а может, именно поэтому, не выделяется в самоценную сферу. Это можно объяснить тем, что автономизация какой-либо сферы, может дать повод для сомнений в целесообразности усилий затрачиваемых на поддержание в равновесии всех частей Целого, как и его самого. Это касательно первой причины невыделения искусства в самоценную сферу в традиционных культурах.

Вторая причина такого положения заключается в следующем. Культуре, претендующей на равноправные отношения с окружающим миром, также как и на его переделку, согласно наработанным схемам переустройства необходим некий полигон, где бы эти схемы апробировались. Их отработка стала возможной на уровне художественной реальности. При этом искусство как специфическая деятельность оказалось перед необходимостью решать качественно новые задачи по сравнению с теми, в решении которых оно выступало механизмом упрочения и стабилизации.

Действия, направленные на моделирование жизни, выдвигали ряд условий. Во-первых, требовалось отразить и вынести на всеобщее обозрение систему причинно-следственных связей, обуславливающих

ход событий. И, во-вторых, что немаловажно, модель сама по себе предполагает наличие некой целостности, поскольку должна представить объект в его завершенности.

Но самое главное условие – наличие культурного запроса на произведения подобного рода. О том, какие условия в разных культурах определяли выделения искусства в самоценную сферу, становление и востребованность разных его видов и жанров, речь пойдет в следующей главе.

Глава 4.

Культурная детерминированность становления искусства как самоценности

Прежде чем непосредственно приступить к рассмотрению факторов, детерминирующих становление видов искусства в разных культурах, необходимо сделать некоторое отступление. Вынуждает нас к этому следующее обстоятельство. Многочисленные труды по истории искусства, теоретические исследования проблем развития художественного освоения мира, совершенствования приемов выразительности, специфики эстетического сознания и т.д. объединяет одна общая тенденция – полная неразбериха в вопросе о том, что считать искусством. Особенно это относится к ранним периодам человеческой истории. Здесь в наличии обе стороны медали. Согласно одной все, что человек «сотворял» для своих потребностей в выживании, относят к искусству. Так, к примеру, утверждается, что “жестокая и упорная борьба с противостоящими им (речь идет о наших пращурах) грозными и неведомыми силами природы поглощала сознание и волю коллектива, она определила основную тему искусства, в котором преобладали изображения диких животных, являющихся объектом охоты” [25, с.20]. Заметим, что речь идет об эпохе палеолита (35-10 тыс. лет до н.э.) И непонятно, как же коллектив, у которого проблемы выживания поглощали «сознание и волю», мог творить искусство?

Вызывает сомнение и такое суждение: “...первые шаги корейского искусства ознаменовались созданием гончарных изделий” [26, с.158]. Можно

ли сосуд с “процарапанным орнаментом, напоминающий след гребня”, так безоговорочно относить к явлениям искусства? В этом же солидном издании читаем: “Упрочение позиций конфуцианства, придающего искусству важное воспитательное значение, выдвинуло на первый план новые его виды, в которых господствовало повествовательное начало. Наиболее важное место заняли настенный рельеф и живопись погребений” [26, с.28].

Период правления Хань, о котором идет речь выше, действительно ознаменовался новациями в строительном деле. Как пишет об этом В.Гриценко, ‘ более роскошными становятся посмертные жилища: каменные и кирпичные гробницы – *феньму*, скальные – *яйму*, каменные залы перед местом захоронения, гробницы с входными пилонами – *цюе*” [27, с.53] Однако почему более пышное оформление усыпальниц несет в себе воспитательную функцию? Ведь вера во власть прошлого над настоящим – одна из базовых мировоззренческих установок китайцев. И именно эта непоколебимая тысячелетиями вера является основой заупокойного культа и обслуживающего его искусства.

На значимость этого культа неоднократно указывает известный исследователь Редклифф-Браун. Исследуя роль ритуалов, обрядов в китайской культуре, он отмечает: “Важной считалась социальная функция обряда – производство и поддержание упорядоченного человеческого общества” [28, с.84]. При этом особое место в поддержании социального порядка в китайской культуре отводилось траурным обрядам, поэтому “китайских философов более всего заботили траурные обряды и жертвоприношения”, – пишет он [28, с.85]. Автор приводит высказывания древнего философа Сюнь-цзы: «Путь и манера *ли*, и эталоны справедливости (*и*) заключаются в том, чтобы проводить мертвых, как если бы они были

живыми, дабы ни в смерти, ни в жизни, ни в конце, ни в начале не было ничего неподобающего и недоброго. Так поступает Конфуций" [28, с.87].

Конечно, если исходить из социального предназначения обрядов, ритуалов, то во всех деталях их проведения и оформления ритуального действия можно видеть воспитательное значение. Однако попытка видеть в художественном совершенствовании приемов изображения, обогащении тематики живописи погребений целенаправленное воспитательное назначение является ни чем иным, как оценением явлений прошлого с позиций современности. Нелишне заметить, что росписи гробниц в Китае не предназначались для созерцания живущими, также как и в Египте. (Это сейчас посещение захоронений в Долине Царей входит в обязательное туристическое меню.) "Древнеегипетские ритуальные портретные статуи – отмечает Н.А.Померанцева, – не предназначались для обозрения – они помещались в замурованной гробнице. Согласно ритуалу заупокойного культа, статуи создавались для самого покойного, или, точнее, для его двойника *ка*, являясь его зримым воплощением. Дух умершего наделял их жизненной силой, после чего они представлялись ожившими для жизни вечной, поправшей смерть" [29, с.156].

Это положение во многом относится и к храмам. Известно, что по всему внутреннему периметру Парфенона, под самым потолком размещался великолепный по красоте и совершенству фриз. Но люди, приходящие в храм, не могли любоваться чудесным творением (даже днем свет не достигал этой части помещения), да оно и не предназначалось смертным. Фриз был создан во славу богов и для богов. Так что древние если и рассматривали культовое искусство как средство, то скорее как средство обращения к высшим силам и общения с ними.

Однако подобные суждения встречаем и в современных трудах, посвященных Древней Греции. “Общественно-воспитательное значение искусства ранней классики неразрывно связано с его художественным обаянием. Новое понимание задач искусства сказывалось и в новом понимании образа человека, критериев красоты. Чрезвычайно убедительно идеал гармонично развитого прекрасного человека раскрывается в образе «Дельфийского возничего» (ок. 470 г. до н.э.). Эта одна из немногих дошедших до нас подлинных бронзовых древнегреческих статуй была частью монументальной скульптурной группы, изображающих победителя на соревнованиях, и возницу, исполненного сурового спокойствия. Бесстрастны правильные черты прекрасного лица, напряженно–сосредоточенный взгляд устремлен вдаль” [30, с.51].

Конечно, можно и так трактовать изображенное в этой скульптуре, но как нам кажется, авторы здесь излагают взгляд нашего современника, причем специалиста–искусствоведа. Для древних греков данная композиция воспринималась в первую очередь как дань герою–победителю. И вряд ли их внимание акцентировалось на вознице, а не на его пассажире, том самом герое–победителе. Тем более, что эта скульптурная композиция – часть фронтовых групп храма Зевса в Олимпии, где, как пишет автор о центральных фигурах фронтона, “Каждый герой выступает как личность, как сознательный участник общего действия, таковы и входящие в боковые группы фронтона “Возничий” и ”Юноша, вынимающий занозу” [30, с.52].

Повествуя о культуре Гальштаттского периода (650–400 гг. до н.э., Западная и Средняя Европа) автор пишет, что на стенках погребальных сосудов были изображены сцены пира, празднеств, с пением и игрой на музыкальных инструментах, сцены кулачных боев, охоты, битв, религиозных

процессий, жертвоприношений, пешие и конные воины, шествия зверей. И делает вывод: “Одно только перечисление сюжетов свидетельствует о стремлении отразить мир в изобразительном искусстве” [30, с.23-24]. В общем намерения автора, искусствоведа по специальности, свести описываемые явления к своему предмету вполне понятны,. Однако автор не может не знать, что назначение предметов погребения в том, чтобы усопший унес с собой как можно больше свидетельств его земной жизни. Поэтому в недоговоренности вывода о «стремлении отразить мир в изобразительном искусстве» можно усмотреть долю профессионального лукавства.

Оратная сторона медали не менее интересна. Чего только авторы солидных трудов не приписывают древнему человеку. Внимания заслуживают положения о его духовном развитии и эстетическом освоении действительности. Так, к примеру, повествуется о “художественно-образном способе осмысления мира первобытным человеком” [31, с 254].

Другой автор по поводу изображения животных в пещерах в различных регионах мира утверждает, что они “говорят нам об изумительном развитии у древнего способности человека познавать красоту” [32, с.11]. Еще один автор усматривает в факте хранения орудий и одежды древнего человека в музеях истинное доказательство того, что данные вещи имеют “*прямое отношение к эстетической проблеме. Древнейшие акты труда и сознания и в самом деле одновременно явились эстетическим освоением мира*”[33, с.4].

Продолжать подобное цитирование можно долго. Мы же обратились к трудам авторов, скажем так, первого ряда, то есть признанных, и по заслугам авторитетов в научном мире. Мы также высоко ценим вклад этих ученых в эстетическую науку. Поэтому их мнение по затронутой проблеме лишь подчеркивает прочность существующей в теоретическом дискурсе

тенденции – наделять наших далеких прауродителей подобными способностями.

В этой связи всякие свидетельства о реалиях жизненной практики прапредков имеют особую ценность. Археологи давно обратили внимание на особенности травм у найденных останков древних, в том числе и у тех, кто жил в период неолита. (То есть речь идет не о самом раннем периоде в истории человечества поскольку неолит – это 10–5 тысяч лет до н.э.) Это уже время земледельцев и скотоводов, когда появляются первые ремесла. Еще раньше были изобретены лук и стрелы. И вот эти уже не дикие охотничьи племена, а труженики полей и пастбищ проявляли себя, по мнению исследователей, далеко не мирно. “Как сообщает агентство BBC News, британские ученые изучили черепа, относящиеся к 4000–3200 годам до нашей эры. Около 5% из них свидетельствуют о зажившем вдавленном переломе, 2% – о незажившем, иными словами, человек в результате полученной травмы скончался. Большинство ударов нанесены тупыми предметами, скорее всего дубинками”. Заметим, что исследования охватывают североевропейский регион. В итоге, по мнению ученых, можно предположить, что в тот период шанс получить травму черепа от своего собрата составлял примерно 1:20, а погибнуть от нее – 1:50. То есть смерть от насилия составляла от 8% до 33%.» А у населения эпохи мезолита, предшествовавшей неолиту, встречается около 44% черепных травм, а травм костей и конечностей почти не обнаружено. Так утверждает ведущий научный сотрудник Института археологии РАН Александра Бужинская, которая считает, что черепные травмы – следствие намеренного воздействия. Наблюдался своеобразный «прогресс» в нанесении смертельных ударов. Если неандертальцы решали свои проблемы «лоб в лоб», свидетельствует реконструкция поединков по травмам, то во времена неолита характер травм,

обнаруженных на черепах детей, женщин, свидетельствует о том, что удары наносились сзади, поскольку жертвы пытались спастись бегством. Исследователи отмечают чрезвычайную жестокость нападавших [34, с.14].

Трудно себе представить, что в перерывах между поединками «лоб в лоб» или после погони за женщинами и детьми, взрослый неандерталец или представитель неолитической молодежи, опершись на дубинку, предавался созерцанию красот природы или же реализовывал свой художественный потенциал в мирном труде.

Да и вообще трудно себе представить обитателя европейского континента, и не только европейского, эпохи палеолита в благостном слиянии с окружающим миром. Историки, археологи, антропологи совершенно уверенно заявляют о том, что в отношениях с природой у первобытного человека доминировал страх. Тем более, когда речь идет о приледниковой Европе. Страх перед угрозами, исходящими от ее суровости и непредсказуемости, от угрозы нападения зверя и себе подобных, страх перед непрогнозируемым будущим, страх смерти, наконец. Именно страх и стремление к достижению состояния безопасности вызвал к жизни магические практики, ритуалы, заклинания, жертвоприношения. Поэтому утверждение, что в наскальных рисунках «поэтически воплощалось стремление человека к овладению мира» выглядит, мягко говоря, неубедительно.

Этнографы, изучающие дошедшие до наших дней сказания, мифологию древних, отмечают общее для разных культур запечатленное в них чувство страха перед природой, перед будущим, перед тотальной уязвимостью человека.

Заметим, что чувства страха и неуверенности были присущи не только первобытным людям. Во все исторические времена вплоть до наших дней

они никогда не покидали человечество. Причины видоизменялись, но чувства оставались. Жак Ле Гофф пишет: “Чувство неуверенности – вот что влияло на умы и души людей Средневековья и определяло их поведение. Неуверенность в материальном обеспечении и неуверенность духовная...”[35,с.11] Ощущение безопасности люди обретали только в религии. “Но в первую очередь безопасность, – продолжает Ле Гофф, – была связана с потусторонним миром, где рай судил избранным вечную жизнь, свободную, наконец, от страхов, внезапных бед и смерти. Но кто мог быть уверен, что спасется? Боязнь ада усугубляло чувство земной неуверенности” [35, с.11]

Мы привели эти свидетельства историка, стремившегося воссоздать максимально объективную картину жизни людей Средневековья. Исходя из имеющихся свидетельств реалий того времени, он показывает, какое место потребность в безопасности занимала в жизни людей не такого уж далекого Средневековья. Конечно, неизбывный страх перед угрозами как природного, так и социального миров не означает, что люди того же Средневековья были лишены радостей жизни. Тем более, известно, что в культурах с архаических времен были выработаны способы снятия психологического напряжения, средства эмоциональной разрядки, бытовавшие и в Средние века. Но это – тема отдельного разговора. Как и тема отдельного разговора то, что в переживании этих радостей жизни и удовольствий относить к эстетическому. Где точка отсчета духовной жизни, относятся ли к ней мысли о спасении души и боязнь попасть в ад? Можно ли найти ответы на эти вопросы, если выйти за пределы желаемого, не искать у предков того, чего мы требуем от современников?

Но и Средневековье отнюдь не является рубежом, после которого человек обрел уверенность, чувство безопасности. Известный американский

исследователь Рональд Инглхарт в предложенной им модели изменения ценностных приоритетов людей выделяет два этапа: первый этап, когда ценностные приоритеты людей определяют материальные ценности выживания, экзистенциальной (экономической и физической) безопасности. Второй период наступает тогда, когда материальные цели, связанные с обеспечением выживания и безопасности, осуществлены и жизнедеятельность людей начинают определять постматериальные цели – автономия, самовыражение, качество жизни и т.д. [36, с.14].

Примечательно, что предпосылки для перехода ко второму периоду – полагает автор – начинают появляться только со второй половины XX века, в условиях экономического процветания ряда капиталистических стран. В последней трети века люди стали отдавать приоритет постматериальным ценностям, поскольку ”они полагают, что их физическое выживание и безопасность гарантированы” [36, с.101]. Но, как оказалось, особых оснований для оптимизма в вопросе безопасности и в конце 20 века и в начале третьего тысячелетия у человечества нет. Об этом в частности пишет Ульрих Бек в книге «Общество риска». Работа посвящена выявлению угроз и опасностей, так сказать, нового поколения, от которых не может укрыться никто, ни за какими стенами [37].

Но пока мы вновь вернемся к исходным позициям – к свидетельствам деятельности первобытных людей. Причем заметим, что исследователи, которые непосредственно занимались изучением наскальной живописи и пещерной скульптуры в разных частях света – макетов медведей, статуэток, линий прочерченных пальцами по глине, так называемых «макаронов» и т.д., очень осторожны в своих высказываниях по поводу природы и назначения этих свидетельств деятельности первобытного человека. Поэтому, рассматривая памятники прошлого, они предпочитают высказывать не

утверждение, а предположение, подчеркивая при этом, их относительность, особенно если это касается таких видов искусства, как музыка, театр, танец, которые не оставили в истории «вещественных» доказательств своих первых шагов.

Заметим, по-настоящему серьезные исследователи крайне осторожны, когда речь даже косвенно заходит об искусстве как самоценной сфере деятельности. Так, Ю.Давыдов пишет: “В эпоху Платона круг проблем, расположившихся впоследствии вокруг вопроса о доступности искусства как центрального и основного, возник в связи с выделением всего того, что впоследствии получило название «изящных искусств», в особую социальную сферу” Обратим внимание на формулировку “всего того, что впоследствии” и т.д. [17, с.57]. То есть автор таким «расплывчатым» образом четко указывает на то обстоятельство, что конституирование «всего того» в самоценную сферу произошло намного и намного позже.

Более конкретен Ю.Давыдов в вопросе начала процесса выделения искусства, когда отмечает, что произведения Гомера ознаменовали “один из первых этапов выделения искусства в качестве специфической формы общественного сознания” [17, с.49].

В этом отступлении следует остановиться на еще одной позиции. Речь идет о наличии в обиходе расхожего, или обыденного понимания искусства и его теоретического, научного понимания. Мы отдаем себе отчет, что ступаем по очень зыбкой почве, во-первых, потому, что их очень трудно развести, поскольку и в том и в другом уровне много мифологемного, аксиоматического, принятого на веру и пребывающего в этом состоянии не одно столетие. Во-вторых, ситуация усугубляется еще и тем, что мы не можем оперировать четким определением искусства. Такой дефиниции, общепринятой как в науке, так и в практике, нет. Зато существует много

характеристик типа «истинное искусство», «неискусство», «высокое», «низкое», «классическое», «современное» и т.д. Но и не удивительно, что до сих пор не выработано устраивающего всех определения искусства. Ведь содержательное пространство, которое попадает сегодня под определение искусства, фактически не имеет границ.

Впрочем, из всего этого массива можно выделить два уровня залегания, которые имеют отличные друг от друга конструктивные элементы. В слове «искусство» мы можем выделить два значения – это искусный, то, что ближе к древнему *техне*, и искусственный, то есть нечто, не имеющее аналогов в природе, жизни. Разумеется, что все прикладное искусство относится к первому значению, к нему же относятся привычные для нас характеристики – искусство парикмахера, искусство жизни и т.д. Говоря об искусстве врачевания, подчеркивается значимость и сложность этой деятельности. Собственно, «связка» искусство с любой профессиональной деятельностью, с каким-либо общественным явлением означает придание им особого статуса, повышение на несколько порядков социального престижа.

Следует отметить, что здесь мы не открываем ничего нового. Такое положение дел очевидно. Однако практика подобного безбрежного применения, по существу, качественной характеристики – искусный – ведет к размыванию и второй ипостаси – искусственный. В исследованиях все, что отмечено малейшим выходом за утилитарность, – узор, форма – объявляется искусством. Сюда же добавляется второй фактор – явления прошлого трактуют с позиций теорий, возникших в последние два столетия, когда вторая ипостась заняла одно из ведущих мест в художественной практике и в общественном сознании.

Вновь задаемся вопросами: когда же возникла и конституировалась как самостоятельная сфера вторая ипостась, когда утилитарность как таковая

вообще исчезла из творений, когда ушла на периферию функция обслуживания культа, власти?

Историки искусства знают ответы на эти вопросы. Михаил Ямпольский пишет по этому поводу: «Модель истории культуры, которая доминирует сегодня, восходит к Ренессансу. История эта хорошо известна, но ради ясности изложения я вкратце напомню ее. Вплоть до конца Средних веков не существовало четкого различия между ремеслом и искусством. То, что Средневековье называет искусством, относится прежде всего к “семи либеральным искусствам”, составляющим основу университетского образования. Термин *artista*, придуманный в Средние века, относился либо к ремесленнику, либо к студенту, изучающему “либеральные искусства”. Борьба за эмансипацию искусства началась довольно рано, и ее центром стала Италия, по преимуществу Флоренция. Борьба эта увенчалась выделением цеха художников из корпорации лекарей и аптекарей, к которой ранее принадлежали живописцы и скульпторы. Возникла автономная художественная корпорация Святого Луки. Вазари выделил изобразительные искусства из ряда иных искусств и определил их как *arti del disegno* — “изящные искусства”. Одновременно возникли так называемые *академии*. Именно в рамках академий ренессансное искусство получило свою идеологическую программу, именно в них искусство было переосмыслено в интеллектуальных категориях науки, тут получила обоснование математическая теория линейной перспективы [38, с.2].

Однако разные регионы в своем культурном и социальном развитии, как известно, очень отличались. Поэтому так случилось в истории, что в одной культуре вызрела потребность в профессионализации искусства, в конституировании его в самостоятельную сферу, на несколько веков, а то и на тысячелетие раньше, чем в других. Этот процесс происходил в Древней

Греции и Риме, и с распадом древнеримской империи был прерван на тысячелетие.

Но если искать методологическую основу для ответа на этот вопрос, то вероятно, следует в первую очередь рассматривать возможности становления искусства как самостоятельной сферы, исходя из потребности в появлении такой сферы. Это во-первых. Во-вторых, закрепление в социуме отношения к искусству как самодостаточной деятельности. Собственно этим мы и занимаемся в данной работе. Из обширного массива применения понятия искусства мы выделяем ту его часть, где являет себя вторая ипостась искусства. Именно здесь средствами, которыми владеет только искусство, создается иная реальность, можно сказать, параллельный мир. И именно здесь существует потребитель, который готов к восприятию этой реальности и хочет хоть какой-то отрезок времени посуществовать в желаемом мире. Мы так много внимания уделяем выделению этой стороны искусства, чтобы более полно показать ее значимость, чтобы она не затерялась среди нивелированных характеристик и определений.

В исследовании становления видов искусства в различных культурах можно увидеть как общие черты, так и существенные различия. Общее - несомненно, в том, что во всех культурах питательным раствором для искусства, а точнее, для его видов были ритуал, обряды, культовые действия. Различия обуславливались различиями способов социального выживания. Они проявлялись в первую очередь в нагрузке, которую несли те или иные виды искусства, в их номенклатуре. Но эти различия стали видны на более поздних этапах развития, когда религия конституировалась в ведущий социальный институт, оттеснив магию на периферию социальной жизни.

Повторяем, в нашу задачу не входит подробный анализ этапов формирования каждого из видов искусства в культурах, мы просто

попытаемся показать, под влиянием каких факторов та или иная составная часть ритуального действия выделялась в отдельный вид, под влиянием каких условий «закладывался» тот или иной вид искусства.

Музыка в культуре и во времени

Проследить становление музыкальной культуры во времени более чем сложно, а то и вовсе невозможно. Из материальных свидетельств сохранились только музыкальные инструменты или их фрагменты. Свою лепту внесли другие виды искусства. Живопись запечатлела музыкантов и их инструменты, литература засвидетельствовала наличие музыки датируемые до нашей эры. Какой была музыка давних предков, как она звучала, с точностью утверждать нельзя. Хотя и здесь делаются попытки реконструировать, пусть даже весьма приблизительно, звучание инструментов древности.

Нас интересует, однако, не столько звучание музыки, сколько то предназначение, которое ей было отведено в культурах, ту нагрузку, которая она несла в решении проблем формирования устойчивого социума. В литературе встречаются попытки определить роль музыки в культурогенезе. Однако, как нам представляется, не все они удачны. Так, И.И.Ашмарин полагает, что именно музыка "максимально удалена от биологической мотивации и максимально опосредована в своих связях с социальной целесообразностью". Поскольку, по его мнению, из всех невербальных видов искусства именно музыка несет повышенную коммуникативную нагрузку, Ашмарин утверждает, что "музыка – это нечто большее, чем один из видов искусства"[39, с.133]. Легко заметить, как без каких либо оговорок к музыке как к искусству, относится все – с момента появления звуков хоть отдаленно напоминающих музыкальные.

Поэтому происхождение музыки рассматривается только в аспекте развития слухоречевого аппарата. Совершенствование этого органа чувств, вместе с усложнением функций центральной нервной системы, стимулировало появление музицирования уже непосредственно как художественной деятельности. Как видим, схема проста. Фактически все решается на уровне онтогенеза.

С точки зрения представления о формировании музыки в культуре это достаточно облегченный подход, поскольку повторяет давно известные положения, скорее типичные для музыкознания. Что же касается формирования музыки в культурах, то здесь столь приблизительной реконструкцией не обойтись. Ведь, по сути, воспроизводится музыкальное развитие ребенка, знакомое и видимое в обозримом нашими современниками времени. Однако уже само становление звукоряда в разных культурах свидетельствует о том, сколь непохожим может быть и восприятие музыки, да и сама музыка.

Итак, какой была музыка древних, какую главную нагрузку она несла, если все-таки считать, что совершенствование и развитие музыкальных способностей не было ее основополагающей функцией, а, скорее, было одним из условий эффективности воздействия этого вида деятельности в сообществе. С уверенностью можно сказать об этой музыке лишь то, что современному человеку, особенно европейцу, очень трудно было бы назвать звучания, которые выслушивал их давний предок, музыкой.

Автор данных строк смог отчасти убедиться в этом, побывав на концерте японских музыкантов. Концерт предназначался не для широкой публики. Все присутствующие на нем были приглашены посольством Японии в Украине. Особую радость по поводу возможности побывать на концерте выражали японцы, работающие в разных учреждениях Киева. Как оказалось,

у себя на родине попасть на выступления этого музыкального коллектива у простого японского смертного практически нет возможности, поскольку это придворный ансамбль, который выступает только во время церемоний во Дворце Императора Японии. Участники ансамбля – члены семьи Хидэки, которая работает при дворе более 1000 лет. И все это время в неизменном виде исполняется музыка гагаку. Впрочем, даже такой датировкой возраст данной музыки не ограничивается.

Из буклета следует: "Гагаку - одна из традиционных форм музыки в Японии. Она пришла в Японию из Китая и Юго-Восточной Азии через Корейский полуостров около 1300–1400 лет назад". Таким образом, возраст дошедшей до наших дней музыки исчисляется уже тысячелетиями. Что же представляет собой музыка гагаку, которой с таким благоговением внимали слушатели–японцы? Для европейского уха она более чем необычна. По наблюдениям автора, в ней отсутствует звукоряд как таковой. Не только семитонный европейский, но и типичная для Востока пентатоника. Музыка гагаку – это музыка природы, которую человек не покоряет, а слушает и пытается воспроизвести. Вслушавшись в этот мир звуков, можно услышать и шум ветра, и крик ночной птицы, и движение воды, и еще много других звучаний. И все эти порой, резкие, порой необычные для филармонической обстановки звуки объединяют и упорядочивают не правила и законы гармонии, гармонии как музыкальной алгебры звукосочетания, а стремление жить в единстве с гармонией природы и космоса.

Именно то стремление, которое определяет сущность и своеобразие культуры народов Дальнего Востока. И если слушатели-соотечественники, напряженно вслушиваясь в непривычные звучания неизвестных им инструментов, приобщались к иной культуре, то есть проделывали определенную духовную работу, то слушатели–японцы наслаждались и

выпавшим им счастьем встретиться с музыкантами, и музыкой, для них понятной и совершенной от первого до последнего звука.

Крайне скудные сведения о характере музыки древних заставляют исследователей проделывать скрупулезнейшую работу по восстановлению хотя бы приблизительной картины звучания музыки. Интерес к подобной деятельности подогревается и интересом культурологического порядка – выстроить объемное представление о прошлом, исходя из знания объективных детерминант, определяющих логику и особенности каждой отдельной культуры. В этом плане весьма важны изыскания в области формирования музыкального строя. Хотя пример музыки гагаку показывает, что наличие музыкального строя не является обязательным условием для исполнения и восприятия музыки, все же преимущество в музыкальной культуре имеет организация звуков в соответствии с определенным их строем.

Как известно, отличие культур разных регионов мира, так сказать, материализуется в характере звукопроизведения. Наиболее распространенными являются семитонный музыкальный строй европейской культуры и пентатоника Востока. О формировании европейского звукоряда поговорим позднее. Что же касается музыки древних цивилизаций, то свидетельства о том, что она существовала, мы находим благодаря изобразительному искусству. Изображения музыкантов, певцов, танцоров, которые находят в древних сооружениях, позволяют не только убедиться в том, что наши предки услаждали свой слух музыкальными произведениями, но и демонстрируют вид инструментов и способ звукоизвлечения. Определенный вклад в представления о музыке как составляющей культуры древнего человека вносят археологические находки.

Конечно, найденные предметы, которые исследователи определяют как инструменты, очень приблизительно могут свидетельствовать о характере извлечения звука, а тем более об его звучании. Поэтому особый интерес вызывают попытки реконструировать строй музыки, которую слушали наши предки. Исследователи используют для этого любую возможность. В этой связи интересна попытка воссоздания древнеегипетского музыкального строя. Ученые использовали для этого росписи пирамид. Росписи свидетельствовали не только о наличии в жизни древних египтян музыки как таковой, но и об ее распространенных формах. Так, на одной росписи, к примеру, изображен целый инструментально-вокально-танцевальный ансамбль. В руках у музыкантов как струнные инструменты – арфы, так и духовые – кларнеты.

Воссоздание музыкального строя египтян осуществлялось египтологом А.Мачинским следующим путем. Он полагал, что вычисление длины древнеегипетской арфы позволит установить высоту тона струны. В результате сложных расчетов он пришел к выводу, что древнеегипетский строй был близок к строю шотландской или же китайской гаммы – имел поначалу интервал в один тон; позже появились и полутона [40]. Автор статьи, посвященной освещению возможностей реконструкции древней музыки, Г.Каплан возражает А.Мачинскому, указывая на технические детали устройства египетских инструментов, которые тот не учел в своих расчетах. Г.Каплан, в свою очередь, предпринял попытку выяснить музыкальный строй египтян, используя изображения духовых инструментов. В своих расчетах автор опирался на законы музыкальной акустики, единые как для столба воздуха, так и для струны. На основе полученных данных он предположил, что в Старом царстве использовалось пятизвучие – пентатоника [40, с.55].

Выводы исследования представляют значительный интерес для музыковедов-историков. Для нас же здесь интересен сам изобразительно запечатленный факт, что в развитой культуре, каковой была культура Египта, музыка занимала значительное место. Об этом свидетельствует и разнообразие инструментов, существовавших уже в эпоху XVIII династии (XVI–XII вв. до н.э.). "К давним арфе, длинной и короткой дудке, трещоткам и погремущкам прибавились гусли, заимствованные у ханаанеян, лютня, двойная дудка, воинская труба, барабан, бубны. Арфы и гусли делались иногда огромных размеров" [41, с.471].

Итак, можно считать, что пентатоника – самый почтенный по возрасту музыкальный строй. И если проследить его географию и историю, то окажется, что его распространение весьма широко и отнюдь не ограничивается Востоком как Ближним так и Дальним.

Нас интересуют два момента относительно музыки в культуре. Во-первых, какова ее роль в выполнении той или иной культурой своих базовых функций. И, во-вторых, факторы, которые определяли развитие ее выразительных средств как искусства. Однако сделать это, как уже отмечалось, непросто. Музыка, наверное, является наиболее трудным материалом, поскольку практически не оставляет материальных следов в истории. Только благодаря другим видам искусства можно строить догадки и предположения относительно ее роли в культуре. Еще труднее составить представление о реальном звучании музыки прошедших эпох. Даже если существует древняя знаковая запись музыки, у исследователей нет возможности ее расшифровать из-за принципиально иного, по сравнению с последними столетиями, музыкального мышления.

Некоторые исследователи видят трудность также в неопределенности происхождения и предназначения музыки как искусства. С одной стороны,

музыка не имела объектов для подражания, с другой – в природе не существует упорядоченных по тембру и высоте звуков. Пример музыки гагаку показывает, что музыка все-таки находит объекты для подражания, и это именно звуки окружающего природы. Во-вторых, упорядоченность тембра и звука не является обязательным условием для признания музыки искусством во всех культурах.

Однако если речь идет о европейской культуре, особенно об ее отсчете со времен античности, то действительно здесь упорядоченность звукоряда – обязательное условие. Поскольку система отношений европейца и окружающего его мира строилась на иных основаниях, чем у жителя Дальнего Востока, то и все иные потребности, установки, представления влияли на становление музыкального строя и определяли значение музыки как таковой в культуре.

Снова сравним. У европейцев человеку надлежит упорядочивать мир, который в основе своей хаос. Отсюда и природа нуждается во внесении корректив, чтобы и в ней обнаружился порядок и прогнозируемость. Для китайцев же природа и есть порядок, и уж никак не хаос. Поэтому вся деятельность должна осуществляться в соответствии с природными установлениями, демонстрировать верность природе. Музыка здесь выступает проводником "мира природы", основная ее цель – противостоять искусственности.

Европейцы последовательно занялись наведением порядка и, как им казалось, в хаосе звуков. В основе европейской музыки, выражаясь высоким штилем, «алгеброй поверенная гармония». Пифагор открыл замечательную закономерность: "созвучие двух одинаковых струн разной величины приятнее для слуха, если эти струны соотносятся друг к другу как целые числа – 1:2, 2:3, 3:4. Чем меньше эти числа, тем благозвучнее, мягче это созвучие" [42, с.59].

Таким образом, началась конструкция звукоряда и музыки, которой нет аналогов в природе. В древнегреческой музыке происходили те же процессы, которые обусловили уникальность этой культуры и, главное, ее определяющее влияние на дальнейшее развитие европейской цивилизации, во многом определившие современное состояние мира в целом. Сфера художественного производства стала подчиняться воле и желаниям человека. Все большее внимание начали уделять форме. Это, в свою очередь, привело к тому, что искусство все более и более стало автономизироваться. Его социальная значимость не только фиксировалась в общественном мнении, но и становилась предметом осмысления.

Упорядочивая звуки, конструируя звукоряд, человек, таким образом, создавал второй мир, мир художественный. Этот мир уже по своим законам моделировал действительность, вносил в нее недостающие, на взгляд творца, черты и свойства. Моделируя новую реальность, искусство, в том числе и музыка, уже претендовали на то, чтобы влиять на несовершенную действительность, улучшать ее в соответствии с идеальной схемой. Если звук в индийской музыке был связан с определенной эмоцией, то есть эмоция предшествовала звуку, то в греческом понимании музыка воздействовала на эмоциональное состояние, задавая определенный настрой. Здесь нельзя не вспомнить Платона, который в трактате «Государство» выступил с идеей, скажем так, социальной регламентации доступа к искусствам, в том числе и к музыке. Низшей касте, которую составляли земледельцы, ремесленники и торговцы, предписывалось ограничиться ритуалами народных праздников. Касте воинов, «стражей» надлежало приобщаться к мусическим искусствам в их синтезе – музыка, танец, поэзия. Но при этом как на содержание песен и танцев, так и на музыкальное сопровождение налагался целый комплекс запретительных мер. При отстаивании принципа военного этикета, который

должно было воплощать искусство, призванное воспитывать «стражей», строго дозировалось содержание поэтических текстов, отвергались музыкальные лады, оказывающие «расслабляющее» действие на человека (ионийский, лидийский), запрещалось использование таких музыкальных инструментов, как тригоны, пектиды, флейты [17, с. 158].

Для высшей касты – мудрецов-философов, по мысли Платона, наибольшее значение в воспитании имеют умозрительные искусства – философия и геометрия.

