

менных философов медицины. Тому примеры «Двойник» Достоевского, «Палата номер шесть» Чехова, «Волшебная гора» Томаса Манна, «Чума» Камю, «Раковый корпус» Солженицына, да и многое-многое другое.

Список литературы

1. Шеманов А.Ю. Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? // Обсерватория культуры. — 2014. — № 4.
2. Шеманов А.Ю. Воплощенность личности и ресурсы инклюзии: от психологической к социокультурной перспективе // Обсерватория культуры. — 2014. — № 5.
3. Черняк Л.С. Вечность и время. — СПб.: Нестор-История, 2014.
4. Декарт Р. Размышления о первой философии // Декарт Р. Сочинения в 2 т. — М.: Мысль, 1994. — Т. 2.
5. Meiningner H.P. Authenticity in community // Journal of Religion, Disability and Health. — 2011. — Vol. 5, № 2.
6. Декарт Р. Первоначала философии // Декарт Р. Сочинения в 2 т. — М.: Мысль, 1989. — Т. 1.
7. Marcuse H. Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit. — Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968.
8. Давыдовский И.В. Проблема причинности в медицине (этиология). — М.: Гос. изд-во мед. лит., 1962.
9. Goodley D., Runswick-Cole K. The body as disability and possibility: theorizing the 'leaking, lacking and excessive' bodies of disabled children // Scandinavian Journal of Disability Research. — 2013. — Vol. 15, Issue 1.
10. Shilling C. The body in culture, technology and society. — L.: Sage, 2005.
11. Langdridge D. Phenomenological psychology: theory, research and method. — Harlow: Pearson Education, 2007.
12. Черняк Л.С. Органическое как аналогия разумного // Мета-морфозы разума в европейской культуре. — М.: Прогресс-Традиция, 2010.
13. Maturana H., Varela F. Autopoiesis and cognition: the realization of the living. — Dordrecht, 1980. — (Boston Studies in the Philosophy of Science; vol. 42).
14. Maturana H., Varela F. The tree of knowledge: the biological roots of human understanding. — Boston: Shambhala Pub. Inc., 1987.
15. Buss L.W. The evolution of individuality. — Princeton: Princeton UP, 1987.
16. Kirschner M.W., Gerhart J.C. The plausibility of life: resolving Darwin's dilemma. — New Haven: Yale UP, 2005.

УДК 130.2:7
ББК 71.0

Е.Н. ЯРКОВА

ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИИ (ОПЫТ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ)

Статья посвящена определению основных позиций культурологического подхода к изучению искусства, выявлению специфики культурологического понимания объекта, предмета, методологии искусствоведческих исследований. Автор репрезентирует оригинальную типологию эстетической культуры, которую можно рассматривать как модель концептуализации искусства, художественных процессов с позиций культурологии.

Ключевые слова: искусствознание, социоцентризм, культуроцентризм, культурологический подход, методология, ценности, смыслы, эстетическая культура, традиционализм, утилитаризм, креативизм.

Современное отечественное искусствознание, по утверждению ряда ведущих представителей этой отрасли научного знания (Н.А. Хренов, Д.В. Сарбьянов, Г.Ю. Стернин и др.) находится в полосе методологического зстоя или кризиса, который выражается в непроясненности теоретических и методологических ориентиров искусствоведческих исследований, недостаточной разработанности актуальных моделей историографии искусства цивилизации [1]. Соглашаясь с указанными авторами, тем не менее, хотелось бы конкретизировать ситуацию, сложившуюся в современном отечественном

искусствознании не просто как застойную или кризисную, но как переходную, связанную с радикальным эпистемологическим разрывом (Г. Башляр) — сменой базовых теоретических понятий и объяснительных конструкций. Этот эпистемологический разрыв можно описать как отчуждение от социоцентризма — социогенной модели концептуализации явлений и процессов искусства и партиципацию к культуроцентризму — культурогенной модели. Здесь необходимо, как представляется, хотя бы бегло остановиться на нескольких значимых для понимания происходящих перемен моментах.

Первый. Отчуждение от социогенной модели научной концептуализации в отечественном искусствознании отнюдь не обусловлено ее изначально низкой эвристичностью или объяснительной несостоятельностью. Напротив, развиваемый в советском искусствознании формационный подход, ядро которого составляли исторический и диалектический материализм, являл собой стройную, логически непротиворечивую, продуманную в деталях и высоко операциональную научно-исследовательскую программу. Отторжение этой программы в современном искусствознании продиктовано, как внешними для науки социально-политическими обстоятельствами, так и внутринаучными причинами, в частности, наплывом аномалий — фактов, или точнее говоря артефактов, не вписывающихся в сложившиеся теоретические конструкции и подпадавших под рубрику «антиискусство», вследствие этого, осознанием узости сложившихся социогенных способов понимания и объяснения явлений и процессов искусства.

