

© 1990 г.

**А. Г. ЕГОРОВ**

## **СОЦИОЛОГИЯ И КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ОБЩЕСТВА**

---

*ЕГОРОВ Анатолий Григорьевич — доктор философских наук, академик, советник Президиума АН СССР. В нашем журнале опубликовал статьи «Выше уровень социологических исследований» (1977, № 3) «Учение Карла Маркса и современность» (1983, № 3).*

---

М. Горький называл культуру «второй природой», созданной человеком. И это действительно исходный пункт в понимании культуры, ее сути. Таково, по крайней мере, общепринятое мнение. Но культура — явление сложное, многоплановое. Выделяя культуру материальную и духовную, справедливо подчеркивают, что трудно назвать такую сферу, где бы она не проявлялась. К тому же она имеет богатую, полную противоречий историю, которая также накладывает свою печать на теорию. И не случайно вокруг понятия «культура» идут несмолкаемые дискуссии.

Существует множество определений культуры, с разных сторон раскрывают они ее суть; главное в ней — единство накопления знаний и их практическое применение. Поэтому, чтобы избежать неопределенности, расплывчатости в определении культуры, необходимо различать, с одной стороны, сам процесс создания материальных и духовных благ, объективный результат этого творческого процесса, и, с другой — овладение этими ценностями, умение использовать их в жизни, на практике.

Это, естественно, относится и к искусству, которое имеет свою специфику в сфере культуры, выступая и как особая форма общественного сознания; и как особый вид творческой духовной деятельности, специфическая система ценностей, активно влияющих на социальные отношения, их развитие.

Еще Кант уловил, что искусство в культуре является связующим звеном между «чистым» и «практическим» разумом. А К. Маркс, переработав все достижения немецкой классической эстетики с позиций материалистической диалектики, охарактеризовал искусство как художественно-практическое освоение мира, раскрыв основное содержание проблемы: труд — познание — искусство. И в аспекте генетическом, и в аспекте социально-историческом выявив социальные корни искусства, его общественное происхождение и роль в общественной жизни, в социальной борьбе.

Сейчас, когда предмет эстетической науки значительно расширился<sup>1</sup> жизнь настоятельно заставила нас вычленивать такие понятия как

<sup>1</sup> Предмет эстетики давно вышел за пределы искусства. Проблема человека, который был и остается главной целью и носителем эстетических отношений, наполняется в современных условиях новым, более глубоким содержанием. Здесь и идейно-эстетическое воспитание масс, и развитие эстетических стимулов в науке, в инженерно-конструкторской и любой иной деятельности. Здесь и эстетика труда,

«эстетическая культура» и «культура художественная». Это важно и в плане социальном, историческом.

Разумеется, было бы ошибкой возводить между ними глухую стену. Художественная культура входит в состав эстетической, но не исчерпывает ее. Да и не в том только дело, что понятие «эстетическая культура» шире по объему, чем «культура художественная». Ситуация гораздо сложнее.

Во-первых, не все явления художественной культуры и далеко не сразу становятся достоянием эстетической культуры общества, а лишь в том случае, когда овладевают сознанием масс, получают общественное распространение и утверждение. В этом смысле эстетическая культура — всегда *массовая* культура, характеризующая *меру* ее *социального освоения*, определенную ее социальную норму, которая складывается исторически, в процессе общественной практики. И каждый раз она — равнодействующая многих социальных сил. Таких, как отношение художника к массам, идейно-эстетическое развитие самих масс, борьба «за» и «против» тех или иных художественных тенденций в обществе в силу классовых и прочих интересов.

Во-вторых, художественная культура имеет относительную самостоятельность: особый метод, материал, функции, структуру в культурном развитии народов, всего человечества. Самое важное в ней — художественная правда, отражающая правду жизни. Более того, от искусства, его идейно-художественной зрелости в *решающей* степени зависит *общий уровень* эстетической культуры общества. И потому, что искусство наиболее полно раскрывает эстетические отношения человека к действительности, охватывая весь его духовный мир. И потому, что представляет собой важнейшую сферу проявления общественно-эстетического идеала, раскрывая будущее эстетической культуры народа, общества. И потому, наконец, что формирует, развивает и саму способность художественно-образного мышления человека.

Тенденция к сближению, более тесному взаимодействию искусства в процессе общекультурного развития с другими видами эстетической деятельности, которая всегда протекает по «законам красоты» и развивает все «человеческое в человеке», способствуя его духовно-эмоциональному совершенствованию, лишь подтверждает этот вывод. Она, эта тенденция, еще ярче проявляет специфику художественной культуры и важнейшее ее качество — *художественность*, что отличает искусство от всех других явлений эстетической культуры и духовной культуры вообще, выявляя роль искусства как генератора эстетических ценностей общества, ядро его эстетической культуры.

Эстетическая культура представляет собой сложную, взаимосвязанную систему эстетических отношений, различных видов эстетической деятельности, которые отличаются по своей структуре и функциям. Да и определяется она *всей* общественно-исторической практикой. Другие, более узкие критерии для ее понимания и объяснения недостаточны. Мало того, всякая недооценка сложного строения эстетической культуры может привести и приводит к серьезным просчетам. И когда эстетическую культуру отождествляют с тем или иным ее видом, распространяя его прин-

способствующая организации производства, повышению качества продукции изучению спроса духовно-эстетических потребностей людей. Здесь и эстетические проблемы окружающей среды, эстетического насыщения рабочего и свободного времени. Здесь и научное предвидение, прогнозирование духовно-эмоциональной жизни общества в многое другое.

ципы, законы на остальные элементы и эстетическую культуру в целом. И когда, не учитывая ее многоуровневый характер, проводят прямолинейную, упрощенную связь между социальной действительностью и каким-либо видом эстетической деятельности. Это оборачивается обычно вульгарным социологизмом. Вместе с тем освобождение эстетической культуры, ее видов от содержательных элементов ведет к формализму, к умалению значения искусства в системе эстетической культуры.