Заметим, кстати, что Платон крайне негативно относился к выделению искусства в самостоятельную сферу, усматривая в этом угрозу целостности греческого социума, поскольку искусство – иллюзорное удвоение действительности, которая не соотносится с актуальными практическими задачами общества, а значит, уводит граждан полиса от их решения.

Регламентация присутствовала и в восточных культурах. Собственно решалась все та же задача, что и в доисторические времена, когда звукоизвлечение и все остальные действия, составляющие ритуал, выступали в качестве механизма культуры. Только, скажем, в Китае, в период конфуцианства уровень решения был уже иной. Звукоизвлечение было приведено в определенную систему и превратилось в музыку, а способы упорядочения социальной жизни были сведены в философские, этические доктрины. В конфуцианской философии музыка и ритуал рассматривались как средства установления и сохранения социального порядка и в качестве таковых они становились выше законов и наказаний. В "Книге обрядов" музыке посвящен раздел "Юэ цзи". Там, в частности, находим: "Поэтому прежние (мудрые) *ваны* были очень внимательны к тому, что возбуждало чувства людей, и поэтому с помощью обрядов и ритуала они направляли желания людей, с помощью музыки они приводили в гармонию звуки их мелодий, с помощью управления

они объединяли действия людей, наказаниями предупреждали их пороки” [29, с.79 – 107].

С открытием Пифагором формулы созвучий: созвучие двух одинаковых струн разной длины приятнее для слуха, если эти струны соотносятся друг к другу как целые числа – 1:2, 2:3, 3:4., в Европе началась систематизация порядка следования звуков и их одновременного звучания.

Но, повторяем, как звучала эта музыка, мы не знаем, поскольку способов ее записи долгое время не существовало, а та, которая со временем появилась, не поддается расшифровке. Но музыка, как инструментальная, так и в виде вокального исполнения продолжая существовать в обрядах, выделилась в отдельный вид искусства. Природа музыкального творчества, а тем более его воздействие на человека занимали особое место в европейской теоретической мысли. В предлагаемых классификациях видов искусств музыка всегда располагалась в первой тройке. Такое внимание мыслителей свидетельствовало о том, что ее культуротворческий потенциал если не артикулировался, то во всяком случае подразумевался.

Танец

Очевидно, что каждый вид искусства имеет свою историю становления и выделения из обряда или ритуала. Исследователи художественной культуры отмечают большую роль танца в обрядовом действе, поскольку первоначально мифологическое мироощущение выражалось в четко фиксированных движениях, которые совершали все участники обряда. Недаром Коллингвуд называл танец матерью всех языков [43].

Танец во все времена фиксирует и социализирует жесты и позы человека, его поведение в воссоздании ритуально-культового действия. Ритуальное происхождение танца проявляется в культурах и поныне. Однако

в разных культурах, в разных регионах ритуальная природа танца сохранилась и проявляет себя по-разному. Это обстоятельство свидетельствует о том, что танец является несущей частью определенной социокультурной конструкции, которая структурирует пространство отношений с миром, задает их бытийственные параметры, мировоззренческие ориентиры. Поэтому проявления танца, его культуротворческая «нагруженность» различны в разных культурах.

В культурах Юго-Восточной Азии, значима символическая сторона танца. Особо почитается высокий жизненный смысл каждого движения, его общественно признанная “целесообразность” и красота. На протяжении тысячелетий танец в Японии, Китае, Вьетнаме, Индонезии, других странах региона существовал либо как часть придворных церемониалов, ритуалов, в формах, не изменявшихся веками, либо как часть храмовых ритуалов и праздников. Дворцовая жизнь китайских и японских императоров была невозможна без танца, который носил сугубо ритуальный характер. Исследователи отмечают особое место танца в конфуцианской ритуалистике. Известно, какое значение имело и до сих пор имеет для стран этого региона сохранение устоев, следование традициям. В этом усматривалась основа самосохранения сообщества, его жизнестойкости. Поэтому и ритуалы здесь если порой и утрачивают свой первоначальное содержание, тем не менее не утрачивают смысла и назначения.

Клиффорд Гирц пишет, что на острове Бали ритуалы и в XX веке оставались системообразующим элементом, обеспечивающим стабильную работу всех социальных институтов. Выполнение ритуала, вне зависимости от того, понимает его участник суть действия или нет, верит в магический характер действия или нет, должно было быть неукоснительным. Отношения в балийском обществе строились таким образом, поясняет Гирц, что за

невыполнение ритуальных обязанностей, человек мог быть подвергнут остракизму, изгнанию из сообщества [44, с.208].

Естественно, что здесь направленность культурной интенции определялась ориентацией на традицию как осевую величину. Отсюда и способ «материализаций» этих интенций в художественной сфере, в частности в танце. Мастерство исполнителя определялось соответствием существующей вековой традиции исполнения. Так танец Бугаку в Японии поныне исполняется без изменений с X века. Следование традиции как одному из основных устоев миропорядка вплоть до XX века определяло танцевальное искусство в Восточном регионе. Несмотря на существование отличий в танцах аристократии и народных танцах, а также наличие разных школ исполнения, их роднит общая тенденция – пластика, язык танца, которые как самоценные величины не культивировались. Потребность в обогащении танца новыми элементами, в совершенствовании техники, расширении выразительности непосредственно у исполнителя отсутствовала. Хотя это не означает, что танцевальная техника не развивалась, не обогащались приемы танца. Чаще всего это совпадало с социально-экономическим подъемом государства, с расширением культурных связей, как это было в Китае в период правления династии Тан. В этот период отмечается процесс усложнения композиции танца, насыщение его символикой. Но и здесь новации были направлены на выражение в танце более усложненной мифологической картины мира, а не на ощущение радости движения как самоценности, полноты бытия.

После ритуала наиболее значимое место в этом регионе танец занял и как часть театрализованного действия. Движение, жест, пантомима на протяжении более десяти столетий занимают центральное место в театрах Китая, Японии, Индонезии. В Японии существовало целое направление в театре, такое как буюэки где сюжет раскрывался средствами танца.

Особое место занимает танец в культуре Индии. Но и оно определяется культовой значимостью танца. Танцовщиц – девадаси обучали искусству танца с детства. На протяжении многих веков главной целью обучения было точное воспроизведение движений, жестов, мимики, поскольку индийский танец выражает то сакральное знание, которое оказалось невозможно выразить словом. “В классическом индийском танце движения рук синхронизированы с движениями глаз, шеи и других частей тела. Каждое движение – жест, “мудрас” на санскрите – по сути, символ, и несет некоторое значение. Схожие жесты широко применяются и в танцах других культур Азии и Тихого океана, таких как тайландская, индонезийская, японская и гавайская” [45, с.59].

Можно констатировать, что в закрытых для проникновения других культур, какими вплоть до XIX века оставались страны Юго-восточного региона, танец не сформировался как отдельный вид искусства, хотя там существовали профессиональные исполнители, были представлены разные направления и школы, тем не менее танец остался неотделим от ритуала, от религиозной деятельности, от театрального представления.

Для населения этих стран танец ассоциировался с храмовыми праздниками, с атрибутами образа жизни аристократии. Как способ выразить эмоциональное состояние, возможность личного самовыражения танец не воспринимался. Подобное отношение к танцу совершенно не вписывалось в характер мировосприятия, мироотношения, где цементирующими общественную жизнь аспектами являлись подчинение власти и коллективистская мораль.

Совсем другую картину имеет становление танца в Древней Греции. “ Мы не знаем точно, как и почему изменялись ионийские танцы от торжественных, обрядовых к игривым, исполняющимся на пирах.” - пишет Л.Винничук [18, с.

354]. Мы тоже точно не знаем, как это произошло, но, учитывая ряд известных обстоятельств – наличие у свободных греков времени на досуг, прочно укоренившийся обычай длительных пиршеств, где обильные винные возлияния сочетались с так называемой культурной программой – выступлениями музыкантов, певцов, танцоров и танцовщиц, вполне можно предположить, что для игривого настроения, переходящего в танец, сложились подходящие условия. Тем более, что на пирах обычно присутствовали гетеры. Они танцевали, демонстрируя свои достоинства, то есть сейчас бы сказали – пиарились. Нетрудно себе представить, какие элементы танца здесь выступали на первый план – чувственная пластика, акцентирование внимания на красота тела.

Нельзя забывать и о том важном обстоятельстве, что свободные греки заботились о потребностях души. “Мы ввели много разнообразных развлечений для отдохновения души от трудов и забот”, – писал Фукидид [46, с. 38]. То есть могли себе позволить греки в свободное от государственных и общественных дел время подумать о душе. А это и есть прямая дорога к переживанию полноты жизни. Заметим, что мысли о душе у древних имели другую направленность, чем та, что была характерна для христиан, которые, как известно, очень заботились о душе. Но христиане направили свои усилия на спасение бессмертной души. Можно сказать, что они более пеклись о полноте небытия.

Разумеется, и в Греции танец и музыка возникли как составные культовых обрядов и праздников. Но именно в Греции, по-видимому, впервые в культурах танец вышел за рамки ритуала, обряда. Известный своей строгостью к искусствам Платон считал только такую пляску правильной и полезной, в которой отчетливо выражен практически-жизненный смысл этой формы искусства, где наслаждение от участия в коллективном действе не отличалось

от наслаждения полнотой жизни. Танец в Греции стал площадкой для, может быть, стихийного самовыражения, как это было во время пиршеств, или празднеств в честь бога Диониса. От полноты чувств в пляс пускались участники пирушек, конкурируя с профессиональными танцовщиками. В Гомеровской Одиссее есть примечательные строки:

“Пригласите сюда плясунов феакийских: зову я
Самых искусных, чтоб гость наш, увидя их, мог, возвратясь
В дом свой, там все рассказать, как других мы людей превосходим
В плавании по морю, в беге проворном, и в пляске, и в пенье” [47, с.250-254].

Лукиан в своем трактате «О пляске» говорит об ее божественном происхождении, о причастности ее к таинствам. В трактате подробно изложен перечень качеств, которыми должен обладать плясун, и необходимые ему сума знаний, причем не только о музыке, но и по ритмике, геометрии, философии, риторике, живописи, ваянию. Но главное, что надлежит знать плясуну, – это история и мифология. Лукиан считал, что пляска приносит и наслаждение, и пользу. Зрелище танца совершенствует душу, вызывая в ней благородные чувства [48, с.274-277].

Таким образом, можно полагать, что танец в Древней Греции стал органичной составляющей мироотношенческого модуса, задаваемого культурой. Напомним, что условием выживания полисов было культивирование определенного типа личности, которая могла показать и доказать свое превосходство во всех, кроме тяжелого физического труда, видах деятельности. Именно в этих условиях, когда внимание зрителя в первую очередь было обращено на художественный замысел, мастерство исполнения, (заметим, именно на замысел, а не на соответствие традициям исполнения, как в Юго-Восточной Азии), когда он способен оценить и получить удовольствие от созерцания технических и художественные приемы

воплощения этого замысла, становится возможным говорить о виде искусства как таковом. В данном случае – о танце. И еще одно важное условие выделения вида в самостоятельный и самоценный - когда он становится частью досуговой деятельности.

Собственно, можно говорить, что появились предпосылки для функционирования танца как самостоятельного вида искусства. Культура Древней Греции в своем социальном строительстве развивалась таким образом, что возникла потребность в художественной деятельности вне ритуалов и обрядов. Появился потребитель художественной продукции как таковой. Параллельно шел процесс осмысления искусства как средства воздействия на личность; тогда первые намерения его начали использовать в целях формирования определенных качеств личности.

Театр и его аудитория

Чрезвычайно интересный материал в этом плане представляет развитие театра, особенно если рассматривать динамику его становления в Европе. Здесь театр имеет свою историю, которую следует рассматривать в тесной увязке с проблемой взаимоотношений с аудиторией.

Известно, что в древних Афинах, как и в других полисах, зрители прекрасно разбирались в достоинствах и недостатках драматургии, знали авторов пьес, имели о них собственное мнение, понимали толк в актерской игре, могли по достоинству оценить как хорошую, так и плохую игру. Однако начиная со Средневековья подобные взаимоотношения с театром не получили преобладания и на многие столетия были прерваны. И только во Франции в середине XVII века вокруг театра формируется зрительская аудитория, “которая знает своих любимцев в лицо и по именам, их частная

жизнь интригует, а искусство за редким исключением вызывает почтительное восхищение”[49, с.119].

Благодарными зрителями были также жители Китая и Японии в силу присущей им социально имманентной эстетической восприимчивости. Но здесь театр возник, как минимум, на тысячу лет позже, чем в Греции, хотя театрализованные представления, где доминировали танец и музыка, существовали достаточно давно. К тому же на Востоке театр не нес той социальной нагрузки, как в Греции.

Театр Востока в буддистском мировосприятии должен был свидетельствовать об иллюзорности и быстротечности бытия. Его действие строится на аллегориях, иносказаниях. Здесь не было злобы дня, как в пьесах Аристофана, Еврипида, Софокла, Эсхила, хотя в основе их пьес лежал миф. “Искусства почитались в буддийской системе ценностей «уловками», (хобэн – яп. От санскр. *упая*), то есть служили средством передачи неизглаголемых прямо и непосредственно основных религиозных откровений”, пишет Е.Шнейдер [50, с. 182].

Востребованность видов искусства

Несомненно, реконструировать становление отдельных видов искусства в древних культурах, особенно в таких, которые не оставили «вещественных» доказательств, весьма проблематично. Только по изображениям танцовщиц в гробницах можно судить о танце в Египте, в Китае. Еще сложнее судить о прообразах театра. Но есть культуры, которые не оставили даже таких свидетельств. Хотя и здесь тоже возникает повод для культурологических размышлений – что является причиной, а что следствием. Скажем, не менее древняя и развитая культура Двуречья практически не оставила памятников и материальных свидетельств человеческой деятельности. Исследователи, к тому

же отмечают неразвитость заупокойного культа. Возникает вопрос: что обусловило отсутствие заупокойного культа – отсутствие монументальной архитектуры, пластики, или отсутствие возможностей ее создать. А создать ее тех природных условиях было невозможно из-за отсутствия камня и частого разлива рек, уничтожавшего, размывавшего постройки из сырцового кирпича. Отсюда выстраивается ситуация: нет возможности строить гробницы на века, нет росписей, скульптуры, нет свидетельств о реалиях жизни того времени, о духовных доминантах людей этой культуры. Это к вопросу о роли климатического и географического факторов в культуротворчестве.

И все же дошедшие до нас памятники разных культур позволяют обнаружить бытование в них различных видов искусства. Бытование или же их отсутствие. Несмотря на то, что по свидетельствам этнографов, в ритуалах повсеместно, в любой части планеты, присутствовали движение, жест, звуковое сопровождение, как голосовое, так и с помощью примитивных инструментов, элементы театрализованного действия – все же в ходе исторического развития, по мере усложнения социальных форм жизни, выделение и дальнейшее самостоятельное развитие отдельных элементов ритуала, обряда, магии не было одинаковыми в разных культурах.

В каждой из них складывалась своя «номенклатура» видов искусства. Возникновение того или иного вида искусства, детерминировано потребностями культуры в ее социально-организующей деятельности. Интенции каждой культуры диктуют и необходимость становления определенных видов искусства, причем не всегда всей их номенклатуры. Выделение или невыделение искусства в самоценную, самодостаточную сферу непосредственно зависит от культурного заказа, от особенностей развития данной культуры, от сформировавшихся в ее лоне путей развертывания социального пространства.

Для доказательства этого положения не требуется особой аргументации. Общеизвестно, что в исламской культуре изображение человека и всего живого находилось под суровым запретом согласно положениям Корана. По этому поводу Е.Яковлев пишет: ”Эти запреты имели глубокий социальный смысл, они должны были отвратить взоры правоверного мусульманина от бренного мира, направлять его помыслы, чувства и желания к единому эпицентру мироздания – к Аллаху” [32, с. 132]. Яковлев обращает внимание на социальную сторону мусульманства, а существующие в нем запреты на антропоморфное и наглядно-природное характеризует как антигуманное проявление этой религии.

И дух времени, и культурологическая направленность данного исследования не позволяет нам согласиться с подобной оценкой. Если придерживаться нашей установки, согласно которой становление того или иного вида искусства обусловлена в культуре необходимостью обеспечения базовых установок сообщества в безопасности, стабильности, прогнозируемости, то в исламе эти задачи успешно решались при помощи религиозных догм, носивших тотальный характер, регламентируя все сферы жизни, всю без исключения деятельность человека. Художественные средства, которые были при этом задействованы, создавали необходимый чувственный фон. С этим успешно справлялись изысканная орнаменталистика, цветовая гамма и музыка.

Аналогичным отношением к изображению людей отличается и иудаизм. В нем существовали внутренние факторы, препятствующие свободному развитию творчества, – всепроникающий закон и религиозно-нравственное сознание национальной солидарности. Игнорирование личности, индивидуальной свободы и здесь становилось препятствием для творчества в том его смысле, в каком оно сформировался в европейском сознании.

Иудаизм также известен своим неприятием изображений антропоморфного характера, хотя отсутствие в иудаизме подобной изобразительной традиции было не столь категоричным, о чем свидетельствуют археологические открытия. Сенсационными оказались раскопки синагоги в Дуро-Европос. Настенные росписи, найденные тут, повергли в шок специалистов по иудаике. Не меньшей сенсацией стало открытие мозаичных полов в Бет-альфа. Специалисты, оправившись от первого потрясения, нашли ответы на зазвучавшие из глубины веков вопросы. Синагога в Дуро-Европос находилась на границе с Римской империей, поэтому ее создатели находились под непосредственным воздействием античных традиций. Не случайно изображенный на стене синагоги Саваоф очень напоминал Зевса. Этим же объясняется и сюжет росписей в Бет-альфа. Но все же это исключения, к тому же объяснимые. В целом ислам, как и еще более ранний иудаизм подтверждают, что становление видов искусства не только не имеет универсального характера, но и лишено какой-либо общей для разных культур логики.

Добавить, что это касается и становления жанров. Так, живопись очень неравномерно развивалась в жанровом отношении. Ни один исследователь китайской культуры не преминет уделить особое внимание пейзажу. Здесь Китай на много веков опередил другие культуры. Хотя пейзаж как фон присутствует уже и в живописи Древней Греции, однако здесь он выступает только как часть общей композиции и не является, как в Китае, главным объектом изображения. И причины такого развития следует искать в культуре. В Китае, в отличие от европейского мира, мерой всех вещей была природа, малой частицей которой является человек. В античной же Греции и, особенно, в Риме в тот период высот достигла портретная живопись.

Проблема неравномерного развития видов искусства давно волновала исследователей. Историк искусства Юлиус фон Шлоссер, в частности, задавался вопросом: почему в некоторых культурах искусство индивидуального портрета достигло замечательных вершин, а в некоторых нет. Наиболее разительный контраст тут, конечно, являют Греция и Рим. Рим дал нам множество необыкновенно точных, натуралистически выполненных портретов, а Греция — нет. Шлоссер объясняет это тем, что в Риме существовала практика изготовления посмертных масок, из которых делались восковые подоби́я умерших, обычно хранившиеся в семьях, тогда как Греция не знала такой практики. Вот где откликаются наблюдения Буркхардта о неразвитости культа мертвых в Греции, - отмечает М.Ямпольский [38, с.101].

Мы уже обозначали роль заупокойных культов в развитии культур. Известный историк культуры Якоб Буркхардт, о котором упоминает Ямпольский, выводит весь характер греческой культуры из недостаточно развитых в ней представлений о загробном мире, которые как бы блокировали у греков видение будущего и насильственно обращали их к моменту настоящего. Сама эллинистическая культура, которую Буркхардт описывал как маниакально сосредоточенную на теме смерти, получает особую витальность и чувственность благодаря акцентированному чувству настоящего, которого не имели восточные цивилизации с их чрезвычайно разработанными представлениями о загробном мире [38, с.100].

Нередко говорят, о невостребованности культурой развития как отдельных видов, так и жанров искусства. Если в арабском исламизированном мире отсутствовала портретная живопись, вообще изображение всего живого, то, как мы ранее выяснили, в Юго-Восточной Азии танец многие века практически не выходил за пределы ритуала, а театр во многих культурах не развивался дальше мистерий. Причем такая ситуация фиксируется и в наше время. “На Тибете,

например, сохранилась мистерия "Чам", возраст которой более 10 тысяч лет. Это самая древняя мистерия в мире. Причем она сохранилась в изначальном виде. В Тибете ее играют монахи, а зрители принимают самое непосредственное участие. Это представление длится семь дней. Люди не расходятся. Некоторые спят, потом включаются в игру. Основная мысль этой мистерии простая и мудрая – человек должен принять свою физическую смерть, но его душа не умирает, и его дух никогда не умрет”, – рассказывает А. Илиев, театральный режиссер по профессии, который занимается исследованием сохранившихся во всем мире мистерий. “В центральной Африке утверждает он, — я видел племя Масаи, Макондэ. Там сохранились невероятные театральные формы мистерии” [51, с.7]. (По поводу возраста данной мистерии в 100000 лет возникают определенные сомнения, если к тому же учесть историю буддизма. Но для художника некоторые преувеличения, даже в истории, – дело привычное.)

Итак, можно утверждать, что возникновение того или иного вида искусства детерминируется потребностями культуры в ее социально-организующей деятельности. Интенции конкретной культуры диктуют необходимость становления определенных видов искусства, и, как отмечалось, не всей их номенклатуры.

Следует отметить следующее обстоятельство. Исследователи отмечают особенности творений искусства в разных регионах, но чаще не задаются вопросом, какими именно факторами эти особенности были обусловлены. Так, описывая Парфенон, **автор** пишет: “Храм возводился там, где ему было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные строгие формы, гармонические пропорции, светлый мрамор колонн, яркая раскраска противопоставляли храм природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром” [25, с.54].

Для автора оказалось незамеченным или незначимым то, что в греческом храме столь впечатляюще представлена одна из ведущих интенций европейской культуры – противопоставление творения рук человеческих природе, выделение себя из природы. И если продолжить тему отношения и понимания природы в искусстве разных культур, то находим множество примеров, свидетельствующих об иных началах. “Секрет поэтического впечатления, производимого средневековой архитектурой Китая, – пишет Н.Виноградова, – заключался в умении зодчего найти для сооружения естественное и красивое место, связать его с широким окружающим пространством, которое мыслилось им как неотъемлемая часть общей картины” [30, с.120]. Японские же зодчие стремились не только вписать архитектурные формы в окружающую природу, в рощи, сады, но и сделать и строения их органической частью, слить интерьер дома с садом. “Сухие сады”, состоявшие только из гальки и камней, воспроизводили на маленьком клочке земли картину большого мира и могли вызвать в воображении безбрежный океан с островами, горный поток с плывущими кораблями” [30, с.130].

Европейское происхождение исследователей-искусствоведов проявляется не только в отсутствии культурологической рефлексии на европейское искусство, но и, скажем так, в недопонимании ими глубинных сущностных сторон иных культур. Иначе как можно рассматривать следующее суждение: “Расположение острова в центре восточной части Средиземного моря создавало исключительные условия для расцвета торговли и мореходства. И здесь, по-видимому, религия играла важную роль, но она была ближе к природе и не сковывала мировоззрение критян в той мере, как это было в странах Древнего Востока” [25, с.54].

Завершая главу, скажем, что нашей целью было акцентирование внимания на понимании условий, определяющих возможность рассмотрения искусства

как самодостаточной и самоценной сферы деятельности. Сложившаяся в науках ситуация с употреблением понятия искусств, сегодня затрудняет выяснение важнейшего обстоятельства – когда же искусство можно считать именно такой сферой. Понятно, что, оперируя этим понятием при любом свидетельстве такой деятельности человека, которая в ходе исторического развития превратилась в искусство в современном его виде, исследователи не преследуют какую либо неконструктивную цели. Здесь срабатывает инерция, профессиональная узость, просто нежелание выходить за пределы определенного контекста.

Но для нас принципиально важно выделить ту часть художественного массива, которая представляет самодостаточную сферу. Только понимание закономерностей ее функционирования поможет разобраться в перипетиях, которые сегодня переживает искусство.

Часть вторая

Искусство в теле современного общества

Глава 1

Контурсы современной художественной культуры

Первая часть книги была посвящена обоснованию нашего видения роли искусства в культуре. Мы пытались показать, что многое из того, что составляет представление об искусстве, его происхождении, роли в жизни общества, влиянии на человека – это наслоение многих мифов, в том числе и теоретического толка. И очень важно учитывать, что многие постулаты оказались теоретической рефлексией на такой уровень функционирования искусства в обществе, когда оно в результате исторического развития достигло определенных форм бытования, которые стало возможным характеризовать как самоценные и самодостаточные. Кроме того, многие из этих постулатов были выработаны в лоне отдельных дисциплин, изучающих одну из сторон функционирования искусства.

В этом плане ситуация несколько напоминает медицину, где каждая ее отрасль заведует отдельным органом человека, но не человеком как таковым. Так и с искусством. Искусствоведы занимаются историей и теорией отдельного вида искусства. Эстетика как будто занимается искусством в целом, но в основном его художественными и эстетическими сторонами, и их проявлениями на разных уровнях – от общественного до личностного. Философия искусства как дисциплина весьма туманна в формулировках предмета изучения. Социология искусства также до конца не определилась со своими задачами, во всяком случае, с целями своих

исследовательских практик. Но все же социология искусства ближе всех остальных дисциплин подошла к тому уровню изучения, где исследуется реальное состояние функционирования искусства и того ареала, которое создается вокруг него и по поводу него, – собственно художественной жизни общества.

Другое дело, что исследователь-социолог в своих интерпретациях полученных данных может находиться под влиянием теорий, которые диктуют условия, задают ценностные параметры осмысления практики бытия, не соответствующие ей. Отечественная социология искусства при построении своих рабочих гипотез часто опиралась на эстетическую теорию в той ее части, где искусство рассматривалось как средство формирования заданных установок, значимость которых определялась общественными идеалами. Поэтому не все стороны художественной жизни рассматривались как значимые, поскольку уходили в толщу повседневности, обслуживали обыденное сознание.

Коренные изменения, произошедшие в странах бывшего Союза во всех сферах общественной жизни, естественно сказались и на формах бытования искусства. Уже не в теории, а на практике можно было убедиться в том, что нет универсальной формы такого бытования, что эту форму, способы функционирования искусства во всем их проявлении в обществе определяют на каждом историческом этапе конкретные социокультурные условия. Как и многие другие представления, носившие статус незыблемости, «провисло» и представление о роли и назначении искусства, хотя эта ситуация не всеми понята, тем более достаточным образом артикулирована и осмыслена.

По отношению к искусству в общественном мнении в последние десятилетия ощущим элемент некой катастрофичности.

Действительно, очевидна утрата искусством гуманистической наполненности, как и хаос в ценностных ориентациях общества – где добро, где зло, где герой, воплощающий нравственный идеал, являющий своими поступками образец для подражания. Все это никак не укладывается в привычные установки и вызывает раздражение, неприятие. Но пока, по нашим наблюдениям, весь накопленный негативизм не разрядился в объективный анализ сложившейся ситуации. Более того, витает какое-то упоение, но не в бою, а в том, чтобы присоединить, а то и возвысить свой голос в общем хоре негодования по поводу современного состояния искусства в обществе.

Этот плач по утерянному – искренний, но не просветляющий. К нынешней практике функционирования искусства, которая уже обрела определенные формы, следует подходить, предваряя исследование некоторой долей саморефлексии. В первую очередь это касается оценочных суждений, которые сформировались в иных социальных и культурных условиях и с осознанием необходимости пересмотра целого ряда подходов и представлений.

Вновь повторим, что многие теоретические конструкты, задававшие модус понимания искусства, определявшие задачи его функционирования в последние два столетия, были продуктом конкретных исторических социально-экономических условий. В общественное сознание они манифестировали себя через просвещенческий проект, также продукт эпохи. По сути характер функционирования искусства в этот исторический период представлял собой надстроечное явление, которое во многом целенаправленными усилиями интеллектуалов задавало вектор художественной жизни общества. Но для этого уже была подготовлена социальная, экономическая, идеологическая почва. Как

на искусстве, на всех уровнях его функционирования сказывается потеря такой почвы, продемонстрировали последние полтора десятилетия.

Стало очевидным, что в условиях кардинальных перемен в общественном устройстве казавшиеся незыблемыми, аксиоматичными представления о назначении искусства потеряли свои очертания, стали зыбкими, призрачными. В новых социально-экономических условиях искусство стало жить по иным, незнакомым для нашего отечества правилам и «понятиям». Следует сказать, что процесс вхождения в эти правила был вынужденным и болезненным, но об этом далее.

Новые реалии бытования искусства никак не хотят соответствовать привычным теоретическим построениям, сложившимся в общественном мнении представлениям о должном назначении искусства. Осознание этих обстоятельств, понимание всей глубины проблемной ситуации, возникающей вокруг неправомерно провозглашенной универсальности постулатов теоретических представлений о месте искусства, преодоление груза инерционности – вот задачи, стоящие перед исследователями сегодня.

В первой части этой книги мы попытались обосновать положения, которые, как нам кажется, во-первых, проясняют ситуацию с вопросом об историчности представлений об универсальном характере функционирования искусства в обществе, его месте и назначении. Во-вторых, выявляют несостоятельность широко бытующей практики подходов к явлениям доисторического прошлого человечества с ценностными мерками и общественным опытом последних двух столетий. В-третьих, доказывают происхождение и назначение неутилитарной в своей основе

деятельности, которая через много тысячелетий была отнесена к сфере искусства, ее производный характер от процесса культуротворчества.

Этот процесс реализовывал свои задачи по выживанию сообщества, по удовлетворению его базовых потребностей через систему ритуальных действий и обычаев. Все те приемы и способы, к которым прибегали наши прапращуры в стремлении договориться с высшими силами, в попытке обезопасить себя от чуждого враждебного окружающего их мира, послужили отправными моментами развертывания специфической деятельности, которая по своей сути глубоко онтологична и в своем назначении экзистенциальна. Именно в контексте такого представления об искусстве мы рассмотрим современное состояние художественной жизни в Украине.

Здесь необходимо выделить ряд проблемных блоков, определяющих состояние дел в таких составляющих художественной жизни, как создание произведения искусства, условия и способы его распространения, характер потребления. Но прежде чем рассматривать эти вопросы, необходимо разобраться с бытующим сегодня в украинском обществе отношением к искусству, пониманием его роли и назначения.

Искусство и общество: новые правила отношений

Отношение к искусству и понимание его роли и значения в обществе сегодня соответствует общему состоянию умов в нашем отечестве. Царящие в нем «разброд и шатание» вызваны как уже известными причинами – коренными изменениями в различных общественных сферах, обрушением системы социальных ценностей,

так и причинами менее осознанными, но также негативно влияющими на адекватную оценку ситуации.

Эти причины связаны с тем, что от многих критериев значимости художественных произведений мы как будто отказались, а как оценивать художественную продукцию, которая за прошедшее десятилетие выплеснулась в публичную сферу, мы зачастую не знаем. Так, сегодня нет никаких ограничений, связанных с принадлежностью произведения к какому-либо художественному течению или направлению. В этом плане возможности всех уравниваются. Однако нередко создается ситуация, когда многие из таких направлений не укладываются в прежние представления о социально значимом искусстве, и для непосвященных в таинства современных веяний формотворчества возникают трудности в выработке отношения ко многим художественным новациям. Поэтому часто действует отработанная схема спасительного молчания, описанная в сказке о голом короле.

О следующей причине говорят много и часто, поскольку именно ее делают ответственной за нынешнюю ситуацию в художественной культуре Украины. Речь идет о культуре Запада, заполонившей аудиовизуальное пространство на отечественном художественном рынке. Тематика многих произведений, их ценностное наполнение вызывает активное неприятие и сплачивает в борьбе против их негативного влияния представителей разных слоев общества, политиков – деятелей культуры и просвещения, рядовых потребителей. И последней причиной, которую мы здесь называем, является недостаточное осмысление на уровне и эстетической теории, и социологической наукой ситуации в художественной культуре общества, которая уже в общих контурах сложилась и продолжает разрастаться вглубь и вширь.

Инерция отношения к искусству как средству, как к силе, влияющей на поведение человека, воплощается в ностальгию по канувшим в лету институтам контроля – отделов культуры, худсоветов и т.д. Они были ответственны не только за идеологическую компоненту, но и стояли на страже нравственных устоев советских граждан, возводили жесткие преграды проникновению в художественное обращение произведений, в которых эстетизировались секс и насилие. Отдельные попытки учредить подобного рода контролирующие инстанции в виде общественных надзирательных советов пока результатов не дают. Искусство ныне существует в системе экономических координат, весьма трудно поддающихся общественному контролю.

Система координат искусства.

Представляется, что поиск факторов сегодня задающих содержательные стороны бытования искусства, надо начинать с последствий, к которым привело разрушение социальных ценностей. Они в какой-то мере проанализированы по отношению к украинскому обществу, но недостаточно выяснено, как все это повлияло на художественную сферу. Социологические исследования показывают, как болезненно переживалась и продолжает переживаться массовым сознанием потеря ценностных ориентиров мировоззренческого, нравственного порядка.

Ведь предлагаемые сегодня ценности по содержанию совершенно противоположны установкам национально-культурного порядка, сформировавшимся не одну сотню лет, а также тем, которые, пусть даже в условиях существования двойной морали, но были, скажем так, лицевой стороной советского общества, утвердились в массовом сознании как значимые, основополагающие.

Предлагаемые сегодня пути достижения благополучия и жизненного комфорта в своей массе противоречат сформированным представлениям, во всяком случае для людей среднего и старшего поколения, об общественно значимых качествах личности, о критериях порядочности, совестливости, уважения к другому и т.д. В этом плане весьма показательны многие телешоу, телеигры, такие как «Слабое звено», «Последний герой», в которых выигрыш, порой немалых денежных сумм и дорогих призов, был возможен лишь в случае отказа от названных выше ценностных представлений и критериев. Там, по сути, моделировалась система отношений, которая в советском прошлом образно формулировалась как «человек человеку волк» и применялась для характеристики отношений в странах Запада.

Болезненно переживается смена глубинных ценностных установок и в искусстве. Тем более, что, как известно, нравственность, ответственность за свои поступки перед обществом, самопожертвование во имя другого являлись ведущими в смысловом наполнении отечественного искусства. Не говоря уже о том, что даже стремление к материальному благополучию не относилось к разряду достойных сторон человеческого существования, а тяга к богатству, к наживе безоговорочно осуждалась. Понятно, что нынешние повсеместно раздающиеся призывы «обогащайтесь», «наслаждайтесь», зачастую приводят в растерянность среднее и старшее поколение, представители которых были воспитаны именно на том, что уважение к человеку измеряется отнюдь не количеством денег на его счету в банке. Широко тиражируемые призывы такого толка выбивают почву из-под многовековых устоев здания отечественной культуры и ее глашатая – искусства.