Второй. Происходящий культурологический поворот не ограничен дисциплинарными рамками искусствознания и присущ в целом российскому гуманитарному и шире — научному знанию. Например, Н.О. Осипова позиционирует культуроцентризм как аспект методологии современного гуманитарного знания, а культурологию — как метанауку [2]. Еще более масштабное видение роли «культур-центризма» предлагает В.Г. Федотова, определяющая его как методологический принцип, имеющий общенаучное значение [3]. Кризис социогенной модели научной концептуализации в отечественной науке не является узко методологическим, он носит мировоззренческий характер, поскольку связан с изменением представлений о мире, месте человека в мире, сменой векторов коллективной идентичности — девальвацией социальной идентичности и ревальвацией идентичности культурной.

Третий. Очевидно, что актуализация культурогенной модели научной концептуализации — явление, не локализованное рамками российской науки. Тенденция культурологизации социально-гуманитарного знания достаточно зрима в современной западной науке [4]. Конечно, обозначенный эпистемологический сдвиг там не столь радикален, в силу давней приверженности европейских исследователей идеалам методологического и теоретического плюрализма, присущим неклассическому типу научной рациональности. В российской социально-гуманитарной науке в результате длительного господства, свойственных классической научной рациональности идеалов теоретического и методологического монизма, происходящие изменения сопоставимы с научной революцией. Однако хочется надеяться, что такого рода революция не приведет к забвению прошлых достижений, к радикальному вытеснению «старых» подходов «новыми». Выдвижение культурогенной модели научной концептуализации означает, что в развитии искусствознания появляется новая траектория, альтернативная научно-исследовательская программа,

не исключающая, а скорее предполагающая наличие иных программ. Возможно, это звучит как оксюморон, но, тем не менее, необходимо заметить, что сама идея культуроцентризма содержит в себе некий зародыш идеи децентрации. Дело в том, что познание человека, общества, продуктов их деятельности, в том числе и художественного творчества через культуру предполагает, и с этим трудно спорить, признания культурного разнообразия, наличия разных несводимых друг к другу культур. Так рождается представление о культуре как сложном, неоднородном, внутренне противоречивом объекте познания. Такое понимание объекта познания, в свою очередь, влечет перестройку представлений о его методологии, ведет к становлению идеалов теоретического и методологического плюрализма и, что еще более важно, способствует актуализации принципа эпистемологической толерантности — допустимости альтернативных, в том числе и некультуроцентристских исследовательских программ. Одним словом, посредством культуроцентризма, как представляется, осуществляется переход к познавательным идеалам, исследовательским нормам и образцам неклассической науки.

Таким образом, если вернуться к проблеме диагностики ситуации, сложившейся в современном искусствознании, то с учетом рассмотренных моментов, ее можно обрисовать не только в пессимистических тонах — как ситуацию застоя, кризиса, но и с позиций гносеологического оптимизма — как ситуацию становления новой исследовательской программы.

Конечно, конструирование исследовательской программы — проблема, требующая времени и коллективных усилий. Культурология, будучи детищем неклассической научной рациональности, выступает как знание монообъектное, но полипредметное, следовательно, теоретически и методологически поливариантное. В предлагаемой вниманию читателя статье предпринята попытка построения познавательной модели, которую можно рассматривать как один из возможных вариантов концептуализации искусства, художественных процессов с позиций культурологии.

Искусство в культурологическом измерении

Становление культурогенной модели в искусствознании изначально связано, условно говоря, с переходом в другое — культурологическое измерение, в рамках которого социоцентристское понимание искусства как «порожденной общественным бытием формы общественного сознания» вытесняется культуроцентристским его пониманием как одной из форм культуры. Такая смена онтологической позиции помимо всего прочего связана с реконструкцией научной картины мира, причем речь идет не только о дисциплинарной (искусствоведческой или гуманитарной), но об общенаучной картине мира. Суть этой реконструкции заключается в демонтаже трехчастной модели бытия, включающей такие подсистемы, как природа, общество, человек, и конструировании четырех-

частной модели, в рамках которой онтологический статус наряду с природной, социальной, антропной реальностью приобретает реальность культурная [5, с. 36—54]. Разумеется, такая пертурбация влечет серьезные структурные перестройки, в частности изменение дисциплинарной структуры науки, выделение новой ветви научного знания — культурологических наук [6; 8]. Искусствознание в таком ракурсе предстает уже не только и не столько как одна из наук о человеке или обществе, но как одна из наук о культуре. И это не просто смена вывески, такой пересмотр дисциплинарного статуса означает достаточно радикальную смену познавательных вех — объекта, предмета, методов, подходов, самого ракурса искусствоведческих исследований.