Так непросто выглядит взаимосвязь элементов эстетической культуры и искусства в общекультурном процессе. Еще сложнее станет картина, если рассмотреть их взаимосвязь с наукой, в том числе с эстетической, с философской мыслью, моралью. Особенно в контексте с экономическими, социально-политическими и другими отношениями, с научно-техническим развитием, с производством. Между тем социологическая теория искусства и в Институте социологии АН СССР, и в других научных учреждениях страны, и в высших учебных заведениях разрабатывается пока пассивно. И на уровне *макросреды* (социальных общностей — класс, социальные группы, социальные слои, наций и человечество), и на уровне *микросреды* (семья, окружение, конкретные жизненные обстоятельства и т. д.). И с точки зрения воздействия художника (индивидуального или коллективного автора) на общество, и влияния аудитории, общества на художника и коллектив, в котором он работает, на формирование социальных качеств деятелей художественной культуры и читателей, зрителей, слушателей. И с точки зрения воздействия искусства, эстетической культуры на развитие социальной структуры общества, и в свою очередь — структуры общества на эстетическую и художественную культуру масс. Накопилось немало противоречий в социальном развитии и труде писателей, живописцев, работников кино, театральных деятелей, музыкантов, противоречий, которые остались явно вне поля зрения социологов.

Не лучше обстоит дело и с разработкой методологических проблем социологической теории искусства: исследованием общественно-исторических закономерностей развития эстетической и художественной культуры, их связей с другими социальными институтами, социальной сущности эстетических и художественных ценностей, процесса их освоения.

Вероятно, научным учреждениям и кафедрам высших учебных заведений, имеющим отношение к социологии, следовало бы усилить исследование социальных проблем художественного творчества и его роли в общественной жизни. С тем, чтобы способствовать укреплению связей искусства с потребностями народа, общественной практики, объединению советских людей, их консолидации вокруг насущных проблем социалистического *созидания*. И нет сомнения, что в центре всех этих исследований должен находиться в современных условиях вопрос о сути *нового мышления* применительно к культурно-эстетическому и художественному развитию общества, народов, о взаимосвязи социальных и «внутренних» законов художественного творчества на нынешнем этапе социализма, с учетом ведущих тенденций мировой цивилизации.

\* \*  
\*

О новом мышлении пишут и говорят сейчас много. Но не со всем можно согласиться.

Прежде всего, отметим, что оно не возникло внезапно, как Афина из головы Зевса. Не есть оно и некое новое мировоззрение. Нет, это диалектико-материалистическое миропонимание, обращенное к явлениям современности, к их познанию во всей сложности и противоречивости. Оно — отражение и выражение диалектики объективных законов, проверенных всей всемирно-исторической практикой. Другими словами, это — концепция диалектико-материалистического мышления, отвечающая нынешнему этапу развития науки, культуры, общественно-исторической практики. Значит, именно эта концепция должна дать современную научную методологию подхода и к прошлому, и к настоящему, и к будущему общества, в том числе и его культурно-эстетическому развитию. И с точки зрения общей социологической теории, и с позиций эстетической науки.

В этих целях следует использовать весь опыт диалектико-материалистического познания, овладеть им. А т. к. теория материалистической диалектики разрабатывается философией, то несомненно, что философскую культуру в эстетике и социологии надо всемерно поднимать, а философы и социологи, решая свои задачи, не могут чураться эстетики и искусства, если не хотят обеднить свою науку.

Правда, до сих пор не умолкают споры о том, является ли эстетика философской наукой, хотя вопрос этот в своей принципиальной основе, на наш взгляд, достаточно ясен.

Общеизвестно, что эстетическая проблематика, включая и социальные вопросы искусства, исторически формировалась и развивалась на базе философского знания. И сейчас предмет марксистско-ленинской философии не может игнорировать эстетические отношения человека с действительностью, мир и человека, его предметно-эстетическую деятельность в связи с основным вопросом философии. Вместе с тем, и в эстетике необходимо учитывать опыт, накопленный философией, видеть борьбу материализма и идеализма. В настоящее время, впрочем, это деление на материализм и идеализм иной раз ставят под сомнение. Но проблема эта существует, и она должна быть верно, по-ленински понята. А, как известно, В. И. Ленин понятие «борьба» — и об этом убедительно свидетельствуют его «Философские тетради» — рассматривал не только как взаимоотрицание противоположных тенденций. Он выявлял и их взаимоположение, их взаимосвязь и взаимодействие с точки зрения приращения *объективного, достоверного знания*. В. И. Ленин рассматривал эти характеристики как предельные абстракции, которые требуют *конкретно-исторического* анализа и отнюдь не покрывают все другие категории, такие как, «прогрессивное» и «реакционное», «демократизм», «гуманизм» и т. д. Особенно это заметно, когда речь заходит об определенных людях и школах, их месте и роли в культурном развитии человечества. И еще: В. И. Ленин, исследуя движение к истине, всегда *сочетал* и, что не менее важно, *различал* социально-политический, гносеологический и эстетический подходы к этой проблеме. Он видел сложную диалектическую взаимосвязь этих подходов. И напомнить об этом, думаю, полезно, чтобы в свете *нового мышления* освободить *ленинскую концепцию* от посторонних наслоений: схематизма, шулятиковщины, вульгарного социологизма, который имел у нас хождение в 20-30-е г. Тем более что рецидивы этих воззрений встречаются и поныне, как и попытки «амнистировать» идеалистическое мировоззрение.

Наконец, до сих пор существуют отголоски концепции, согласно которой история искусства есть борьба реализма и антиреализма. В другом

варианте: реализма и романтизма. Нетрудно понять, что это — умозрительная концепция, составленная по аналогии с борьбой материализма и идеализма в философии. Она не учитывает даже того, что идеалисты в философии могли выступать и за реализм в искусстве, как это решительно делал, например, Гегель. Самое же главное здесь в том, что данная концепция отождествляет философию и художественную культуру, науку и художественное освоение действительности, мировоззрение художника и его творческий метод, игнорирует специфику художественного творчества, многообразие форм и художественных направлений, течений в искусстве, искажает мировоззренческие, философские и социологические основы эстетики.