Эти проблемы остры и болезненны. Они уже не раз обсуждались в печати. Даже сегодня, когда заканчивается второе десятилетие существования Украины как независимого государства, к сожалению, у нас не найдено социальной основы для формирования новой позитивной системы ценностей, которая бы соответствовала многовековым национальным представлениям о добре и зле, о критериях достойного, а значит, нравственного существования в обществе, как и не осмыслено само наличие противоречий между ценностями культуры и новыми социальными ценностями.

Экскурс в наше теоретическое прошлое

Одна из причин того, что сегодня теоретическая мысль не может предложить конструктивную модель развития художественной жизни общества в новых социально-экономических условиях, выработать критерии оценки происходящих в ней процессов, в немалой степени обусловлена невыясненностью отношений с прошлым.

Мы поспешно, с садо-мазохистским налетом распрощались с прошлым, свалили весь его груз под крышу, именуемую идеологическим давлением, не попытавшись даже провести ревизию прежних теоретических позиций, взглядов, убеждений, не проанализировав, по-существу, что же в этих теориях было ошибочным или заведомо ложным. Нам кажется, что такой анализ в первую очередь необходим для того, чтобы в этой жизни не впадать, или хотя бы делать это в меньшей степени, в те же ошибки и крайности, за которые мы сегодня клеймим наше прошлое. Еще важнее было бы уяснить наличие объективных причин, задававших

содержательный модус этим взглядам, избегая при этом удобных, но часто примитивных упрощений.

В этой связи конструктивным путем поиска ответа на злободневные вопросы было бы осмысление с позиций вновь обретенного исторического опыта тех положений, которые еще десять лет назад в науках, изучающих различные стороны бытования искусства в обществе, полагались как незыблемые точки отсчета для суждений и оценок как своих достижений, так и чужих недостатков. Среди подобных позиций, которые сегодня требуют переосмысления, обратимся именно к тем, которые не дискуссировались в советской эстетике и социологии искусства и которые были принципиальными и основополагающими в критике искусства Запада. Для большей доказательности наших утверждений в качестве иллюстрации возьмем одну из сотен, а скорее тысяч научных публикаций, в которых рассматривались различные аспекты художественного процесса.

Статья Э.Леонтьевой «Искусство как социокультурный феномен», написанная в 1986 году, не претендовала на особые открытия. Однако интересны отправные точки, вокруг которых автор выстраивала свои рассуждения об особенностях бытования искусства в XX веке.

Вот первое положение: «В наш век искусство обращается к массам, должно служить им. Это веление времени, социально-историческая необходимость, как и то, что массы народа идут навстречу искусству, становятся потребителями, преодолевая прежние социальные и психологические барьеры. Но эта эпохальная черта искусства по-разному преломляется в различных общественных системах» [1, с. 6].

Как видим, у автора не возникает никаких сомнений по поводу того, что искусство должно «служить» массам, а «массы народа идут навстречу искусству». Далее статья выстроена по хорошо накатанной схеме. Опыту бытования искусства в социалистическом государстве, позитивный характер которого даже не обсуждается, противопоставляется картина художественной культуры на Западе, которая «демонстрирует искоренение гуманности, агрессивность и жестокость, попираание основополагающих ценностей жизни, исчерпанность творческих потенциалов, то есть фактическое саморазрушение» [1, с. 6].

Дальнейшие усилия автора направлены на доказательство того, что «кризис капиталистической цивилизации претворяется в искусстве». Вот те моменты, которые, по мнению автора статьи, свидетельствуют о таком кризисе. Во-первых: «Демократизация» на Западе обернулась той пресловутой массовостью» культуры, главные черты которой – стандартность, примитивность, грубость. Преследуя коммерческие выгоды, она поощряет – и одновременно культивирует – самые низменные вкусы» [1, с. 6–7].

Далее Э.Леонтьева уделяет внимание месту художника в западном мире. Отмечается тяжелое материальное положение большинства представителей творческих профессий, их несвободы во всех сферах социальной жизни, трудности при реализации замыслов в дегуманизованном обществе и т.д.

Интересен также сюжет об отношениях публики и искусства. Отношения искусства и аудитории в статье рассматриваются в соответствии с положениями теории, согласно которой полноценное общение с искусством может считаться лишь в том случае, когда реципиент способен оценить глубинный смысл произведения, адекватно воспринять художественный язык, оценить

его эстетические достоинства. Поэтому социологи искусства, вслед за эстетиками, своей задачей ставили поиск путей для повсеместного повышения уровня эстетического развития и художественного образования аудитории искусства. При этом социологи искусства главные усилия направляли на изучение эстетических потребностей различных категорий населения – школьников, студентов, крестьян, рабочих, технической интеллигенции. О результатах такого подхода в исследованиях предпочтений аудитории мы скажем дальше.

Сейчас отметим только, что и для эстетиков и для социологов искусства считался неприемлемым обыденный уровень восприятия произведений искусства, опора в оценке их достоинств на житейский опыт, практически-утилитарные суждения. Не случайно постоянно звучали призывы к интенсификации усилий теоретиков и практиков искусства, повышению уровня эстетического развития и художественного образования аудитории.

Позволим себе привести еще одну весьма показательную для 70–80 годов прошлого века цитату. «Если при социализме – пишет Э.Леонтьева, – повышение культурного уровня населения становится частью государственной и партийной политики., то на Западе вопиющие противоречия так и не могут быть устранены и на фоне избыточной культуры наблюдается отделенность и обделенность масс, «голод», культурное «недоедание» в условиях изобилия; лишнее подтверждение тезиса: уровень эстетической культуры связан с социальными условиями жизни» [1, с. 4].

Эстетическое как научная мифология

Попытаемся спроецировать приведенные положения статьи на нашу действительность. Первый очевидный вывод – проблемы повышения культурного уровня, как и эстетического развития

личности, остались в прошлой жизни. И не столько потому, что сегодня они не являются частью государственной политики, не говоря уже о партийной, а в большей, может быть, степени из-за нежизнеспособности самой задачи. Наверное, сегодня уже есть основания говорить о том, что несколько десятков лет множество людей было занято научным обоснованием и внедрением в общественную практику теоретического конструкта, созданного усилиями нескольких поколений философов, эстетиков. Заранее предполагаем, что вызовем осуждение не только в среде эстетиков, но и отрицательную реакцию гуманитарной общественности, если скажем, что данный конструкт весьма эфемерно сопрягался с реальной практикой потребления художественной продукции. Мы окажемся ближе к истине, если скажем, что теория и практика жили каждая своей жизнью.

Прекрасные намерения исследователей обратить всех в веру в спасительную силу красоты, подчинить деятельность во всех сферах личной и общественной жизни ее законам (которые, впрочем, никто не смог сформулировать), можно уподобить роскошному, но искусственному цветку, поскольку настоящий цветок вырастает из почвы, которая по своему составу может оскорбить эстетический вкус, внести некоторую дисгармонию в отношения с природой. К тому же и социологические исследования свидетельствовали о том, что аудитория в своих художественных предпочтениях никак не хочет соответствовать научно обоснованным критериям эстетического развития и художественным меркам в отношении к искусству.

В этой истории много удивительного и по-своему трогательного. Удивительно то, что вглубь и вширь разрабатывая проблематику эстетического – эстетическое воспитание,

эстетическое развитие, эстетический вкус и т.д., ученые так и не смогли определить содержание понятия «эстетическое», которое бы не вызывало бесконечных дискуссий. Трогательна в этой истории та настойчивость и даже самоотверженность, с какой исследователи старались вовлечь как можно большую часть общества в работу по самосовершенствованию, духовному возвышению, эстетическому развитию.

Несомненно, очень трудно если не отказаться от такой красивой идеи, то хотя бы просто попытаться взглянуть в лицо реальности и признать ее утопичность и искусственность. Ведь даже в эпоху, когда эта идея для своей реализации получила карт-бланш от государства, имела в своем распоряжении идеологическое обеспечение, мощный научный потенциал, материальные ресурсы, степень ее воплощения в сферу художественного потребления была весьма незначительна. Подчеркиваем, что в данном случае мы говорим о реалиях художественной практики. В общественном сознании в целом идея всестороннего гармонического развития личности, при всей утопичности возможности воплощения ее в практику, выполняла важную идеологическую роль, поскольку вытесняла материальные ценности за отметку значимых на шкале общественных ценностей.

Сегодня мы имеем достаточно редкую возможность сопоставить реалии художественной жизни 1950–1980-х и 1990-х годов и без какого-либо внешнего давления оценить – действительно ли усилия по эстетическому развитию в 1980-х принесли желаемые результаты, и много ли потеряло общество, когда в 1990-х о такой задаче практически забыли. И сказалось ли данное обстоятельство на течении художественного процесса?

Оставим пока в стороне негативные оценки продукции, которыми изобилует современный украинский художественный рынок, а также в чем-то справедливые, а в чем-то спорные сетования по поводу неразборчивости отечественной аудитории к потребляемой продукции. Важнее констатировать другое. Десятилетний опыт выживания в новых социально-экономических условиях дает основания утверждать, что значение эстетического воспитания, как и роли эстетического развития в сфере художественного потребления были весьма преувеличены. Но еще больше была преувеличена значимость эстетических факторов в жизнедеятельности человека.

Мы это констатируем не для того, чтобы принизить роль эстетики, а тем более – разработчиков ее теории. Ведь речь не идет о заблуждениях и ошибках. Здесь мы имеем дело с уникальным в научной практике случаем, когда, начиная с эпохи Просвещения, взращенный в умах гуманистов идеальный проект по разумному устройству общества, ведущими началами которого должны были обязательно стать нравственность и красота, претерпев ряд модификаций, дожил почти до конца XX века.

Понятно, что в Союзе идеологическая оснастка значительно изменила положения первоначального проекта. Однако представления о механизмах решения задач по строительству общественных отношений и выработки необходимых установок у членов общества остались прежними – через воспитание, образование, формирование. У нас нет сомнения в том, что каждое общество должно иметь действенные институты, которые бы занимались и воспитанием, и образованием своих граждан, но мы также уверены в том, что содержание установок, которые при этом

формируются у человека, должно быть подтверждено социальной практикой. Только в этом случае они долговременны и действенны.

Так, практика общественной жизни должна подтверждать необходимость действовать, сообразуясь с нормами морали и нравственности. Если этого не происходит, то следует говорить о нездоровье данного общества. Никакие призывы и уговоры членов общества соблюдать данные нормы реальных результатов не дадут.

Еще сложнее с эстетической сферой. Ведь известно, что классическая теория видит специфику эстетических ценностей в их противостоянии утилитарности, практицизму. Они связаны с практикой через представления о должном. Данные ценности как бы задают идеальные параметры, к которым необходимо стремиться в отношении с миром и в каждом деятельностном акте. Таким образом, эстетическое изначально возвышается над действительностью, которую следует разворачивать в соответствии с задаваемыми извне эстетическими параметрами.

Возможно, это звучит кощунственно для отечественного интеллектуала, но сопоставление опыта общественной жизни двух последних десятилетий дает основания утверждать, что эстетическое в различных его проявлениях не диктуется потребностями социальной практики как возможность выживания сообщества. Эстетическое – это мифологическое желаемое [2]. Но нужно четко уяснить, что в данном случае это «желаемое» отрефлектировано как значимость достаточно узким кругом людей. То, что происходило до 1990-х, было попыткой, опираясь на государственную поддержку, сделать это значимым для всех членов общества. В 1990-х произошел обвал всей системы доказательств актуальности и важности для общества эстетической сферы.

Показательно, что само общество этого не заметило. Не заметило, вероятно, потому, что эстетическое начало, конечно же, не ушло из жизни. Оно продолжило свое естественное существование как важнейшая составляющая национально-этнической культуры, а также разных видов и типов культур и субкультур – городской, сельской, молодежной, массовой, элитарной и т.д. Существование эстетического в культуре не зависит от чьей-то, пусть даже очень просвещенной или властной воли. Представление о прекрасном и безобразном, как и о добре и зле – имманентная сторона любой культуры, его нельзя ни отменить, ни запретить. Поэтому, перелистывая многочисленные издания ушедшей эпохи, посвященные проблемам эстетического воспитания, хочется сегодня по-житейски воскликнуть: «Нам бы ваши проблемы.»

Надо сказать, что бесперспективность ограничения исследований только эстетическими предпочтениями косвенно признал и Ю.Фохт-Бабушкин, один из ведущих российских социологов искусства, который, анализируя пятидесятилетний путь социологии искусства в России, приходит к выводу, что «силы во многом были растрчены напрасно» [3, с. 412].

Что может искусство

Мы исходим из того, что искусство не столько является средством эстетического развития, духовного возвышения, а в большей степени осуществляет функцию гармонизации отношений человека с окружающей действительностью, даже если эта действительность не самая лучшая. Не менее важно учитывать и функцию искусства, которую трудно переоценить для нормальной жизнедеятельности, – восполнять дефицит позитивных эмоций для достижения столь необходимого человеку психологического

комфорта. Заметим, что в данном случае речь идет не просто о релаксации – также весьма значимом моменте в общении с искусством – а о восстановлении равновесия в отношениях между человеком и социумом и в определенных случаях – примирении с социумом через снятие эмоционального напряжения.

Выясняя свои отношения с прошлым, мы должны сказать, что представления о подобной действенности искусства были совершенно неприемлемыми для многих эстетиков. В той же коллективной монографии научных сотрудников Ленинградского института театра музыки и кинематографии, где была опубликована работа Леонтьевой, другой автор, А.Л.Казин, в статье «Художественные ценности и современность» задается вопросом: «Не возникают ли порой такие общественно-культурные ситуации, которые своим содержанием, своим «духом и буквой» препятствуют искусству быть искусством, незаметно – а иногда открыто – превращая его во что-то другое: развлечение, способ психологической разрядки, «промывание мозгов» и т.п.» [4, с. 27].

Вопрос, что там говорить, интересный, особенно в нынешней общественно-культурной ситуации. Остается, правда, и для цитируемого автора до конца не выясненным, что считать искусством и где начинаются и кончаются его границы. Не втягиваясь в эту «вечную» для эстетики проблематику, отметим наличие негативного отношения к тому, что искусство воспринимается как развлечение, способ разрядки и т.д. Отмечаемый социологами распространенный среди аудитории внеэстетический подход к искусству А.Л.Казин считает тупиком, из которого надо искать выход. «Что общего у классической познавательной функции искусства с «бегством от каждодневности»? – ужасается автор [4, с. 29].

Логика размышлений этого автора типична для многих исследователей прошлых времен. Ее можно сформулировать таким образом: происходящее в художественной практике неправильно, поведение аудитории ошибочно, поскольку оно не соответствует теории. Короче говоря, публика – дура, не понимает своего счастья, поскольку не хочет формировать в себе эстетические потребности и испытывать радость от совершенства художественных творений.

Наша ирония, однако, не умаляет уважения к автору, который искренен в своих выкладках, доказывая, что искусство таковым останется лишь тогда, «когда» будет действовать возвышающим душу образом, утверждая передовые нравственные и гражданские идеалы, через их «рождение в красоте» [4, с. 32]. Мало кто не подпишется и сегодня под столь пафосным наставлением искусству. Однако если социолог искусства в своих исследованиях реальной художественной жизни будет подходить с подобными мерками, он останется без работы. Ведь очевидно, что основной массив художественной продукции остается за рамками этих критериев и его вообще следует записывать в разряд неискусства.

Следует также заметить, что наличие весьма незначительного процента произведений, утверждающих передовые идеалы, – примета не только нашего времени. Более того, история искусства свидетельствует как раз о том, что несколько тысячелетий искусство направляло свои усилия на утверждение идеалов заказчиков – церкви, власти, которые далеко не всегда можно было отнести к передовым.

Поскольку задачей социологии искусства в том числе является отслеживание всех сторон взаимодействия, которое складывается в обществе по поводу художественных практик, оставим разбираться с идеальными конструктами эстетикам и попытаемся уяснить, что

происходит сегодня с аудиторией и с той ее частью, которая ищет в искусстве эстетических радостей, умеет и хочет наслаждаться художественным совершенством, и с основной массой потребителей художественной продукции, которая видит в искусстве способ разрядки, развлечения и т.д.

Если отойти от позиций панэстетизма, пренебрежительно относящегося к этой стороне бытования искусства, и понять значение названных функций в жизненной практике, то становится очевидным, что наличие множества общественных групп с различными интересами и потребностями предполагает и разные художественные модели их удовлетворения. Такая ситуация в отечественной теоретической науке пока не получила активного обсуждения. В недалеком прошлом далее проблемы разделения аудитории на потребителей высокой и массовой культуры дело не заходило. При этом предполагалось, что данная ситуация требует поиска решения по устранению подобного деления, поскольку массовая культура большинством советских исследователей рассматривалась как негативное явление.

Можно сказать, что некоторой неожиданностью для отечественных теоретиков оказался тот факт, что искусство, которое относят к разряду «истинного», «высокого», может быть таким заведомо не для всех. Во-первых, оценить достоинства такого произведения может преимущественно группа художественно образованных или, во всяком случае, достаточно разносторонне образованных людей. Во-вторых, и наслаждаться таким искусством человек, непосвященный в таинства творения художественной формы, просто не может. Собственно, это не было секретом. Однако есть в этой ситуации недоговоренность и непроговоренность.

Вновь вспомним – эстетическое развитие и художественное образование являлись составными частями программы всесторонне и гармонически развитой личности, и все общество должно было включиться в выполнение этой программы. Была задана очень высокая планка, достичь которой реально могли очень немногие. Но как это неоднократно случалось, должное стали рассматривать и декларировать как сущее. Во всяком случае, названная планка как бы задавала единое направление движения всей аудитории в ее отношениях с искусством, движения к формированию эстетического вкуса, эстетических оценок, художественных потребностей и т.д., что фактически снимало вопрос о наличии различных потребностей и интересов, а значит, и различных групп аудитории.

Наличие таких групп фиксировали социологические исследования. Однако усилия эстетиков, как мы уже могли убедиться, были фактически направлены на снятие различий между ними, путем приведения их к общему эстетическому знаменателю.

Но в сегодняшних условиях, когда на дворе пусть причудливый и неприглядный, но рынок, когда само понятие «формирования личности» прочно перешло в разряд социальных анахронизмов, органичной является ситуация, когда аудитория искусства представляет собой конгломерат групп по интересам. Рынок же готов предоставить любые художественные блюда на любые вкусы и предпочтения.

Где искать основания для новых правил отношений?

Жизнь искусства в современном обществе постоянно усложняется, и все менее поддается попыткам исследователей накинуть на нее теоретическую сеть. Мы попытались показать, что

многие позиции, которые определяли понимание роли искусства в обществе, содержание отношений, которые должны были складываться в художественной жизни, не могут быть применимы к нынешнему бытованию искусства в Украине. Вероятно, следует признать, что даже при наличии понимания причин того, почему теория, много лет задававшая координаты функционирования искусства в обществе, сегодня не действенна, в отечественной науке пока не появляются новые подходы, которые могли бы лечь в основу новой методологической базы исследований художественной жизни.

В поисках таких подходов исходить следует из того, что нет универсальных моделей художественной жизни. Эта модель является производной от модели конкретного общества, со всеми его институтами, содержание которых, в свою очередь, в значительной мере детерминировано культурой, если понимать ее как метаоснову, задающую модус общественному бытию. Поэтому нельзя изучать современную художественную культуру, не учитывая такого основополагающего фактора, как стремительно изменяющийся в последние несколько десятков лет образ жизни общества с соответствующими этим изменениям образ мышления человека, его структуру.

Одним из путей поиска выхода из этой ситуации может быть обращение к опыту выработки теоретических моделей преодоления схожих ситуаций в других обществах. В этой связи определенный интерес представляет ряд положений известной работы Абраама Моля «Социодинамика культуры». Социокультурный контекст, который в ней рассматривается, определявший в начале 1960-х годов отношение к культуре на Западе, по многим позициям сходен с нашим нынешним контекстом и состоянием умов. Ряд

содержательных сторон этого контекста оказывается тем препятствием, которое тормозит исследование изменений во многих сферах культуры, в том числе художественной.

Бурное развитие СМК, обрушившее на общество лавину разнообразной информации, породило совершенно новую ситуацию. Кроме множества новаций, она вступила в конфликт с гуманитарной культурой с ее приматом знаний и с иерархической сетью понятий. «Идея “гуманитарной культуры”, – пишет А.Моль, – сослужила в свое время немалую службу, поскольку, начиная с эпохи Возрождения, гуманитарное образование играло весьма значительную роль в развитии западного мира: гуманитарная культура была таким этапом этого развития, на котором существовала четкая доктрина знания. Суть ее заключалась в утверждении, что существуют какие-то *основные предметы* и главные темы для размышления в отличие от менее важных и мелочей повседневной жизни» [5, с. 37]. Но сегодня «гуманитарная концепция устарела, – разъясняет далее Моль, – во всяком случае в той мере, в какой требуется, чтобы идеал имел корни в действительной жизни: при всем желании и при наличии необходимых материальных средств жить гуманитарной культурой сегодня уже *никто не может*» [5, с. 38].

Характеристика, которую Моль дает гуманитарной культуре, вполне созвучна отечественному пониманию ее сущности. Только Моль говорит о ней как об ушедшей эпохе, а мы продолжает мыслить в тех же координатах, полагая, что говорим о современных реалиях.

Одна из причин, которая, по мнению Моля, определила нынешнюю несостоятельность этой концепции, обусловлена тем, что усвоение знаний ограничено естественными возможностями

человеческого мозга. Поэтому оказывается несостоятельной «энциклопедическая» точка зрения, согласно которой уровень знаний зависит от их количества. Современный человек неспособен в полной мере усвоить и переработать лавину информации, которую ему дает современный мир, и его «ум по необходимости вынужден становиться поверхностным», – констатирует Моль [5, с. 39].

Понимание того, что невозможно бесконечно наращивать объемы знаний в учебных программах, ныне присутствует и на просторах СНГ. «Сама логика научно-технической революции, информационного, когнитивного общества делает нереальным попытку сделать школьное образование сколько-нибудь энциклопедическим», – утверждает Р.Г.Яновский, руководитель центра социально-политических исследований РАН [6, с. 237]. Однако он же, не зная этого, как бы полемизирует с Модем, не соглашаясь с ним относительно неизбежности как следствия информационного общества «поверхностности» ума и предлагает способы преодоления этого явления. «В школе, особенно в младших классах, важно акцент сделать на тренировку внимания, памяти, самого мышления. Это особенно важно в условиях господства телевидения. Слишком быстрое чередование информации, «перескакивание» с одной программы на другую наносит вред процессу открытия ребенком мира, поскольку лишает его возможности осмыслить полученную информацию» [6, с. 239].

Следует признать, однако, что сила инерции, существовавшая на Западе по отношению к гуманитарной доктрине в 1960-е годы, вряд ли сопоставима с той силой, которая существует у нас поныне. Даже мысль о ее пересмотре ужасает просвещенного соотечественника, поскольку может быть разрушена последняя

опора, которая еще возносит в представлениях людей конструкцию ценностных смыслов культуры над нашей почти рыночной поверхностью.

В характеристиках состояния культуры на рубеже тысячелетий порой звучат апокалиптические ноты. «Яд цивилизации убивает нравственность, религию, искусство – жизненные органы Культуры», – восклицает В.В.Бычков [7, с. 6]. Дальнейший путь культуры он видит таким: «Со все возрастающим ускорением ratio- и логоцентрические структуры уступают место неким могучим энергетическим вихрям и плазматическим полям, которые в процессе глобальной бифуркации визуализируются в бесчисленных артефактах и артпроектах ПОСТ-культуры» [7, с. 8].

Как эпитафия гуманитарной культуре на просторах бывшего Союза и нынешнего отечества выглядит пассаж: «Сопричаститесь! Великим деяниям эпохи НТП! И возрадуйтесь! Бунтует и смеется художественное сознание в полной растерянности. Сквозь кровавые слезы. Ибо. Не видит выхода из бетонного саркофага цивилизации к синеве изрядно задымленного неба...» [2, с. 8].

И все же, несмотря на тотальный плач по культуре, жизнь продолжается. То, что может позволить философ, культуролог, демонстрируя, как обычно, неприятие неправильной действительности (хотя свое пафосное обличение ПОСТкультуры В.В.Бычков, как бы подстраховываясь, заканчивает многозначительным многоточием: Третье тысячелетие новой эры начинается *так!* Как первое столетие эры новейшей...»), не может позволить себе социолог.

Наверное, первым, кто способен преодолеть, и преодолевает силу культурной инерции, – это социолог. В своем исследовании сущего он должен видеть изменения объективного характера.

Поэтому нельзя не обратить внимание на следующее положение. «В настоящее время структура мышления претерпела глубокие изменения, – пишет Моля. – Психологи, анализирующие содержание социальных сообщений, убеждаются в том, как мало, во всяком случае, в жизни большинства людей значит образование, полученное, например, в лицее, то есть в период жизни, посвященный в основном гуманитарному образованию. В «оснащении» ума рядового человека гораздо большую роль играет сегодня то, что он прочтет на афише в метро, услышит по радио, увидит по телевизору, прочтет в газете по дороге на работу или узнает из разговоров с сослуживцами и соседями; от школы остается только дымка полузабытых понятий. Свои «ключевые понятия» – идеи, позволяющие привести к единому знаменателю впечатления от предметов и явлений, – современный человек вырабатывает *статистическим* путем, а этот путь в корне отличается от пути рационального картезианского образования» [5, с. 37].

Признаемся, что мысли, возникающие по поводу данного положения, самые противоречивые. С одной стороны, как ни оценить героические усилия нашей образовательной системы, которая выгодно отличалась от западных, уровнем массового образования наших граждан, и которая именно в усилении гуманитарной направленности видит сегодня путь спасения личности от разрушающего влияния рынка. С другой, надо признаться в том, что мысль Моля о значимости роли, которую играет в «оснащении» ума рядового гражданина информация, получаемая им от рекламы, телевидения, радио, повседневного общения, в нашей сегодняшней жизни находит основательное подтверждение. Многие сограждане откладывают культурный багаж, полученный в школе, до лучших времен. Сегодня он в

какой-то степени даже может оказаться помехой, поскольку мировоззренческие устои, лежащие в его основе, зачастую не сопрягаются с нынешними условиями социального выживания и движения к материальному благополучию.

Трудно пересматривать значимость гуманитарной доктрины и по отношению к искусству. Однако нынешнее состояние художественной жизни ярко демонстрирует *«случайный характер»*, определяющий потребление искусства. Множественность источников, которые сегодня предоставляют потребителю разнообразную художественную продукцию практически в любое место и в любое время, превращают общение с искусством в процесс, во-первых, неконтролируемый обществом, во-вторых, зачастую пассивного характера.

Следует ли делать из этого драму и бить тревогу по поводу упадка художественной культуры? Без сомнения, такие настроения будут и в дальнейшем определять отношение к современному состоянию функционирования искусства в обществе. Но на фоне привычной для Украины процедуры оплакивания надежд следует все же двигаться по направлению отказа от привычной операции – подгонки реальности под теоретические схемы. От попытки проанализировать степень действенности гуманитарной доктрины в отечественной культуре мир не рухнет. Но даже такого рода попытка может послужить ощутимым импульсом для выхода за привычные рамки предзаданности в оценке реально происходящих процессов.

Ведь искусство уже давно стало составной частью повседневности, а утратив элемент событийности для человека, оно в значительной части утратило действенность как ценностно-ориентирующий фактор. Также следует признать, что статус

искусства в украинском обществе снизился и будет снижаться в дальнейшем по мере укрепления рыночных отношений. Во-первых, потому, что произведение искусства стало товаром, со всеми вытекающими отсюда проблемами по его реализации, во-вторых, потому, что искусство не способно, да уже и не собирается давать советы, как выживать в нынешних условиях.

Движение самого художественного процесса, отпущенного на свободу, теперь во многом определяется усилиями по обретению навыков выживания в условиях свободного рыночного плавания. Результаты этих усилий порой ужасают отечественного интеллектуала, возвращенного на гуманитарной доктрине. Но законы рынка – это даже не ветряные мельницы.

Как бы отрицательно мы ни относились к сегодняшним реалиям художественной жизни и, особенно, к качеству потребления искусства, мы уже не можем подходить к ним с мерками нашей прошлой жизни. Путь этот и бесплоден, и беспочвенен. Вероятно, сегодня гораздо важнее не столько пытаться менять действительность к лучшему, сколько найти в себе силы признать, что наши представления о должном существовании искусства в обществе отнюдь не универсальны и подлежат пересмотру вместе с теми изменениями, которые происходят под воздействием множества факторов.

Стремительность перемен, определяющих новые контуры существования художественной культуры, должны утвердить исследователя в необходимости такого подхода. Поэтому следует без предубеждения изучать и анализировать реальные процессы и направлять усилия на создание соответствующей им теоретической модели. Следует отказаться и от многолетней практики оценивать происходящее в художественной сфере, руководствуясь критериями,

шкала которых определена установлениями должного, изначально признавая несостоятельность сущего.

Глава 2

Демоны и ангелы массового искусства

Массовое искусство – наверное, нет более раздражающего фактора для отечественного интеллектуала. И все же выступать против массового искусства, пытаться уничтожить его как скверну негативными оценками, разоблачать его несостоятельность, бездуховность, настаивать на пагубном влиянии – занятие не только неконструктивное, но и бессмысленное. Данную бессмысленность можно иллюстрировать множеством примеров, хотя бы попытками остановить горный поток ладонью или же сетованием на смену времен года. Приход массовой культуры – явление закономерное и объективное, а потому оценочный подход здесь попросту неуместен. Но в силу действенности в нашем обществе описанных ранее бытующих взглядов о назначении искусства все, что связано с массовой культурой, представляет собой один из самых болезненных проблемных узлов. Ведь даже согласие принять массовую культуру как данность воспринимается как некое предательство настоящей, истинной культуры, попрание духовности.

Но как бы там ни было, сегодня мы все – потребители массовой культуры. В условиях изобилия художественной продукции, которой как раз и отказывают в истинной художественности, следует разобраться в причинах обращения к этому пласту искусства, в содержании потребностей, которые оно удовлетворяет.

Негативные оценки, уничижительные характеристики массовой культуры – это дискурс, в основе которого постулаты просвещенческого толка и теоретические выкладки романтиков. Современный художественный мейнстрим, тем не менее, не проявляет никакой озабоченности по поводу своего несоответствия параметрам этого дискурса и продолжает свое движение. Только определенным образом теоретически заангажированный взгляд не может, а скорее, не хочет

видеть очевидное – массив массового искусства сегодня настолько велик и, что немаловажно, востребован, что просто игнорировать его только потому, что он оценивается как второсортное искусство, уже невозможно.

Если отвлечься от пафоса разоблачительства, возникает закономерный вопрос о том, по каким критериях по каким оценивать данный пласт художественной продукции. Но и это не основная проблема. В гораздо большей степени нуждаются в проверке на адекватность положения о роли и значении искусства и культурного контекста, обеспечивающего их реализацию, которые в отечественном массовом и теоретическом сознании полагаются как незыблемые. По нашему глубокому убеждению, давно назрела необходимость сделать эти позиции объектами осмысления.

Речь идет о введении в исследовательский оборот всего спектра значений, которые искусство имеет в жизни общества и человека, а не ограничиваться, как мы уже не раз отмечали, только эстетическими и художественными сторонами его воздействия. А это предполагает необходимость вновь обратиться к рассмотрению искусства как механизма культуры. Напомним, речь идет об изначальной задаче удовлетворения базовых потребностей человека – в безопасности, стабильности, прогнозируемости бытия. Адекватное осмысление нынешней ситуации в художественной культуре возможно именно в этом дискурсе.

Добавим, что действенности обращения к предлагаемому нами подходу способствует и тот фактический разлом времен, который мы переживаем последние два десятилетия. В трещину этого разлома кануло чувство экзистенциальной безопасности, о котором пишет Инглхарт [8].

Перед большинством наших соотечественников в пугающей актуальности предстала проблема выживания, причем выживания физического. Понятно, как отразилась на психологическом здоровье нации эта стрессовая ситуация. Данные мониторинга Института социологии НАНУ «Украинское общество» фиксировали настроения населения и

уровень его социального самочувствия. Анализ этих данных позволил говорить об аномии, господствующей в украинском обществе. Известный украинский социолог Наталья Панина, исследовавшая это явление, пишет: «Нестабильное общество прежде всего характеризуется тем, что разрушается ценностно-нормативная система как всеобщая основа социальной интеграции. Такое состояние общества называется **аномией**. Аномия (безнормность) как определенное состояние социальной организации характерна для любого переходного общества, но лишь в исключительных исторических обстоятельствах она достигает глобальных общественных масштабов, когда общество в целом сознательно отказывается от основных идеологических принципов своей организации, не имея, по существу, новой целостности, отработанной временем ценностно-нормативной системы» [9, с. 7].

В этой психологической сумятице, нестабильности, духовном дискомфорте функционирует искусство. В какой мере пласт, который называют массовым, несет ответственность за подобную ситуацию? А именно этот грех ему часто вменяют. Мы, же со своей стороны, хотим показать, что как раз массовое искусство помогает в данных условиях если не преодолевать житейские неурядицы, чего от него и не ждут, то смягчать психологическую напряженность, разряжать негативный эмоциональный фон, в общем выживать в современном недружественном человеку жестком мире.

В свое время мы уже писали о наличии в художественном процессе двух пластов искусства, об их архитектурных особенностях и задачах, которые каждый из них выполняет [10].

Позволим себе кратко изложить суть этих положений. Мы показывали два способа воплощения реальности или, иначе, две художественные модели. Они аналогичны моделям отношения человека к миру, которые выделил известный психолог С.Рубинштейн. Он писал об отношении **к**

миру и отношения в мире. То есть человек либо движется в потоке жизни, либо пытается противостоять этому потоку в поисках новых форм отношений с данным ему миром. Таким же образом выстраивается и художественная модель. Пласт, именуемый «высоким», «истинным» искусством, видит свое назначение (а художники это охотно озвучивают) в том, чтобы «выдернуть» человека из жизненного потока, продемонстрировать несовершенство наличного ему бытия, заставить реципиента как минимум рефлексировать по этому поводу, как максимум – подвигнуть на действия по переделке мира.

Второй пласт искусства, который мы определили как бытийственный, реализует свое назначение в том, что помогает человеку двигаться в потоке жизни, встраиваться в нее, не противопоставляет мир человеку, а человека миру, гармонизируя их отношения. Этот пласт заимствует свою архитектонику, социокультурную направленность у народного творчества. Особое место здесь занимает поэтика сказки. Именно она несет наибольшую конструктивную нагрузку в этом пласте искусства, в этой художественной модели отношения к миру.