Базисным для искусствознания становится понятие культура, соответственно, явления и процессы искусства отныне рассматриваются как обусловленные культурой, коррелирующие с общекультурными. Иными словами, происходит переориентация от социального детерминизма и редукционизма к культурному. Однако две эти формы детерминации и редукционизма в искусствоведческих исследованиях значительно отличаются друг от друга. Как представляется, культурный детерминизм и редукционизм, если их вообще можно так называть, являются менее жесткими и механистичными. Дело, очевидно, в том, что в социоцентристском контексте искусство рассматривается как эпифеномен — явление по определению вторичное, надстроечное, отражательное, фактически не имеющее собственного онтологического статуса. Культурологический контекст представляется более релевантным, поскольку в его пространстве искусство позиционируется как полноправная часть бытия культуры, в союзе с литературой, составляющая одну из форм культуры — художественную культуру. Более того, в современной отечественной культурологии существует тенденция квалификации искусства как ведущей формы культуры и авангарда культуротворчества.

Обретение искусством статуса само-бытного феномена раскрывает возможность рассмотрения его в двух планах — феноменальном и ноуменальном, что, в свою очередь, позволяет очертить не только границы объекта искусствоведческих исследований, какими они представляются в культурологическом понимании, но и эксплицировать их предметное поле.

В феноменальном плане искусство предстает как значимая часть культуры — мира *искусственных*, созданных человеком объектов и процессов. Интересна в этой связи смысловая сопряженность понятий «культура» и «искусство», позволяющая позиционировать искусство как форму культуры, в которой последняя достигает предельной аутентичности своего бытия.

Ноуменальный план рассмотрения искусства связан с выявлением его сущности — субстанционального основания, единого для всех многообразных и противоречивых форм его бытия. Таковым, в видении автора этих строк, являются ценности и смыслы, освящающие художественную деятельность человека и воплощенные

в ее произведениях. Такое понимание сущности искусства идет от Г. Риккерт, который рассматривал культуру как часть действительности, соединенную с ценностями, определяя при этом ценность как «смысл, лежащий над всяким бытием» [7, с. 46]. Разумеется, риккертовская трактовка мира ценностей и смыслов как некоей трансцендентной реальности едва ли приемлема для современной культурологии, но понимание этой реальности как сферы должного, сферы закрепленных в опыте человека значений тех или иных явлений, предметов, процессов и мира в целом, представляется культурологически корректным.

Вместе с тем, нельзя обойти молчанием и такую важную особенность конституирующих искусство ценностей и смыслов, как их, по преимуществу, образно-эмоциональный характер. Художественные образы, будучи строительными блоками, из которых складываются произведения искусства, являют собой ценностно-смысловые конструкции, сформированные в результате художественного обобщения разнообразной информации о мире посредством правополушарного образно-эмоционального мышления, лево-полушарное — логико-понятийное мышление играет в этом процессе сугубо вспомогательную роль.

Ноуменальный ракурс рассмотрения искусства открывает возможности конструирования предметного поля искусствоведческих исследований, определяемого с позиций культурологии, как ценностно-смысловые основания художественного творчества и его произведений. Такого рода основания являют собой многоуровневое образование.

В семантико-аксиологическом пространстве искусства и художественной культуры в целом, условно, можно выделить две группы ценностей и смыслов.

Первая — общекультурные ценности и смыслы. Искусство в определенном смысле вездесуще, в нем могут быть воплощены ценности и смыслы политические, экономические, религиозные, нравственные, оно может быть как проводником, так и ниспровергателем той или иной нравственной доктрины, политической идеологии, религиозной догмы, социально-экономической стратегии.

Вторая — ценности непосредственно связанные с образно-эмоциональным постижением мира, т. е. эстетические ценности. Разумеется, мир эстетических ценностей не ограничен сферой искусства, они присутствуют и в иных формах культуры, однако в художественной культуре они занимают доминирующие позиции, соответственно одним из ключевых понятий, используемых в качестве инструмента познания искусства с позиций культурологии становится понятие «эстетическая культура», определяемая как система ценностей и смыслов, сформированных в результате обобщения исторического опыта чувственного познания и постижения мира, освящающая образно-эмоциональное мышление и порождаемое им творчество человека.

Эстетическая культура также может быть представлена как двухуровневая композиция: объективированный уровень — образуют ценности и смыслы, составляющие внутреннее содержание того или иного художественного

произведения, субъективированный уровень — внешние относительно содержания художественного произведения ценностно-смысловые установки, касающиеся творческого процесса как такового. Разумеется, в смысловом плане эти уровни сопрягаются, находятся в состоянии взаимозависимости — содержательные ценности определяют творческие установки и наоборот. Творческая установка есть, ничто иное как, художественный метод. Последний, будучи способом мышления художника лежит у истоков того или иного художественного произведения, следовательно, предопределяет его содержание, предвосхищает его ценностно-смысловой строй.