Нельзя согласиться с теми, кто сводит мировоззрение всецело к философии. Оно включает в себя и социально-экономические, нравственные и другие идеи, данные, полученные от художественно-образного познания действительности, а также в результате непосредственного обобщения фактов действительности. Об общественном сознании эпохи, каждого исторического периода мы судим не только по философии, но и по произведениям искусства и другим формам. Иными словами, мировоззрение человека представляет всю совокупность его взглядов на мир, обобщенное познание действительности. И в этой системе далеко не всегда все гармонично. Скажем, мировоззрение Бальзака или Толстого было противоречивым; в их творчестве гений, реализм брали верх над философскими и социально-политическими предрассудками. Это убедительно свидетельствует о том, что, выявляя связь философии и социологии с искусством, нельзя забывать о специфических особенностях художественного творчества, ставить знак равенства между философией и искусством, отождествлять социологию и искусство. И хотя эта истина теперь носит азбучный характер, факт остается фактом: мировоззрение всегда имеет философские основания, если даже оно не свободно от противоречий и не всегда осознается в полной мере человеком. Более того, социально-политические и философские взгляды — ядро мировоззрения всех людей. И во всяком классовом обществе.

Так, коротко говоря, обстоят дела с философскими основами нового мышления в эстетике, включая и социальную философию художественного творчества.

Новое мышление, однако, должно быть осознано не только в своих общих философских принципах, хотя их роль в познании и в общественной практике огромна. Мы сейчас с полным правом говорим о новом мышлении в экологии, в международной политике, о нелинейном физическом мышлении, связанном с исследованием физических аспектов самоорганизации материи. Точно так же можно говорить и о *новом мышлении применительно к предмету эстетики*, который отнюдь не растворяется в философии и социологии и должен быть понят с учетом присущих ему понятий. Естественно, что их нельзя получить путем механического перенесения философских и социологических категорий на эстетику. Они — итог, вывод из истории научного и художественного познания действительности, всей духовно-практической деятельности людей, из *истории всемирной культуры*.

Характерно, что уже начиная с древности, мыслители, исследуя искусство, не просто углубляли свои философские и социологические взгляды. Их эстетические системы, обогащая философию и социологию, раскрывали и процессы художественного развития народов, эстетические отношения людей к действительности. И, перелистывая эти страницы

истории, мы видим, как по мере развития философии, социальных знаний и эстетических систем в них все более четко вырисовывается предмет эстетики; присущие ему, отличные от философии и социологии категории, высвечиваются — особенно, начиная с немецкой классической философии,— методологический смысл эстетических категорий и принципов. Ясно, что вне социально-философского подхода невозможно научно определить и понять методологическое значение марксистско-ленинской эстетики, закономерности в традиции и новаторстве культурно-художественного процесса, взаимодействие национальных художественных культур в русле мирового развития, соотношение коллективного, профессионального и самодеятельного творчества на разных этапах и другие ключевые проблемы. Это очевидно. Поэтому, не касаясь в данном случае конкретных гносеологических и социальных проблем, выскажу лишь два соображения. Первое: о том, что в истории культурного развития наибольший интерес представляют этапы, когда на смену одним идейно-эстетическим системам приходят другие, которые знаменуют постепенное образование нового качества и новых циклов в культурном движении народов, а то и всего человечества. И второе соображение. Перевороты, революционные периоды в общественном сознании, в культуре были и до марксизма (например, в V в. до н. э. в Древней Греции и в бурную эпоху в жизни народов Европы и Востока, которую Д. Вазари применительно к Европе первым назвал Возрождением). Однако марксизм означает *особый* переворот: и по своему возникновению, и по содержанию, и по глубине преобразований, и по своим последствиям. Суть этого переворота изучена обстоятельно. Но идейно-эстетическую систему взглядов Маркса, Энгельса, Ленина и наследие, оставленное Плехановым, Мерингом, Лафаргом и их последователями, включая марксистов-ленинцев *современности*, надо исследовать основательнее. Здесь еще немало «белых пятен», • в чем легко убедиться, изучая развитие марксистско-ленинской мысли в нашей стране после Октября.

Несомненно, что культ Сталина нанес огромный ущерб развитию марксистско-ленинской эстетики уже тем, что пытался подчинить искусство неким внеэстетическим государственным установлениям, не очень-то различая юридические и эстетические нормы. И хотя принципы марксизма-ленинизма здесь ни при чем, воздействие такой, если можно так выразиться, «этатистской эстетики» не могло пройти бесследно. Теперь приходится затрачивать немало усилий, чтобы убрать с пути глыбы упрощенных, своевольных и догматических представлений — и в теории и на практике. И этот процесс освобождения эстетической науки во всех ее аспектах от догматических положений и всякого рода форм одностороннего и искаженного отображения реальных процессов свидетельствует не об ослаблении, а об укреплении методологических принципов марксистско-ленинской эстетики. Она имеет прочные традиции и глубокие корни в жизни. Это хорошо знают и за рубежом, даже люди, далекие от марксизма. Давно доказано, что диалектико-материалистическая *методология эстетического знания* закрепляет опыт всемирно-исторической эстетической практики, в силу чего ее принципы и являются опорными пунктами научного истолкования эстетических, художественных явлений и теоретической базой целеустремленной деятельности в соответствии с ними. Дело, однако, не только в этом. Сейчас в свете нового мышления речь должна идти не только о применении принципов марксистско-ленинской эстетики (в их *единстве, целостности*) к познанию нового исторического опыта, но и о дальнейшем их развитии, обогащении. Иными сло-

вами, речь должна идти о современном уровне методологии эстетического знания.