Отметим также, что народные истоки этого пласта искусства свидетельствуют не только об его глубокой укоренности, но и присутствии его на протяжении всей истории развертывания художественного процесса. Другое дело, что науки, занимающиеся историей и теорией искусства, менее всего обращали внимание на этот пласт. Наверное, поэтому они оказались не готовы рассматривать его как равноправную составную часть художественного процесса. Тем более они оказались не готовыми к тому (тут позволим себе прибегнуть к художественным образам), что незаметный ручеек произведений, замешанных на мифопоэтике, до этого скромно протекающий в толще повседневности, вдруг превратится в широкое и полноводное речье, которое в течение

последнего столетия само выбирает направление движения, не вникая руководящим указаниям и ученым рекомендациям.

Повторяем, вряд ли сложилась бы такая ситуация с массовым искусством, если бы оно не было востребовано, если бы на него не было спроса. Здесь мы считаем необходимым сделать некоторое отступление с пояснением своей позиции. Мы понимаем, что наши положения о массовой культуре многим могут показаться апологетичными, тогда как хорошим тоном среди гуманитарной общественности считается отношение к ней пренебрежительное, если не уничижительное. Но исследователь не может в угоду превратным по сути взглядам игнорировать, а тем более пренебрегать прочно укоренившимися в общественной жизни явлениями, реально влияющими на многие стороны образа жизни современного человека, определяющими характер его жизнедеятельности.

Во всяком случае, в рамках социологии, а конкретнее, социологии искусства, не изучать процессы, происходящие в связи с функционированием произведений массовой культуры, значит, во-первых, пренебрегать задачами исследователя, поскольку данные социологических опросов свидетельствуют о реальном состоянии в этой сфере. Во-вторых, оценочные суждения по поводу тех или иных явлений не должны предварять, а тем более направлять исследователя в его поисках. Вспомним про монету истины, которую нужно искать там, где она упала, а не под фонарем. Поэтому мы свою задачу видим в том, чтобы прояснить, насколько это в наших силах, ситуацию, связанную с функционированием массовой культуры, прояснить ее сущностные стороны, ее возможности в удовлетворении жизненно важных потребностей человека.

Нравится нам это или нет, но следует говорить о том, что в сложившейся в нашем обществе социокультурной ситуации проблеме назначения искусства было задано иное, по сравнению с ранее принятым, измерение. Это измерение определяется множеством факторов и условий.

Мы их уже касались и будем о них говорить далее. Понятно, что в первую очередь это экономический фактор, который в корне изменил условия создания и распространения творческого продукта. Сегодня вопрос, где взять деньги на создание фильма, постановку спектакля, издание книги и т.д. отодвигает на второй план первостепенный ранее вопрос художественного замысла. То же происходит и с вопросом о роли искусства в жизни человека и общества, которая прежде всего подразумевалась как преобразующая, формирующая.

В условиях физического и социального выживания, в котором очутилось большинство членов нашего общества, актуальность проблем возделывания человека – и это надо честно признать – сама собой исчезла. Фактически она осталась там, в иной жизни. Сама по себе задача формирования человека как самоцель, которая в своей основе была в большей степени утопической, сегодня витает в виде фантома. А если точнее, то в виде жупела, которым размахивают, во-первых, чтобы пусть и на словах сохранить былое величие хранителей духовности и культурных ценностей, во-вторых, от бессилия что-либо изменить в нынешних условиях бытования искусства, в-третьих, что для нас особо важно подчеркнуть, этим жупелом размахивают, дабы рассеять мрак массовой культуры. В ней усматривают корень зла, результат ее влияния – пороки, которыми чревата жизнь современного общества. Какие же грехи вменяют массовой культуре? Попробуем их рассмотреть.

Грех первый – «оболванивание»

Этот грех наиболее часто озвучивается. По мнению тех, кто причисляет себя к мыслящей части общества, урон, наносимый массовой культурой, катастрофичен для духовного здоровья ее потребителей. Каких только определений не придумывают по этому поводу – «жвачка для мозгов», «чтиво», «глядиво» и перечень этот можно продолжать. Эта продукция, по

мнению критиков, не только не обогащает человека, но отучает его мыслить, не побуждает его к действиям по самосовершенствованию, не призывает озаботиться судьбами мира. В общем, как полагают многие, самим существованием этого массива продукции попираются все традиции, все, чем гордилось отечественное искусство, которое объявлялось «школой жизни», а его создатели гордо именовались «инженерами человеческих душ».

Вероятно, все же следует разобраться, где начинается и где кончается миф о «золотом веке». Автор этих строк не раз задавался вопросом – в какой исторический период, в каком регионе мира существовало сообщество, которое было сплошь разносторонне развито и в своем отношении к искусству руководствовалось исключительно эстетическими установками и художественными критериями? Где это время, в котором потребители сплошь припадали к искусству, озабоченные духовными поисками, в желании подбросить дровишек, то бишь смыслов, в душевное горение?

Можно вспомнить о Древней Греции. Конечно, ситуация в отношении к искусству греков была уникальна по сравнению с другими культурами. В первой части мы уже касались этого вопроса. И по возможности показывали, что отношение к искусству для эллинов, хотя и отличное от других, но также не носило характера самооценности. Ведь даже в этой, единичной по форме для тех времен ситуации, по содержанию решалась все та же задача – задача социального и политического выживания полисов. Греки, позиционировавшие себя «как лучших из людей», и в этой сфере должны были быть лучше. Знать авторов, по достоинству оценивать мастерство исполнителей, читать смыслы и понимать социальный подтекст пьес должен был каждый, кто претендовал на уважительное отношения со стороны сообщества. Напомним и главное в этой ситуации – активно приобщались к искусству свободнорожденные граждане, которые

физический труд считали для себя недостойным занятием. Но они, как известно, не составляли большинства в рабовладельческой Греции.

Еще интереснее узнать, о каких утраченных временах благословенной духовности можно говорить в отечественной истории. В каком веке наши предки, если не воевали с внешним врагом, то кроваво не разбирались между собой? Когда было время свободы и процветания во всех сферах жизни, когда не было страха перед завтрашним днем, когда человек в своей массе чувствовал себя экономически независимым и социально защищенным, а значит – духовно раскрепощенным?

Мы о таких временах не знаем, историческая наука не предоставляет нам таких свидетельств. Исследователь должен различать уровень деклараций, идеологем, теоретических построений, то есть должное – теории, мифы, идеологии и сущее – исторические реалии, социальную практику. И эту практику не следует презирать, даже если она не соответствует требованиям должного. Мы не считаем научно обоснованной, а тем более продуктивной бытующую тенденцию критиковать, и даже бичевать нынешние реалии, ссылаясь на их несоответствие представлениям, в основе которых лежит культурный миф.

Когда продвинутая отечественная общественность выдвигает маскультуре обвинение в оболванивании потребителя, то речь идет, в частности, о том, что она не соответствует требованиям, которые выдвигает к искусству эта самая продвинутая общественность. Дабы не брать на себя лишнюю ответственность за несогласие с подобной точкой зрения, сошлемся на мнение авторитетного в мировом научном сообществе мыслителя Р.Рорти. Комментируя позицию Гарольда Блума, который видит смысл чтения в том, чтобы через знание различных смыслов и целей жизни стать автономной личностью, Рорти пишет: «Я буду называть интеллектуалами такого человека, который стремится к подобной автономии и который *имеет достаточно денег и досуга*

(курсив наш. – *Р.Ш.*), чтобы осуществлять это свое стремление: посещать различные церкви или различных гуру, ходить в разные театры и музеи, главное, читать много разных книг. Большинство людей, даже те, у кого есть необходимые деньги и досуг, не относятся к числу интеллектуалов. Они, если и читают книги, то не потому, что стремятся к автономии, а или ради развлечения и отвлечения, или потому что хотят научиться лучше достигать те или иные предустановленные цели. Такие люди читают книги не для того, чтобы узнать, к каким целям имеет смысл стремиться. А интеллектуалы занимаются именно этим» [11].

Мы выделили положение о необходимости наличия денег и досуга для интеллектуальных поисков, во-первых, потому, что считаем это существенным обстоятельством для характера отношений, складывающихся вокруг искусства, во-вторых, чтобы уточнить некоторые особенности бытования отечественных интеллектуалов. Отсутствие денег не только не мешало их интеллектуальным поискам, но придавало этим поискам тот особый смысл, который и отличал их от западных интеллектуалов. У нас, как известно, была интеллигенция. Для нее деньги, стремление к материальному благополучию по определению было занятием если не недостойным, то уж хотя бы подавалось как вынужденная необходимость. Отечественной интеллигенции в силу образа жизни хватало досуга, долгих часов межличностного общения и общения с книгами. Во всяком случае так было в прошлые советские времена. Поколение от сорока и выше не может этого опровергнуть, хотя сейчас тотальным поветрием стал поиск в прошлом только негативов.

Заметим также следующее. Рорти пишет о западных интеллектуалах, для которых актуально стремление к личностной автономии. Но комфортность автономного существования подвергается сомнению и среди западных интеллектуалов. В нашумевшем романе Кристиана Крафта «1979» герой обретает душевное равновесие в китайском концлагере.

Критик Сергей Костырко пишет: «Герой – сколок нынешней международной богемы, без какого-либо внутреннего сопротивления – напротив, добровольно и с радостью – становится лагерной пылью... Оказывается, что маята, которая томила крафтовского героя, – это тяжесть «индивидуального», «культурного», и тяжесть эта с самого начала была непосильна для него» [12].

Подчеркнем также, что Р.Рорти в своих размышлениях бесстрастно констатирует, что наличие денег и досуга не является залогом обращения к искусству и, в частности, к книгам для духовных поисков. Подобных иллюзий не питают и у нас. Разбогатевшие граждане не дают поводов для таких мнений. Скорее наоборот – их отношение к искусству и понимание его становятся темами многочисленных анекдотов.

Возвращаясь к непосредственной теме наших размышлений, а именно о стремлении точкой отсчета в потреблении искусства полагать отношения на уровне знатока, эксперта, то продуктивность такой точки зрения более чем сомнительна. Никто не спорит, что категория аудитории, которая в своем общении с искусством ориентирована в первую очередь на постижение художественного замысла, способна оценить уровень его воплощения, определить для себя иерархию заложенных в произведении смыслов, была и есть. Но ее доля, как показывают социологические исследования, проводимые в течении нескольких десятилетий, не превышает 3–6%. А остальные – более 90% – с некоторыми оговорками как раз и являют собой аудиторию массовой культуры. В какой же мере стремления, ожидания столь малочисленной группы экспертов, знатоков, людей, профессионально занимающихся искусством, следует абсолютизировать, простирая их на весь массив функционирования искусства как во времени, так и в пространстве?

Здесь явственно проступает, можно сказать, родовая черта нашего способа осмысления действительности – объявлять желаемое

действительным. А если же реалии вопреки всем благим призывам и пожеланиям не укладываются в модель желаемого, их объявляют неправильными и практически отказывают им в праве на существование.

Куда заводят подобные игры, хорошо видно на примере оплакивания утери культуры чтения, нежелания юного поколения приобщаться к сокровищнице мировой и отечественной литературы. При этом звучат апокалиптические ноты, предрекается духовная и нравственная деградация, интеллектуальное обнищание целых поколений. В пылу спасительных порывов напрочь забывается, что несколько тысяч лет человечество в своей массе было неграмотно, но выжило, что массовое приобщение к чтению легко датируется – это XIX век.

Хотя печатный станок, как известно, был изобретен несколькими веками ранее, но должны были созреть экономически, социальные условия, обеспечивающие широкий доступ к книге. И главное – должны были появиться предпосылки для формирования потребности в чтении во всех слоях общества. Но тут, как мы уже отмечали, культуртрегеры и столкнулись с проблемами, которые влечет за собой массовизация.

Процесс стал выходить из-под контроля. Потребитель в выборе художественной продукции в своей массе опирался не на мнение критиков, а на собственные предпочтения. Эти предпочтения диктовались потребностями, которые мыслящая часть общества во внимание не принимала. Опять таки, речь идет о потребностях выживания через достижение психологического комфорта, эмоциональной разрядки.

Если говорить о литературе, то какое произведение может снять эмоциональное напряжение у человека после многочасового рабочего дня у станка, на строительстве, на сельскохозяйственных работах? Можем ли мы укорять уставшего от долгого изнурительного труда человека, что он хочет просто отдохнуть, как сейчас говорят, расслабиться, пережить позитивные эмоции от встречи с искусством. Возьмем на себя

кошунственную задачу предположить, что это скорее всего будет не автор из когорты зачисленных в классики, а произведения, которые введут человека в мир желаемого, где сбываются надежды, а герои обретают свое незатейливое, но человеческое счастье. И еще – не стоит ли интеллектуалам, в данном случае, наверное, точнее будет говорить интеллигенции – спросить себя: на чем основывается присвоенное право решать – какое искусство правильное, какое нет, какое искусство нужно народу, какое ему навредит. Мы же демократы и признаем право каждой личности на собственный выбор. Как говаривал один киногерой: «Скромнее нужно быть, товарищи, скромнее!»

Грех второй – не возвышает

Действительно, возвышение реципиента до осмысления несовершенства мира, до осознания собственных недостатков, формирование потребности изменить основы бытия – такие задачи не имманентны массовой культуре. Ее интенции совершенно иного порядка. Очевидно, что сегодня следует говорить как об одной из значимых сторон о психотерапевтическом эффекте, который несет в себе произведения массовой культуры. Сказочные сюжеты, архитектоника мифа, на которых выстроена драматургия большинства из них, наилучшим образом решают задачу выживания, снимая психологическое напряжение, позитивно выстраивая отношения человека с миром. Говорить об оболванивании в данном случае – значит пребывать в интеллектуальном чванстве и пренебрежении, если не в невежестве, по отношению реальным нуждам большинства наших граждан.

Доводы тех, кто обвиняет массовую культуру во всех грехах, в определенной мере понятны. В этих суждениях во главу угла ставятся художественные критерии. И с тем, что с этих позиций многие произведения достоинствами не блещут, трудно не согласиться.

Действительно, если взять поток сериалов, который сегодня занимает значительный сегмент телевизионного времени, то постановочных изысков там не найдешь. Большую часть времени герои разговаривают, сидя на диванах. Но сериалов становится все больше, и есть надежда, что количество начнет переходить в качество, хотя бы потому, что зритель становится разборчивей. Когда сериальная продукция утрачивает ореол событийности и у потребителя появляется возможность выбора и сравнения, то, естественно, его требования к качеству продукта возрастают. Вряд ли сегодня у публики был бы возможен столь оглушительный успех сериала «Богатые тоже плачут», каким он был в начале 1990-х. Сегодня зритель увидит и постановочный минимализм, и нестыковки в драматургии, и возраст актрисы, и многое другое.

Следует учитывать также, что сериалы все более утверждают себя как новый жанр, специфика которого еще не изучена. Здесь время не «прессуется», как в кинематографе. Перед режиссерами не стоит задача поисков приемов, где за минимум экранного времени нужно максимально воплотить насыщенную событиями и страстями жизнь героев.

В сериалах, где зачастую серий больше сотни, эта жизнь протекает фактически в реальном времени. Происходящие события неоднократно обсуждаются, получают оценку всех героев. Время на диалоги не экономится. Но зрители сериалов не сетуют на их разговорность. Ведь сегодня сериалы тесно вмонтированы в повседневную жизнь. И она фактически не прекращается во время просмотров. Как сейчас говорят, это иной формат просмотра – «без отрыва от домашнего производства». Такому положению дел способствует и реклама, ради которой, как известно, и появились сериалы. Поэтому подходить к телепродукции с мерками, выработанными для восприятия произведений искусства, требовавших полного переключения на этот вид деятельности, как минимум непродуктивно.

Можно говорить о первых шагах формирования новой эстетики, нового художественного языка воплощения замысла. Телепродукцию, на наш взгляд, нельзя измерять мерками кинематографа, литературы, других видов искусства. Своих исследователей ждут и новые для нас тележанры. Особенно это касается различных реалити-шоу. Шокирующий эффект, который они зачастую оказывают на значительную часть аудитории – еще не повод, чтобы зачислить их в разряд досадных издержек телевещания, неразборчивости телеменеджеров. Хотя этого избежать не удалось. Однако здесь психотерапевтическое действие не маскируется художественным вымыслом. Аудитории в студии герои передачи представляются как реальные люди с реальными проблемами. Конфликты, выносимые на суд собравшихся, отражают современные жизненные коллизии. Их в пору решать психотерапевтам.

Аудитория по другую сторону экрана не только пытается разобраться в сути конфликта, но и может сравнить свое мнение с мнением публики в студии. Но самое главное в том, что зритель может сравнивать свои проблемы, свои жизненные неудачи с проблемами героев. Подобное сравнение как раз и приводит к своего рода катарсису: человек открывает, а точнее, переживает для себя как некоторое открытие то, что, оказывается, есть проблемы и конфликты гораздо сложнее и болезненнее его личных. Происходит переосмысление собственных бед, выход в иное психологическое измерение ситуации.

Мы знаем, что не все согласятся с такой нашей оценкой передач («Окна с Нагиевым», «Дом», судебные заседания и др.). Заметим, что если говорить о личных телевизионных пристрастиях автора, то эти передачи не входят в число предпочитаемых. Но нельзя отрицать того, что у них есть своя благодарная аудитория, особенно среди молодежи. Согласно данным опросов за 2007 год, более 38% зрителей в возрасте до тридцати лет хотя смотреть такие передачи.

Грех третий – идет на поводу у потребителя

Знакомство с массивом научной литературы, посвященной исследованиям разных аспектов функционирования искусства, художественной жизни, убедило автора этих строк в том, что в родном отечестве потребителя художественного продукта не любят. Его рассматривают как неразумное дитя, которое надо постоянно наставлять, учить уму-разуму. А мыслящая общественность видит себя в роли пастыря, а точнее, этакого диетолога, разрабатывающего меню полезной духовной пищи со строго дозированной содержательной калорийностью. И не будем выпускать нашего потребителя из дома. Во дворе, где буйствует массовая культура, он может научиться нехорошим словам, узнает, что под одеждой люди, сами знаете, какие. Мы, конечно, утрируем ситуацию, но примерно такие, хоть и не столь гротескно артикулируемые мысли часто витают в рассуждениях об угрозах массовой культуры.

А тут еще всякие реалити-шоу, где и обсуждаемые проблемы, и характер рассуждений участников не только не приближены к жизни, а присутствуют на экране как сама эта жизнь, зачастую во всей своей неприглядности и несуразности. (Единственное опосредующее звено здесь между экраном и реальной жизнью – это искусственная среда обитания и телекамеры, наблюдающие за участниками шоу. Но, как показывает телепрактика, по прошествии определенного времени участники полностью адаптируются и в этих обстоятельствах, ведут себя так же, как и в привычной для себя обстановке).

Темы, которые там обсуждаются, отношения, которые выстраиваются, оценки, которые высказываются, зачастую вызывают культурный шок у определенных категорий зрителей. Бедные неореалисты со своей эстетикой воплощения жизни такой, какова она есть, по сравнению с нынешними теледействиями – заумные, витающие в облаках эстеты. Но

если одну категорию телезрителей подобные передачи шокируют, то у других категорий вызывает интерес.

Нам кажутся убедительными аргументы, которые они приводят в защиту теленовведений. Прислушайтесь, предлагают адепты, к разговорам молодежи, когда вы едете в общественном транспорте. И темы этих разговоров, обсуждение волнующих проблем вы услышите от участников реалити-шоу. И вновь возникает вопрос для размышлений – есть ли грех в том, что телевидение научилось идти вслед за потребителем?

На наш взгляд, реалити-шоу имеют весомое жизненное измерение. Особенно если речь идет о массовом потребителе. Для всеобщего обозрения предлагается жизнь реальных людей, со своими сложностями, проблемами, надеждами и радостями. Следует обратить внимание и на следующее обстоятельство. В том, как разворачиваются события в таких передачах, намечается некая линия разлома между художественным вымыслом – хлебом искусства, и событиями реальной жизни. Одну из важнейших задач искусства видели в том, что позитивные герои произведений в своих деяниях являются образцами для подражания. Что может стать более весомым аргументом для молодежи, пребывающей в поисках таких образцов моделей поведения – жизнь вымышленного героя, поступки реального сверстника или стиль поведения уже известного обществу человека? Эта проблема также ждет своего изучения.

Можем вновь повторить, что главный грех массовой культуры на самом деле состоит в том, что она в своем движении опровергает многие положения теории, попросту переступает через них в своих отношениях с потребителем. Телевидение как наиболее действенный инструмент этой культуры чутко и адекватно реагирует на запросы и потребности рядового потребителя. Понятно, с издержками и перехлестами. У медали всегда две стороны.

И еще о массовизации

В своих размышлениях о массовизации, о новациях, которые она вносит в процесс создания продуктов массовой культуры и их потребления, мы сосредоточили внимание в основном на телевидении. И это понятно, ведь именно телевидение рассматривают как главного распространителя «тлетворного» влияния массовой культуры. Нашу задачу мы видели не столько в том, чтобы реабилитировать телевидение, сколько попытаться разглядеть и показать экзистенциальную и бытийственную подоплеку востребованности и привлекательности новых тележанров. (Мы отдаем себе отчет, что, как говорится, «нарываемся» с такими характеристиками реальности – и не только-шоу.)

Кроме того, мы затронули проблему появления качественно новых сторон восприятия представленных на экране событий. Мы рассматриваем это как производную часть потребления новых тележанров. Особый исследовательский интерес здесь заключается в том, что восприятие художественных произведений на уровне обыденного сознания имеет свою специфику, в основе которой лежат жизненнопрактические установки, задающие вектор такого рода восприятию. Новые тележанры в основном репрезентируют модели таких установок, подвергают ревизии содержание бытующих в обществе ценностных ориентаций. Для дальнейшего развития уже существующих тележанров и поиска форм новых Гн помешало бы знать, какие факторы имеют для потребителя большую ценность: то ли проливать слезы над вымыслом, то ли сопереживать реальным горестям и радостям.

Поскольку мы вновь вернулись к психотерапевтическим функциям, заметим, что наряду с телевидением сегодня значительную нагрузку здесь несет и литература. И хотя книжица в мягкой обложке тоже получает изрядную долю критики, она исправно выполняет свою

психотерапевтическую функцию. Для многих наших граждан, и особенно гражданок как свет в конце туннеля маячит радостная перспектива выкроить-таки в суете повседневности несколько часов, чтобы окунуться в перипетии детектива и вместе с хитромудрым, но обаятельным героем, а лучше – с героиней распутать клубок преступления. Не менее востребован и любовный роман.

Удовольствие, получаемое при прочтении мастеровито скроенного опуса, на какое-то время примирит читателя или читательницу с не совсем удавшейся личной жизнью. Заметим, что так называемое «последствие» произведения многих современных зарубежных писателей, позиционирующих себя в серьезных жанрах, вряд ли окрасится в светлые эмоциональные тона. Рискнем сказать, что их задача прямо противоположна. Так и напрашивается предположение – не в этом ли их главное отличие от продуктов «массовой культуры»?

Массовизация затронула все стороны функционирования искусства в сфере создания художественного продукта на этапе его тиражирования и распространения, а главное – сферу потребления. Несомненно, как явление, к тому же масштабное, оно проявляется в обществе неоднозначно. Тем не менее, суждения и оценки результатов этого процесса во многом зависят от социокультурных установок тех, кто их высказывает.

Со своей стороны еще раз повторим – мы считаем непродуктивными оценочные суждения, какими бы они ни были. Задача исследователя, особенно если он работает в сфере социологии культуры, социологии искусства, – разобраться в факторах и причинах, определяющих востребованность этого пласта искусства, а также в условиях, задающих значимость его функционирования как механизма культуры на современном этапе развития общества.

Глава 3

Поиск стратегий социального поведения творческой интеллигенции в условиях рынка

Состояние художественной культуры во все времена в нашем отечестве вызывало неудовольствие профессионалов – как практиков, так и теоретиков от искусства. И даже не только потому, что считалось хорошим тоном в среде деятелей искусства и сопричастной им тусовки поругивать все, что происходит на фронте созидания художественной продукции, но и по причинам гораздо более серьезным и глубинным. При этом следует помнить, что причины эти были не только сугубо художественного свойства, но и социального, нравственного, культурного, эстетического и, конечно, идеологического порядка. Отсюда и возникал ряд проблем: то, что грело душу знатокам искусства, по мнению «вышестоящих инстанций» могло не вполне соответствовать идеологическим установкам, и наоборот. Это наиболее типичная ситуация, но были и другие. Классической можно считать ситуацию, когда широкая публика никак не хотела приобщаться и восторгаться произведениями, которые в кругах знатоков оценивались как шедевры.

Данная глава посвящена, в частности, анализу материалов прессы, посвященных проблемам современной культуры. Пространство украинской художественной культуры насыщено, если не перенасыщено множеством проблем. Для нас представляет интерес разброс мнений в СМИ по поводу качественно новой проблемной ситуации, в которой очутились деятели культуры. Это помогло выявить новые тенденции в

поиске путей преодоления возникших трудностей, в попытках выстраивания новых стратегий социального и творческого поведения художника. Не менее интересно выяснить уровень осознания новых реалий – от социальных до экономических. Ведь о последних еще не так давно художники знали больше понаслышке, и расценивались они как несовместимые с творческой деятельностью.

Из чего складывается художественная жизнь в Украине? Наверное, в основном из того же, из чего она складывается в других странах постсоветского пространства и в большинстве стран мирового сообщества. Это продукция собственного производства, произведения, назовем их фондовыми, составляющими культурно-исторический пласт, и произведения, ввозимые из-за рубежа. Вопрос, какая из этих составляющих находится в наиболее активном потребительском обороте, актуальна во все времена и для любого строя.

Называют ряд проблем, с которыми сталкиваются сегодня деятели культуры искусства, и множество причин, мешающих им полноценно и продуктивно работать. Самая болезненная проблема хорошо известна – отсутствие материальной поддержки со стороны государства. В ряду проблем этого же порядка называют отсутствие патриотизма у местных олигархов, не способных полюбить искусство до глубины собственного кармана.

Не менее острая проблема, хотя, быть может, и не так хорошо озвученная, как первая, – вхождение художника в рынок, обживание им рыночного пространства. К этой проблеме вплотную примыкает еще одна, непосредственно связанная с рынком, но уже четко артикулированная. Деятели украинской культуры и искусства сталкиваются с уникальной по своим возможностям системой налогообложения. Уникальность ее

заключается в способности экономически душить художественную продукцию, которая вопреки всем трудностям все же создается в Украине.

Нелегкая задача даже выстроить эти причины по степени значимости. Все они одинаково вопиют на устах и на страницах печати, ими объясняют искореженность многих и творческих судеб, состояние, близкое к клинической смерти, в котором пребывают некоторые виды искусства в Украине.

Обратимся к самой наболевшей из этих проблем – взаимоотношениям между властными структурами и деятелями культуры. Повсеместно слышится: государство в должной мере не поддерживает художников и культуру. Дабы обвинения не выгляделт голословными и субъективными, со стороны деятелей культуры выдвигается весьма серьезный идеологический аргумент – отсутствие внимания к творчеству наносит непоправимый вред становлению Украины как самостоятельного государства.

Вряд ли кто-либо возьмется оспаривать естественность желания в самостоятельном суверенном государстве иметь свое самостоятельное искусство и культуру. Проблема лишь в том, что к новым реалиям хотят подойти со старыми мерками и с прежними представлениями. Вспомним про старые меха, в которые в какой уже раз пытаются налить новое вино. Никто как будто не замечает, что статус искусства в обществе изменился. Он изменился, канул в лету вместе с общественным устройством, в котором одной из главных задач провозглашалось формирование всесторонне и гармонически развитой личности.

Искусство рассматривалось как наиболее действенный инструмент возделывания этой самой всесторонне развитой личности. Отсюда понятно то представление о значимости художника и его творчества, которое

поддерживалось «сверху», и в силу культурной традиции – «снизу». Вспомним: «Поэт в России – больше, чем поэт». Никто из писательской когорты в союзных республиках не оспаривал эту сентенцию, поскольку с интересом и энтузиазмом примерял на себя вторую ее часть. Художники комфортно чувствовали себя в роли «инженеров человеческих душ». Почти каждый, кто в бывшем союзном отечестве брался за перо, кричал: «мотор», прикасался кистью к полотну и т.д., ощущал свою высокую социальную миссию и ответственность перед народом, ради которого он творил.

Сегодня нет партийных документов с разделами о задачах деятелей литературы искусства в выполнении постановлений очередного съезда. Сегодня в очередной программе очередного украинского правительства мы не найдем ни слова о необходимости привлечь деятелей искусства, к тому, чтобы они своим творчеством способствовали выведению государства из кризиса и повели украинский народ к светлому будущему. С соответствующей графой в бюджете, разумеется. А поскольку государственного заказа на художников сегодня нет и вряд ли когда теперь будет, то и денег на их содержание как на исполнителей заказа тоже нет. Если прибегнуть, пусть к банальному в своей расхожести, но весьма впечатляющему по масштабу образу «Титаника», то можно сказать, что корабль украинской культуры напоролся на айсберг денежной зависимости и сейчас ее представители кто как может спасаются в океане рыночной действительности.

Многие десятилетия наши художники и их попутчики плыли на корабле, который им предоставляло тоталитарное государство. Правда, размещались творцы в каютах разного класса и разного уровня комфорта, что, естественно, не всех устраивало. При этом никто не думал о том,

сколько стоит круиз и сколько нужно топлива для плавания, хватит ли на всех продуктов на камбузе, кто оплачивает многочисленный обслуживающий персонал и т.д.

Делом писателя было написать книгу и «пробить» ее издание. Дальнейшая судьба творения, то бишь читательский спрос и объем продажи если и волновал писателя, то лишь с позиций престижа, удовлетворения авторских ожиданий. Коммерческая сторона никоим образом художника не касалась. Свой гонорар он получал независимо от того, как реализовывалось его детище. Единственный момент, который привлекал внимание в этом неотягощенном финансово-экономической прозой плавании и о котором задумывались отдельные – заметим, отдельные – пассажиры, был вопрос – правильно ли прокладывают курс кораблю и правильно ли им управляют?

Пришло время, советская империя канула в лету. Кое-кто из пассажиров приобщился к прокладыванию нового общественного курса. Что касается прокладывания нового курса для корабля творчества, то это оказалось делом непростым, да и в принципе не нужным, если не сказать вредным. Поэтому судно находилось в свободном плавании, а его пассажиры созерцали красоты, и не заметили, что очутились в незнакомых водах, что у них нет не только рулевого, но и карты нового житейского моря. Приходило осознание, что корабль оказался бесхозным. А тут и айсберг подоспел.

Насколько жестоким для художников оказалось свободное плаванье, можно понять из беседы с Леонидом Череватенко, которого избрали председателем Киевского отделения Союза писателей Украины. Не хочется цитировать столь горькие слова, но они сказаны и отражают сегодняшние реалии. Л.Череватенко говорит: «Приходится видеть

писателей голодных, крайне обездоленных. Хороним людей, которые весят по сорок с чем-то килограммов. Умерли от истощения» [14, с. 3]. Чем же объясняет бедственное положение украинских литераторов руководитель творческого союза? Самая главная причина – отсутствие помощи со стороны государства. Творческая интеллигенция, столько сделавшая для обретения Украиной независимости, оказалась предоставленной самой себе и вынуждена самостоятельно решать свои проблемы

Примечательно, однако, что Л.Череватенко, по сути, уклонился от «наводящих» вопросов собеседника о значимости литературы в современном украинском обществе, о новых моделях существования писателя в обществе, о запретительных настроениях, бытующих в среде украинской творческих деятелей в отношении к инако *им* мыслящим. В общем, понять главу писательского цеха можно. Необходимость решать конкретные человеческие беды отодвигает на второй план проблемы культурного и общественного порядка. Поэтому он и видит своей главной задачей лоббирование интересов писателей на уровне государства.

Добавим, что в защите, кроме писателей, нуждаются и представители других творческих профессий. Много страниц займут повествования о человеческих драмах и даже трагедиях, к которым привела тотальная безработица в среде кинематографистов. Гуманитарный аспект проблемы вопиет безысходностью. Многим уже понятно, что результатом лоббирования перед государством в лучшем случае может оказаться помощь единицам. Перед остальными один путь – учиться выживать в новых условиях и рассчитывать при этом только на себя.

Сегодня государство, как говорится, по определению не может, да и не должно содержать художников. Тем более, что оно и музыку не заказывает, в отличие от тоталитарного государства в демократическом

творчество становится частным делом художника. Признание этого факта дается с великим трудом. Остро переживается утрата общественных позиций. «К сожалению, роль драматурга, как и писателя, теперь несколько приуменьшена, – считает Ярослав Стельмах. – В первую очередь потому, что у писателя практически отобрали право голоса. Говорить он может все, что угодно, но его никто не услышит» [15, с. 3].

Конечно, какой-то видимый фасад участия государства в жизни культуры все же существует, особенно по части учреждений, сохраняющих и распространяющих ее достояния. Какие-то скудные средства выделяются на оплату работникам библиотек, музеев, театров, проводятся фестивали самодеятельного искусства и фестивали профессионалов, учреждаются и раздаются награды лучшим представителям разных видов искусств. И можно было бы ограничить разговор о переменах в культурно-художественной жизни Украины еще одной констатацией о недостаточном финансировании и ожидании лучших времен. Однако мы ведем речь о другом. Какое место может и должно занимать государство в формировании культурной политики, и на какое место в обществе сегодня реально может претендовать художник?

Что касается первой позиции, то здесь, несмотря на кажущуюся очевидность, больше вопросов, чем ответов. Государственная поддержка культуры, пишет Тарас Паньо, «подразумевает существование стратегической концепции развития и сети государственных институтов, которые эту концепцию реализуют, решая, что отвечает генеральному плану и, соответственно, должно быть поддержано, а что нет» [16, с. 9]. Ни по одному из отмеченных пунктов автор статьи не нашел приемлемого для себя варианта реализации. И теперь полагается только на время, которое приведет новых людей, которые были бы в состоянии

отыскать наилучшие пути решения поддержки государством национальной культуры.

В поисках рецептов выживания

Понятно, что при отсутствии собственного опыта в выстраивании новых моделей взаимоотношений между деятелями культуры и властью предрасположенными, обращаются к уже наработанным образцам. Но выясняется, что пересадить наработанные схемы западных стран на отечественную почву напрямую – задача трудно выполнимая. Здесь уместно вспомнить английский анекдот о рецепте выращивания хорошего газона возле дома. По словам его персонажа, после каких-нибудь двухсот лет тщательного возделывания газон получится на славу. Оказывается, что и в нашем случае на скорый результат от заимствования чужого опыта уповать не приходится. «Говоря о возможных контактах украинской и западной культур, нельзя забывать жесткую структурированность там, у них, всех звеньев и сфер культуры. Складывающиеся десятилетиями и даже столетиями музыкальные издательства, концертные организации, театры, газеты – все здесь не только четко профессионально организовано и взаимосвязано, но и к тому же подвержено общественному контролю и постоянному стимулированию» [17, с. 10].