Эстетические ценности трудно эксплицировать и вербализировать, вероятно, потому, что они являют собой специфический род ценностей и смыслов, связанных с бесконечно богатым миром человеческих чувств. Значительную помощь в этом вопросе культурологии может оказать эстетика с ее глубоко разработанной системой категорий. Эстетические категории «прекрасное», «безобразное», «возвышенное», «низменное» и т. д. можно рассматривать как универсалии — общие понятия [8, с. 5], посредством которых обозначаются ключевые эстетические ценности и смыслы. Вместе с тем, экстраполяция эстетических категорий в сферу культурологии ведет к неизбежной их трансформации, в частности, к релятивизации обозначаемых ими ценностей и смыслов. Специфика культурологического подхода заключается, помимо всего прочего, в том, что в его рамках эстетические категории получают номиналистическое обоснование, как только лишь «имена», наполняемые каждой эпохой, каждым региональным, этническим сообществом и т. д. новым семантико-аксиологическим содержанием. Соответственно эстетическая культура позиционируется как явление, изменяющееся во времени и пространстве. Здесь всплывает еще одно отличие культурогенного подхода от подхода социогенного. Если последний, в той или иной степени, тяготеет к идеалам культурного монизма, допустимости оценочных суждений относительно эстетической культуры той или иной социальной общности (скажем, по шкале «высокая — низкая»), в целом присущим формационному подходу; то первый неотделим от идеалов культурного плюрализма — недопустимости оценочных суждений относительно той или иной эстетической культуры, присущей подходу цивилизационному.

Таким образом, мы вплотную подошли к проблеме культурологического метода. В некотором смысле контуры такового нами уже намечены, поскольку культурологическое обоснование предметного поля искусствоведческих исследований с неизбежностью подразумевает определенные исследовательские подходы и методы. Культурологический метод исследования искусства связан с ноуменальным его пониманием, специфика этого метода заключается в его нацеленности на выявление ценностно-смыслового содержания произведений искусства и процессов художественного творчества. Эта методология формируется в результате синтеза уже названного культурно-исторического (цивилизационного) подхода, а

также системного, герменевтического, аксиологического, феноменологического и отчасти структуралистского подходов. В качестве ключевых процедур здесь выступают процедуры ценностно-смысловой редукции и идеального типизирования.

В ходе процедуры ценностно-смысловой редукции исследователь, заключая в скобки внешние феноменальные характеристики явлений и процессов искусства, эксплицирует и описывает их внутреннее ноуменальное — ценностно-смысловое содержание. Эта процедура нацелена на реконструкцию (а возможно и конструирование) семантико-аксиологического каркаса тех или иных художественных творений, процессов, стилей и т. д.

Процедура идеального типизирования заключается в мысленном конструировании абстрактных ценностно-смысловых моделей — идеальных типов, выступающих как инструменты познания ценностно-смыслового содержания искусства. Для построения такого рода системы смысловых моделей необходимо: во-первых, выделить некие универсальные ключевые смысловые единицы — семантемы, задающие абрис эстетической культуры как таковой, во-вторых, сформировать типологию интерпретации этих семантем, т. е. некие теоретически возможные варианты их толкования.

В качестве универсальных семантем, входящих в смысловую ткань любого произведения искусства могут выступать эстетические категории, которые призваны исполнять роль своего рода познавательных лекал, наложение которых на смысловую ткань того или иного художественного явления или процесса способно оптимизировать проникновение в его ценностно-смысловой строй.

Что касается типологии интерпретации ключевых эстетических семантем, то таковая предполагает наличие некоторого единого смыслового основания. В качестве такого рода основания может выступать способ мировосприятия. Эстетическая культура формируется в процессе взаимодействия человека с окружающим миром. Можно выделить три основных модальности мировосприятия: «мир-условие», «мир-средство» и «мир-цель»; соответственно, три типа эстетической культуры, три типа осмысления эстетических ценностей — традиционный, утилитарный, креативный.

Типология эстетической культуры

Эстетическая культура традиционного типа генерируется на основании восприятия мира как условия — установленного вне участия человека всеобъемлющего порядка, который господствует в природе и обществе и определяется как заданная неким верховным началом, незыблемая традиция. Эстетическая культура традиционного типа конституируется вокруг таких системообразующих мировоззренческих принципов, как космоцентризм или теоцентризм, соответственно, традиционные эстетические ценности могут получать космологическое или теологическое обоснование.