В связи с этим сошлемся на работу В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», написанную накануне революции 1905 года. Она сейчас снова стала предметом пристального внимания социологов, философов, эстетиков. В чем же дело? В том, что поставленные в этой работе крупные вопросы культурно-эстетического и художественного развития — об ответственности художника перед народом и свободе его творчества, о творческой индивидуальности и идеологической направленности таланта, о мировоззрении и художественности и т. д.— требуют анализа с позиций современной общественной практики, в том числе и эстетической. Надо решить, что в ней относится к условиям первой революции в России, к дореволюционной российской действительности вообще? Что в ней связано с буржуазным обществом и борьбой в нем классово-антагонистических сил? Что нуждается в осмыслении в соответствии с потребностями социалистического общества. В частности, в условиях перестройки, гласности важное значение приобретают такие, например, вопросы: каковы объективные критерии истины и заблуждения, каковы пути борьбы против бюрократизма, а также карьеризма и анархизма в художественной среде, о чем писал в свое время Ленин. И, конечно же, многие проблемы, поставленные Лениным накануне революции 1905 года, нуждаются в объяснении с позиций современного этапа всемирной истории, с позиций *общечеловеческого прогресса, закономерностей развития мировой цивилизации*, как это и подобает новому мышлению.

Нельзя не учитывать, что сейчас у нас в СССР связь личности и класса, к которому она принадлежит, проявляется иначе, чем, скажем, в переходный период от капитализма к социализму, когда классовая борьба выступала как движущая сила советского общества. На разных этапах нашей жизни соотношение классового и общенародного, классового и общечеловеческого неодинаково. Сейчас классовые грани у нас постепенно стираются. Но пока есть у нас в обществе классы и классовые различия, принцип коммунистической партийности сохраняет свою жизненную силу. И означает он, прежде всего, последовательно проведенную объективность познания. Объективная же истина, указывал Ленин, это такое содержание человеческого познания, которое не зависит от человека, классов, даже человечества. И, значит, в понимании коммунистической идейности не должно быть ни субъективизма, ни фатализма. Тут, как и всюду, нужен конкретно-исторический анализ. И когда партийность рассматривается, как общеидеологический принцип. И когда выявляется ее специфика в разных сферах общественной жизни, культуры, с учетом общечеловеческой значимости ее ценностей, их гуманистический смысл.

Новое мышление охватывает и науку, и *художественное сознание*. Исходя из этого, в эстетической работе на современном этапе следовало бы, на наш взгляд, больше внимания уделить вопросам, связанным с культурно-исторической динамикой художественного образа, изучению того, как по мере расширения и углубления художественного познания

мира все глубже раскрывалась в искусстве духовная жизнь народов, всего человечества.

Хотя научное и художественно-образное мышление имеют общую, единую гносеологическую природу, их специфика не подлежит сомнению. И, следовательно, необходимо различать способ научного познания, с одной стороны, и художественного творчества, искусства, с другой. Это важно и в рамках эстетической теории, и в русле искусства, его исторического развития.

В современных условиях научное эстетическое познание вступило, можно сказать, в новую полосу. Как известно, долгое время оно двигалось, обобщая факты, от теории к предмету преимущественно дедуктивным путем. Теперь, используя приемы и способы, взятые из социологии, кибернетики, математики, информатики и т. д., оно все шире опирается на эксперимент в его современных видах. И не только в качестве базы теоретического обобщения, но и в качестве средства проверки дедуктивных положений, прогнозных предположений. Правда, этот опыт пока не очень велик, но не считаться с ним нельзя. В частности с тем, что научно-теоретические формы эстетического познания имеют разные стадии обобщения. Например, в семиотике оперируют научными абстракциями, выраженными в форме символов, понятий, категорий, абстракциями столь высокого уровня теоретического обобщения, что они не могут быть выведены непосредственно из художественной практики. И потому художники, объясняя процесс своего творчества, обычно очень далеки от семиотического подхода. Более того: хотя теоретическая ценность семиотического подхода во многих аспектах очевидна, художники отвергаются от него. И как раз потому, что семиотика дает абстракции, в которых эмпирические данные фиксируются опосредованно и прежде, чем пользоваться ими, следует выявить смысл свойственных ей выражений, понять содержание явлений с помощью той формализации, которая ей присуща. Это примерно то же, что нотная запись в музыке.

Ныне в эстетике, более чем когда-либо раньше приобретают значение пути и способы, новые подходы исследования объективных закономерностей, разработка философских и социальных основ эстетической и художественной культуры. Это, пожалуй, задача задач, ибо здесь ключ к решению всех проблем — и фундаментальных, и прикладных.

Во всех науках фундаментальные исследования — не количественная, а качественная характеристика. Они нацелены на открытия, новые знания, они закладывают базу последующих исследований, ведут, прямо или косвенно, к крупным революционным изменениям в практике. В сфере эстетики эти исследования раскрывают общеэстетические закономерности и теоретические принципы, вытекающие из них. Эта проблематика в своей совокупности некогда называлась - и не без основания — философией культуры. В нее входила и социальная философия искусства.

В наши дни методология эстетики, однако, не исчерпывается философией культуры. Методология эстетики имеет многоуровневый характер, вырастающий на прочном диалектико-материалистическом фундаменте. Эта диалектико-материалистическая система охватывает исследование общеэстетических закономерностей, специальные дисциплины, изучающие различные сферы эстетической культуры в общей ее структуре с точки зрения объективных способов и целей исследования а также прикладной и эмпирический уровни. Эстетическая наука все шире использует и конкретные социальные исследования применительно к художественному творчеству, его развитию. Они помогают крепче связать эстети-



ческую теорию с изучением актуальных проблем жизни, общественной практики, доводя теорию до принятия конкретных решений в сфере социального управления. К сожалению, диалектико-материалистическая методология прикладных исследований разрабатывается до сих пор слабо. А там, где образуется вакуум, он сплошь и рядом заполняется чем попало и как попало. Теперь, когда эстетика становится все более точной наукой, нельзя не видеть и такие отрицательные моменты, сопутствующие ее развитию, как попытки превратить те или иные методические приемы, особенно взятые из естествознания и техники, в некую методологию, придать забвению рамки применимости каждого из них, специфику художественных, эстетических явлений. И, следовательно, с учетом новых условий предстоит определить место и функции эстетики в системе нового, современного мышления, историю и логику ее развития, взаимосвязь с другими науками. Четко выявлять, где метод, а где приемы исследования, отличать метод науки и метод в искусстве, в художественном творчестве.