И дело не только во времени. Ведь наш опыт тоже не ограничивается последними восьмьюдесятью годами существования в культуре. И после пристального взгляда на западные составные культурного производства и потребления и сопоставления их с нашими отечественными представлениями об условиях, обеспечивающих полноценное культуротворчество, вдруг возникает соображение такого рода: «Так

стоит ли нам двигаться от нашего хаоса и стихии, в котором еще может рождаться нечто живое, – пишет Марина Черкашина в цитированной выше статье, – к омертвевшей в силу своей заорганизованности и закрытости системе, которой подчинено культурное пространство, там у них?» [17, с. 13].

По поводу заорганизованности можно особо не беспокоиться. В ее западном варианте она нам вряд ли угрожает в ближайшее энное количество лет. Но с тем, что рецепты выживания и построения новых моделей существования мы должны искать на своей культурно-исторической территории, нельзя не согласиться. Конечно, учреждения культуры, в большей или меньшей степени, но останутся заботой государства. Однако в поиск путей преодоления финансовых трудностей и повышения эффективности работы этих заведений все более активно вторгаются законы рынка. И надо сказать, что предлагаемые позиции вывода художественного образования из кризиса в рамках рыночных отношений в корне противоположны много лет существовавшим положениям о целях и задачах художественного воспитания. Но у государства нет денег, чтобы учить подрастающее поколение по доступным для каждого родителя ценам. Да и вообще, задается вопросом Ирина Стецура, зачем нужны сотни пианистов? Ведь вложенные в них деньги на сегодняшний день не окупаются ни высокими званиями на конкурсах, ни известностью украинских музыкантов в мире. А рынок диктует необходимость вкладывать деньги только в прибыльные предприятия. Поэтому следует пересмотреть всю систему музыкального воспитания в Украине, чтобы затраты окупились путем появления звезд мировой величины и созданием достойного культурного имиджа Украины в мире [18, с. 5].

Пафос автора понятен – за державу обидно. И все же, приблизит ли Украину отлучение от музыкальной культуры тысяч ребятишек к столь желанному стандарту культурной европейской державы? Вот и разбираемся, что для нас лучше и дешевле – пара-тройка звезд или же тысяча-другая художественно образованных граждан. И такие весьма болезненные вопросы сегодня возникают повсеместно.

Немало трудностей на своем пути вступают и те практики от культуры, которые пытаются налаживать новую систему бытования искусства в обществе, разрабатывать ее механизмы путем задействования альтернативных государственным источников финансирования. Основным препятствием во внедрении новых форм финансовой поддержки культурных инициатив является инерция мышления, нежелание чиновничьего корпуса отказаться от прерогативы управлять, а попросту – диктовать условия игры. Таким альтернативным источником финансирования перспективных художественных проектов может стать система грантов, считает директор Центра современного искусства Юрий Онух [19, с. 14].

Осознание кардинальных изменений в сфере бытования культуры, искусства пока дается только единицам. Вспомним, как доставалось в последнее десятилетие соцреализму и художникам, для которых реализм был единственно возможным творческим методом. Сегодня их вновь уличают, но уже в грехе, который в начале перестройки вряд ли кто мог выдвинуть. «Обманывая нас более 70 лет, реализм в «новом обществе» встал на колени перед господином Капиталом. В XIX веке он хотя бы создавал видимость переживаний за судьбу «униженных и оскорбленных». В конце XX века он – «шестерка» на побегушках

очередного «пахана», «повара в законе», который и относится к нему соответственно – как к «шестерке» [20, с. 5].

Суждение, скажем, весьма нелицеприятное. Действительно, зависимость художников от денежного мешка для всех, кто переживает за отечественную культуру, – факт удручающий. Для сознания, ориентированного на признание высокой миссии искусства в обществе, однозначно негативный.

Так как же быть художнику

Свидетельство вышеозначенному – многочисленные материалы в украинских СМИ. Упреки в сторону государства, власти можно встретить чуть ли не в каждом материале, посвященном проблемам художественной жизни в Украине. При этом надо отметить, что и государственные мужи на словах и, вполне возможно, даже искренне, не отрекаются от своей ответственности за состояние дел в культуре. Однако все разговоры о значимости культуры в государственном строительстве пока напоминают ритуальное действие, каждый участник которого вновь и вновь свидетельствует о своей приверженности к определенному набору ценностей, дабы не прослыть культурно неполноценным человеком. «Время тупого репрессивного давления власти на искусство и художника сменилось временем в буквальном смысле подкупающего внимания к музам со стороны власть имущих, – отмечает А.Рутковский, и продолжает: – «Впрочем, культура в качестве фасадной облицовки интересов власти и музы в роли девочек по вызову – не новость. Однако это как-то по-новому не радует» [21, с. 5].

Перечень трудностей отнюдь нетворческого характера, с которыми встречаются сегодня в Украине представители творческого цеха,

достаточно велик. Наряду с фактическим изменением общественного статуса параллельно возникла проблема освоения в новом экономическом пространстве. Можно сказать, что со второй проблемой успешнее справляется тот деятель искусства, который сознательно определился в нынешнем социальном пространстве. Определение это состоялось в отказе от претензий на духовное паство.

Бывший представитель андерграунда, издатель журнала «Митин журнал» Дмитрий Волчек восклицает: «Наконец-то государство перестало интересоваться литературой, наконец-то литература перестала обращать внимание на государство. Писатель, если он не Александра Маринина, зарабатывает себе на хлеб чем-то еще, а не литературным трудом. Наконец-то возникли замечательные условия для создания литературы» [22, с. 9]. Писатель В.Сорокин замечает: «К писательству я по-прежнему отношусь как к приватному занятию... Русский писатель напоминает мне гуттаперчевого человека, который должен уметь растянуться и резиной своей духовности покрыть все русские горизонты. Я никогда не чувствовал ничего подобного тому, что обычно чувствует русский писатель, у меня нет никакой ответственности ни за русскую духовность, ни за русский народ, ни за будущее России. У меня есть лишь ответственность перед собой за свои тексты» [23, с. 9]. Прозаик Юрий Буйда пишет: «...литература уже стала частным делом писателей и читателей, лишившись – по объективным причинам – амплуа национального гувернера. «Служение» – это излюбленное понятие имперской бюрократии – сегодня не востребовано, хотя оно иногда и имитируется. Если деньги нужно у власти выпросить, не более того» [24, с. 15].

В Украине созвучные настроения мы находим у живописцев. «Сейчас в искусстве каждый идет своей дорогой. Общество уже не адресует ему те вопросы, ответы на которые когда-то считались его прерогативой. Искусство растворилось в ткани цивилизации», – считает киевский художник Тиберий Сильваши [25, с. 7]. Другой украинский художник, Сергей Поярков, считает, что все творческие союзы занимаются возмутительным попрошайничеством. В Украине более тысячи членов Союза писателей, но ни одного писателя на мировом или европейском уровне. Творческие союзы должны зарабатывать деньги также, как шахтеры. «В США нет министерства культуры, зато Нью-Йорк – культурная столица мира. Чиновник не должен распределять деньги на искусство и решать, что искусство, а что не искусство. Деньги на искусство получают у частных спонсоров, и тогда все вопросы о справедливом распределении отпадают. Человек, лично заработавший деньги, сам решает, кто ему больше нравится, и платит за то, что ему нравится» [26, с. 5].

Сергей Поярков, который целенаправленно изучил и взял на вооружение систему отношений между художником и аудиторией, сложившейся на Западе и в Америке, в своих советах начинающим художникам еще более радикален: «Вы должны быстро и качественно рисовать все, но каждый по-своему. И помнить, что если при жизни вас хоть в незначительной степени интересуют материальные блага, то лучше вам соответствовать рынку, чем ждать, что рынок начнет соответствовать вам» [26, с. 5].

Как видим, постепенно формируется генерация художников, которые уже никак не связывают свое творчество с духовным наставничеством, с бескорыстным служением общественным идеалам. И, наверное, не

только потому, что озабочены они в первую очередь обретением собственных материальных благ. Новые условия диктуют иные модели деятельности и для творческой интеллигенции. Наиболее активные из них начинают осваивать новую науку выживания, чтобы не пополнять ряды художников, о которых говорит Раймонд Паулс: «И потом рынок. Надо не только нарисовать, но и продать рисунок. А многие из моих коллег к этому оказались не готовы» [27, с. 14].

О налоговой удавке, самым непосредственным образом влияющей на состояние рынка художественной продукции и делающей неконкурентоспособными произведения украинских метров, написано и сказано много. Литераторы видят в налогах на книгоиздательскую деятельность одну из самых больших своих бед. Они постоянно апеллируют к примеру России, где льготное налогообложение на эту деятельность позволило вывести отрасль на ведущее место в государстве по получаемой прибыли. Давление налоговой системы, действующей в Украине, ощущают на себе и представители других творческих цехов. Вот реальный пример абсурдной ситуации, в которой оказалась студия «Укртелефильм». На студии долгое время лежал ряд готовых к показу лент, в том числе и сериалов, которые нельзя было пустить в прокат без уплаты налога на добавленную стоимость. За неимением средств уплатить требуемую сумму не могли ни заказчик, ни сама студия. Среди отснятых лент десятисерийный сериал «Улыбка зверя» режиссера Виктора Василенко. Фильм на украинском языке и на украинскую же тематику. На его производство не было потрачено ни одной гривни из государственной казны. Но выкупить фильм у студии и пустить в прокат денег не было. Нельзя его было и продать на сторону, поскольку

владельцем числится Национальная телекомпания Украины, у которой тоже нет денег на уплату требуемого налога.

Проецируя сложившуюся ситуацию на требования рыночной экономики, А.Лемьш отмечает не только отсутствие у производителей кинопродукции элементарных знаний об условиях способствующих реализации их товаров, но и даже попыток овладеть подобными знаниями. «Когда я спросил Виктора Василенко, режиссера фильма, есть ли какие-нибудь документы, подтверждающие права НТКУ на этот фильм, он ответил, что не знает, и что это не его дело – заниматься бухгалтерией» [28, с. 7].

Современный исследователь культуры и искусства, можно сказать, раздираем противоречивыми чувствами, которые еще несколько лет назад были ему неведомы. Каждый мало-мальски мыслящий теоретик должен видеть и анализировать суть происходящих процессов в обществе, кардинальные сдвиги во всех его сферах, в том числе в сфере культуры и искусства. Он должен видеть, что целые содержательные массивы, составляющие мироотношенческие структуры, «зависли», потому что исчезли материальные матрицы, отражением которых они были. Но он должен видеть и то, что исчезновение материальных оснований создало ситуацию очень сложную, если не сказать болезненную, для восприятия и осмысления. В отношении представлений о роли культуры и искусства в жизни человека и общества наблюдается что-то сродни фантомной боли, когда нога ампутирована, но больной мается от боли в лодыжке.

Примерно такая же картина наблюдается в отношении к ситуации в художественной жизни общества. С одной стороны сбылась мечта о свободе художника, с другой стороны – выяснилось, что свободными

оказались все – и хорошие художники, и плохие. И еще вопрос, кто быстрее сориентировался в новых условиях. Кроме того, как уже отмечалось, государство, не отказываясь от поддержки культуры в целом и больше на словах, чем материально, по сути освободило себя от обязательств перед художником, поскольку места в государственном строительстве ему не нашлось. Это последнее обстоятельство – самая сильная головная боль для теоретика и для художника, хотя, может быть, сами они еще до конца не осознали, где причина их фантомной боли. Как в анекдоте про повязку на ноге, хотя болит голова.

Таким образом, своеобразие ситуации заключается в том, что инерция представлений о культуре общества, о месте в ней художника продолжает определять умонастроения и творческой среды, и теоретической. И не мудрено. За считанные годы отказаться или хотя бы пересмотреть то, что формировалось столетиями и впитывалось всеми порами общества, задача более чем нелегкая.

Глава 4

Современная аудитория искусства

Отношение к аудитории искусства со стороны властных институтов, творческой элиты, представителей институтов, занимающихся распространением и приобщением потребителя к художественному продукту, эта та сторона художественной жизни, где фактически реализуются доктрины, определяющие содержательную сторону представления о роли и назначении искусства в обществе. Мы уже неоднократно отмечали, что в советские времена идеологическими структурами теоретической мысли, аудитории как объекту целенаправленного воздействия уделялось значительное внимание.

Исследователи упорно искали оптимальные пути воздействия на личность, механизмы, которые бы обеспечивали эффективность восприятия художественного произведения. Эффективность подразумевала во-первых, достижение уровня постижения произведения, которое фактически было равно экспертному; во-вторых, максимальную интериоризацию заложенных в нем ценностных смыслов. Такие требования базировались на том, что потребителю предлагался высокохудожественный продукт с выверенным содержанием. Ответственность за это несли соответствующие структуры: редколлегии, худсоветы, которые руководствовались соответственными идеологическими, культурными и эстетическими установлениями. В этой модели, кроме наличия уровня долженствования, задававшего содержательные параметры общения с искусством, четко просматривается стремление руководить процессом приобщения, направлять характер его потребления. О том, насколько удавалось реализовывать подобные схемы, мы будем говорить далее.

Модели потребления

Можно утверждать, таким образом, что уже сам факт управляемости или же неуправляемости процесса потребления свидетельствует о том, что существуют разные модели функционирования в обществе. Поэтому изучение различных аспектов приобщения и потребления искусства в современном украинском обществе требует четкого представления об особенностях нынешней модели функционирования искусства и ее отличиях от прежней модели. Рассмотрение этих положений влечет за собой анализ целого ряда позиций, позволяющих полнее уяснить реальное состояние дел в художественной жизни Украины в целом.

Таким образом, первоочередной задачей изучения отношения к аудитории, степени понимания ее потребностей и ожиданий выступает необходимость уяснения факта существования разных моделей функционирования искусства. Данная необходимость диктуется и тем, что многие суждения, оценки по поводу состояния современной художественной культуры, событий, которые там происходят, основываются на неотрефлексированном представлении о существовании некой универсальной модели функционирования искусства в обществе.

Такой моделью по умолчанию считается та модель, в рамках которой строились отношения к искусству и по поводу искусства в советские времена. И тогда совершенно естественной выглядела постановка вопроса о целях и задачах искусства в решении тех или иных социальных проблем (к примеру, формирование позитивных установок молодежи на участие в социально значимых проектах: целина, строительство гидроэлектростанций, БАМ и т.д.), о его значении и роли в формировании всесторонне гармонично и развитой личности. То есть отличительной характеристикой этой модели является, как уже не раз отмечалось, доминирование понимания искусства как средства воздействия на

реципиента путем формирования у него определенных ценностных установок.

Понятно, что подобное отношение к искусству – отнюдь не изобретение советских времен. Известно, что теоретические обоснования этого подхода существуют со времен античности. И Платон, и Аристотель пытались использовать воздействующий потенциал искусства для решения социально значимых задач. Возможность решения поставленных задач пролегалa, во-первых, через контроль над приобщением к художественной продукции, во-вторых, через строгую регламентацию потребляемых видов и жанров.

В дальнейшем, в проектах совершенствования общества, разрабатываемых интеллектуалами, на искусство возлагалась задача материализовать в художественно-образной форме ценности и идеалы желаемого общества. Предполагалось, что свойственный искусству потенциал эстетического воздействия реализуется в переживании значимости задаваемых ценностей, а значит, и в присвоении реципиентом этих ценностей и идеалов. Собственно говоря, эта схема, несмотря на то, что просвещенческая парадигма для постмодерна – не более чем анахронизм, продолжает витать в умах и в какой-то мере и сегодня определяет характер отношения к искусству в обществе. Именно эта схема лежит в основе представления об универсальной модели функционирования искусства.

Однако в истории художественной культуры четко просматривается и другая модель. Ходовой в Римской империи лозунг «Хлеба и зрелищ» не утратил своей актуальности и для нынешних потребителей художественной продукции. Развлечь, дать возможность насладиться зрелищем, в отличие от рутины будней, включить эмоциональную сферу в переживание острых ощущений, вплоть до смертельных схваток гладиаторов, как это было в Римской империи, – вот еще одна модель

функционирования искусства, также имевшая продолжение в истории. Сегодня именно она захватывает все большее пространство в художественной жизни.

Ответы жителей Украины на вопросы мониторинга «Украинское общество» прямо или косвенно свидетельствуют о том, что трансформации, претерпеваемые украинским обществом, сказываются и на отношении к искусству как социальному институту, и на сфере потребления художественной продукции.

Одна из особенностей нынешнего отношения к искусству состоит в том, что в сознании украинской аудитории фактически сосуществуют две модели функционирования искусства. Первая модель, которую условно можно назвать «греческой», или же советской моделью, отличавшаяся высоким уровнем долженствования, продолжает виртуальное существование и реально влияет на оценку значимости художественной сферы. Так, на вопрос «Оцените степень значимости лично для Вас расширения культурного кругозора, приобщение к культурным ценностям (через искусство, художественное творчество, хобби и т.д.)» более 70% наших сограждан ответили, что для них это важно и очень важно. Незначительные расхождения здесь и в возрастных категориях: более 70 % тех, кому до 30 лет, чуть больше 74% представителей среднего поколения и более 62% тех, кому за 55 лет [29].

К значимым для себя моментам современной жизни относят респонденты и вопрос «Оцените степень значимости лично для Вас такой стороны современной жизни, как национально-культурное возрождение». Скорее важным и очень важным считают его 74% опрошенных.

Отвечая на вопрос: «Как Бы вы хотели проводить свое свободное время?», респонденты демонстрируют достаточно высокую активность в желании приобщаться к различным видам искусства и творческой деятельности. Это свидетельствует о том, что представления о должном

отношении к художественной сфере, о значимости искусства продолжают оставаться культурным образцом для членов украинского общества. И в ответах на другие вопросы жители Украины демонстрируют двойственность позиций. На уровне деклараций, намерений они демонстрируют приверженность к первой модели функционирования искусства. Об этом говорит довольно высокий процент желающих в свободное время чаще ходить в театры, активнее посещать выставки и концерты, больше читать художественную литературу. Если бы эти желания были реализованы, то все спектакли в ныне существующих театрах шли бы с аншлагами, а в пустующие ныне картинные галереи посетители выстраивались бы в очереди.

На двойственный характер отношения украинского потребителя к искусству указывает и М.Паращевин, анализируя отношение граждан Украины к возможности приобщения к зарубежной теле- и кинопродукции. «Интересным моментом, – отмечает в этой связи автор, – являются различия этих оценок по отношению к себе лично и страны в целом. То есть среди тех, кто указал, что свободное распространение в нашей стране фильмов, программ телевидения и музыки представляет собой негативное явление, значительная часть одновременно полагала его позитивным лично для себя и своей семьи» [30, с. 197].

Эти и другие данные мониторинга Института социологии НАНУ «Украинское общество» подтверждают положение о том, что искусство как социальный институт продолжает оставаться значимым для большей части населения Украины, хотя здесь нужно обязательно уточнить – квазизначимым. Подтверждается и действенность установки следования культурным образцам. Однако нужно различать желание соответствовать на уровне деклараций культурной планке, существующей в общественном мнении, и реальному состоянию общения с искусством. В отечественном культурно-художественном пространстве существовали и продолжают

существовать значительные противоречия между должным, которое признается как истинное, и сущим, которое этому истинному во многом не соответствовало и не соответствует.

Равнение на лидеров мнений?

Среди многих факторов, кардинально изменивших условия бытования искусства в Украине, есть и такой, который особо влияет на отношение к искусству как к значимому социальному институту. В Украине он, по нашему мнению, еще не нашел адекватного осмысления. Речь идет об изменившейся роли интеллигенции и ее составной части – творческой элиты – в обществе, хотя эти изменения должным образом не осмыслены, и тем более не артикулированы. Своеобразие ситуации как раз и определяется тем, что деятели культуры и искусства продолжают отстаивать свои претензии на роль духовных пастырей нации, силясь удержать знамя нравственных авторитетов, которое особенно высоко реяло во времена перестройки. Понятно, что в определенной мере борьба за социальный престиж – это не что иное как способ самосохранения творческой элиты.

Однако оценка респондентами нынешней ситуации показывает, что нравственность находится на далекой периферии общественной жизни. На вопрос «Как бы Вы могли охарактеризовать наше время?» только 1,3% граждан в возрасте до 30 лет ответили, что это время нравственных авторитетов, чуть больше голосов отдали старшие возрастные категории; 2,7% – люди среднего поколения и 2% тех, кому более 55 лет. Это пугающе пессимистическое, но все же косвенное подтверждение несостоятельности притязаний на данный статус сегодня. На вопрос «Какие социальные группы играют значительную роль в жизни украинского общества?», интеллигенции отдавали свой голос по данным опросов, начиная с 1994

года, от 10% до 17% граждан страны. И только в 2005-м и 2006 годах доля их перевалила за 18%. Интеллигенцию по значимости почти вдвое обошли предприниматели и бизнесмены, лидеры политических партий и мафия.

Одной из причин того, что творческая интеллигенция утратила присущее ей почти два столетия духовное лидерство в обществе, является состояние отечественного искусства. Оно, во всяком случае, в подавляющем числе произведений, созданных за последнее десятилетие, не озабочено нравственным состоянием общества, духовным здоровьем граждан, не задает идеальной планки человеческим мыслям и поступкам. Искусство фактически утратило свои позиции как престижный институт, активно участвующий в формировании и утверждении социально значимой системы ценностей.

Рядовой потребитель искусства не формулирует для себя этого весьма показательного для нынешнего состояния художественной практики обстоятельства, но четко ощущает, что рецептов как жить и выживать в нынешней жизни в произведениях последнего десятилетия он не найден. Однако не только признания, но даже понимания этого факта среди творческой интеллигенции не наблюдается.

Но в еще большей степени на изменения искусства как общественного института влияет то, что представители творческой интеллигенции не уяснили для себя основополагающего обстоятельства – рыночная экономика в нравственных лидерах не нуждается. Если у нашей интеллигенции имеется определенный опыт противостояния власти, то опыта противостояния власти денег у нее нет. Тем более, что интеллигенция сегодня, как и большая часть населения, озабочена проблемой выживания и тоже учится зарабатывать деньги в новых условиях существования.

Показательно, что среди примет нынешнего времени – отсутствие в искусстве деклараций о пренебрежении к материальному благополучию,

пагубности стремления к наживе, обогащению. А именно эти постулаты составляли основу жизненной стратегии, которой гордилась и которой призывала следовать отечественная интеллигенция, И которая, следует добавить, и приносила ей дивиденды общественного уважения и нравственного лидерства.

Реалии таковы, что сегодня интеллигенция не может выступать с подобными манифестами, во-первых, потому, что маховик рыночной экономики раздавит таких глашатаев, даже не заметив этого, во-вторых, потому, что включена в гонку за собственное выживание, за добывание презренного ранее материального ресурса. У художника, литератора, композитора сегодня просто нет времени поучать общество. Они озабочены поиском средств, чтоб создать свой продукт – книгу, картину, фильм, а потом еще более озабочены тем, чтобы найти на созданное творение покупателя.

И все же проблема утраты интеллектуальной элитой присущего ей духовного лидерства не только в постсоветских странах, но и в странах Восточной Европы уже в определенной мере осмысливается, и причины этого явления анализируются. В частности, причины падения социального значения интеллигенции в польском обществе усматриваются в том, что она утратила цель, противника и аудиторию. Отмучается также, что в новых социально-экономических условиях власть не нуждается в услугах интеллектуалов, а общество утратило интерес к их творчеству. С падением коммунистической системы культура перестала быть привилегированной территорией, которая в польском обществе рассматривалась как плацдарм противостояния власти. «По результатам общепольского исследования, которое проводилось Институтом культуры в 1992 году, значение культуры как ценности упало на предпоследнее место по девятипунктной шкале жизненно важных ценностей» [31, с. 41].

Что касается нравственных авторитетов, то вместе со сменой идеологического дискурса изменилось и отношение к ним. На польских интеллектуалов стали возлагать ответственность за трудности переходного периода. Эти процессы анализирует польская исследовательница А.Явловска в своей статье «Производители культуры. Изменение социальной позиции интеллектуальной элиты в Польше?» [31].

Знак вопроса, который она ставит в названии работы, можно считать характерным признаком отношения к процессам, происходящим в последние годы в сфере культуры и, в частности, художественной культуры, причем не только в Польше. Происходящее сегодня во многом не отвечает представлениям, сформированным в общественном сознании на протяжении длительного времени. Но критика, звучащая в адрес искусства, возможно, не всегда обоснована, потому что новые условия существования сделали фактически невозможным, лишним для функционирования искусства такие его составляющие, как миссионерство и социальную ответственность. Именно они определяли высокое место искусства как социального института в общественном сознании, а творческая элита направляла усилия на поддержание своего престижа и как создателей духовного богатства нации, и как защитников нравственных ценностей. Сегодня все это выглядит не более чем риторическими упражнениями и поводом поностальгировать.

Однако груз представлений о руководящей роли интеллектуала-эксперта продолжает определять взгляды многих отечественных деятелей на происходящие в современной культурной жизни процессы. Проблема аудитории и ее уровня понимания художественных текстов стала предметом обсуждения и полемики украинских критиков и писателей. Так, М.Рябчук утверждает, что очень хорошие, по его же мнению, украинские книги, журналы, фильмы не находят даже в «украинских» городах

массового спроса в силу крайней пассивности по отношению к украинской культуре «аборигенов», или «туземцев» (так «любовно» М.Рябчук именуется украинского потребителя художественной продукции). Здесь мы вновь встречаемся с позицией эксперта, который видит причины расхождения между его теоретическими, а потому, разумеется, неоспоримыми выкладками и реальной практикой, их не подтверждающей, в «неправильной аудитории», в ее несостоятельности соответствовать определенным критериям.

Положения М.Рябчука о причинах состояния спроса и потребления современной украинской литературы вызвали несогласие у ряда авторов по разным позициям. Мы коснемся некоторых, так или иначе относящихся к предмету нашего обсуждения, – об уровне представлений профессионала-критика, теоретика о сущностных сторонах установок публики, об ее ожиданиях и предпочтениях и вообще степени учета этих ожиданий в оценке спроса и потребления произведений. Здесь интересной представляется позиция литературного критика Михаила Брыных. Он полагает, что критику-интеллектуалу, прежде чем тратить усилия на описание состоявшегося кризиса литературы, представленной гениальными, но не признанными в массовом сознании гениями, следует все же задаться вопросом: «какую литературу нужно спасти, своими критическими экзерсисами. И уже потом – от кого и как» [32, с. 4].

Брыных резонно отмечает, что в своих оценках составных частей литературного процесса, всего его многообразия М.Рябчук как критик исходит из собственной шкалы литературных ценностей, дискуссионность которой даже не предполагается. Эта шкала рассчитана на тот круг авторов и произведений, которые сегодня оказались, по определению Брыных, на задворках массового сознания. Тем не менее, считает Рябчук, именно она является «высококачественной» и по-настоящему хорошей литературой. Что ж, ситуация явно неоднозначная. Наличие публики-дуры и

недоступного ей, а потому отвергаемого шедевра – проблема давняя и любимая в кругу создателей и интеллектуалов. Однако пример творчества Умберто Эко, интеллектуала высшей пробы, доказывает, что во многом она надумана.

Так, после совместных размышлений с У.Эко об отношении автора к аудитории, об адресованности творчества, о причинах популярности романов «Имя Роза» и «Маятник Фуко» у разной по ориентации аудитории автор статьи «Текст сам создает свою аудиторию» Александр Зверев пишет: «Конечно, многовариантность восприятия и интерпретаций предусмотрены самой книгой, этим отчасти определяется ее композиция. Но все же поразительно: романы Эко способны захватить людей столь различно понимающих, что, собственно, представляют собой эти произведения – тонкую, виртуозную, ненавязчиво пародийную имитацию схоластических трактатов, или версию криминальной беллетристики, густо приправленную новейшими семиотическими теориями, или олицетворенный интертекст, где непрерывная смысловая игра, столкновение самых разных языков создает эффект плюралистичности, вариативности значения. А может быть, о романах Эко надо сказать, что они все это сразу да плюс и многое другое – что они настоящие центоны, подразумеваемая и жанр, и весь характер повествования» [33, с. 6].

Так что надуманным, в конечном счете, является разделение литературы на «истинную» и всю остальную. Банально повторять, что литература бывает хорошая и плохая, то есть качественная и не очень, причем независимо от жанра. Именно пренебрежительное отношение к «низким» жанрам, а тем более к публике, их предпочитающей, застилает критикам-интеллектуалам взгляд на реальное и качественное многообразие современной литературной жизни. М.Брыных по этому поводу замечает: «на каждом шагу псевдоинтеллектуальные критики ругали «чейзов и кингов», не читая их. И по сей день не желают признать, что С.Кинг и

Дж.Чейз – самые яркие писатели двадцатого века, чья слава взлелеяна не буржуазным массовым невежеством, а их исключительным авторским мастерством и талантом» [32, с. 4].

Эта полемика, на наш взгляд, примечательна тем, что она, помимо прочих содержательных и актуальных моментов, «заряжена», можно сказать, глобальной по значимости для современного осмысления культуры проблемой. Данная же полемика ведется именно с тех позиций, за которыми стоят две противоположные по своим содержательным моментам позиции. Это все те же предзаданность и данность в понимании культуры. Позиция спроса с потребителя за его несоответствие экспертным требованиям, и позиция спроса с эксперта за несоответствие его требований реальному состоянию культурного пространства.

Таким образом, утрата творческой элитой позиций духовного лидерства в обществе, а также представлений о реальном состоянии дел в художественной практике приобщения и потребления искусства – еще один существенный фактор, обуславливающий нынешнее доминирование второй модели функционирования искусства в обществе. Можно говорить, что в отсутствие «присмотра» за духовной пищей как со стороны государства, которое сегодня фактически не проводит никакой осмысленной политики в области культуры и искусства, так и со стороны самого общества, которое больше не продуцирует культурных образцов для своих граждан, потребитель отпущен на свободу и сам составляет свое меню из произведений искусства. Тем более, что предложений художественной продукции ныне в избытке, и рассчитаны они на удовлетворение любых вкусов.

Дифференциация аудитории

Во второй половине XX века на фоне модели, задававшей параметры отношения аудитории к искусству, в Советском Союзе начали проводить

социологические опросы аудитории. Совершенно очевидно, что в основе исходных посылок этих исследования лежали две составляющие. Во-первых, положения эстетической теории в части воздействия и восприятия произведения. А эти положения, как мы ранее выяснили, определялись моделью должного. Вторая составляющая, отвечавшая веянию времени, проявляла себя в том, что аудиторию по умолчанию рассматривали как определенную целостность. Хотя никто не отрицал наличия разных типов потребителей художественной продукции, это воспринимали скорее как «недостаток», который нужно преодолевать, «подтягивая» всю аудиторию к надлежащему уровню восприятия, и, к тому же, «высоких жанров».

Однако опросы свидетельствовали о том, что аудитория была далека от требований идеальной модели общения и восприятия искусства. Поэтому выводы, которые делались на основе полученных результатов, сводились к констатации неудовлетворительного состояния эстетического развития и художественного образования аудитории и рекомендациям улучшения имеющихся показателей.

Заметим также, что среди художников было очень мало тех, кто в своем творчестве ориентировался на какую-либо конкретную категорию аудитории. В основном адресатом произведения было все население как единая аудитория.

Нужно отметить также, что такому состоянию дел отвечала и ситуация с институтами распространения произведений искусства, техническими средствами их тиражирования и воспроизведения. Они также были строго подконтрольны структурам, отвечающим за содержательную наполненность произведений. Именно развитие аудиотехники и послужило толчком для запуска процесса дифференциации аудитории. Контролировать технику, находящуюся в частном владении, которая могла тиражировать продукцию по усмотрению владельца, становилось практически невозможно.

Магнитофоны, а позже плееры оказывались в распоряжении в первую очередь молодежи, которая получила возможность выбирать и отбирать музыкальную продукцию в соответствии со своими вкусами и социокультурными предпочтениями. Чаще всего эти предпочтения проявлялись в выборе направлений, которые не вписывались в формат официальной культуры. Зачастую выбор музыки и исполнителей служил своеобразной маркировкой молодежной субкультурности.

В дальнейшем эта ситуация повторилась с широким распространением видеотехники. В этом случае дифференциация шла уже по несколько иным векторам, а не только по возрастным категориям. Киноленты для просмотра отбирались по жанровым предпочтениям, в том числе и по тем, которые в Советском Союзе не культивировались, а то и вовсе были запрещены. Ведь видеобум пришелся на конец 1980-х, когда идеологическая цензура была практически снята и появились первые ростки легальной предпринимательской деятельности. В художественной сфере это были видеосалоны.

Итак, можно говорить, что дифференциация аудитории, а точнее, выбор потребителем произведения по своему вкусу и усмотрению происходит при условии технического обеспечения тиражирования и свободы доступа к художественной продукции, а в условиях рыночных отношений, где отсутствует регуляция потребления в художественной сфере со стороны государства, отсутствует и идеологическая цензура в сфере художественного производства.

Все эти условия налицо в современной Украине. Есть основания полагать, что процесс дифференциации у нас «пошел». Этому способствовали не только названные выше условия, но и особенности становления Украины как независимого государства, происходившее на фоне политической нестабильности, которая и сегодня имеет место, а также экономические проблемы, которые привели к значительному падению

материального уровня жизни большинства населения Украины. Сюда же следует добавить фактор кардинальных изменений в финансировании заведений культуры, начиная с этапа создания произведений до их тиражирования и распространения. Есть все основания называть материальный фактор, также повлиявший на процесс дифференциации населения. Все это отразилось на художественной жизни и ее составной части – аудитории. Особенно нагляден здесь пример кинематографа.

Если говорить о влиянии на современную ситуацию в функционировании украинского кино неудовлетворительного материального состояния большей части населения, то, разумеется, его развитие не может быть восходящим, когда почти 50% потенциальных зрителей считает для себя слишком высокими цены на билеты, а почти 27% не имеют времени на удовольствие пообщаться с кинопродукцией, ибо должны зарабатывать деньги на жизнь.

Кроме материальных факторов, определяющих количественный состав аудитории, следует говорить и национально-культурных факторах. Кинодеятелям сегодня стоит серьезно задуматься над тем, почему всего 5% аудитории считает, что большинству граждан Украины мешает регулярно смотреть новые фильмы в кинотеатрах отсутствие в их программе фильмов отечественного производства. Хотя, конечно, у кинематографистов, имеются весомые аргументы относительно возможностей влиять на состояние дел. Произошел обвал кинопроката, кинотеатры переквалифицировались в казино и другие развлекательные заведения, многие сельские клубы закрылись. Катастрофически упало кинопроизводство. Количество выпущенных фильмов на украинских киностудиях за год исчислялось единицами, и те практически не доходили до зрителя. Кинематограф в короткое время потерял свой высокий статус самого массового искусства. Можно сказать, что массовая аудитория в ее прежнем виде перестала существовать.