Эстетический идеал в традиционалистском видении предстает как заданный традицией как отражением всеобъемлющего космического или божественного порядка эстетический эталон, соответственно, эстетические ценности представляются как абсолютные, априорные, трансцендентные эстетические образцы, они осмысливаются как составная часть мирового порядка, его воплощение и его атрибуты. Прекрасное и возвышенное в космологической перспективе рассматриваются как неотъемлемые свойства Космоса. Теологическая оптика также соединяет прекрасное и возвышенное, поскольку и то и другое связывается со стремлением к выражению божественной субстанции, Града Божьего. Безобразное и низменное выступают как антиподы прекрасного и возвышенного: в космологическом контексте они ассоциируются, прежде всего, с хаосом, в теологическом толковании — с бездуховностью. Трагическое с позиций эстетического традиционализма может быть эксплицировано как переживание, порожденное временным отчуждением и последующей партиципацией к сакральному вселенскому порядку, что создает эффект эстетического и нравственного очищения — катарсиса. Понимание трагизма как одновременно отрицания и утверждения идеального в реальном мире присуще как космологической, так и теологической системам эстетической аргументации. Комическое, в отличие от трагического, в рамках традиционализма не предполагает отчуждения от сакральной гармонии миропорядка, оно связано, в первую очередь, с критикой искажений традиции и, соответственно, ее возвращением к первоначальному совершенству.

В целом, присущее традиционализму мировосприятие в модальности «мир-условие» экстраполируется на эстетическую культуру, которая понимается как свод вечных и неизменных, сверхопытных и беспредпосылочных ценностей и смыслов. Особенно выпукло такое понимание эстетической культуры проступает в субъективированном аспекте ее рассмотрения. Художественное творчество в традиционалистском видении должно быть подчинено раз и навсегда установленным канонам. В самом общем смысле, оно являет собой процесс объективации заданных мировым порядком эстетических эталонов, мимесис — подражание мировому порядку. Соответственно оно антилично, как в плане авторства, которое в традиционной художественной культуре, как правило, отсутствует, так и в плане личностной позиции, которая для традиционной культуры не представляет ценности. Художественное вдохновение предстает как наитие или откровение — воссоединение со вселенским порядком, мистический акт единения с Богом.

Необходимо констатировать, что традиционный эстетический идеал двойствен по своей природе: с одной стороны он величествен и чрезвычайно убедителен, сама идея рассмотрения искусства и художественного творчества как явлений божественных, космических обладает огромной притягательностью; с другой стороны традиционализм ограничен — ставка на нормативизм всегда может обернуться стагнацией творчества, его сведением к ремеслу.

Эстетическая культура утилитарного типа формируется на основании восприятия мира как средства существования человека и общества. С позиций классической эстетики понятие «эстетическая культура утилитарного типа» выглядит как нонсенс. В философии искусства сложилась многовековая традиция рассматривать эстетическое как по определению неутилитарное. Вместе с тем, имеется обширный пласт художественной культуры, в том числе и отечественной, основу которой составляет именно утилитарное отношение к миру.

Утилитаризм в искусстве связан с выведением эстетического идеала из принципа человеческой и общественной пользы, он позиционирует эстетические ценности как выражение этого принципа и его атрибуты. Польза — понятие относительное, следовательно, эстетические ценности в утилитарном прочтении относительны, имманентны, апостериорны, они не принимаются как данность, но конституируются всякий раз заново исходя из ситуационно изменчивой социальной и человеческой пользы. Отсюда проистекает и релятивизм утилитарного художественного метода, он не подчинен жестким эстетическим канонам, каковых в силу изменчивости социальных идеалов и быть не может, но и подлинная творческая свобода ему не доступна, поскольку над ним довлеет требование служения так или иначе понимаемому социальному или человеческому благу.

Итак, как видим, мировосприятие в модальности «мир-средство» экстраполируется на искусство, которое понимается как явление порожденное потребностями общества и человека, как одно из средств служащих общественному и человеческому благу. Утилитаризм в целом неотделим от функционального подхода к искусству. Однако степень такого рода функциональности может быть различной. Чрезвычайно высока роль функциональности в, порожденном потребностями массового производства и потребления, дизайне. К.М. Кантор, полагал, что для технической эстетики как теории художественного конструирования наиболее важной из всех эстетических проблем является проблема соотношения красоты и пользы [9, с. 104].

В целом можно выделить две формы утилитаризма. Примитивный утилитаризм связан с абсолютизацией функциональности искусства, художественной культуры, их рассмотрением сквозь призму первичных — физиологических — потребностей человека. Существует целый слой художественной культуры, выступающей исключительно как средство, обслуживающее повседневную жизнь человека. Такова, например, функциональная музыка, используемая: в торговых помещениях для увеличения объема продаж, на производстве для повышения производительности труда, в различного рода оздоровительных, развлекательных учреждениях для достижения релаксирующего или тонизирующего эффекта. Наконец, продуктами вульгарного утилитаризма можно считать, апеллирующую к телесным потребностям человека, массовую художественную культуру; призванный создавать атмосферу мещанского комфорта китч; являющийся воплощением тривиального гедонизма гламур и т. д.