В связи с этим последним обстоятельством напомним, что уже с 30-х г., после того, как у нас были низвергнуты вульгарные рапповские концепции, отождествлявшие материалистическую диалектику и творческий метод в искусстве, эстетическая наука, литературоведы и искусствоведы этой проблемой занялись серьезно и добились в ее решении заметных успехов. Но, учитывая современный исторический и художественный опыт, надо идти дальше, исследуя, как новое мышление выражается в индивидуальных стилях, в стилевых потоках в ходе всемирного художественного развития, что характеризует реализм социалистического искусства, его творческий метод, который развивается через художественные стили, выражающие так или иначе гносеологическую сущность данного типа искусства. Эти многообразные стилевые особенности раскрывают новое, многостороннее познание действительности, с бездной оттенков подхода к ней. Их заманчиво выстроить и иногда выстраивают в систему методов, вырастающих из каждого такого оттенка. На самом же деле стиль не может поглотить метод, ибо выявляет каждый раз сущность метода в каком-либо одном определении, а не в целом. Учитывая все это, предстоит коллективными усилиями разработать в духе нового мышления *цельную теорию социалистического искусства*, обеспечив конкретно-исторический подход к пониманию социалистической художественной культуры как новой идейно-художественной системы и всех элементов, составляющих ее. Большая роль в этом принадлежит и социологической науке.

Кстати, совсем недавно широко прошли дискуссии о методе социалистического реализма. Серьезный критический разбор с установкой на конструктивный творческий подход к решению проблем тут действительно необходим.

Не секрет, что, когда говорят о социалистическом реализме, обычно вспоминают об администрировании в искусстве, об отлучении тех или иных художников. Все это действительно было. И делалось нередко под флагом социалистического реализма, якобы во имя защиты его чистоты. Однако при чем же здесь принципы социалистического реалистического искусства как художественного метода? Дело в беспринципности тех, кто поступал подобным образом, а не в методе, не в художественной гносеологии и не в принципах, которые ее закрепляют. И еще: утвердить или отменить метод социалистического реализма с помощью голосования и постановлений даже самых авторитетных организаций

невозможно. Тут нужен не эмоциональный энтузиазм, а строгий научный анализ фактов. Иначе все вдохновенные слова повиснут в воздухе. Общество ждет от науки не эмоций, а обоснованных выводов и рекомендаций.

Разумеется, филологический и даже формально-логический выход из положения найти нетрудно. Вместо «искусство социалистического реализма» можно сказать: «реалистическое искусство, утверждающее социалистический общественно-эстетический идеал». Или: «реалистическое искусство, направленное на утверждение и укрепление социализма». На выбор легко предложить и другие подобные дефиниции. Но все они не расширяют и не углубляют познавательные рамки анализа явлений искусства.

Приходится с сожалением отметить, что дискуссии, прошедшие в последнее время, большого приращения знаний не дали. Они не были свободны и от односторонности. То, что в ходе этих дискуссий были крайности, взаимоисключающие суждения — дело обычное. Без этого, судя по всему, обойтись трудно. Односторонность состояла в том, что художественное развитие советского народа и мировой социалистической художественной культуры мыслилось как прямолинейное движение, не знающее заблуждений, срывов, «попятных импульсов», или как сплошная цепь ошибок и изъёнов, которые перечеркивают величие и достижения социалистической культуры, умаляют, а то и обесценивают социалистические ценности в художественном развитии человечества.

Односторонность, на наш взгляд, заключалась и в том, что в дискуссиях все вращалось вокруг терминологии, понятий. В принципе нельзя возражать и против такого подхода к делу. Без понятий никакая наука невозможна. К тому же понятия раскрывают меру теоретического познания явлений и нуждаются в систематическом уточнении, в конкретизации, дабы они не превратились в догму, как ;)то бывало в прошлом. И все-таки главное — не в понятии. Суть в том, что за понятием «метод социалистического реализма» стоят весомые и многочисленные факты, художественные ценности. Они существуют независимо от понятий, раскрывающих их. Понятия могут быть точными и неточными, полными и неполными. И прежде чем обращаться к ним, надо раньше признать или не признать художественные явления, оценить их по существу, выявить их новое качество, их значимость, идейно-эстетическую ценность. Определить, чем отличаются они в своей сущности, в своем единстве от предшествующих периодов. Если ничего нового в искусстве после Октября 1917 года не произошло - значит нет и проблемы. Если, напротив, после Октября 1917 года возникло и укрепилось с течением времени действительно новаторское искусство, знаменующее важную веху в художественном развитии человечества - значит, необходимо понять и объяснить его новизну и роль в мировой художественной культуре, в социальной жизни. Все остальное - производное. В истории, в эстетической науке, в культуре всегда вначале - практика, а затем - теория; в данном случае — теория, раскрывающая основы социалистического реалистического искусства, его творческого метода, то есть объективные законы этого искусства, художественно-образного познания действительности и принципы, которые выражают эти законы. Ведь художник может не знать определения «социалистический реализм», а в своей практике следовать его принципам. Например, роман М. Горького «Мать» - роман социалистического реализма - был создан задолго до того, как появился этот термин. Точно также многие другие художники, независимо друг от

друга, прокладывали дорогу к этому искусству. Скажем, Иван Франко, Леся Украинка и Михаил Коцюбинский на Украине, Янка Купала и Якуб Колос в Белоруссии, Ян Райнис и Андрей Упит — в Латвии. Все это — общеизвестные факты, показывающие закономерности возникновения у нас социалистического реалистического искусства. Да и мощный историко-художественный процесс, представленный дальнейшим творчеством многих выдающихся деятелей художественной культуры у нас и за рубежом, носит объективный характер. Естественно, он требует и объективного исследования, особенно его возможностей и тенденций, многообразных исканий с учетом национальных традиций и форм.

Если обратиться к термину «метод социалистического реализма», выработанному коллективными усилиями в 30-е г., то нетрудно показать, что удачным его не назовешь, как, впрочем, и многие другие термины в теории и истории искусства. И все же нельзя не признать, что реализм осознанных перспектив социалистического развития, утверждающий в искусстве *социалистические начала жизни*, — качественно новая ступень художественного историзма.

Правда, говорят, что в лоне социалистического реализма есть творения посредственные, а то и плохие, малохудожественные. И это справедливо. В искусстве всегда существовали и существуют разновеликие художественные величины. Наряду с классическими произведениями есть и «пена» в виде низкопробных сочинений. Но что это доказывает? Лишь то, что метод — не заменитель таланта. Напротив, для выявления объективных творческих возможностей метода нужны таланты. Метод — не заменитель чести, достоинства личности. А к искусству — да и не только к искусству — примыкают порой и приспособленцы, у которых нет ничего святого. Но беспринципность умирает, а принципы остаются. Наконец, следует иметь в виду и то, что метод никогда полностью не раскрывается в одном каком-либо произведении. Об этом писали многие. В частности, превосходно писал об этом Брехт. Добавим, что ни один этап развития социалистического реалистического искусства — пусть и самый бурный, самый яркий — не может служить его критерием. Тем более, раз и навсегда данным. В то же время, магистральная линия поступательного движения советского искусства, по объективной сути, вела к демократизации общества. И речь идет о всей нашей великой социалистической культуре, а не только о произведениях критического пафоса, как иногда думают, хотя и эту сторону надо учитывать. В частности, такого рода произведения широко проявились у нас после XX съезда партии и сыграли заметную очистительную роль в критике культа Сталина и явлений, которые ему сопутствовали.

Слов нет, теория социалистического реалистического искусства в прошлом нередко сковывалась догматическими нормами, схемами, которые возводились в абсолют. Так, в свое время появились «идеальные герои» и «герои с червоточинкой» в качестве эстетической нормы в литературе. Да и сейчас еще, следуя этой методе, одни нигилистически отвергают положительное начало в искусстве, проповедуя «антигероя», а другие, наоборот, ставят под сомнение критическое начало, хотя и то, и другое — уход от полнокровного изображения действительности.

Гносеология эстетических заблуждений очень сложна, причудлива и многолика, но при этом совершенно ясно, что, во-первых, отказ от неправильных или односторонних представлений — признак не слабости, а теоретического возмужания. Он знаменует не ослабление принципов, не отказ от них, а их укрепление. И, во-вторых, никакая изменчивость

представлений, конкретизация и, так сказать, пульсация понятий не колеблет того, что в процессе поступательного движения социалистического реалистического искусства всегда было и есть нечто общее, устойчивое. Это — объективные, коренные основы искусства, его законы, которые своеобразно проявляются в творчестве различных художников, в различные периоды, в тех или иных видах искусства, в его стилях. И, вероятно, изучать эти законы, эти принципы, безотносительно к тому, как мы относимся к понятию «социалистический реализм», нужно. И изучать во всем их эстетическом разнообразии — *на общечеловеческом, общесоюзном, национально-региональном и личностном уровнях*. А исследовать эти законы в действии — значит исследовать «самодвижение», саморазвитие искусства в свете социалистического общественно-эстетического идеала и того, как он, этот идеал, каждый раз проверяется *правдой жизни* в русле общественно-исторической действительности, как он воздействует и на художника, и на аудиторию, и на массы.

\* \* \*

Новое мышление в сфере эстетики формируется не только произведениями художественной литературы, музыки, живописи и других видов искусства, хотя они имеют первостепенное значение в идейно-эстетическом воспитании масс и отдельной личности. Вся жизнь, все отношения, в которых человек участвует, воздействуют на его сознание. Как известно, социалистическое сознание непосредственно формируется социалистическими производственными отношениями. Между тем, при обсуждении культурно-эстетического развития общества это обыденное эстетическое сознание масс в расчет сплошь и рядом не принимается. В лучшем случае ограничиваются рассмотрением того, как искусство, средства массовой информации воздействуют на сознание людей, а как обыденное эстетическое сознание масс в свою очередь влияет на художников — все это остается в тени, хотя и утверждается, что народ — решающая сила исторического процесса. Это — недостаток и конкретных социальных исследований в сфере эстетики.

В данном случае не будем касаться вопросов о том, что представляет собой обыденное эстетическое сознание, каковы противоречия в его развитии, каково здесь соотношение эмпирических знаний и опыта, влияния научных идей, как происходит переход от психологии к идеологии, к эстетическому идеалу. Отметим лишь, что иной раз обыденное эстетическое сознание от научных и художественных абстракций отличают по принципу правильности отражения действительности. Такую позицию, на наш взгляд, принять нельзя. Дело в том, что человек отражает действительность такой, какая она есть. И потому противопоставлять как независимые друг от друга обыденное сознание и марксистско-ленинское мировоззрение неправомерно, ибо диалектико-материалистическое мышление не противоречит тому, в чем люди убеждаются на практике. В то же время, хорошо известно и то, что непосредственно чувственные восприятия, если они не объединены железной логикой идеи, могут ввести в заблуждение, запутать в хаосе событий и впечатлений. Это относится и к художнику, и к субъекту, познающему его произведения. С той только разницей, что художник, перенося «хаос жизни» в **мир**

своих чувств и представлений активно, целеустремленно воздействует на эстетическое сознание и других людей. Зачастую именно на этой почве его произведения и вступают в сопереживание с читателем, зрителем, слушателем, ибо «хаос жизни» затрагивает и их души. Обычно такой контакт происходит тогда, когда прогрессивный общественно-эстетический идеал, связывающий сознание художника и воспринимающего субъекта, эстетическое сознание того и другого с закономерностями социальной жизни, затуманивается.

Мы, судя по всему, еще не вышли из подобной ситуации. Социалистический и тем более коммунистический идеал в нашем искусстве тускнеет. Может быть потому, что суровые противоречия жизни мешают ему проявиться с должной силой. Может быть потому, что нередко смешивают идеал и идеализацию в искусстве. Во всяком случае эта социально-психологическая ситуация ведет к ослаблению социально-эстетических ориентации и в жизни, и в сфере художественной культуры. В искусстве она сказывается, во-первых, в том, что эстетические потребности людей сужаются (например, посещаемость театров падает). Во-вторых, в том, что на первый план выступают текущие, а не долговременные эстетические интересы. В-третьих, в том, что у людей, особенно среди молодежи, появляется тяга не столько к высокому искусству, которое, конечно, продолжает развиваться, сколько к развлекательности, а то и к произведениям с психофизиологической установкой, к произведениям, затрагивающим преимущественно биологическую структуру личности. В частности, конкретные социальные исследования свидетельствуют, что немалую вину за это должно взять на себя телевидение. По данным опросов, оно забирает более 80% свободного времени у населения нашей страны. Между тем музыкальные программы телевидения перенасыщены произведениями рок-ансамблей, которые наносят явный ущерб нравственному и идейно-эстетическому воспитанию молодого поколения. Разумеется, и в рок-музыке есть композиторы, которые ориентируются не на низменные инстинкты, а на высокие устремления и чувства людей, все шире используют в своем творчестве фольклор. Есть и ансамбли, которые с учетом своей специфики стремятся формировать патриотическое сознание молодежи, хотя в формах рок- и поп-музыки сделать это непросто. Но характерно, что эти произведения как раз и не получают большой поддержки со стороны средств массовой информации и учреждений культуры, поскольку не укладываются в прокрустово ложе «моды». Следовательно, пора уже серьезно задуматься об идейно-эстетическом воспитании молодежи, которой принадлежит будущее страны, обдумать пути выхода из «хаоса мысли и чувств», в котором она зачастую находится. В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин говорил: «...мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты». В осуществлении этих слов Ленина, на мой взгляд, сейчас — главное. И в экономике, и в социально-политической жизни. И, конечно же, в сфере развития культуры — разумеется, на самой демократической основе и в интересах человека, с учетом «социалистического плюрализма», как теперь принято говорить.

Впрочем, обычно, рассуждая о социалистическом плюрализме, имеют в виду многообразие суждений и уважительное отношение к ним. Но это часть дела. Главное в том, что плюрализм существует и в самой действительности, в истории, где приходится встречаться с различными вариантами социальных процессов, с различными тенденциями общест-

венного развития. Например, с плюрализмом в области эстетических отношений, с многообразием художественных вкусов, эстетических представлений, многообразием исторических путей, форм художественного развития.

Опыт социалистического искусства показывает, что его поступательное движение идет не по пути упрощения, унификации национальных художественных культур, а по пути их усложнения, их многообразия. Не видеть это — значит впасть в безысходный схематизм. Вместе с тем правильно понять плюрализм социально-экономического и культурно-художественного развития можно лишь на базе объективных закономерностей, учитывая общее в динамике этих разнообразных, пестрых, своеобразных явлений. Или, как говорят, учитывая *единство в многообразии*. Иначе нас подстерегает серьезная опасность — абсолютный релятивизм, когда момент относительности, который действительно присутствует в познании, раздувается и превращается в некую систему, и от твердых объективных критериев в оценке эстетических, художественных явлений ничего не остается. Все становится зыбким, неопределенным. С другой стороны, необходимо обратить внимание на альтернативный подход в познании исторических явлений, в том числе путей, форм и возможностей культурно-эстетического развития. Этим пока занимаемся мало и в сфере эстетической науки, и в философии, и в социологии. А это очень важно, будь то культура отдельно взятого народа или общечеловеческий художественный прогресс. Идеино-художественное качество произведений, имеющих общечеловеческое значение, зависит по крайней мере от трех взаимосвязанных моментов. Во-первых, от того, в какой мере искусство данного народа участвует в мировом художественном процессе, какое место занимает оно в поступательном движении человечества в данное время. Во-вторых, от талантливости художника, его мировоззрения и художественной зрелости, его способности постигнуть суть эпохи, ее ведущие тенденции. В-третьих, от художественной формы, которая, выражая правду жизни, закрепляет личный и социальный опыт художника, поднимает его на высоту типического художественного обобщения. И суть дела здесь не в предмете, не в масштабности изображаемого, а в глубине тех отношений, в которые характер, события вступают с действительностью, выявляя в произведении связь данного народа, его жизни со всемирно-исторической эпохой. И не в структуре художественного образа. Так, символ в искусстве всегда является более общечеловеческим *по восприятию*, но далеко не всегда по своей идеино-художественной значимости. Эти два взаимосвязанных аспекта надо различать.

Естественно, что произведения разных видов и жанров требуют дифференцированного подхода. Но культурные ценности, отвечающие общечеловеческим нормам в их диалектическом развитии, — это те национальные по своей принадлежности произведения, которые наиболее глубоко раскрывают историческую правду своего времени и тем самым, выражая интернациональное содержание, выходят на широкий плацдарм всемирно-исторической практики, имеют *непреходящее* значение. И хотя представления, оценки художественных произведений могут с течением времени видоизменяться, факт остается фактом: новые поколения опираются в своем духовном развитии на достижения эстетической культуры, общечеловеческие ценности предшествующих эпох, творчески эту культуру осваивают и обогащают в новых исторических условиях.

Художественное развитие человечества непрерывно. И, стало быть, общечеловеческое начало есть и в искусстве предшествующих эпох.

Однако в современных условиях — и это особенно ярко фиксирует новое мышление — единство человеческого рода, его общих интересов выдвигается на первый план. При этом, как известно, для социализма классовое и общечеловеческое сливаются: социализм в его истинной сути выступает носителем подлинно человеческой морали, высших общечеловеческих ценностей культуры, последовательным борцом за мир, общечеловеческий прогресс.

Вообще, «общечеловеческое» и «классовое» нельзя противопоставлять как два метафизических начала — на одном полюсе, дескать «общечеловеческое», а на другом — «классовое». Надо видеть их диалектическую взаимосвязь, внутреннее единство и сложные взаимопереходы и противоречия в условиях современного движения, многообразного потока и жизни, и искусства. Ценности духовной культуры, имея классовое содержание, не исключают общечеловеческие устремления, выражающие общность интересов всех классов, социальных групп, народов в сохранении и поддержании общественной жизни, в сохранении человеческого рода, в осуществлении общечеловеческого прогресса на Земле.

Чтобы понять закономерности искусства, его «самодвижение» в условиях многообразной социальной действительности, в процессе поступательного развития, необходимо художественную культуру исследовать на большом отрезке, пространственном и временном. Думается, пора уже освободиться от предубеждения, будто искусство как особая система художественных элементов, внутренне связанных между собой, существует якобы лишь со времен капитализма, когда произошло отделение умственного труда от физического. Состав этих элементов, их структура в ходе истории менялись, но тенденция их к интеграции и дифференциации, судя по всему, — *общая закономерность*, если отнестись к делу непредвзято. Еще более очевиден на основе многочисленных исследований тот факт, что в истории художественной культуры есть сходные, близкие по своему характеру, типу явления, ценности, объяснить которые простым влиянием друг на друга невозможно. Отсюда необходимость широкого сравнительно-исторического изучения явлений искусства. О больших успехах в этом отношении говорить пока не приходится.

Безусловно, надо различать родовые, племенные культурно-эстетические связи, а также эти связи в рамках народностей, наций, человечества. Столь же необходимо различать культурно-эстетические связи в пределах одного народа и более широкие связи между народами. Учитывать, что в новейшее время образовалась сфера интенсивного культурного обмена во всемирном масштабе. Учитывать и то, что сфера распространения и действия эстетических ценностей в современных условиях становится все шире и глубже. И под влиянием научно-технической революции, и тех огромных социальных изменений, которые происходят в мире. Это по-новому ставит вопрос о взаимосвязи национальных художественных культур в современных условиях; новыми гранями поворачивает и проблему общечеловеческих ценностей.

Нет сомнения, что картина мировой художественной культуры сейчас в нашем сознании более многообразная, яркая, чем раньше. Черный и белый цвет, конечно, сохраняются. Но ими палитра не ограничивается. Тем более, если учесть и множество их оттенков, которые также нельзя не принимать во внимание. Общечеловеческие ценности создают не только художники социалистического реалистического искусства в нашей стране, не только видные художники в других странах социализма, но и в странах капитализма и в освободившихся государствах.

В свое время находились люди и у нас, и в других социалистических странах, которые говорили: «Кто не с нами, тот против нас». Это была ошибка, сектантская позиция. Она не принимала в расчет художников, которые находились в пути, в поисках, даже на распутье. И того, что эстетическое сознание нередко отстает от политического. И того, что политическое сознание многих художников в странах капитализма не свободно от мелкобуржуазных иллюзий и предрассудков. Там далеко не все реалисты в искусстве — демократы и не все художники-демократы — реалисты. Есть там и цельные в своем мракобесии люди, которые ведут агрессивное наступление на разум, реализм и гуманизм, на социалистическую культуру и социалистические убеждения. Вместе с тем интерес к искусству социалистических стран растет и там. Художники, как принято говорить, критического реализма активно взаимодействуют с реалистами, представляющими социалистическое искусство. Естественно, что нам надо глубже изучать состояние искусства и эстетической мысли за рубежом.

На мой взгляд, мы еще не в полной мере оцениваем тот факт, что *мировая культура — целостная реальность, имеющая свои законы*, и что один из них — это *интернационализация* духовной жизни. Как и предвидел Ленин, она при капитализме начинается, но отнюдь не кончается. При этом, что также нельзя игнорировать, хотя в последнее время об этом порой забывают, социалистическая культура — особая часть мировой цивилизации. Она имеет свои объективные законы, свои принципы, свою логику развития в системе всемирных связей, всемирных отношений. И нам, изучая мировой эстетический опыт с позиций нового мышления, нужно все это глубоко осмыслить, избегая, с одной стороны, сектантства, а, с другой, — всеядности. Между тем, дело доходит до того, что иной раз говорят даже о неких мировых стандартах, которые якобы должны быть в искусстве. Если в торговле, в машиностроении стандарты — вещь необходимая, то настоящему искусству они чужды.

\* \* \*

Исследование эстетической мысли и художественного творчества в контексте мировой культуры — проблема не новая. В частности, еще культурно-историческая школа стремилась рассматривать художественные явления в связи с жизнью общества, историческими фактами. И на Западе, и в России. Богатые фактические данные, собранные представителями этой школы, могут быть широко использованы и ныне. Но, конечно, мы далеко ушли от этих и других концепций прошлого. Мы имеем на вооружении *диалектико-материалистический историзм*. Он дает возможность объективно, исторически конкретно рассмотреть культурно-эстетическое развитие всех народов, историю художественной мысли во всех ее течениях, во всех противоречиях, включая современность. И в этом — великая сила марксистско-ленинской науки. Постигая всемирно-эстетический опыт, она обогащает на этой основе свой методологический арсенал и обеспечивает смелый и неустанный научный поиск в духе нового мышления, успешно решая насущные проблемы общественного бытия и сознания, культуры.

Нет сомнения, что и социологическая теория художественной куль-



туры нуждается в более глубокой разработке. Социальные проблемы культурно-эстетического развития советского народа) всего человечества настоятельно требуют, чтобы и социологи занимались ими постоянно. Конечно, эстетические вопросы попадают порой и в поле зрения тех или иных отраслей социологического знания, но происходит это от случая к случаю, не систематически. Главная же беда состоит в том, что эти исследования, рассматривая различные аспекты эстетических отношений человека к действительности, мало связаны между собой; на общую социологическую теорию эстетического и художественного творчества, как правило, не выходят. Они ограничиваются сплошь и рядом отдельными, частными наблюдениями. Между тем раскрыть во всей глубине и сложности исторические тенденции развития эстетической и художественной культуры без участия социологической науки невозможно.

Исходя из этого, пора давно уже основательно продумать и организационные формы таких исследований в соответствующих научных учреждениях, и методику их проведения, охватывая различные стороны социологической теории культурно-эстетической деятельности. С тем, чтобы обогащать социалистическую культуру всеми достижениями мировой цивилизации, активно влияя на ход всемирно-исторического развития.

В этом — веление времени.