Но существеннее всего для потери массовой аудитории оказался тот факт, что за все годы независимости не было создано ни одного произведения, которое бы стало событием в национальном масштабе. Это подтверждают и опросы, проведенные в рамках социологического мониторинга «Украинское общество–2007». Респондентам был предложен ряд фильмов украинского производства, которые были сняты и вышли в прокате за последние 2–3 года. Только один из них – «Аврора» – был оценен как «выдающееся произведение, шедевр» 2,9% из тех, кто его смотрел. Остальные шесть кинолент не набрали даже одного-двух процентов, в том числе и разрекламированная «Штольня», и признанный специалистами многих стран выдающимся фильмом Киры Муратовой «Настройщик». Конечно, мы не подвергаем сомнению художественную ценность ленты известного киномастера. Речь идет, повторяем, о фильме как событии национального масштаба. Но вряд ли Кира Муратова ставила перед собой такие задачи.

Мы не зря обращаем внимание на необходимость учитывать наличие событийности, социального резонанса при встрече художественного произведения и потребителя, потому что именно эти факторы можно считать определяющими в интеграции аудитории. Только событийность может придать произведению общественную значимость. Хотя нынешняя значимость в содержательном плане в корне отличается от прошлых времен.

Небольшим, но все же прорывом в плане события можно считать телесериал о Роксолане. Несмотря на его очевидную постановочную бедность, бросавшаяся в глаза даже неспециалисту, фильм вызвал интерес у значительной части населения. На время демонстрации он стал составной частью повседневности не только во время просмотра, но и как тема общения, обмена мнениями. Вспомним: качественной составляющей единой аудитории в ушедшем веке как раз и было пространство коммуникации, возникавшее вокруг фильма, который смотрели десятки миллионов граждан,

или же по поводу книги, публикаций в «толстых журналах», издававшихся сотнями тысяч экземпляров.

Сегодня же самые приметные события, которые объединяют аудиторию, – это участие представителей украинского шоу-бизнеса в международных песенных и танцевальных конкурсах. 42% телеаудитории следит за национальными проектами («Шанс», «Танцы со звездами» и др.). Это, кстати, четвертый показатель среди передач, которые нравятся аудитории. Опережают его только новости (66,%), развлекательные и юмористические передачи (55%) и художественные фильмы (72%).

Конечно, телеконкурсы – это другой формат общения и другое по содержанию событие. Зрители чувствуют себя его соучастниками, поскольку могут телефонным и SMS-голосованием влиять на результаты конкурса. Очень сильна здесь составляющая, которая раньше относилась к спортивным соревнованиям, элемент «боления», переживание за своего фаворита. Поэтому такое событие нельзя полностью отнести к художественной сфере. Оно если и присутствует, то как повод для бизнес-проекта, причем достаточно солидного, рейтингового. Телезритель охотно отзывается на предложение увидеть известных артистов, деятелей культуры, политики в необычных для них обстоятельствах, внести свой вклад в их успех.

Это те стороны нынешней художественной жизни, которые способствуют объединению аудитории. Однако факторов, определяющих процесс ее дифференциации, все же больше. Если вернуться к условиям, которые инициируют этот процесс, то к техническим средствам, уже в конце XX века, обеспечившим доступ к разным видам искусства, не выходя из дома, сегодня добавились многоканальное телевидение и Интернет. Наличие десятков телеканалов предоставляет значительной массе потребителей возможности удовлетворить свои запросы по многим видам искусства, поскольку кроме кинофильмов, телевидение в меньшем

количестве, но все-таки знакомит и с театром, в том числе с оперными и балетными спектаклями, и с музыкой – симфоническими произведениями, романсами, народной песней и, конечно поп-музыкой, живописью в виде лекций и рассказов о жизни и творчестве создателей.

Кроме того, налицо жанровое разнообразие предлагаемой продукции, хотя в количественном отношении не равнозначное. Но и у аудитории среди поклонников жанров существует значительный количественный разрыв – от 60% любителей комедии до 3% поклонников авторского, интеллектуального кино.

Судя по данным мониторинга ИС НАНУ, сегмент аудитории, отдающий предпочтения классике, просветительским передачам об искусстве, очень мал – 8%, но он есть, и свои ожидания может в какой-то степени реализовать. По поводу незначительной доли нынешних потребителей, интересующихся искусством как таковым, по-видимому, не стоит особенно печалиться. Тип потребителей с отрефлексированной эстетической установкой, с развитым художественным вкусом всегда был численно небольшим. По данным разных социологических исследований, проведенных в последние четыре десятилетия XX века, он не превышал 5%. Это та часть аудитории, которая интересуется непосредственно художественным процессом. Литературу об искусстве (живописи, театре, архитектуре и т.п.) читает 3%. Намного больше тех, кто рассматривает искусство как способ получить новую информацию, – 46%, желающих отдохнуть, развлечься –52%.

Что касается Интернета, то с его появлением и быстрым распространением в сфере художественного потребления возникла новая качественная ситуация. Во-первых, здесь дифференциация идет по линии наиболее активной части аудитории, которая хочет и имеет возможность не только знакомиться с разными произведениями, особенно с только что созданными, но и вести активный обмен мнениями с другими

пользователями сети по поводу достижений и недостатков новых опусов, создавать виртуальные клубы по художественным интересам, да и просто напрямую общаться с творцами.

Более того, Интернет предоставляет возможность каждому любителю попробовать собственные силы в литературном творчестве и предложить свои творения всем желающим. Сбылась мечта графоманов, которые раньше брали в осаду редакции журналов и издательства, редакторские отделы киностудий. Никаких препятствий непосредственного выхода к читателю сегодня нет. Другое дело, (вспомним старый анекдот про чукчу.) – нынешний пользователь Интернета не столько читатель, сколько писатель. Пишут все.

Понятно, что в Украине доступ к Интернету еще не повсеместен, но это дело недалекого будущего, и здесь для потребителя заложены огромные перспективы открытия новых форм приобщения к художественному творчеству. Пока же владельцев компьютеров также можно рассматривать как сегмент аудитории. Ведь 20% из них используют компьютер для слушания музыки, просмотра фильмов, чтения книг, рисования, редактирования фотографий.

Но главным фактором, обуславливающим дифференциацию аудитории, все же остается рынок, ведь его работу в художественной сфере тоже определяют спрос и предложение. Тот же потребитель со своим спросом, то есть со своими вкусами, формирует предложение. Картина этих вкусов видна из ответов на вопрос: «Какие художественные фильмы по жанру Вам нравится смотреть?» (речь идет о кино, видео-, телевидении). Если сравнить данные мониторингового опроса 2007 года с данными такого же опроса в 2003 году, можно видеть, что в целом жанровые предпочтения почти не изменились, особенно это касается таких жанров, как комедия, мелодрама. В 2003 году комедия нравилась 60% респондентам, в 2007-м – 63%, соответственно мелодрама в 2003-м – 45% и 44% – в 2007-м.

В чем же проявляется влияние рынка на художественные вкусы аудитории? Непосредственно на содержание этих вкусов рынок не слишком влияет, хотя, конечно, при новых условиях функционирования художественной сферы, как мы уже отмечали, расширился жанровый диапазон потребления. Заметим, что жанры-лидеры – комедия, мелодрама, детективы, любовные и исторические романы и фильмы – были кассовыми во все времена. Этот показатель – весьма авторитетный свидетель стойкой приверженности публики. Отличие нынешней ситуации заключается в том, что на современном этапе потребления данная приверженность, так сказать, легализировалась. Сегодня уже никто не скрывает, что любит детективы, романы о любви. Пока, правда, не каждый сознается, что смотрит сериалы, ведь лидеры мнений через СМК пропагандируют негативное отношение к ним. И опять-таки имеем ситуацию двойных стандартов – публично все отрешиваются от сериалов, а в частной жизни каждый сам для себя определяет, что смотреть, в том числе и сериалы.

Следовательно, сегодня в сфере создания и распространения художественной продукции действуют общие для рыночных отношений механизмы спроса и предложения. В этом режиме использование искусства как средства решения задач по формированию идеологических установок, этических качеств, гуманистических устремлений не предусмотрено. Предприниматели, вкладывающие деньги в искусство, в производство художественной продукции, особенно рассчитанной на массовое потребление, не ставят своим заданием формирование каких-либо конкретных установок или потребностей. Как и в любом бизнесе, вложенные деньги должны окупиться и принести прибыль.

Как бы мы к этому ни относились, вынуждены понимать, по каким правилам сейчас живем. Если бы не было спроса на произведения, где герой на пути к своей цели (часто это спасение мира) при помощи кулаков и других подручных средств уничтожает другую половину этого мира, то они

бы и не попадали в продажу, на экраны. Аналогичная ситуация и с другими жанрами. Поэтому всяческие запретительные меры по отношению к такому виду продукции сделают ее еще более желанной. Нужно сказать, что фильмов, где насилие показано как самоцель, не так уже и много. Другое дело, что эта третьесортная в художественном отношении продукция покупается кинопрокатчиками, телеканалами из-за ее небольшой стоимости. Мы еще обратимся к теме насилия в ее нынешнем художественном воплощении и рассмотрим эту проблему подробнее, а пока отметим, что вряд ли стоит говорить о необходимости выделять какую-то группу аудитории, которая отдает предпочтение фильмам, где в каждой сцене грубо, с насилием отстаивают абстрактное добро.

Если говорить о других жанровых предпочтениях украинской аудитории, то вырисовывается достаточно интересная ситуация в плане дифференциации. Можно утверждать, что мелодрама всегда пользовалась благосклонностью потребителя. Но в свое время она была отнесена критикой к «низким жанрам», и потребитель не спешил публично признаваться в любви к этому жанру. Зато активно голосовал кошельком и ногами. Киномелодрамы всегда собирали полные залы.

В советской литературе мелодраме повезло меньше. Произведений этого жанра практически не было, что дало основания одному из авторов 4-томного труда российских социологов «Художественная жизнь современного общества», Г.Юсуповой, в 1997 году утверждать: «Новое явление в нашей литературе – любовный роман, мелодрама. Интерес к мелодраме, к сфере любовной, эротичной, вне сомнения, означает изменение ценностных установок общества, прежде всего реабилитацию частной жизни, стремление к радостям повседневного бытия, что противостоит строгой этике прошлых лет» [34, с. 97]. Эта позиция привлекает внимание, с нашей точки зрения, двумя моментами: во-первых, мнение автора, что интерес к

мелодраме – это явление последних лет, во-вторых, что в перечень новых явлений попадает и стремление к радостям повседневного бытия.

Со своей стороны вновь заметим, что определенная теоретическая зашоренность мешала и продолжает мешать некоторым исследователям признавать очевидное. Интерес к мелодраме возник не сегодня, а любовная тематика в литературе также стара, как мир. Это же можно сказать и о стремлении рядового человека к радостям повседневного бытия. Ведь ради чего весь этот социальный огород столетиями городится, именно ради этого – чтобы человек ощущал и в своей повседневности радость бытия, а не только по великим праздникам.

Следовательно, сегодня, когда возможность реализации художественных предпочтений очень высока, нет оснований, особенно на уровне теории, говорить об аудитории искусства как некоем конгломерате слушателей, зрителей, объединенных в виртуальную целостность задачами, которые были сформулированы властными, идеологическими учреждениями и имели определенное теоретическое обеспечение. Сейчас в научных исследованиях имеются все возможности уделять внимание основам, определяющим реальное состояние дел в сфере интеграции и дифференциации аудитории искусства в Украине.

Среди этих основ, кроме уже упомянутых, можно назвать открытость Украины мировым информационным процессам. Отечественные СМИ перенимают опыт стран Запада и предлагают аудитории новые форматы для общения. Это уже названные телеконкурсы, а также разнообразные ток-шоу, реалити-шоу и т.д.

Внимания заслуживает и ситуация с жанровыми пристрастиями аудитории. В этой области происходят неоднозначные процессы. С одной стороны, уже констатировалось, что жанровые предпочтения аудитории за последние годы если и изменились, то незначительно. Эту ситуацию отмечают и российские социологи, проводившие исследование в 1980-х

годах и повторно – в девяностых прошлого века. В разделе «Что происходит с аудиторией искусства?» отмечается, что, несмотря на кардинальные изменения во всех сферах жизни страны, жанровые пристрастия россиян почти не изменились [34, с. 50–69].

С другой стороны, если здесь что-то и изменилось, то это условия удовлетворения таких вкусов. Учитывая повышенный спрос на определенные жанры, художественный рынок предлагает сегодня потребителям значительный ассортимент желаемой продукции – книг, фильмов, видеоклипов и т.д.

Несомненно, что по поводу ситуации с предпочтением аудиторией «низких» жанров можно высказывать разные мнения. Их суть будет зависеть от того, какой доктрины придерживается комментатор.

Мы уже приводили мнения исследователей, выстраивавших свое понимание искусства в просвещенческой и, далее, советской модели. Поскольку в рамках этой модели человек рассматривался в первую очередь как объект целенаправленного формирующего воздействия, то и искусство рассматривалось как средство решения этой задачи. Поэтому серьезное внимание было направлено на изучение его воздействующего потенциала. Отсюда и стремление пристально отслеживать содержательную сторону, ценностные смыслы произведения. Они, по мнению теоретиков, должны были выводить человека из потока повседневности, поднимать его на уровень осмысления действительности.

Совершенно очевидно, почему «низкие» жанры вызывали к себе просто-таки пренебрежительное отношение со стороны просвещенных гуманитариев. Они не выводили человека за пределы обыденности, а если и выводили, то в сказку, в мир желаемого, не «напрягали» его проблемами бытия, не ставили перед ним зеркало саморефлексии, а значит, не перекладывали на воспринимающую личность груз собственного несовершенства.

Кроме того, данные жанры раздражали критиков тем, что к ним были неприменимы эстетические и художественные критерии. Именно потому, что их нельзя было оценивать с таких позиций, они и получили определение «низкие». Понятно, что уважающий себя интеллектуал не мог приветствовать ситуацию с приверженностью значительной части аудитории такого рода жанрам.

К тому же следует добавить, что теоретики всячески пытались противостоять попыткам зачислить искусство в разряд «отдых – развлечение». «Конечно, элемент развлекательности, – пишет В.Я.Нейгольдберг, – при желании можно усмотреть и, например, в чтении «Волшебной горы» Т.Манна, осмотре мемориальных комплексов минувшей войны, слушании ораторий и т.п.». Кстати он и детективы, и комедии положений также выводит из разряда развлекательных, поскольку они по своим идейно-эстетическим нагрузкам отличаются от танцев, застолий и карт [34, с. 53].

Оставим на совести автора некорректность в подборе аргументов, как и наши комментарии по поводу полного отсутствия представлений о значимости роли развлечений, релаксации в жизнедеятельности человека. Заметим только, что позиция автора созвучна общей концепции монографии «Человек в мире художественной культуры» под редакцией авторитетного социолога искусства Ю.У.Фохт-Бабушкина, которая еще раз демонстрирует существовавшую в те времена устойчивую тенденцию – связывать истинное назначение искусства с художественной и эстетической стороной его воздействия и восприятия и относить все, что не связывалось с социальной значимостью, в разряд второсортного.

Как бы мы ни относились к утопическим попыткам теоретиков и практиков прошлого подвести всю аудиторию под единую заданную экспертами художественную планку потребления искусства, отметим, что

над этими вопросами работал значительный отряд исследователей, они постоянно находилась в поле зрения творческой интеллигенции.

Иная точка зрения заключается в том, что существует и другая модель понимания задач функционирования искусства. Обоснованию этой точки зрения, собственно, и посвящена наша работа. Искусство в своей изначальной ипостаси, а не в заданном извне модусе, на личностном уровне помогает человеку решить свои задачи вживания в данную ему действительность, какой бы неприглядной она ни казалась. Наверное, даже, чем напряженнее отношения человека с миром, тем более он нуждается в психотерапевтической поддержке со стороны художественного творчества. Сегодня все больше людей из творческой среды и близких к ней признают психотерапевтическую функцию «низких» жанров. Мы со своей стороны полагаем, что удельный вес позитивного, который несут в себе комедия, детектив, мелодрама и другие жанры, позволяющие человеку «отвлечься и развлечься», намного превышают тот счет негативного, который им выставляли и продолжают выставлять.

В своем стремлении осчастливить человечество (как тут не вспомнить Бармалея Ролана Быкова, который грозно восклицал: «Я заставлю вас быть счастливыми!») интеллектуалы ни в грош не ставят реальные потребности потребителя, и в первую очередь потребность пусть в маленьком, но празднике души. Этот праздник зачастую непритязателен, не претендует на духовные изыски, но его результаты могут оказаться весьма весомыми – достигается необходимая релаксация, позитивная настроенность к миру.

Мы отдаем себе отчет в том, что высказанная нами точка зрения на значимость искусства в деле выживания сообщества и личности еще долго будет иметь статус маргинального подхода. Слишком сильна инерция существующих теорий и подходов не только в науке, но и в общественном мнении.

Но применительно к нынешней ситуации приобщения и потребления искусства нельзя не признать, что проблемы воспитания, формирования вкусов аудитории если кого-то и волнуют, то на современную практику общения с искусством никак не влияют. Данные мониторинга ИС НАНУ свидетельствуют о реальном состоянии дел в сфере приобщения и потребления искусства, как и о содержании отношений, складывающихся по поводу отношения к художественному творчеству. Представляется, что полученные социологами данные о художественных и культурных предпочтениях украинской аудитории могут оказаться реальным толчком для исследования современного состояния художественной жизни общества, изучения искусства во всех его проявлениях. Возможно, эти данные помогут преодолеть традиционно пренебрежительное отношение отечественной теоретической мысли к тем сторонам бытования искусства, которые удовлетворяли потребности человека в развлечениях, в разрядке, в психологическом насыщении, и тем самым адекватно оценить существующие ныне модели функционирования искусства.

Глава 5

Потенциал воздействия искусства: вера или реальность

В предыдущей главе мы касались проблем, возникающих вокруг представлений о воздействующем потенциале искусства. Сегодня вера в этот потенциал оборачивается тем, что на искусство возлагают ответственность за деструктивные тенденции в духовном состоянии общества, видят в нем прямую угрозу для нравственного становления молодого поколения.

Следует заметить, что этот путь непродуктивен, по крайней мере, по двум обстоятельствам. Существующая в обществе тенденция искать простые решения сложных проблем никогда не приносила успеха, как и попытки находить ответственного, как сейчас говорят, «крайнего», за негативные социальные последствия затеянных в стране преобразований. Искусство не может нести ответственность за обвал экономики, финансовой сферы, за ценностную дезориентацию населения. Смеем утверждать, что за «разруху в головах» тоже ответственности не несет. Художественная сфера также внезапно для себя оказалась в иной системе координат, причем по всем параметрам. И так же мучительно определялась, оказавшись без управления «сверху», как выживать в новых условиях. Было ли ей под силу диктовать какие-либо условия, навязывать обществу нехорошие правила поведения?

И все же искусство постоянно обвиняют в том, что оно разрушает нравственные устои общества, способствует распространению антиценностей. Время от времени, правда, возникает вялая, заочная по форме дискуссия между теми, кто считает, что искусство лишь отражает неприглядные реалии и их же воспроизводит, и теми, кто обвиняет искусство в том, что оно поставляет обществу, и особенно его юным гражданам, крайне отрицательные образцы для подражания.

Мы не принадлежим к сторонникам второй точки зрения и усматриваем в ней продолжение все того же подхода, где искусство рассматривается исключительно как средство влияния на человека и где доминирует вера в неотвратимость его воздействующего потенциала. Только раньше в силу существующего общественного устройства эта вера на шкале ценностей располагалась в позитивной области, сегодня же она переместилась в негативную.

Однако оставаться на уровне голословных утверждений – не лучший выход. Необходимо прояснить ситуацию с современным состоянием приобщения к искусству, с его реальными возможностями сегодня влиять на реципиента как социально позитивно, так и деструктивно.

Если подробнее разбираться с тем, что собственно вызывает в общественном мнении недовольство и претензии, предъявляемые сегодня разным видам и жанрам, то, вероятно, мы не сделаем особых открытий. В крайних своих выражениях искусству, а точнее, массовому искусству, предъявляется обвинение в фактической пропаганде насилия, насаждения культа силы, эстетизации зла, полного беспредела в изображении отношений полов. Искусство упрекают за то, что оно предало забвению свое главное предназначение – возвышать личность, подвигать человека на самосовершенствование, указывать ему путь к постановке и разрешению смысложизненных проблем и т.д.

Как известно, именно данная точка зрения на роль искусства в жизни общества относится к аксиоматичным в отечественной культуре, воспринимается как единственно возможная и пересмотру не подлежащая. Действительно, даже попытка поднять вопрос о необходимости ее переосмысления и сегодня вызывает искреннее недоумение и неприятие. Особенное неприятие она вызывает у тех, кто привык на радении о состоянии культуры получать беспроблемные дивиденды.

Еще раз повторим тезис, лежащий в основе как сегодняшней критики искусства, так и его прошлой и нынешней апологетики. В умах и специалистов, и рядовых граждан сформировано и усилиями многих общественных институтов воспроизводится устойчивое мнение о том, что искусство благодаря своей природе способно и успешно эту способность реализует влиять на сознание реципиента и, главное – на его жизнедеятельность, задавая определенные ценностные установки, формируя жизненные стратегии личности.

То есть искусство в первую очередь рассматривается как наиболее действенный инструмент, если называть вещи своими именами, манипулирования человеком. Хотя, возможно, это звучит некорректно в глазах интеллектуалов (в нашем отечестве интеллигенции), поскольку подобное манипулирование рассматривалось ими во благо этого самого человека.

Как здесь не вспомнить положения работы Зигмунда Баумана «Культура как идеология интеллектуалов», где он, в частности, пишет о стремлении интеллектуалов Нового времени концептуально обосновать необходимость управлять обществом путем создания обстановки, обеспечивающей «хорошее поведение» и искореняющей все «дурное». Это стремление воплотилось в создании идеологии культуры – «нарратива, изображающего мир как творение человека, которое подчиняется ценностям и нормам, тоже сотворенным человеком, и самовоспроизводится посредством бесконечного процесса учебы и преподавания [35]. Достижение этой цели предполагало откровенную манипуляцию гносеологическими картинками мира, ценностями и мотивами индивидов, членов общества, дабы побуждать их к тому, что позднее было названо «разумным образом действий» [35].

Следует признать также, что давно назрела необходимость осмысления, а точнее, переосмысления места интеллектуала в

общественных процессах. Хотя отечественная интеллигенция так плотно выросла в одежды учителя нации, которые впервые примерили идеологи Просвещения, что и в наши неопределенные времена она менее всего желает расстаться с изрядно обветшалой мантией наставника и поводыря.

Сегодня по поводу роли интеллектуалов в обществе звучат весьма нелицеприятные мнения: – «...интеллектуал вообще утратил как определенный пол, так и политический голос, или неповторимую «харизму», превратившись в медузоподобного «эксперта», дал экспертизу – получил деньги – ушел, не делающего никаких политических выводов из своего существования» [36, с. 20].

Однако все чаще озвучивается кардинально иная точка зрения на воздействующий потенциал искусства. Она диссонирует с представлением о том, что позитивное или негативное ценностное содержание произведения искусства действительно способно изменить содержание ценностных установок личности, повлиять на ее смысложизненные программы. Приверженцы этой точки зрения, в частности, утверждают, что искусство не может нести ответственности за пороки общества, за те жесткие, если не жестокие социальные условия выживания, в которых очутилась сегодня большая часть населения. Искусство лишь отражает во многом неприглядную реальность и практически не открывает для реципиента ничего нового.

Причем, как правило, люди, которые высказываются подобным образом, либо непосредственно связаны с художественной практикой, либо профессионально занимаются проблемами культуры. Это важно отметить, поскольку для них очевиден огромный разрыв, если не пропасть между все еще бытующими в общественном сознании культуридеологемами и реалиями функционирования искусства.

Уже многим понятно, что нынешние условия бытования искусства в обществе претерпели кардинальные изменения. Параметры этих изменений

во многом уже осознаны и в художественной практике, и в теории, хотя, конечно, еще далеко не всеми и не до конца. Борьба «старого» и «нового» если не в разгаре, то налицо. Особенно это касается рыночных условий создания произведений, их распространения и потребления. Здесь разгораются самые острые конфликты, заложником которых становятся целые виды искусства.

В самой позиции отечественных функционеров от культуры явственно проступает и непонимание условий, определяющих художественную жизнь в стране, и своих задач по выработке политики государства в культурном строительстве. Поэтому вряд ли они готовы сегодня согласиться с мнением аналитика, который охарактеризовал состояние художественной практики, прошедшей многолетний этап становления. «На сегодняшний день, – пишет Жан Бодрийяр, – существуют два рынка искусства. Один пока еще регулируется иерархией ценностей, даже если эти ценности уже имеют спекулятивный характер. Другой же устроен по образцу неконтролируемого оборотного капитала финансового рынка: это спекуляция, всеобщая ленная зависимость, которая, кажется, не имеет иной цели, кроме как бросить вызов закону стоимости. Этот рынок искусства более походит на покер или на потлач – на научно-фантастический сюжет в гиперпространстве ценностей. Надо ли этим возмущаться? В этом нет ничего аморального. Как современное искусство находится по ту сторону красоты и безобразия, так и рынок существует по ту сторону добра и зла» [37, с. 30–31].

Наши деятели культуры продолжают пребывать в уверенности, что в Украине должен функционировать только первый, символический рынок искусства, которым можно и нужно управлять. Поэтому налицо волюнтаристская схема руководства художественным процессом и та же демонстрация стойкого убеждения и веры в воздействующие возможности искусства, в его волшебную силу. Стоит только предъявить обществу

нужные, по мнению чиновников от культуры и ее радетелей, образы и героев, как обыватель очистится от жизненной скверны и в своих действиях будет ориентироваться на предлагаемые ему образцы.

Однако и с образцами в современном искусстве не все так просто. И здесь все та же путаница и неразбериха. Современные писатели менее всего озабочены тем, чтобы предъявлять читателям образцы нравственного поведения. Особые нестыковки видны с представлениями народной морали. Во всяком случае, обилие нецензурных слов и зачастую грубые описания интимных отношений между мужчиной и женщиной, присутствующие в произведениях современных писателей, в том числе и украинских, вызывают возмущение у рядового читателя, не искушенного в изысках современного движения художественных поисков.

Неискушенным читателям как раз и невдомек, что творцы постмодернистского направления меньше всего думают о воспитании аудитории. Бессмысленно упрекать их в том, что для них нет ничего святого. Это и есть основной постулат постмодерна. Ну не видят его адепты в нынешней жизни позитивного героя, не могут предъявить его читателю. Что тут поделаешь?

С позитивным героем нашего времени большие трудности не только у постмодернистов. Показательно, что и представители вполне реалистического направления тоже не могут ничего предъявить потребителю. Сегодня бандиту в их произведениях противостоит только другой бандит, коррупционеру – еще более крутой коррупционер. Единственная надежда остается на неутомимых «ментов» и умных женщин-следователей из криминальных сериалов. Вот и все образцы.

Как видим, время изменилось, а подходы те же. Именно ради реализации определяющих их положений – предъявления образцов для подражания, формирования определенных ценностных установок – в советские времена государство содержало художественную культуру,

финансировало все этапы творческого процесса: создание произведения, его тиражирование, распространение, приобщение к нему аудитории и даже воспитания аудитории. И, конечно, строго следило за неукоснительным выполнением заказа.

Сейчас государство как заказчик и спонсор в этом процессе практически не участвует, а значит и не может претендовать на контроль за его ходом. Тем более социальная действительность ныне такова, что даже на уровне представлений положения о возможных путях реализации влияния искусства просто не работают, поскольку не соответствуют реалиям жизни. Но попытки руководить процессом, опираясь на выработанную схему, остаются. Во многом это происходит потому, что в связке произведение искусства – реципиент вторая ее составляющая, реципиент, меньше всего принимается во внимание.

Поэтому крайне значима возможность узнать мнение воспринимающей личности по поводу ее отношений с искусством и, конкретно, о позитивном герое. Такую возможность мы имеем благодаря опросу кинозрителей в рамках проекта «Украинская альтернатива» [38, с. 18]. Заметим, что это практически единственный специализированный и действительно репрезентативный опрос за годы независимости Украины. По полученным данным, для 29,5% украинских зрителей главным героем нового украинского кино должен быть «защитник справедливости, всех слабых и оскорбленных». Для 24,3% опрошенных таким героем является авторитетный лидер, который всегда найдет выход из затруднительного положения.

Как видим, потребность в социально активном герое есть. Зритель хочет хоть на какое-то время почувствовать себя защищенным, увидеть пусть только на экране, олицетворение опоры и надежности. В условиях перманентной социальной нестабильности это желание украинского

зрителя совершенно понятно. Да вот незадача: где в нынешнем обществе искать защитника всех слабых и оскорбленных?

Итак, можно говорить о том, что в вопросе понимания места и назначения искусства в жизни общества складывается пестрая картина, где причудливо смешались представления прошедших эпох и современные веяния, но на разных уровнях продолжает доминировать отношение к искусству как средству влияния на человека, на его жизнедеятельность.

На наш взгляд, необходимо прояснить ситуацию с особенностями нынешнего бытования искусства, чтобы по возможности увидеть реальное положение дел. Особенно в той части, где на искусство возлагают ответственность за уродливые явления, ставшие частью общественной жизни.

Чтобы приблизиться к решению этой задачи, следует выяснить значение целого ряда факторов, напрямую влияющих на процесс восприятия произведения в нынешних условиях общения с ним. В первую очередь это касается потребителя искусства.

Казалось бы, никого не нужно убеждать в том, сколь сложен человек, как трудно поддается познанию в своих действиях, а тем более – контролю над ними. Однако когда речь заходит об общении человека с произведением искусства, где человек проявляет себя во всей полноте и сложности составляющих, которые его как личность, – психических, социально-психологических, социальных, как тут же об этой сложности и забывают. По умолчанию предполагается, что в процессе восприятия произведение адресуется и пишет свое послание на пресловутую *tabula rasa* – чистую доску.

Еще меньше внимания обращается на процесс воздействия. Хотелось бы ошибиться, но нам представляется, можно говорить о том, что сегодня в научном обиходе, не говоря о публицистике, не присутствуют уже наработанные знания о реальных возможностях и путях воздействия

искусства на человека, а главное, о наличии богатого спектра факторов, обуславливающих этот процесс. Фактическое игнорирование научно обоснованных данных о специфике процесса художественного воздействия и восприятия вносит ощутимую лепту в ту разногласицу, которая существует сегодня по поводу назначения искусства в обществе.

Остроту проблеме непонимания сложности процессов воздействия и восприятия искусства придают и новации, определяющие нынешние условия функционирования искусства. Несомненно, что в формате главы, сложно проанализировать все аспекты современного состояния взаимодействия искусства и личности. Среди многих их сторон обозначим те, что наиболее существенно влияют на процессы воздействия и восприятия, а значит – на влияние искусства на человека.

Наиболее значимым сегодня является небывалая ранее в истории ситуация отношений искусства и аудитории – существование свободы выбора для потребления видов и жанров художественной продукции. Много столетий искусство функционировало под контролем разных властных институтов, обслуживало различные религиозные, этические и идеологические доктрины. И, разумеется, всегда существовал соблазн и реальные возможности контролировать процесс создания произведений и доступ к художественной продукции.

Несомненно и то, что практически всегда существовал и такой пласт искусства, который был неподконтролен власти. Речь идет об искусстве, ориентированном по своей художественной архитектонике на массового потребителя. Выше мы уже касались таких сложных и неоднозначных для анализа явлений, как массовое искусство (а его прототипы появились с возникновением государств с развитыми социальными институтами), и его взаимоотношений с элитарным искусством. Не будем рассматривать специфику бытования народного и профессионального искусства. В данном

случае нас интересует массовость как количественный показатель потребления и доступа к искусству.

Необходимо уточнить, во-первых, отличия функционирования пласта искусства, ориентированного на массового потребителя, во-вторых, отличия в условиях приобщения, которые произошли, начиная с изобретения печатного станка и далее, с возникновением средств тиражирования и распространения различных видов искусства

Мы привыкли говорить о роли СМИ в жизни общества, о достижениях аудиовизуальной техники. Чтобы неспециалисту в области истории художественной культуры уяснить ситуацию с приобщением к искусству, для начала следует представить обыденную жизнь сообщества без СМК, аудиовизуальной техники и художественной продукции, которую она транслирует. Не правда ли, сегодня трудно представить собственную повседневность без такой ее составляющей, как искусство в различных его проявлениях. Художественная продукция, доставляемая сегодня на дом, стала не только частью нашей повседневности, но зачастую фоном обыденной жизни. На музыку, звучащую по радио или с экранов телевизоров, могут не реагировать так же, как и на уличный шум.

Чтобы достичь подобного положения в сфере приобщения к искусству, потребовались столетия. Все предыдущие эпохи отмечены дефицитом общения с искусством. Хотя, как мы знаем, большая часть населения восполняла этот дефицит деятельностью на ниве народного творчества, выступая и как творец, и как исполнитель, и как потребитель. Однако любая возможность пообщаться с носителями иной художественной информации, а проще говоря – с бродячими музыкантами, актерами, циркачами, воспринималось как событие. Звуки музыки, пение, драматическая игра взрывали повседневность, выводили за пределы обыденности. Говорить, что обыватель по собственной воле отказывался или игнорировал такую возможность, не приходится. Слишком велика была

ценность такого события в условиях, когда значительная часть населения за всю жизнь ни разу не покидала пределы места проживания.

Потребовались значительные изменения во всех сферах жизни общества, развитие его общественных институтов, а не только изобретение технических средств тиражирования и распространения художественной продукции, прежде чем расстояние между этой продукцией и потребителем сократилось. Причем сократилось настолько, что сейчас уже не потребитель озабочен поиском этого продукта, а его создатели, руководствуясь законами рынка, выстраивают стратегии, дабы убедить потребителя в необходимости приобщиться именно к их товару, купить его.

То есть следует говорить о том, что одним из наиболее значимых факторов, определяющих процесс воздействия и восприятия искусства, являются условия доступа и возможности общения с ним. Причем как ситуация дефицита общения, так и ситуация ее избыточности чреваты своими проблемами и сложностями, если говорить о воздействии искусства на человека или же рассматривать его как детерминирующий фактор в жизнедеятельности личности.

Существует еще один аспект проблемы функционирования современной художественной культуры, заслуживающий отдельного детального рассмотрения. Речь идет о революционных изменениях в информационной сфере, происшедших, начиная с 1990-х годов, и изменивших за эти полтора десятилетия не только мировые процессы, но и радикальным образом повлиявших на образ жизни значительной части населения в разных странах мира. Если до 2000 года Украина отставала от мировых лидеров по темпам освоения новейших информационных технологий, то данные последних пяти лет свидетельствуют о качественном росте их внедрения и влияния на образ жизни населения.