Однако помимо примитивного утилитаризма существует утилитаризм развитой, в рамках которого функциональность художественной культуры, искусства понимается масштабно и перспективно — с высоких гуманистических позиций блага общества или человека. Можно выделить два варианта трактовки эстетического идеала в рамках развитого утилитаризма — социоцентристский и антропоцентристский.

В социоцентристском осмыслении эстетический идеал тождествен социальному идеалу — общественная польза выступает как источник и критерий эстетических ценностей. В таком контексте прекрасное и возвышенное осмысляются как характеристики феноменов социально позитивных, служащих общественному благу. Соответственно, безобразное и низменное ассоциируются с асоциальными, вредоносными, разрушительными для общества явлениями. В свою очередь, трагическое предстает как конфликт социально позитивного и социально негативного, ведущий к гибели героя и утверждению его бессмертия в социальной памяти. Комическое связано с критикой, осмеянием, уничтожением антиподов и антагонистов господствующего социального идеала.

Художественное творчество в рамках социоцентризма рассматривается как социальное подвижничество, служение народу. Соответственно оно личностно, как в плане авторства, так и в плане личностной позиции, которая представляет ценность настолько, насколько не расходится с позицией общесоциальной. Художник в таком контексте — прежде всего истинный гражданин, осмысливающий социальную действительность и изображающий ее в своих произведениях, ориентированных на конкретное нравственное, политическое и т. д. совершенствование общества.

Антропоцентризм в осмыслении эстетических ценностей совпадает практически по всем параметрам с социоцентризмом, с той разницей, что на вершину ценностной пирамиды возводится не благо общества, но благо отдельно взятого человека. В сущности как социоцентристская, так и антропоцентристская версии утилитаризма зачастую связаны с идеологической ангажированностью художественного творчества: социоцентризм тяготеет к воспеванию идеалов коллективизма, коммунизма, антропоцентризм — апологии идеалов индивидуализма, либерализма.

Утилитарный эстетический идеал, в той или иной мере, находит воплощение в различных художественных стилях. Достаточно зримо его присутствие в классицизме, провозгласившем высшим предметом искусства красоту общественной жизни, отождествляемую с добром и государственной целесообразностью. Довольно четко контуры утилитарного эстетического идеала очерчены в таком художественном стиле и методе, как реализм, в многообразии его исторических модификаций (просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм). Необходимо отметить, что присущее реализму в целом понимание искусства как «средства отражения действительности», как «активной общественной силы в

борьбе за освобождение человека» лежит в утилитаристской семантико-аксиологической плоскости.

Необходимо констатировать, что, подобно традиционному, утилитарный эстетический идеал двойствен по своей природе: с одной стороны он достаточно впечатляющ и отнюдь не лишен романтизма, сама идея рассмотрения искусства сквозь призму общественного или индивидуального блага обладает огромной убедительной силой; с другой стороны утилитаризм потенциально деструктивен, ставка даже на масштабный, высокий утилитаризм всегда содержит в себе опасность его снижения до низких примитивных форм, требования социальной и антропной пользы, может обернуться художественной деградацией, победой функциональности. В этом плане показательны взгляды Д.И. Писарева, который, следуя принципу «строжайшего утилитаризма», с одной стороны, требовал от искусства «последовательного реализма», выраженного в конкретной его пользе, с другой стороны, нигилистически отрицал искусство как бесполезное излишество, как средство удовлетворения «потребностей второстепенной важности, развившихся у крошечного меньшинства сытых и разжиревших людей» [10, с. 451].

Замечу, что лозунг «искусство для искусства», идея «дегуманизации искусства» (Х. Ортега-и-Гассет) рождается в результате стремления отмежеваться от утилитаристского отношения к искусству всегда чреватого его вырождением.

Эстетическая культура креативного типа формируется на основании отношения к миру как цели самой по себе, т. е. мир воспринимается не как то, под давлением чего или посредством чего существует человек, но как то, во имя созидания чего он существует. Актуализация такого мировосприятия делает несостоятельными традиционалистско-утилитаристские представления о служебно-функциональном предназначении искусства, ведет к становлению представлений об искусстве как силе, преобразующей мир, созидующей новую реальность. Очевидно, именно такие представления лежат в основании концепции художественного творения Хайдеггера, возмущающего, что «Воздымаясь и высясь в себе, творение растворяет мир и удерживает этот мир во владычественной правоте пребывания. Быть творением значит воссоздавать свой мир» [11, с. 143], такие представления воссоздает Гадамер, провозглашающий, что: «произведение искусства не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, на что указывается. Иными словами: произведение искусства означает приращение бытия» [12, с. 302].

Эстетический идеал в креативистском осмыслении не задан извне — он рождается из глубины человеческого духа, соответственно, эстетические ценности не извлекаются из некоторого внешнего источника (мифологии, религии, социальной жизни и т. д.), но каждый раз заново творятся — конституируются субъектом творчества. Процессуальность осмысления эстетических ценностей в рамках эстетической культуры креативного типа делает чрезвычайно проблематичной их смысловую

экспликацию, тем не менее, вероятно, можно очертить их общий смысловой абрис. Прекрасное (возвышенное), в креативистском миропонимании, есть, прежде всего, креативное, в широком смысле, т. е. не просто оригинальное или особенное, но созидательное, зиждительное, плодотворное, то, что способствует приращению бытия. Соответственно, безобразное (низменное) ассоциируется, в первую очередь, с антикреативным также широко понимаемым как ординарное, разрушительное, деструктивное, бесплодное, ведущее к оскудению бытия. Основа трагического — коллизия созидательных, творческих сил и сил разрушительных, косных, сущность комического — в осмеянии антикреативного, заурядного, посредственного, косного.

Осмысление искусства как мирозидания, выдвижение на первый план «преобразовательного-созидательного аспекта эстетического» (В.В. Бычков) радикальным образом меняет отношение к художественному творчеству — последнее позиционируется не как условие или средство достижения какой-либо цели, но как цель сама по себе, самоцель. Творчество осмысливается как имеющий основание в самом себе беспредпосылочный процесс, а художественное творение — как самодостаточное явление. Однако принцип «творчество во имя творчества» радикальным образом отличается от принципа «искусства для искусства». Утверждение творчества как самоцели не означает бегства от действительности, не ведет к разладу с окружающей средой, радикальной дегуманизации художественной культуры или ее замыканием в рамках узкого круга профессионалов. Творчество во имя творчества по определению не может иметь асоциальной, антигуманной, аморальной направленности уже потому, что исключает саму возможность творчества во имя разрушения.

Важнейшим атрибутом эстетического креативизма является ценность творческой свободы. Достигается таковая путем отказа от детерминации творчества социальными, антропными, религиозными, мифологическими факторами, т. е. преодолением мировоззренческих принципов космоцентризма, теоцентризма, социотризма, антропоцентризма, так или иначе, направляющих, предопределяющих и подчиняющих процессы смыслогенеза в искусстве. Однако само отношение к миру как цели исключает понимание свободы как творческого произвола, каприза или беспочвенной фантазии. Более того, оно делает чрезвычайно актуальной проблему ответственности художника. Об этом проникновенно пишет Бахтин: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов... и нечего для оправдания безответственности ссылаться на «вдохновенье». Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновенье, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный

пафос их только в том, что и искусство и жизнь взаимно хотя бы облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [13, с. 5, 6].

Помимо этого, «снятие» принципов космоцентризма, теоцентризма, социотризма, антропоцентризма не означает, что творчество есть хаотичный, лишенный каких либо векторов процесс. Как представляется, ключевым мировоззренческим принципом направляющим этот процесс является принцип диалогизма, который можно расшифровать как принцип полагания ценностей и смыслов на основе диалога между сложившимися трансцендентными и имманентными, абсолютными и относительными, сакральными и профанными, общими и единичными смыслами.

Диалогизм можно рассматривать как своего рода игру со смыслами, которая не скована естественной необходимостью, божественной предопределенностью, общественным долгом, личностным благом, которая являет собой воплощение творческой свободы и ответственности, в процессе которой создается новая ценностно-смысловая реальность, которая превосходит действительность, преумножает бытие, созидает мир. В отличие от космоцентризма, теоцентризма, социотризма, антропоцентризма диалогизм не возводит в абсолют некую фиксированную сущность, поэтому он противоположен любого рода центризмам и, в определенном смысле, создает состояние децентрации, которое и может быть предпосылкой подлинной свободы творчества. Диалогизм отнюдь не перечеркивает возможность теологического, космологического, социологического, антропологического понимания эстетических ценностей, он лишь лишает каждое из них исключительности.

Диалогизм можно рассматривать как механизм самоорганизации творческого процесса. Интересной в этой связи представляется синергетическая концепция творчества А.А. Коблякова, формулирующего «единую модель творчества»: «Творчество есть процесс решения проблемы через переход от дизъюнкции к конъюнкции с рождением нового качества, нового результата (синтез антитез, образующий «новую сущность»)» [14, с. 98]. С этим трудно не согласиться, сердцевину творчества составляет синтез. Однако творческий синтез — отнюдь не технология, последовательность некоторых общеизвестных операций, направленных на соединение разных жанров, стилей, выразительных средств. Синтез в искусстве — мировоззренческий прорыв, выход на качественно новую ступень бытия человека и творимого им мира, осуществляемый в результате сращивания, сплавления разных смыслов, разных уже открытых истин бытия, уже осмысленных сущих. Именно поэтому любая модель творчества не в состоянии научить творчеству, именно поэтому оно не доступно ЭВМ.

Резюмируя наши рассуждения о типах эстетической культуры необходимо еще раз уточнить, что названные

типы эстетической культуры необходимо рассматривать исключительно как идеальные модели — инструменты познания художественных явлений и процессов прошлого и настоящего. В реальности в стерильном виде они не существуют. Любая исторически сложившаяся эстетическая культура представляет собой некий гибрид эстетических идеалов — традиционного, утилитарного, креативного. Если говорить об их иерархии, то здесь можно пунктиром наметить определенную тенденцию. Дело в том, что развитие эстетической культуры коррелирует с развитием культуры как таковой, а через нее и с формой социального бытия. Так, эстетическая культура традиционного типа занимает господствующие позиции в культуре традиционного общества, эстетическая культура утилитарного типа превалирует в культуре общества индустриального, наконец, эстетическая культура креативного типа выдвигается на первый план в культуре общества постиндустриального. Однако привязка того или иного типа эстетической культуры к тому или иному типу социального бытия в рамках культурологического подхода чрезвычайно условна, поскольку в качестве конституирующего основания здесь фигурирует культура, а не общество, следовательно, речь идет не столько о прямых, сколько об обратных связях. Кроме этого необходимо отметить и еще одно важное обстоятельство — а именно, высокую значимость креативного начала в художественной культуре, в сравнении с другими, более «инертными» формами культуры (политической, экономической, нравственной...). Как представляется, история искусства с древности до наших дней являет собой череду прорывов креативизма, его воспарений над традиционными и утилитарными ценностями, что собственно и позволяет квалифицировать искусство и художественную культуру как авангард культуротворчества. Причина этого явления усматривалась, как правило, в отзывчивости чувственного познания как исходной ступени познания к различного рода изменениям. Однако, как нам представляется, это только одна из причин, другая связана с диалогичностью художественной культуры, которая всегда находится в процессе диалога: исполнителя и слушателя, художника и зрителя, т. е. в широком смысле автора и интерпретатора (даже если и тем и другим является народ). Интерпретация, без преувеличения, есть способ существования художественной культуры, в рамках которой в силу ее образно-эмоциональной природы «чистая» смысловая трансляция попросту невозможна. Таким образом, диалогизм как способ существования способствует становлению диалогизма как творческого принципа. К этому можно добавить большую открытость художественно-эстетической культуры к межкультурному диалогу — если, скажем, передача от культуры к культуре ценностей политических, экономических,

религиозных ... всегда проблематична, чревата рождением различного рода «псевдоморфоз» (Шпенглер), то «обмен» художественно-эстетическими ценностями, как правило, не встречает серьезного сопротивления и способствует взаимному обогащению культур.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что культурологический подход к изучению искусства открывает не только много новых граней этого сложного феномена, но и значительно углубляет наше понимание роли искусства в жизни человека и общества.

Список литературы

1. *Сарабьянов Д.В.* Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1—2. — С. 5—14; *Стернин Г.Ю.* Готовы ли мы писать новую историю русского искусства? // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 4. — С. 5—13; *Хренов Н.А.* Методологический потенциал культурологии в изучении отечественного и мирового художественного процесса // III Российский культурологический конгресс с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации»: тезисы докладов и сообщений. — СПб., 2010. — С. 178—179.
2. *Осипова Н.О.* Культуроцентризм как аспект методологии современного гуманитарного знания // Высшее образование для XXI века: V междунар. научн. конф., Москва 13—15 ноября 2008 г.: доклады и материалы. Ч. II. — М., 2008. — С. 19—23.
3. *Федотова В.Г.* Социальные и гуманитарные науки и их функции в обществе // Социальные знания и социальные изменения / отв. ред. В.Г. Федотова. — М., 2001. — С. 78—89.
4. *Репина Л.П.* Историческая наука на рубеже XX—XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. — М., 2011.
5. *Каган М.С.* Философия культуры. — СПб., 1996.
6. *Ларин Ю.В.* Проблема структуры культурологии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2003. — № 3. — С. 4—12.
7. *Риккерт Г.* Два пути теории познания // Новые идеи в философии. Сборник № 7. Теория познания III. — СПб., 1913. — С. 1—79.
8. *Шестаков В.П.* Эстетические категории. — М., 1983.
9. *Кантор К.М.* Красота и польза: социологические вопросы материально-художественной культуры. — М., 1967.
10. *Писарев Д.И.* Сочинения. Т. 3. — М., 1956.
11. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. — М., 2008.
12. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М., 1991.
13. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
14. *Кобляков А.А.* Основы общей теории творчества (синергетический аспект) // Философия науки. Вып. 8. Синергетика человекомерной реальности. — М., 2002. — С. 95—106.