Исследователи фиксируют изменения в самой информационной сфере. Телевидение, которое нас особенно интересует, предстает как «новый

фактор человеческого информационного обеспечения (телезрители – это всего лишь три-четыре поколения), и как любой новый фактор среды, оно дестабилизирует систему контактов человека с миром до тех пор, пока человек не адаптируется к этому фактору. Пока же, считает О.Кордобовский, человечество не успело выработать каких-либо закрепленных в коллективном опыте психологических и когнитивных алгоритмов обработки несоизмеримо расширившихся информационных потоков вообще и обработки телевизионной информации в частности» [39, с. 100]. Среди них – перенасыщение, избыточность информации, обрушивающейся на современного человека. Одно из следствий потока информации – быстрая смена сообщений, непрерывно сокращающееся время их новизны, а значит, быстрое информационное обесценивание приводит, в частности, и к тому, что картина мира утрачивает стабильность и прогнозируемость, начинают размываться базовые установки, определяющие модусы выживания индивида в социуме. В ответ на это вырабатываются механизмы защиты от избыточности информации, среди которых – фильтрация содержания информационного потока, когда значительный процент предлагаемой информации игнорируется (Т.Эриксен пишет о 99,99% отбрасываемой информации) [40].

Избыточность информации является условием, в корне меняющим восприятие сообщений по сравнению с ситуацией, когда информация была дефицитом и для ее получения затрачивались значительные усилия. Естественно, нас интересует наличие общего в отношении восприятия информации о разных сферах жизни социума и восприятия произведений искусства в условиях их дефицита и перенасыщения.

Несомненно, здесь много отличий, поскольку социальная информация в первую очередь должна нести рассказ о действительных событиях, происходящих в различных сферах жизни. Ее героями являются реальные персонажи. Отсюда – главное требование к коммуникатору: его сообщение

должно быть правдивым. Никакие домыслы, внесение каких-либо корректив в отражение произошедшего события здесь неприемлемы, во всяком случае, не приветствуются.

Хотя к производству искусства таких требований и не предъявляют, тем не менее сегодня потребитель все чаще оказывается в ситуации, когда он также безжалостно фильтрует предлагаемый ему поток продукции, отбрасывая значительную его часть. И вот здесь, в отобранном самим реципиентом репертуаре потребляемых произведений, и кроется суть проблемной ситуации – возможности реализации воздействующего потенциала искусства. Возникает проблема, ранее вообще не рассматривавшаяся. Как эта реализация сопрягается с ожиданиями и потребностями реципиента.

Понятно, что свобода выбора в данном случае весьма относительна, поскольку выбор делается из предложенного. А массово предлагаемая телеаудитории, и не только теле-, но и кино-, и читательской аудитории продукция пугает мыслящую часть общественности. Эти опасения умножаются на недоверие к потребителю. Ведь его реальные пристрастия часто далеки от должного уровня художественного потребления. Должный уровень определен, разумеется, на уровне экспертного потребления.

Вот тут-то и возникает проблема негативного влияния искусства на человека. Как оказалось, наступившее вожделенное культуртрегерами многих поколений время свободного доступа к искусству сегодня оборачивается новыми проблемами. Серьезную угрозу для здоровья общества усматривают в отсутствии контроля за качеством и масштабами распространяемой художественной продукции. Действительно, если посмотреть на кинорепертуар только одной теленедели, такие опасения не кажутся безосновательными. Мониторингтелепросмотров, показывает, что за одну неделю на семи украинских каналах демонстрировался 251 фильм. Лидирующее место – за боевиками, детективами, триллерами, фильмами

ужасов: в совокупности их демонстрировалось 95. Заметное место занимают комедии – 50 фильмов, драма – 48, приключения, фантастика – 28, детские фильмы, сказки – 27 (анализ проведен Н.А.Гасаненко по данным медиа-панели GFK–Украина). Если к этому добавить, что значительное количество демонстрируемых кинолент американского производства относятся к категории « В» и «С», то есть второ- и третьеразрядных по качеству, потому дешевых, опасений и вопросов только добавляется.

Напомним, что одной из главных задач нашего исследования является выяснение возможностей влияния искусства на человека и условий, которые определяют эффективность такого влияния. Поэтому необходимо выяснить, насколько эти опасения реальны.

Для начала остановимся на проблеме ценностного влияния. Действительно ли произведения способны влиять на ценностные установки личности или даже менять их? Существует несколько аспектов этой проблемы. Если рассматривать взаимоотношения искусства с воспринимающей личностью как процесс коммуникации, то следует выделить три составных части: коммуникатор, сообщение, реципиент. Установлено, что эффективность воздействия во многом зависит от степени доверия коммуникатору. Следует задуматься, действительно ли сегодня искусство обладает необходимыми для коммуникатора характеристиками: престижностью, социально значимой ценностью, притягательностью. Хотя в общественном сознании искусство еще имеет статус престижности как носитель неких высших духовных ценностей, однако объяснить, о каком именно его пласте идет речь, вряд ли возьмется даже специалист в области художественной культуры. Будут ссылаться на высокое искусство, на классику, на следование народным традициям. Но перевести эти рассуждения в практику, подкрепить реалиями художественной жизни вряд ли кто-то сумеет.

А реальность такова, что практика общения с художественной продукцией не дает основания рядовому потребителю относиться к ней как принадлежащей к социально значимому, а тем более престижному институту. Утверждать, что такое отношение является результатом рефлексии потребителя, наверное, будет преувеличением. Однако можно говорить о том, что растворенность искусства в повседневности снимает с него ауру значимости. Его слишком много, оно слишком одинаково. Большинство фильмов, произведений литературы «сработаны» по одной схеме. Даже рядовой потребитель после первых кадров или страниц может рассказать последующий ход событий в фильме, в книге, как и предсказать, чем они завершатся.

С большим основанием здесь следует говорить о том, что поток предлагаемой продукции лишен социально значимых ценностных интенций. И потребитель это ощущает. Вероятно, данное положение не нуждается в особой аргументации, поскольку все мы знакомы с содержанием предлагаемого ассортимента. Поэтому возможности искусства как коммуникатора здесь весьма призрачны.

Да, собственно, как мы уже отмечали, и художники сегодня особо не претендуют на роль духовных поводырей. Хотя точнее будет сказать, что в своих декларациях какая-то часть из них продолжает примерять на себя нимб духовного мессианства. Однако если речь идет о создателях заведомо коммерческих художественных проектов, а это чаще всего детективы, боевики, триллеры, то в этом цеху отсутствуют всякие претензии на звание инженера человеческих душ.

Но и художники, претендующие на художественную и интеллектуальную значимость своих творений, за редким исключением, сегодня не озабочены тем, чтобы продолжить традицию пасторства. Тем более, что веяния постмодерна стали не только предметом теоретических дискуссий, но и реально влияют на отечественную художественную

практику. А уж для постмодерна социальная направленность творений совершенно неприемлема. Как считает Ролан Барт в манифесте «Смерть автора», в отличие от предшественников, которые вынашивали замысел своих творений, пытались своим рассказом о действительности воздействовать на происходящее, современный писатель собственно как творец «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма...» [42, с. 38]. Следовательно, современный автор снимает с себя историческую, социальную ответственность.

Если художник снимает с себя ответственность за собственный текст, поскольку создает его в состоянии аффекта, он автоматически утрачивает и доверие потребителя к себе как коммуникатору, а его текст, соответственно, не рассматривается как значимое для ценностных ориентаций послание.

Однако с утратой фактического доверия к искусству как социально ответственному коммуникатору проблема психологического воздействия искусства не утратила остроты и остается весьма дискуссионной. Общественность, родители бьют тревогу по поводу негативного влияния произведений, в которых значительное место занимают сцены насилия, жестокости. Раздаются требования к государству, судебным инстанциям о введении запретительных мер по отношению к подобному искусству. Аргументировать необходимость таких мер помогают психологи, экспериментально доказывающие деструктивный характер такого влияния.

Однако, нередки и контраргументы по этому поводу. Не согласные с подобными утверждениями обращают внимание на содержание детских сказок, на реки крови, которые там текут, на жестокие проделки любимых всеми героев мультфильмов. Чего, к примеру, только не вытворяет заяц с волком в «Ну, погоди!» Впору пожалеть бедного волка, побывавшего даже под асфальтовым катком. (Правда, персонажи американского мультсериала «Том и Джерри» здесь вне конкуренции.) Но ведь никто не усмотрел и не

усматривает в этих произведениях демонстрации насилия, не упрекает их создателей в негативном влиянии. Вероятно, дело в том, что фольклорная природа сказки заведомо оберегает ее от подобных обвинений. Всем известно, что сказки воплощают многовековой народный опыт, а значит, не могут деструктивно влиять на реципиента.

Действительно, пока нет подтверждений тому, что ребенок, послушав сказку про Котигорошко, хватает палку побольше и начинает направо и налево крушить головы всем подряд. Никто не усматривает возможности нанесения морального ущерба ребенку сказками, где персонаж добивается своей цели хитростью или даже ленью, как Емеля в сказке «По щучьему велению». Таких подтверждений и не может быть. Ведь тут все дело в специфике восприятия сказки. Ее, как известно, в свое время исследовал В.Я.Пропп, который раскрыл сущностные стороны этого восприятия. Для нашей работы наиболее показательным является его положение о том, что события сказки слушатель никоим образом не относит к действительности и не соотносит с ней. Поэтому даже самые возмутительные с точки зрения морали сюжеты – сын многократно продает труп убитой им матери – воспринимается как веселый фарс и вызывает только смех [43].

Можно утверждать, что большая часть кинопродукции, которая сегодня выходит на экраны и которую предлагают телеканалы, по своей архитектонике является сказками и воспринимается аудиторией именно по тем законам, которые многие века определяли восприятие народных сказок. В центре повествования боевиков, как правило, непобедимый герой, борющийся за условное добро и справедливость. Этот герой, в соответствии с принципами построения сказки, не обладает какими-либо индивидуальными психологическими характеристиками, кроме нечеловеческой силы и выносливости по отношению к любым физическим воздействиям в виде ударов ужасающей с виду мощности. Его не достают выстрелы десятков врагов, он же крушит их сотнями, в том числе и

разными увесистыми предметами. Впрочем, неправдоподобие происходящего никого не смущает. Поскольку искомый результат общения с таким произведением (а это удовлетворение потребности в ярком зрелище) в динамичном действии, в полученном удовольствии от созерцания необычных в повседневной жизни событий достигается.

Это тот комплекс эмоций, ожиданий, потребностей, которые на протяжении многовековой истории, скажем так, обслуживала сказка и другие фольклорные произведения. Понятно, что в эпоху массового производства художественной продукции, рассчитанной на массы потребителей, обязательно учитываются такого рода запросы и удовлетворяются потребности. Причем это происходит по двум направлениям. Во-первых, как уже отмечалось выше, в произведениях, созданных в соответствии с принципами построения сказки, где изображение действительности не является целью, зато необычайное утверждается как возможное. И, во-вторых, непосредственно в сказках, занимающих значительный сегмент в современном книгоиздании и кинопродукции. У всех на слуху успех мирового хита – сказки про Гарри Поттера, длящийся уже два десятилетия успех киносаги о Звездных войнах, также как и объединивший киноаудиторию многих стран интерес к подробностям создания всех частей фильма о Властелине колец.

Вновь зададимся вопросом: какого же влияния мы ожидаем от такого рода произведений? Действительно ли так опасны боевики для подрастающего поколения? И есть ли основания у родителей, у широкой общественности опасаться за их нравственное, душевное здоровье? Полагаем, необходимо приблизиться к ответам на эти вопросы, чтобы избежать спекуляций или упрощений в понимании влияния искусства на личность. Обычно, чтобы доказать пагубность влияния чего-то, обращаются к конкретным специалистам, чаще всего к психологам и социальным психологам.

Вот свежий пример. В качестве аргумента в поддержку создания Общественного телевидения в Украине обосновывается необходимость контроля за показом продукции, пагубно влияющей на детскую психику и общественную мораль. При этом авторы публикации ссылаются на данные сотрудника Мичиганского университета Леонарда Ирвинга, который утверждает, что телевидение в ответе за 10% насилия среди молодежи. Утверждается также, что МВД Украины зафиксировала случаи, когда несовершеннолетние совершали преступления под влиянием информации, которую они получили во время просмотров фильмов «Бригада» и «Крот». Естественно, список работ, посвященных данной проблеме, можно значительно расширить [43].

Исследования влияния кинематографа на поведение аудитории проводятся с 20-х годов XX века в США. Специалисты различных профессий, психологи, педагоги, искусствоведы стремились установить степень влияния произведения на индивида, выяснить, в какой мере киноискусство, имевшее массовую аудиторию, несет ответственность за асоциальное поведение граждан, особенно юного возраста. Разумеется, распространение телевидения еще больше обострило интерес к данной проблеме как в США, так и в странах Западной Европы.

Если говорить о выводах, к которым пришли западные исследователи, следует отметить, что, признавая как данность влияние массовых видов искусства на поведение человека, особенно на детей, ученые тем не менее, как правило, отмечали трудности, с которыми они сталкивались при попытке выяснить наличие прямой корреляции в этом процессе. Этому мешало наличие множества факторов, которые следовало учитывать при работе с реципиентами. В первую очередь это касалось социальной среды, в которой формировался и жил реципиент, его социального статуса, референтной группы, влиявшей на его отношения с искусством. Чрезвычайно важны были и личностные характеристики воспринимающего: тип темперамента,

степень внушаемости, его потребности, ожидания, социальные притязания и еще ряд факторов.

С большей степенью доказанности утверждалось, что реципиенты из социальной среды, в которой доминировали негативные социальные ценности, были более подвержены деструктивному влиянию сцен насилия и жестокости. Таким же образом социальные психологи подтверждали, что сцены насилия, которые часто демонстрируются и занимают значительную долю при просмотрах, влияют на рост агрессивности подростков.

И все же, повторяем, утверждения о влиянии кино и телевидения на формы поведения человека всегда подаются с большими оговорками и предостережениями. Так, исследователи причин детской агрессии, отмечая значительное влияние телевидения на развитие детей и подростков, пишут: «влияние видеокультуры на воспитание детей нельзя оценить однозначно. Последствия влияния СМИ всегда опосредуются реальными условиями жизни человека. Информация, которая получена по каналам массовой коммуникации, эмоции и чувства, которые она вызывает, всегда соотносятся с той системой норм, ценностей, стереотипов и т.д., которые *уже составляют направленность личности*» (курсив наш. – Р.Ш.) [44, с. 160].

Заметим, что в отличие от ученых, журналисты весьма категоричны в своих суждениях о влиянии видеокультуры. «А ведь связь агрессивного поведения в жизни с насилием и непристойностью на экране доказана уже давно», – утверждает А.Черненко. При этом автор ссылается на исследования американских и британских исследователей. В качестве единственного аргумента, который, по мнению автора статьи, подтверждает факт реального влияния СМИ на антисоциальное поведение, приводятся данные опроса заключенных в американских тюрьмах. Однако, зная психологию осужденных, которые в своих бедах обвиняют кого угодно,

только не себя, стоит ли удивляться, что 63% опрошенных заявили, что свои преступления совершили под влиянием телепередач [43, с. 17].

Мы со своей стороны, никоим образом не пытаемся доказать, что проблема влияния искусства на человека, в том числе и негативного, не является актуальной для научного сообщества или же не заслуживающей внимания общества. Несомненно, искусство и сегодня, в нынешних формах его бытования, обладает воздействующим потенциалом. Мы пытаемся обратить внимание, так сказать, на цену вопроса. В какой мере мы можем возлагать ответственность на искусство за нынешнее состояние общественной морали, за ценностное наполнение отношений между людьми?

Именно поэтому мы обращаем внимание на то, насколько процессы воздействия, восприятия и последствия искусства сложны и многогранны, и на то, в какой мере они опосредованы условиями социальной жизни и формами бытования искусства в определенный исторический отрезок. С учетом всех этих обстоятельств имеет смысл пересмотреть и проанализировать в контексте современных реалий художественной жизни общества ряд позиций, определяющих характер взаимоотношений искусства с воспринимающей личностью.

Конечно, нельзя сказать, что этого не происходит в отечественной научной практике. Смущает тут отсутствие каких-либо заявок или хотя бы предложений о необходимости совместных усилий по выработке исследовательского дискурса, в котором было бы возможно обсуждать насущные проблемы бытования искусства, особенно ориентированного на массовое потребление, в современных условиях.

Ведь нельзя же, скажем, рассматривать фильмы ужасов в категориях эстетики. То есть можно, значительно расширив при этом количество понятий с отрицательным эстетическим смыслом – добавить к безобразному омерзительное, отвратительное и т.д. Но, пребывая в этой

парадигме, мы вряд ли сможем ответить на вопрос: почему существует спрос на фильмы, наполненные сценами с отвратительными тварями, оборотнями, вампирами, ужасными монстрами. В пространстве эстетики и сформированными в ней представлениями, согласно которым ценность произведения определяется его художественными достоинствами, преобладающая часть фильмов и книг такого жанра оказывается за пределами того, что причисляют к искусству. Или же сериалы, занимающие сегодня значительное время в телеэфире. Кто решится говорить о художественных достоинствах большинства из них?

Можно часто услышать или прочитать, что этот массив творений к искусству не имеет никакого отношения. Мы не будем втягиваться в дискуссию о том, что есть искусство, тем более пытаться дать дефиницию ему как явлению. Вероятно, надо признать, что заключить искусство в какие-то рамки по определению невозможно. Поэтому водораздел искусство – неискусство представляется весьма условным. И обычно к такой классификации прибегают, чтобы подчеркнуть собственную причастность к истинному искусству и пренебрежение ко всему иному, неискусству.

Мы себе этого позволить не можем, поскольку «неискусство» занимает сегодня определенный сегмент в потоке художественной продукции и, соответственно, имеет свою, причем немалую аудиторию. А потому наша задача заключается в том, чтобы показать, что процесс воздействия и восприятия произведений этого массива определяется иными механизмами, происходит по другим правилам. Другими по отношению к тем, которые своим глубоким постижением жизни, достигавшимся ее художественным осмыслением, выявлением нравственных основ, утверждением эстетического начала должны были направлять читателя, зрителя, слушателя на стезю самосовершенствования, на осмысление себя и мира и себя в мире. (Другое дело, что данная схема, при всей ее

привлекательности, в большей степени оставалась теоретическим конструктом, который в практику так и не воплотился, хотя и сейчас еще воспринимается как руководство к действию.)

Очевидно, по данным позициям оценивать нынешние мыльные оперы, кино- и телесказки и прочие уже названные жанры не имеет смысла. Ответ на вопрос, почему «ужастики» имеют своего зрителя, читателя, дают специалисты, далекие от художественного творчества. В первую очередь это психологи. Они утверждают, что у человека есть потребность в чувстве страха. Люди стремятся к ситуациям, дающим возможность испытывать данное чувство. Психологи объясняют это тем, что переживание ситуаций, связанных с опасностью, является причиной целой цепочки реакций на нейробиологическом уровне, что в итоге приводит к желаемому и ожидаемому чувству эйфории [47, с. 517–518]. Далеко не каждый из жаждущий таких ощущений может заняться экстремальными видами спорта или решиться на развлечение экстремального толка. Однако получить желаемую порцию страха, не опасаясь при этом за свою жизнь, благодаря «ужастикам» сегодня доступно всем жаждущим.

Психологи, правда, высказывают различные точки зрения на роль демонстрируемых ужасов и разного вида страшилищ для психического здоровья человека. Одни настаивают на том, что подобные произведения и комплекс чувств, которые они вызывают у потребителя, помогают избавиться от накопившихся негативных эмоций, снять усталость, вызванную рутинной обыденности, служат разрядкой при психологическом напряжении. Аргументов, в том числе и культурологического толка, хватает. В фольклоре каждого народа существуют страшные сказки, которые рассказываются на сон грядущий. С интересом их слушали и дети, и взрослые. Как тут не вспомнить Гоголя с его оживающими мертвецами и страшными чудовищами!

Другие исследователи полагают, что сцены, изобилующие реками крови, растерзанной плотью, омерзительными чудовищами, пожирающими свои жертвы, наносят вред психическому здоровью, провоцируют агрессивность по отношению к окружающим.

Хотя психологи пока не пришли к общему мнению по поводу характера влияния фильмов ужасов и примыкающих к ним мистических лент, есть основания утверждать, что большого вреда нашей аудитории они все же не наносят. По данным мониторинга Института социологии НАНУ «Украинское общество–2003» такие фильмы смотрят 12,7% граждан [46]. В опросах, проводимых в рамках мониторинга в 2007 году, ситуация практически не изменилась. Фильмы ужасов, мистика нравятся 12,5% зрителей*.

Но при этом надо отметить, что на вопрос «Какие жанры украинского игрового фильма сегодня необходимо развивать в первую очередь?», задававшийся в опросе, проведенном в рамках проекта «Украинская альтернатива» только 1,3% граждан страны считают, что таким жанром должны стать фильмы ужасов [38]. Подобная ситуация наблюдается и в отношении эротических фильмов: их смотрят почти 12% респондентов, но только 2,7% полагают, что нужно развивать этот жанр.

Заметим, что в опросах, касающихся художественных предпочтений, наблюдаются определенные расхождения между тем, что реально смотрит или читает респондент, и тем, что считает нужным потреблять. Вероятно, это объясняется тем, что при декларировании своих предпочтений респондент в определенной степени учитывает существующую в обществе художественно-ценностную иерархию. Если принять во внимание то, что само определение «низкие» или развлекательные жанры, уже указывают на место в шкале социальной значимости, то такие жанры, как «ужастики» или

* Омнибус Института социологии НАНУ. Всеукраинская репрезентативная выборка составляет 1800 человек.

эротика, несмотря на отсутствие цензуры и либерализацию по отношению к изображению любых сторон жизни и авторских фантазий, занимают низшие ступени, а потому потребитель декларирует свое стремление соответствовать признанным культурным образцам.

Понятно, что свободный доступ к эротическому жанру, а тем более «навязывание» его потребителю, вызывает особое неприятие в общественном мнении. Как известно, многие отечественные телеканалы не сторонятся демонстрации откровенной порнографии. Разве что под давлением общественности и с принятием нормативных актов подобные показы были сдвинуты на более позднее время суток. Что касается видеопродукции, то тут этого добра в изобилии на любой, так сказать, вкус. Все, кто хотел ознакомиться с подобными опусами ради интереса, смог это сделать и перевернул эту страницу книги тайн. Имеющий более «серьезные намерения» продолжает ее читать.

Мы разделяем тревоги общественности по поводу того, что телевидение сегодня особо усердствует по части разрушения всех устоявшихся в культуре границ дозволенности вторжения в интимную жизнь человека. И все же следует помнить, что и народная мораль не была в этом вопросе однозначно запретительной, о чем свидетельствует фольклорное наследие. Так, среди украинских песен существует особый цикл так называемых «сороміцьких пісень».

Номенклатура сказочных сюжетов указывает на то, что в народной культуре учитывалась необходимость удовлетворять самые разнообразные потребности человека, которые им самим не всегда отрефлексированы и артикулированы, но которые ведут на контакт с определенным массивом художественной продукции.

Это касается, в частности, «страшных» сказок – предтечи фильмов ужасов. Об их профилактической функции свидетельствует, по нашему мнению, тот факт, что А.Афанасьев в свой известный сборник «Народные

русские сказки» включил тексты из уже изданных ранее сборников конца XVIII – начала XIX века. Примечательно, что один из этих сборников назывался «Лекарство от задумчивости и бессонницы».

Надо отметить, однако, что среди фольклористов нет общепринятого подхода в вопросе классификации сказок. Такой тип как, скажем, страшные сказки выделяют не все. Марко Вовчок, которая, как и многие украинские деятели культуры, занималась собиранием фольклора, включила сказку о мертвеце и упыре в разряд фантастических сказок [47, с. 433].

Другое дело, что уже тогда был наложен запрет на публикацию для широкой публики некоторых типов сказок, которые, по мнению представителей официальной культуры, не отвечали требованиям общественной морали. Так автор предисловия к трехтомнику сказок А.Афанасьева Пропп пишет, что его составитель в первом издании своего сборника не мог напечатать все имеющиеся у него материалы по цензурным соображениям. Это, в частности, касалось сказок нескромного содержания [48, с. 13].

Запрещенные цензурой тексты были собраны в сборник «Народные русские сказки не для печати». В настоящее время его планировало издать российское издательство ОЛМА-ПРЕСС под названием «Народные русские сказки А.Н.Афанасьева». Как отмечают авторы проекта, сказки непристойного, эротического содержания были распространены в русском быту. Их обычно рассказывали в деревне мальчикам-подросткам, чтобы оказать благотворное влияние на половое развитие.

Подчеркнем существенную деталь в истории бытования сказки, которая помогает понять отношение и к литературе, и к другим видам искусства в нашем отечестве. Изначально, со времен Древней Руси, литература не выполняла развлекательной функции. Слишком важные вопросы – политические, исторические, религиозные – поднимались в текстах. Чтение должно было нести «пользу», а не «удовольствие». Круг

«неполезного чтения» формируется только в XVII–XVIII веках. Среди «повестей» и «историй» важное место занимают новеллистические сказки, в том числе «сказки не для печати». В определенном смысле тенденция эта давала о себе знать и в XIX веке, когда начали оформляться русская литературная и авторская сказки.

Нам следует учитывать роль одного из фундаментальных элементов отечественной культуры – наличие абсолютного приоритета «пользы» над «удовольствием». Наверное, в этом главный критерий, по которому шло и продолжается разделение на истинное и неистинное искусство. Хотя в таком виде данное понимание не артикулируется. Понятно, что детектив, мелодрама, комедия, а сейчас боевик, фэнтези, триллер, сюжеты на мистические темы «пользы» несут мало. Гедонизм, развлечения выносились на шкалу отрицательных ценностей и в советские времена. Поэтому к жанрам подобного рода относились пренебрежительно, именно как к трате времени на бесполезное занятие.

И все же художественная практика полна казусов. Они возникают на почве, с одной стороны, требований общественной морали, которая свою главную задачу видит в том, чтобы оградить социум от любых проявлений безнравственности, отсюда жесткие требования, вплоть до цензуры, к искусству, с другой стороны – существующий во все времена интерес к интимным сторонам жизни человека. Если «сказки не для печати» рассматриваются сегодня как составная часть фольклора и все-таки выходят в свет, то авторские произведения эротического содержания привлекаются, как говорится, к ответу. В ситуации с изданием многотомного издания произведений русских классиков о любви и сексе, неизвестных широкой публике, казусов еще больше.

Иначе как казусом не назовешь возбуждение уголовного дела по статье «Незаконное распространение порнографии» по отношению к неизвестным широкому кругу читателей произведениям русских классиков

о любви и сексе. Речь идет о произведениях А.Пушкина, М.Лермонтова, Козьмы Пруткова, и все тех же «Русских заветных сказках» Афанасьева [49, с. 12]. Надо отметить, что автор газетного материала Е.Соловьев «В Иваново «шьют дело» Пушкину» не дает оценки сложившейся ситуации. Он ограничился иронической интонацией в изложении событий вокруг 10 томов новой серии, появившихся на полках книжных магазинов в Иваново.

Недремлющая общественность, из лучших побуждений, естественно, спешит оградить молодое поколение от растления, даже если это классики литературы. (Хотя наблюдения показывают, что сегодня степень информированности молодого поколения в вопросах секса скорее всего не уступает литераторам позапрошлого века.) Однако в том-то и казус ситуации. Судя по всему, местные литераторы, по заявлению которых в прокуратуру было возбуждено уголовное дело, продолжают пребывать в полном убеждении в действенности литературного произведения. Они неуклонно верят в то, что нравственно выдержанное творение возвысит читателя, а эротически невыдержанное толкнет в бездны аморализма. Напомним, что речь идет о классиках, которые «наше все». Их биографии в учебниках зачастую напоминают жития святых, поскольку из них изъяты все факты личной жизни, которые могли бы не соответствовать тщательно отретушированным ликам столпов отечественной культуры.

Вера в спасительную силу классики питала многие поколения отечественных мыслителей. В 1912 году известный русский философ В.В.Розанов писал: «Если бы Пушкин изучался не только учеными, а вот вошел бы другом в наши дома, – любовно прочитывался бы, нет, – трепетно переживался бы каждым русским от 15 до 23 лет, – он предупредил бы и сделал возможным разлив пошлости в литературе, печати, в журнале, газете, который продолжается вот лет десять уже» [50, с. 372–373].

Призыв противостоять «разливу пошлости в литературе» в начале XXI века можно рассматривать как попытку российских интеллектуалов сохранить последний оплот в своей вере в действенный потенциал искусства, подвигающее человека на совершенствование себя и мира. Тем более, что искусство XX века, особенно последних десятилетий, не только не озабочено нравственными поисками, но в изображении темных сторон жизни не оставляет у своей аудитории надежд увидеть небо в алмазах. Причем здесь следует подчеркнуть, что речь идет об искусстве, претендующем на звание высокого. Как пример можем привести роман лауреата Нобелевской премии 2004 года Джозефа Кутзее «Бесчестье». В своей рецензии на это произведение Г.Шульпяков, который в 2001 году еще не знал о решении Нобелевского комитета, отмечает: «Этот роман напоминает тексты Каннингема – отчаянным сквозняком настоящего времени и какой-то всеобщей безнадегой: жизни, которой остается все меньше и меньше, и литературы, которая больше никому не нужна» [51, с 12].

Или же мнение, которое часто встречается по отношению к произведениям новейшего направления. О.Смаль пишет о своих впечатлениях о выставке Kunstraum Deutschland, где были представлены работы современных художников: «...оказалось, в этой экспозиции можно отыскать работы, приятные и для глаз, и для ума, и для души. Согласитесь, подобное сочетание не очень характерно для новейшего искусства, которое по обыкновению не трогает ни мозг, ни сердце, а самые сильные эмоции, которое оно вызывает, – это отвращение или в лучшем случае ироническая улыбка» [52, с. 20].

Конечно, возникает вопрос: если сегодня нет оснований возлагать на искусство надежды в том, что оно представит своим читателям, слушателям, зрителям пути совершенствования мира, задаст образцы социально значимого поведения, то как уберечь потребителя от

представленного ныне в произведениях жизненного негатива, перед которым так долго воздвигали разного рода барьеры за столетия существования искусства. Ведь если пласт искусства, позиционируемый как высокое, слагает с себя социальную ответственность, отказывается от моральных обязательств перед обществом, то чего ожидать от так называемого коммерческого искусства, которое собственно так пугает мыслящую общественность.

Функционирование коммерческого искусства, которое еще рассматривают как одну из главных составных частей массовой культуры, – обширнейшая тема для отдельного разговора. Мы ее уже касались в 5 главе. Характеризуя в целом массовую культуру, отметим только, что согласны с мнением А.В.Захарова о том, что «понятие «массовая культура» **не должно рассматриваться как оценочная, эстетическая категория.** Это – не просто упрощенное или ухудшенное издание так называемой высокой культуры, а явление совершенно другого порядка... Относя то или иное явление к массовому искусству, мы характеризуем не его художественный уровень (который, в принципе, может быть достаточно высоким) и даже не культурно-образовательный уровень аудитории, для которой оно предназначено, а тот **общественный способ, каким оно создается, распространяется и используется**» [53, с. 4].

Именно как явление иного порядка, на которое нельзя возлагать ответственность за кризисные процессы в общественном сознании, мы и рассматриваем основной массив потребляемых ныне произведений искусства. Действительно, среди них много художественно низкопробных продуктов. Но так ли они опасны для отечественного потребителя? Полагаем, можно говорить о том, что наш потребитель пресытился ранее запретными плодами, стал гораздо более разборчивым и требовательным.

О том, что разборчивость нашего потребителя быстро растет, свидетельствует и ситуация с сериалами. Это не значит, что их не смотрят.

Смотрят, конечно, но они давно растеряли свой ресурс событийности. Вспомним, как всенародно смотрели «Рабыню Изауру», «Богатые тоже плачут». Обсуждение перипетий жизни героев этих лент-первопроходцев в отечественном телепространстве стало частью повседневного общения дома, на работе, в транспорте. Можно с уверенностью говорить о том, что эти, когда-то суперхиты просмотров, сегодня бы затерялись среди десятков сериалов, идущих по всем каналам, и такого глубокого эмоционального отклика, такого общественного резонанса уже бы не имели.

Как результат пресыщения и разборчивости украинского потребителя можно считать и нарекания, которые сегодня можно часто услышать по поводу того, что вечерний просмотр телепередач вызывает разочарование. Телезрители не могут найти ни одного заслуживающего внимания фильма на многочисленных каналах.

Переосмысление проблемы влияния, а точнее, пересмотр теоретического конструкта, который практически предписывал схему рассмотрения взаимоотношений искусства человека, ставит новые достаточно болезненные для нашего культурного пространства вопросы, которые как бы взламывают устоявшиеся представления изнутри и вызывают, что вполне понятно, активное неприятие у тех, кто воспринимал и воспринимает положения этой теории как аксиому.

Вот, к примеру, одна из обсуждаемых проблем: приобщение молодого поколения к художественному наследию ушедших веков. Цель этого приобщения подразумевается как изначально благая. И действительно, разве можно усомниться в благотворности погружения в глубины художественного постижения жизни, мастерского воссоздания тончайших психологических оттенков переживания человеком мира и себя в мире? Однако на пути к этому пиршеству духа возникает одна проблем. Ее можно проиллюстрировать на примере восприятия литературы XIX века.

Общеизвестны ее художественные достижения, нравственный потенциал, однако очень часто нынешним детям творения этой великой литературы **не-ин-те-ре-сны**. Нынешняя молодежь не воспринимает многословного стиля изложения, неспешности в разворачивании фабулы, непонятными зачастую остаются причины многостраничных душевных терзаний героев. Читатель не может уяснить назначение многих предметов, наполняющих жизненный мир героев. Все эти и другие факторы нередко препятствуют постижению молодыми людьми содержания, ценностной наполненности произведений великих авторов прошлого. А в отсутствие интереса к произведению искусства говорить о каком-либо влиянии, тем более позитивном не имеет смысла. (Остается надеяться, что в более зрелом возрасте у многих пробудится интерес к прошлому и к его художественной материализации.)

Автор статьи «Почему он не хочет читать?» ответ на этот вопрос искала несколько лет, в течении которых прилагала огромные усилия, воспитывая своего сына в любви к литературе. Потерпев в этой борьбе фиаско, Е.Мащенко попыталась реально посмотреть на ситуацию. В этом ей помог современный русский философ А.Зиновьев. Она приводит его мнение по поводу отсутствия интереса к литературе. «А, молодежь не читает! – восклицает он. – Никто не знает, кто такой Лев Толстой! Ну не знают и не знают. Особенно запутавшись в его словесах и графоманстве... Сейчас меняется тип культуры – нет надобности в таких знаниях. Меняется тип менталитета!.. Можно выработать очень высокий уровень интеллекта и культуры с помощью новых средств получения информации – Интернета, видео, кино. Они содержат все элементы, необходимые для этого» [54, с. 20].

Собственно говоря, А.Зиновьев, хотя и в эпатажном духе, перевел стрелки на векторе значений – от омертвевшей классики в сторону новых технологий культуры. Мы не столь категорично, но все же пытались

обосновать необходимость пересмотра веками устоявшихся взглядов на роль искусства и возможностей его влияния на личность.

Приметы современного потребления искусства

Данные социологических опросов, отражающие предпочтения современной аудитории искусств, можно рассматривать и как свидетельства спроса на художественную продукцию. Каковы же сегодня предложения? Есть ли сегодня у потребителя возможность и выбора, и удовлетворения своих художественных запросов?

Если разделить современную аудиторию на активных потребителей – тех, кто значительную часть досуга посвящает общению с искусством, скажем так, в местах его непосредственного обитания – в концертных залах, в театрах, на выставках и т.д., и пассивных – тех, кто общается с искусством, не выходя из дома, то есть основания полагать, что каждая группа имеет возможность удовлетворить свои потребности.

Первая группа может удостовериться в том, что сегодня достаточно интенсивно протекает жизнь во множестве открывшихся художественных салонах и галереях, где проводятся выставки живописи на любой вкус. Отечественные художники в ускоренном темпе наверстывают путь, который уже прошли их западные коллеги. Поэтому сегодня на выставках можно увидеть весь спектр художественных направлений – от классического авангарда, модификаций трансавангарда до постмодерного крутого перформанса.

Не иссякает интерес к музыкальному искусству в его филармоническом воплощении. Наряду с известными именами слушатели имеют возможность услышать музыку незаслуженно забытых авторов прошлого, а также открыть для себя новые имена ныне здравствующих отечественных и зарубежных композиторов. Конкурсы совсем юных и уже зрелых исполнителей свидетельствуют о том, что музыкальное искусство в

Украине, несмотря на определенные трудности, продолжает развиваться, все глубже и шире осваивая богатство мировой музыкальной культуры.

Музыкальные фестивали также можно рассматривать как примету времени. В Украине их проводится десятки, в разных городах – больших и малых. Исполняемая здесь музыка представляет практически весь спектр направлений и стилей – от старинной аутентичной до всех видов современной роковой музыки.

За последние годы в столице выросло как количество театров, так и число спектаклей, выпускаемых ими в течение гола. И также проводятся фестивали театрального искусства, на которые съезжаются труппы не только из Украины, но и из других стран. Особого разговора заслуживает международный кинофестиваль «Молодость», собирающий большую и заинтересованную аудиторию (по данным его организаторов, до 1 200 000 зрителей). Другое дело, что печать времени, выражающаяся в тривиальном отсутствии денег, сказывается на качестве и на уровне даже такого уникального мероприятия для Украины. Ведь этот отечественный кинофестиваль единственный, имеющий статус международного. Но все же, несмотря на сопровождающие его организаторские перипетии, он продолжает оставаться престижным для молодых и уже не совсем молодых отечественных и зарубежных кинематографистов, любим и ожидаем аудиторией.

То есть здесь как со стороны деятелей искусства, так и со стороны аудитории активно заявляет о себе потребность в празднике, в желании выйти на более широкий, а главное – новый уровень художественного общения. Этот праздник существует наперекор всем социальным неурядицам и жизненным трудностям. Тем самым и в наши неустроенные времена, а может даже и с еще большей силой подтверждаются возможности художественной культуры выступать механизмом, способствующим социальному выживанию индивида, обретению им

психологической устойчивости. И эта способность в любой социальной данности остается неизменной и востребованной.

Хотя, конечно, совсем радужной картину художественной жизни в Украине не назовешь. Проблем хватает. Критики ситуации говорят о малочисленности концертных площадок, об устарелом оборудовании учреждений культуры, о высокой цене билетов на концерты заезжих знаменитостей, о плохой информированности менеджеров от искусства о потребностях и вкусах аудитории и т.д. Однако есть надежды, что со временем многие из этих проблем будут решены.

Что касается группы пассивных потребителей, то и они сегодня имеют возможность, не выходя из дома, приобщаться к художественной культуре. Но пассивное потребление имеет ряд особенностей. Как мы уже отмечали, на рубеже XIX и XX веков, а точнее – со времен появления кинематографа повсеместного распространения радио, а потом и телевидения искусство начало терять свою событийность. Становясь более доступным, оно в какой-то степени утрачивало свою иномерность. Все дальнейшие изобретения в области консервации произведений искусства, звуко- и аудио записывающей и воспроизводящей аппаратуры, их широкое внедрение в быт фактически породили новые формы функционирования искусства.

Если раньше восприятие и воздействие искусства определялось степенью его событийности, то сегодня человек находится под постоянным и интенсивным воздействием искусства. Порой он даже не в силах регулировать меру общения с ним. Да и социумом процесс приобщения к художественной продукции уже фактически не контролируется. В этих условиях искусство как механизм культуры обретает новые значения. Особо это касается кинематографа и музыки. «Можно сказать, что они стали даже своего рода средой обитания, убежищем для людей, еще не успевших «отвоевать» свое место в круговороте социальной жизни (молодежь) или в известном смысле утративших его (пенсионеры).

Искусство в этом плане как бы восполняет социальную ущербность определенных групп населения, несовершенства устройства социума» [55, с. 142].

Украинские граждане, несмотря на нехватку свободного времени и значительную нехватку средств, все же остаются участниками художественной жизни как активно (то есть сознательно и целеустремленно вовлекаются в общение с искусством, руководствуясь собственным художественным вкусом и эстетическими представлениями), так и пассивно (то есть чаще всего потребляя предложенную телеканалами продукцию). Свое отношение к телепродукции нынешний пассивный потребитель демонстрирует посредством кнопок на пульте. И здесь уже его пассивным не назовешь. За вечер он неоднократно перелистывает каналы в поисках приемлемого для себя телепродукта.

Что касается отмеченной нами пассивной активности, или же активной пассивности современного потребителя художественной продукции, то она приобретает такую форму, которая уже может рассматриваться как определенный социокультурный феномен. Веянием времени можно считать и то, что формированию этого феномена поспособствовали технические новации, ставшие частью повседневности. Это прежде всего большое количество телеканалов, которые пассивный потребитель, не столько активно созерцает, сколько активно листает в поисках чего-нибудь интересного для себя. Имеем уже и название для этого явления – энергичное переключение кнопок на телепульте – это заппинг (от английского слова «zap»). Слово это многозначное. Среди множества его значений имеются такие как «бац-бах-трах», или «раз-раз», или – «быстро двинуть что-либо», или «застрелить, убить, укокошить» и т.д. Телевизионщики, психологи в Америке обратили внимание на это явление еще в начале 1990-х годов. В России писатель Виктор Пелевин в романе «Generation П» придумал определение – Хомо Запиенс. Понятно, что с

появлением телепультов заппинг для телезрителя дело привычное. Такой же привычной сегодня формой просмотра стал грейдинг, знакомый каждому. Очень часто ведется просмотр одновременно нескольких программ по разным каналам, в результате чего порой складывается удивительный коллаж из фильмов, шоу, познавательных передач и т.д. [56].

Во-вторых, кроме телепульта, появился еще один фактор технического происхождения, в последние годы получивший ураганное распространение уже и в нашей стране. Речь идет о мобильной связи и невиданных доселе возможностях, которые она предлагает. В 2002 году мобильными телефонами пользовались около 6% украинских граждан, в 2006-м уже 48% [57]. Ныне эта цифра еще более возросла. Таким образом, имеем интерактивную связь – легкую в использовании и доступную для миллионов граждан. Возможности мобильной связи сегодня активно используются в культурной жизни, в частности в проведении разнообразных телеконкурсов, игр, шоу и т.п.

Чтобы понять, как это реально отражается на художественной жизни, обратимся к нескольким громким событиям. Вспомним песенный телеконкурс «Евровидение» нескольких последних лет. Для граждан Украины это оказывается значительным событием, поскольку украинские эстрадные певцы активно участвуют в этом конкурсе. SMS-голосование становится захватывающей интригой, игрой, в которой участвуют миллионы людей. Нередко результаты голосования поражают неожиданностью выбора победителя. Аналогичная интрига присутствует и в отечественных телеконкурсах, к примеру, таких популярных, как «Шанс», «Танцы со звездами» на канале «1+1».

Неожиданность результатов (победа на «Евровидении-2006» хриплых монстров-рокеров «Лорди» из Финляндии или же юного исполнителя оперного репертуара в «Шансе» того же года) – наглядные свидетельства изменений, происходящих в течение последних лет, во-первых, в

отношениях между аудиторией и искусством, во-вторых, в самом процессе потребления художественной продукции. Несмотря на то, что, как подтверждают результаты опросов, далеко не все граждане Украины имеют достаточно средств, чтобы посещать учреждения культуры, однако это отнюдь не означает, что их участие в художественной жизни уменьшилось. Есть все основания утверждать, что аудитория сегодня как никогда влияет на художественную жизнь, благодаря чему она приобретает другие качественные черты.

Тем более, что аудитория, как уже отмечалось, в своих отношениях с искусством практически оказалась один на один, ибо государство потеряло все рычаги контроля за процессом приобщения своих граждан к художественной продукции, а предложения в этой сфере уже создали ситуацию перенасыщенности и избыточности, особенно по некоторым видам и жанрам.

Если уж мы коснулись ситуации на эстраде, то именно здесь предложений в избытке. Желających петь скоро станет столько, сколько желающих слушать. Но слушатели, и особенно зрители сегодня имеют возможность активно влиять на селекцию исполнителей. Это тот противовес практике так называемых проектов по созданию эстрадных звезд, и просто больших денег, благодаря чему сегодня можно просто купить и сцену и экранное время, чтобы желающие стать звездой выходили на широкую аудиторию.

Какие же критерии преобладают ныне в выборе того или иного исполнителя, того или иного произведения? Не нужно быть слишком наблюдательным, чтобы не увидеть, какое широкое употребление в повседневном общении приобрело слово «прикол» и его производное «прикольно». Именно так определяют подростки и молодежь то, что им понравилось и заинтересовало. «Приколы» – это то, что отличает явление или событие от уже обычного, а значит, и надоевшего.

Мы обращаем внимание на это творение молодежного сленга потому, что, как нам кажется, оно достаточно ярко фиксирует ситуацию, сложившуюся в сфере потребления художественной продукции. Чем прежде всего эта ситуация вызывает недовольство у людей, причастных к художественной культуре, да и вообще у общества? Тем, что значительная часть предлагаемой и потребляемой художественной продукции не отвечает наработанным за много десятилетий художественным и эстетическим критериям. Конечно, можно, как это чаще всего и происходит, сказать, что это все не искусство, и все, кто на это «не искусство» расходует время, должны знать об угрозах «оболванивания», духовного невежества и других неприятностях.

Однако такой подход в действительности лишь отдаляет нас от понимания сложившейся ситуации. Тем более, что конструктивных предложений выхода из методологического кризиса по выработке адекватных позиций в понимании места и роли искусства в современном обществе пока не предложено.

Нам кажется, что и в этой ситуации целесообразно было бы отказаться от обычного метода «подгонки» практики под теоретическую конструкцию, какой бы совершенной она ни считалась, а пойти путем определения факторов, которые и повлекли реальное состояние художественного потребления.

Мы уже отмечали, что нынешняя ситуация в этой сфере имеет качественно иной по сравнению с предыдущим периодом характер. И возможно, это очень далекое от научных понятий определение «прикол» со всеми его производными определяет одну из существенных сторон нынешней ситуации. Если вернуться к упоминавшимся нами конкурсам – международному «Евровидение», украинскому «Шанс», то можем утверждать, что именно наличие «прикола» определяло победителей в каждом из них. Причем настаивать, что «прикол» означает что-то

низкопробное, порочащее представление о вкусе оснований нет. Ведь победитель «Шанса» исполнял арию из оперы Верди.

Следовательно, ориентация аудитории на выбор произведения, в котором заключен «прикол» отнюдь не означает, что речь идет о художественных отбросах. Есть основания говорить, что молодежная аудитория по-своему дала характеристику весьма сложному социокультурному явлению, которое подпадает под признаки постмодерна. Как бы каждый ни относился к теоретическим положениям постмодернизма, нельзя не согласиться с тем, что он фиксирует существенные изменения в мировосприятии, в формировании ценностных ориентаций современного человека. В итоге можно говорить, что молодежная аудитория изобрела свой критерий в определении ценности художественного продукта. Он должен быть «прикольным», то есть нужна черта, отличающая его от предшественников и существующих аналогов. Как считает один из признанных теоретиков постмодернизма, Фредерик Джеймиссон, наиболее значимой характеристикой постмодерна сегодня выступает пастиш. Сущностные черты этого явления, как его определяет исследователь, очень близки к содержательному наполнению изобретения отечественного сленга – прикола. Пастиш очень близок к пародии, ибо предполагает имитацию или же мимикрию под другие стили. Но также, как «прикол» – не пародия, во всяком случае, высмеивание не является причиной возникновения прикола, так и пастиш, замечает Джеймиссон, начинается там, где заканчивается пародия.

Пастиш – это реакция на изменения социальной жизни, обозначенная фрагментацией во всех ее звеньях, когда теряется общепризнанная нормативность. «Пастиш, как и пародия, – пишет исследователь, – это имитация единичного, уникального стиля, ношение стилистической маски, язык на мертвом языке. Но это нейтральная мимикрия, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса, без смеха, без этого теплящегося в

глубине чувства, что существует что-то нормальное, по сравнению с которым объект подражания выглядит весьма комично» [58].

Действительно, сегодня слишком часто только в одном видеоклипе можно увидеть такую мешанину эпох и стилей, что никакой настроенный на высмеивание пародист до такого не дойдет. Но никто и не думает о смехе: ни творцы, ни аудитория. Главная цель – привлечь к себе внимание необычным, небудничным, прикольным. Причем это касается всех сторон художественного произведения и его исполнения. Хотя, по нашему мнению, сегодня в шоу-бизнесе на первое место выходит именно исполнение. К каким средствам прибегают исполнители, чтобы привлечь к себе внимание, особенно говорить не приходится. Стоит в любой момент включить телевизор и посмотреть клипы, которыми изобилуют многие каналы.

Не будем останавливаться на описаниях, отметим только, что чем больше клипов с максимально обнаженными певцами, тем менее прикольным становится каждый последующий. А вот максимально облаченная в пышные наряды Верка Сердючка уже несколько лет остается прикольной, причем для всех возрастных групп. Нужно лишь посмотреть, кто и как вдохновенно подпевает во время выступлений Андрея Данилко.

Понятно, что этносоциокультурный феномен Сердючки заслуживает более детального анализа. В русле выбранной проблемы отметим, что Данилко воплотил прикол в чистом виде. И его суть в том, что ненастоящая Верка (ведь никто в действительности не воспринимает ее ни как женщину, ни как певицу) несет своей аудитории настоящие человеческие чувства. Мир желаемого, тайных мечтаний, которые артикулируются стараниями Сердючки, переносится на игровую почву и таким образом их неосуществимость становится предметом самоиронии, освещенной, тем не менее, верой в светлое будущее, которую излучает Верка. Реакция аудитории на такое постмодерное сочетание настоящего и ненастоящего,

игрового и реального, желаемого и действительного, олицетворяемого в созданном Данилко образе (к этому добавим и такой аспект, как смеховая рефлексия над особенностями национального характера), показывает, насколько многомерно отношение аудитории к проявлениям искусства.

Итак, вместе с такими отмеченными факторами, влияющими на приобщение и потребление искусства, как наличие свободного времени и материальных возможностей, сегодня все более значимым становится наличие в художественном продукте определенных содержательных элементов. Речь идет об элементах, которые выделяют его из других произведений того же вида или жанра тем, что они заключают в себе тенденцию, ставшую характерным признаком времени и при этом проникшую почти во все сферы жизни, то есть о карнавализации и шоуизации, ставших неотъемлемой составляющей нашей повседневности. Понятно, что было бы странно, если бы в искусстве эти тенденции себя не проявили. Но известно – искусство и так базируется на игре, на презентации. Поэтому особенным вниманием у современной аудитории пользуется тот художественный продукт, в котором происходит удвоение базовых сторон искусства – игра в игру, презентация презентации. Тот же «прикол».

Некоторые итоги

Обосновывая необходимость выработки методологической базы для адекватной интерпретации процессов, происходящих в художественной жизни общества, мы пытались показать, что любые попытки свести взаимоотношения искусства и потребителя к схеме, позиции которой заданы извне, пусть даже с самыми благими намерениями, лишь отдаляют нас от цели. Необходимо собрать в единый концептуальный пучок данные многих дисциплин, занимающихся человеком, с одной стороны, и бытованием искусства в культуре и в обществе – с другой.

На пути к этому мы со своей стороны предлагаем, во-первых, преодолеть наконец инерцию представлений об искусстве как средстве манипулирования аудиторией. Эта пусть несколько огрубленная формулировка, но мы прибегаем к ней, чтобы более выпукло представить действительный смысл веры во влияние искусства на человека. Из этой веры произрастают нынешние коллизии вокруг обвинения искусства в деструктивном влиянии. Логика проста и незатейлива – хорошее искусство благотворно влияет на человека и на его жизнестроительство, плохое, соответственно, негативно.

Отсюда следует, что нужно предпринимать во-вторых. Чтобы избежать непродуктивных упрощений в представлении о воздействующем потенциале искусства, необходимо для начала учитывать весь спектр факторов, детерминирующих процесс восприятия произведения. Причем следует говорить о факторах различного порядка: от психологических потребностей обращения к искусству до социально-психологических, определяющих сам процесс восприятия, а также ценностных ориентациях личности, служащих фильтрами для ценностной информации, воплощенной в художественном послании. То есть необходимо рассматривать реципиента как полноценного участника процесса общения с искусством, который, на наш взгляд, сегодня главенствует в процессе взаимодействия

искусства и личности. Сам потребитель задает параметры взаимодействия, а значит – и влияния искусства.

В-третьих, следует учитывать, как нынешние условия бытования искусства, кардинально изменившиеся возможности его распространения определяют ценность общения с художественным произведением со всеми вытекающими отсюда последствиями.

В-четвертых, рассматривая жанровое разнообразие художественной продукции, не следует ограничиваться распределением жанров по шкале «высокий»–»низкий», а видеть в каждом жанре его направленность на удовлетворение потребностей в гармонизации отношений человека с миром. Особенно психологических потребностей, о которых мы знаем еще очень мало. Здесь нужно учитывать опыт народной культуры, фольклора, в котором не было ничего нефункционального, необеспечивающего стабильность, выживаемость сообщества. Именно наличие в народном творчестве прообразов нынешних низких жанров, таких как фильмы ужасов и в какой-то степени эротических и других, как раз и обеспечивало выброс накопившейся отрицательной энергии, регулировало психологическое состояние членов сообщества.

В-пятых, не побоимся быть банальными и напомним, какое ныне тысячелетие на дворе. В своем беспокойстве о духовном здоровье нации и особенно подрастающего поколения мы продолжаем уповать на силу слова. Наверное, уже пора признать, что в нашем изменчивом мире, за которым нам уже и не угнаться, слово – как фактор, догоняющий события, значит немного. Наши дети живут не в мире слов, а в виртуальном мире, в мире образов. В своем желании сделать наших соотечественников счастливыми, оградить их от пагубного влияния тотального присутствия в повседневной жизни продукции художественного производства стоит все же остановиться и задуматься – не похож ли сегодня миссионер от культуры на слона в посудной лавке?

И самое главное. Данные социологических опросов, как мы уже не раз отмечали, показывают, какой пласт искусства занимает наибольшее место среди потребляемой художественной продукции. Этот массив искусства, по нашему глубокому убеждению, – продолжение того, возникшего в далеком историческом прошлом явления, которое в качестве механизма культуры обеспечивало эффективность решения базовых потребностей сообщества и каждого его члена. О том, что эта функция искусства не утратила своей актуальности и после того, как оно окончательно выделилось в самоценную, самодостаточную сферу, свидетельствует художественная практика XX века.

Напомним, в США во времена Великой депрессии 1930-х годов миллионы американцев спасались от пагубного психологического влияния социальной действительности в кинотеатрах, где смотрели фильмы-сказки, не имевшие никакого отношения к реальности за стенами кинотеатра, с обязательным счастливым концом. Киноленты, которые снимались на отечественных киностудиях во время Великой отечественной войны, поражают светлым оптимистическим настроением. О крови, слезах, вообще о тяготах войны людям, которые переносили эти тяготы в своей реальной жизни, не напоминали. За годы войны была снята одна художественная лента-трагедия, в основу сюжета которой был положен подвиг партизанки. Это фильм «Радуга» Марка Донского. И хотя тематика снятых в те годы фильмов была в основном военная, в жанровом отношении на экранах доминировали мелодрамы и комедии, в том числе и музыкальные. И все со счастливым концом, с верой в недалекое мирное счастье.

Искусство на всех исторических этапах, в разных культурах и разных общественных устройствах, в постоянно меняющихся социальных условиях продолжает выполнять наиболее значимую свою функцию – оптимизации отношений индивида и данного ему мира путем позитивных переживаний причастности к сообществу, к Целому. И, не побоимся пафоса – через

предъявления ему подтверждений неизбывной ценности Веры, Надежды, Любви.

Послесловие

Особенность исследований, посвященных проблемам искусства, различным аспектам его бытования заключается в том, что ни одно из них не может быть исчерпывающим. На это не претендует и данная работа. Несомненно, множества актуальных проблем в ней даже не затронуто, может быть, не рассмотрены во всей полноте и затронутые проблемы. Мы сознательно не касались целого массива вопросов, непосредственно связанных с художественным процессом, процессом создания произведений искусства. Не рассматривались значительные перемены, происходящие там сегодня, не анализировались новации в художественном языке, в способах осмысления мира, в формах предъявления себя миру. Это и еще многое другое осталось за рамками монографии.

В меру наших возможностей мы пытались сосредоточиться на решении главной задачи – обосновать понимание значимости искусства в удовлетворении базовых потребностей личности. Основываясь на данных разных наук – археологии, истории, этнографии, антропологии, философии, культурологии, социологии, психологии, социальной психологии, мы стремились показать, что становление искусства в первую очередь обусловлено потребностями культуротворчества в реализации задач социального выживания и социального строительства. Все иные известные ныне функции искусства – вторичны по сравнению с этой изначальной стороной бытования искусства.

Мы не возьмем на себя смелость утверждать, что ряд функций – лишь плод работы ума теоретиков, так и не проявивших себя на практике. Но беремся отстаивать ценность того массива искусства, который не претендует на постановку лелеемых интеллектуалами смысложизненных проблем, не озабочен призывами к рефлексии и саморефлексии, который,

не покидая пределов повседневности, говорит с реципиентом на языке обыденного сознания.

Мы отдаем себе отчет в том, что многие положения этой монографии вызовут несогласие и критику позиций ее автора. И все же особо несогласных мы призываем внимательно, поначалу безоценочно присмотреться к реалиям современной художественной жизни, рассмотреть ее включенность в социальный контекст. Наконец, вероятно, стоит обратиться к собственному опыту приобщения и потребления искусства, попробовать проанализировать движущие мотивы и потребности к общению, припомнить эмоциональное состояние «на выходе» общения с художественным продуктом. Тогда, может быть, что-то в нашей работе не покажется таким уж неприемлемым.

ЛИТЕРАТУРА:

Часть первая

1. Уайт Л.А. Понятие культуры // Антология исследований культуры. – СПб., 1997.
2. Лурье С. Культурная антропология в России и на Западе: концептуальные различия // Общественные науки и современность. – 1997. – № 2. – С. 146–159.
3. Чучин-Русов А. Природа культуры // Общественные науки и современность. – 1995. – № 6. – С. 128–139.
4. Маслоу А.Г. Новые рубежи человеческой природы. – М., 1999.
5. Sumner W., Keller A. The Science of Society. – New Haven, 1927.
6. Назаретян А.П. Политическая психология: предмет, концептуальные основания, задачи // Общественные науки и современность. – 1998. – № 1. – С. 154–162.
7. Волков В.В. О концепции практик(и) в социальных науках // Социологические исследования. – 1997. – № 6. – С. 9–23.
8. Розин В.М. Контекстное, полифоническое мышление – перспектива XXI века // Общественные науки и современность. – 1996. – № 5. – С. 120–129.
9. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология XX века: Антология. – М., 1995.
10. Ламсден Ч., Гушурст А. Геннокультурная коэволюция: человеческий род в становлении // Человек. – 1991. – № 3. – С. 11–22.
11. Кордобовский О.С. Телемания и ее социально-психологические корни // Человек. – 2001. – № 4. – С. 87–97.
12. Яковенко И.Г. Цивилизация и варварство в истории России // Общественные науки и современность. – 1996. – № 4. – С. 87–97.
13. Гириц К. Влияние концепций культуры на концепцию человека // Антология культуры. – СПб., 1997. – Т. 1. – С. 125–142.
14. Лурье С.В. От магии пения к магии порядка // Человек. – 1991. – № 5. – С. 19–25.
15. Эко У. Количество глупости стремительно увеличивается // День. – 1998. – 1 июля.
16. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1988.
17. Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен. – М., 1968.
18. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. – М. – 1988.

19. *Маматов А.С.* Пространственно-временные измерения демократии // *Общественные науки и современность.* – 1998. – № 1. – С. 60–70.
20. *Кессиди Ф.Х.* К проблеме «греческого чуда» // *Философские исследования.* – 1993. – № 1. – С. 32–44.
21. *Асмус В.* Платон. – М.: Мысль, 1969.
22. *Наринский М., Карев В.* Общие истоки европейской цивилизации // *Европейский альманах.* – 1991. – С. 17–27.
23. *Стефанов Ю.Н.* Рене Генон и философия традиционализма // *Вопросы философии* – 1991. – № 4 – С. 35–47.
24. *Попович М.* Нарис історії культури України. – К., 1998.
25. *История зарубежного искусства.* – М., 1980.
26. *Малая история искусств.* – М.: Искусство, 1979.
27. *Історія світової культури.* – К., 1977.
28. *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М., 1985.
29. *Radcliff-Brown A.R.* Religion and Society // *Journal of the Royal Anthropol.* – Vol. 75. – № 1. – P. 33–43; *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература.* – 1997. – № 1. – Серия 11. – Социология. – С. 154–162.
30. *История искусства зарубежных стран.* – М.: Изобразительное искусство, 1982.
31. *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1971.
32. *Яковлев Е.Г.* Искусство и мировые религии. – М., 1977.
33. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. – М., 1972.
34. *Ваганов А.* Горячие неолитические парни // *Независимая газета.* – 2006. – 14 июня.
35. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового запада. – Екатеринбург, 2005.
36. <http://www.escoman.edu.ru/images/pubs/joob/10/25/0000292707/d-o.put>
37. *Бек У.* Общество риска. На пути к другому модерну. – М.: Прогресс-Традиция, 2000.
38. *Ямпольский М.* История культуры как история духа и естественная история // <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp-pr.html>
39. *Ашмарин И.И.* Музыкальность как культурогенный феномен («вторая природа» создает «вторые связи») // *Мир психологии.* – 2000. – № 3. – С. 133–142.
40. *Каплан Г.М.* Становление культуры музыки древнейших цивилизаций (Египет и гикососы в формировании музыкального строя) // *Мир психологии.* – 2000. – № 3. – С. 152–159.
41. *История древнего Востока // Древний Египет.* – Ч. 2. – М., 1988.
42. *Ашмарин И.И.* Зачем человеку музыкальность? // *Человек.* – 1998. – № 2. – С. 57–78.

43. *Луговая Е.К.* О невербальной форме общения в культуре // Вестник ЛГУ. – 1991.– Серия 6. – Вып. 3.
44. *Гириц К.* Интерпретация культур. – М., 2004.
45. *Ситарам К., Когдел Р.* Основы межкультурной коммуникации // Человек. – 1992. – № 2. – С. 51–63.
46. История. – Л., 1981. – Т. 2.
47. *Гомер.* Одиссея. – М., 1984.
48. *Лосев А.Ф.* Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.э. – М., 1979.
49. *Хамаза Е.И.* Театр одного актера // Человек. – 1991. – № 6. – С. 115–123.
50. *Шнейдер Е.С.* Феномен человека в японской традиции: личность или квазиличность // Человек и культура. – М., 1990.
51. *Евгеньева Е.* По колено в океане (Интервью с Александром Илиевым, болгарским режиссером, искусствоведем, актером) // Независимая газета. – 1999. – 2 октября. – С. 7.
52. История зарубежного искусства. – М., 1980.

ЛИТЕРАТУРА

Часть вторая

1. *Леонтьева Э.В.* Искусство как социокультурный феномен // Искусство и социокультурный контекст. – Л., 1986.
2. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. – М., 1987.
3. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования в России второй половины XX века. История и методология. – СПб., 2001.
4. *Казин А.Л.* Художественные и ценности и современность // Искусство и социокультурный контекст. – Л., 1986.
5. *Моль А.* Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973.
6. *Яновский Р.Г.* Социодинамика культурных перемен // Личность. Культура. Общество. – Том II. – Вып. 4. – М., 2000.
7. *Корневице О.А.* Книга неклассической эстетики. – М., 1999.
8. <http://www.escoman.edu.ru/images/pubs/joob/10/25/0000292707/d-o.put>.
9. *Панина Н.* Молодежь Украины: структура ценностей, социально-психологическое самочувствие и морально-психологическое состояние в условиях тотальной аномии. // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2001. – № 1. – С. 5–26.
10. *Шульга Р.П.* Искусство в мире обыденного сознания. – К., 1993.
11. *Рорти Р.* От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов // Вопросы философии. – 2003. – №3. – <http://www.logik.ru/Russian/vf/Papers2003/Rorty32003.htm>.
12. *Костырко С.* Идеям в самом деле тесно в книге Крафта» 4 ноября 2003. <http://www.russ.ru/krug/perid/20031104sk/htm>.
13. Омнибус Института социологии 2007 года. Общеукраинская выборка 1800 человек.
14. *Лемыш А.* Интервью с Леонидом Череватенко. За литературой мирового класса всегда стоит государство // День – 2000. – 12 января.
15. *Сперкач А.* Интервью с Ярославом Стельмахом. Драматург редко видит на сцене именно то, что написал" // День.– 1999. – 30 ноября.
16. *Паньо Т.* Дверь, которой на самом деле нет // Зеркало недели. – 2000. – 15 января.
17. *Черкашина М.* Призрак, бредущий в Европу // Зеркало недели. – 2000. – 25 марта.
18. *Стецура И.* О рыночных реформах в академической музыке Украины // День. – 2000. – 20 января.
19. *Щеткина Е.* Культура в борьбе за презренный металл // Зеркало недели. – 1999. – 7 августа.
20. *Сидор-Гибелинда О.* На последней остановке // День. – 1999. – 27 апреля.
21. *Рутковский А.* Испытание величиим // День. – 1998. – 30 декабря.

22. *Климова М.* Митино кредо // Независимая газета. – 1999. – 23 июля.
23. *Шаповал С.* «11 тонн самосознания». Беседа с писателем Владимиром Сорокиным // Независимая газета. – 1999. – 1 октября.
24. *Буйда Ю.* Кризис как вещь в себе // Независимая газета. – 1998. – 4 декабря.
25. *Ганжа Л.* Шаман цвета // День. – 1999. – 15 декабря.
26. *Маковский Н.* О положительном исключении // Зеркало недели. – 1998. – 30 декабря.
27. *Рискин А.* Не хочу жить в охраняемой комнате // Независимая газета. – 1999. – 8 мая.
28. *Лемыш А.* Кино, которое никому не нужно? // День. – 2000. – 3 марта.
29. Все приведенные в разделе данные опросов взяты из омнибуса Института социологии НАН Украины «Украинское общество–2007».
30. *Паращевин М.* Социокультурные изменения в контексте глобальных процессов глазами населения Украины // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2005 – № 3. – С. 194–206.
31. *Явловска А.* Производители культуры. Изменение социальной позиции интеллектуальной элиты? Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – 1998. – № 1. – Серия 11.
32. *Брыных М.* Депрессивное мифотворчество // День. – № 229. – 28 ноября 1998.
33. *Зверев А.* Текст сам создает свою аудиторию // Журнал «Пушкин». – 1998. – 4(10). – 15 июня.
34. Художественная жизнь современного общества. Аудитория искусства в России вчера и сегодня : В 2-х т. – СПб., 1997. – Т. 2.
35. Бауман З. Культура как идеология интеллектуалов <http://magazines/russ/ru/nz2003/1baum.html>. Перевод выполнен по изданию: «Legislators and Interpreters: Culture as the Ideology of Intellectuals» // *Bauman Z.* Intimations of Postmodernity. – L.: Routledge, 1992.
36. *Рена А.* Стриптиз как пропаганда идей. Сила идей против силы фикций // Зеркало недели. – 2005. – 11 июня.
37. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – <http://www.philosophy.ru/library/ baud/zlo.html>
38. *Головаха Е.* Прошлое, настоящее и будущее украинского кинематографа в зеркале общественного мнения // Зеркало недели. – 2003. – 23 августа.
39. *Кордобовский О.С.* Телемания и ее социально-психологические корни // Человек – 2001. – № 4.
40. *Еріксен Т.Г.* Тиранія моменту: швидкий і повільний час в інформаційну добу. – Львів: Кальварія, 2004.
41. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
42. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. – М., 1976.
43. *Черненко А.* Нажми на кнопку // Зеркало недели. – 2003. – 22 марта.

44. *Волянская Е., Пилипенко В., Сапелкина Е.* Социокультурная детерминация подростковой агрессии. – К.: Фолиант, 2004.
45. См. об этом: *Френкин Р.* Мотивация и поведение. – СПб., 2003.
46. Украинское общество–2003. Социологический мониторинг. – К., 2003.
47. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. – К.: Наукова думка, 1983.
48. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки : В 3-х т. – М., 1957.
49. *Соловьев Е.* В Иваново "шьют дело" Пушкину // Независимая газета. – 2005. – 31 января.
50. *Розанов В.В.* Возврат к Пушкину // Розанов В.В. Среди художников. – М., 1994.
51. *Шульпяков Г.* Тридцатая любовь Кутзее // Независимая газета. – 2001. – 25 октября.
52. *Смаль О.* ОЕА/ F!D! (ТО I.K.EG.F.) // Зеркало недели. – 2003. – 4 октября.
53. *Захаров А.В.* Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ // Вопросы философии – 2003. – № 9. – С. 3–16.
54. *Мащенко Е.* Почему он не хочет читать? // Зеркало недели. – 2001. – 3 ноября.
55. *Яновский М.И.* О психологических механизмах катарсиса // Мир психологии. – 2000. – № 3. – С. 142–146.
56. Переключаете телеканалы? Поздравляем, у Вас – заппинг!
<http://www.kp.ru/daily/22550/17405/>
57. Украинское общество 1992–2006. Социологический мониторинг. – К., 2006.
58. *Джеймиссон Ф.* Постмодернизм и общество потребления. – http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm.

Наукове видання

Раїса Шульга

**Мистецтво в практиках
культури**
Соціокультурологічний нарис

Наукові рецензенти:

Л.Левчук, доктор філософських наук

В.Бурлачук, доктор соціологічних наук

Відповідальна за випуск: Т.Загороднюк

Редактор: В.Гломозда

Комп'ютерна верстка: