

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

6/1975

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

М.Н. Афасижев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
В ЭПОХУ НАУЧНО-
ТЕХНИЧЕСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ



М. Н. Афасижев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
В ЭПОХУ
НАУЧНО-
ТЕХНИЧЕСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1975

Афасижев М. Н.

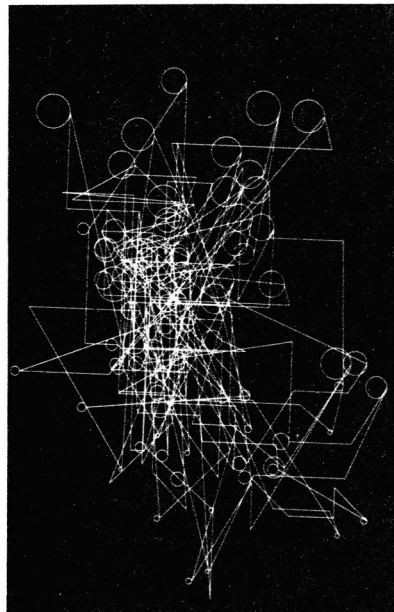
А94 **Эстетические проблемы в эпоху научно-технической революции. М. «Знание», 1975.**

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 6. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассматриваются наиболее общие взаимосвязанные проблемы роста эстетической потребности, характера развития искусства и его исследования новыми методами, основанными на базе современной науки и техники.

80101

7



Одной из актуальных проблем современности является исследование и прогнозирование возрастающего воздействия научно-технической революции на все стороны жизни общества, в том числе и на искусство: его формирование, развитие и характер функционирования.

Основные тенденции развития искусства в эпоху научно-технической революции в странах социализма направлены на удовлетворение и формирование все возрастающей потребности масс в различных формах эстетической деятельности. В этом проявляется одна из закономерностей социализма, при котором производство, наука и искусство служат человеку, созданию для его жизни и деятельности наиболее благоприятных условий. Прогресс науки и производства при социализме сочетает-

ся с прогрессом в области общественных отношений. Именно в условиях социализма открывается безграничный простор для познания законов природы и общества, для использования результатов науки на благо человечества. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии сформулирована важнейшая задача нашего общества: «...органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства, шире развить свои, присущие социализму, формы соединения науки с производством»¹.

Таким образом, научно-техническая революция — необходимое условие для дальнейшего прогрессивного развития нашего общества, для создания научно-технической базы и построения коммунизма.

Этот социально оправданный и научно обоснованный оптимизм в определении роли научно-технической революции в развитии социалистического общества и определяет взгляды марксистов-эстетиков на искусство и его значение в современную эпоху. Положительно оценивая влияние науки и техники на искусство, они исследуют все возрастающие возможности применения их в художественном творчестве и восприятии произведений искусства массами. Не ограничиваясь рассмотрением этого «утилитарного» значения научно-технического прогресса для искусства, наши философы и эстетика рассматривают его и как важнейший социально-эстетический фактор,

влияющий на формирование культуры и ценностных ориентаций членов нашего общества¹.

Иначе рассматривают результаты и перспективы научно-технического прогресса буржуазные философы. Многие из них с тревогой признают, что позитивные моменты научно-технического прогресса при капитализме зачастую оборачиваются отрицательными последствиями, еще более обостряющими его социально-политические противоречия. Это послужило одной из причин появления за рубежом многочисленных пессимистических концепций современной техницизированной цивилизации, привело к противопоставлению ей «традиционных обществ» прошлого или же различных антитехницистских утопий. Критика современной урбанизированной цивилизации в той или иной форме содержится во многих работах буржуазных философов и культурологов, эстетиков и искусствоведов. При этом характерно, что критика, как правило, сочетается с утопической надеждой на смягчение противоречий современной буржуазной цивилизации средствами искусства. Стремление к разрешению социальных противоречий при помощи различных форм эстетической деятельности — это один из основных лейтмотивов и воистину *idée fixe* буржуазной эстетики от Канта, Шиллера и

¹ См. сб. Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973; Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства. Киев, 1968; И. Ф. Смолянинов. Научно-техническая революция XX века и некоторые проблемы искусства. Л., 1970; Н. Я. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства. М., 1964.

¹ XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет. Т. 1, М., 1971, с. 82.

вплоть до многих ее современных представителей. Появляются книги, в которых проводится своеобразная «эстетическая оппозиция» «современной технологической эре» буржуазного общества, а общее состояние капитализма определяется как «болезнь цивилизации», «деградация человечества» и т. д. Многие буржуазные эстетики предрекают близкую смерть искусства в эпоху индустриальной цивилизации. Этой темой на VII международном конгрессе по эстетике, проходившем в Бухаресте в 1972 г., занималась специальная секция, которая так прямо и называлась: «Современное искусство. Смерть искусства?» Опасность для существования искусства многие буржуазные эстетики видели в «машинизации» современного искусства, то есть в использовании техники для производства и распространения искусства. Например, Н. Блюменкранц (Франция) в своем докладе «Машина и смерть искусства» заявил так: «Машина бросает вызов художнику, который не может соперничать с ней».

Подобные тенденции в объяснении кризисных явлений буржуазного искусства имеют общую основу — отрицание обусловленности результа-

тов научно-технического прогресса природой социального строя и перспективами его развития. Именно этим объясняется и столь резкое расхождение марксистов и буржуазных философов в оценках влияния научно-технического прогресса на все стороны общественной жизни, в том числе и на искусство. И поскольку теоретический спор о судьбах научно-технического прогресса — это, по сути, спор о будущем, то необходимо еще более тщательно и глубоко исследовать влияние научно-технического прогресса на общественную жизнь, прогнозировать тенденции и перспективы его развития.

Данная работа не ставит перед собой задачу дать исчерпывающее изложение всех проблем, связанных с функционированием и развитием современного искусства в условиях научно-технической революции при социализме. Цель брошюры в том, чтобы наметить и рассмотреть наиболее общие взаимосвязанные проблемы роста эстетической потребности, характера развития искусства и его исследования новыми методами, основанными на базе современной науки и техники.

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И РОСТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОТРЕБНОСТИ ЛЮДЕЙ

Научно-техническая революция создает условия, для которых характерны две основные особенности: с одной стороны, рост потребности масс в эстетической деятельности и восприятии искусства, а с другой — такое развитие возможностей искусства, которое способно не только удовлетворять эстетические потребности масс, но и активно развивать и обогащать их.

В буржуазном обществе научно-техническая революция резко обострила коренные противоречия капитализма — между трудом и капиталом, городом и деревней, еще более усилила эксплуатацию трудящихся масс.

Отрицательные черты технического прогресса в условиях капиталистического общества находятся в настоящее время в центре внимания многих буржуазных философов, историков, теоретиков культуры и эстетиков. Но при этом, как правило, причины обострения социальных противоречий ими сводятся лишь к чисто технико-производственным причинам (к развитию техники, механизации труда, обезличению рабочего и т. д.).

Исходя из такого одностороннего подхода к проблеме, буржуазные теоретики зачастую делают ошибочный вывод о том, что причины кризиса коренятся не в экономических и политических факторах капиталистического способа производства, а в расстройстве физического здоровья, обеднении духовной жизни и особенно эстетической деятельности людей. Подобная тенденция в трактовке современного буржуазного общества наблюдается, например в книге Мак-Олей «Конец модернизма», изданной в Австралии, в работе индийского философа Мукерджи «Болезнь цивилизации» и так далее.

Другой не менее распространенной тенденцией в буржуазном обществе является подчеркивание и преувеличение положительных сторон научно-технического прогресса. Так, многие представители технократических и сциентистских течений в буржуазной философии рассматривают науку и технику как единственные факторы, определяющие все стороны общественной жизни. Поэтому именно дальнейшее все более интенсивное развитие науки и техники представляется им панацеей от всех

социальных противоречий и кризисов буржуазного общества, условием решения политических и международных проблем всех государств и народов.

Научно-техническая революция действительно представляет собой не локальное, а мировое явление. Для нее характерно коренное преобразование производства на основе ускоренного развития науки, замена физического, исполнительского труда операторским и управленческим. Но характер и содержание научно-технической революции тесно связаны и обусловлены социальным устройством общества. «Социальные преобразования и научно-техническая революция, — отмечает академик П. Ф. Федосеев, — это тесно связанные и взаимообуславливающие стороны необычайно динамичного, развивающегося ускоренными темпами современного исторического процесса. Наиболее глубокие специфические черты как социальной, так и научно-технической революции могут быть правильно поняты только при рассмотрении их в единстве»¹.

Если в условиях социализма основной целью производства является рост материального благосостояния и создание условий, необходимых для всестороннего и гармонического развития всех членов общества, то при капитализме целью производства является максимальное извлечение прибыли за счет эксплуатации трудящихся масс. Поэтому надежды буржуазных технократов на разрешение

социальных противоречий только при помощи развития науки и техники без коренного преобразования капиталистического общества обречены на неудачу и являются одной из форм утопического решения основных проблем общественного развития современного капитализма. Только при социализме научно-техническая революция содействует ускоренному развитию и прогрессу всех областей общественной жизни, резкому возрастанию материальной и духовной культуры трудящихся масс.

Быстрый рост производительности труда, стремительное сближение науки и производства при социализме, превращение науки в решающую производительную силу общества приводит к стиранию резкой грани между инженерно-техническим и рабочим персоналом. «Специальные знания, высокая профессиональная подготовка, общая культура превращаются в обязательное условие успешного труда все более широких слоев работников»¹.

Все эти процессы приводят к очень важным изменениям и в объективных условиях жизнедеятельности людей, и в их отношении к труду, а также к материальным и духовным ценностям. Например, в настоящее время эмпирические социальные исследования зафиксировали весьма важный качественный сдвиг в структуре потребностей людей. Они показывают, что «постепенно теряют свое значение частичные, утилитарные, потребности, связанные с физико-биологической стороной людей, в

¹ П. Ф. Федосеев. Социальное значение научно-технической революции. — «Вопросы философии», 1974, № 7, с. 3.

¹ Материалы XXIV съезда КПСС. Политиздат, 1972, с. 41

той мере, в какой их обеспечение стабильно гарантировано»¹. А отсюда, «жизненная деятельность, сосредоточенная первоначально на категории «владеть», начинает перемещаться в область удовлетворения внутренней потребности творить, применения своих талантов, способностей, склонностей. Соответственно этому на высшие места в иерархии ценностей объективно попадают такие ценности, как самореализация, всестороннее развитие человека, культивация его сущностных сил»².

Рост квалифицированных рабочих кадров, технической и гуманитарной интеллигенции, учащихся приводит к изменению досуга в общей структуре свободного времени населения. По данным Б. Грушина, из социально-профессиональных групп наиболее развитой структурой свободного времени отличаются интеллигенция, учащиеся и рабочие высшей квалификации. Социологические исследования досуга наших трудящихся показали, что «среди высокообразованных рабочих очень значительную часть составляют люди с гармоническими и разносторонними интересами, охватывающими весь круг развитых человеческих потребностей — духовных и материальных, умственных и физических, общественных и индивидуальных»³. В крупных городах возможности для разнообразия досуга и насыщения его интересной

и разнообразной деятельностью намного возрастают. Но так как и урбанизация, и научно-техническая революция выступают как два взаимобусловленных явления, то в будущем объективные возможности для прогрессивного сдвига в структуре свободного времени всех членов общества будут все более и более возрастать.

Таким образом, в тесной связи с научно-техническим прогрессом в странах социализма развивается культурная революция. И поскольку для дальнейшего развития науки и техники все более и более требуются высокообразованные и всесторонне развитые люди, то значение духовной культуры в прогрессивном развитии общества будет неуклонно возрастать. «Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы»¹.

Особо важную роль в воспитании и гармоническом развитии человека в условиях развитого социализма играет искусство и художественная культура в целом. Возрастающая роль искусства в современных условиях связана, с одной стороны, со все расширяющимися возможностями его «потребления», а с другой — с увеличением многообразия функций искусства в современную эпоху. Кроме того, более массовый характер «потребления» искусства обусловлен массовым характером его

¹ Л. Ковач. Научно-техническая революция и мотивы социальной деятельности человека. М., 1969, с. 22

² Там же, с. 19

³ Л. А. Гордон, Э. В. Клопов. Человек после работы. Социальные проблемы быта и вне рабочего времени, М., «Наука», с. 334.

¹ Материалы XXIV съезда КПСС, с. 83.

производства и распространения (печатать, радио, кинематограф, телевидение и т. д.).

О связанных с научно-технической революцией особенностях развития искусства будет сказано ниже. Что же касается функций социалистического искусства во всем его видовом и жанровом многообразии, то необходимо рассматривать их с учетом современных процессов, характерных, во-первых, для всех видов общественного сознания, а во-вторых, свойственных только искусству и определяющих его специфику и неповторимое своеобразие. Что же характерно для всех видов общественного сознания?

В современных условиях научно-технического прогресса происходит бурное развитие всех отраслей естественных и общественных наук. Все более тесное сращивание науки с производством повышает взаимодействие социальных процессов во всех сферах общества. Более тесное взаимодействие наблюдается и между различными видами общественного сознания. «Современный этап культурной революции характеризуется усилением единства, взаимообусловленности и взаимопроникновения различных форм общественного сознания. Естественные науки, философия, искусство, мораль, политика, право воздействуют друг на друга и взаимно обогащаются. Марксистско-ленинская философия пронизывает все сферы идеологии, активно воздействует на политические и правовые, этические и эстетические взгляды людей. Достижения естественных наук, искусства, морали, в свою очередь, обогащают философию. Нрав-

ственный прогресс неотделим от обогащения людей научными знаниями и умножением эстетических ценностей. Художественно-образное познание и освоение действительности сочетается с утверждением научного мировоззрения и норм коммунистической нравственности»¹.

Все эти процессы способствуют более глубокому и разностороннему отражению общественной жизни в искусстве социалистического реализма, повышают его активную познавательную роль в жизни людей. Возросшая потребность в нем как средстве познания глубинных процессов и тенденций развития общества, объективно обусловлена усложнением общественной жизни, ускорением изменений и развития всех процессов в ней.

Особенно эффективно и разносторонне познавательная функция осуществляется в рожденном научно-техническим прогрессом виде искусства — кинематографе. Конкретно-социологические исследования подтверждают, что познавательная функция киноискусства является одной из его ведущих функций.

Наряду с познавательной функцией искусства в современную эпоху возрастает роль идеологической и нравственно-воспитательной функций социалистического искусства, активно содействующего формированию коммунистической морали и превращению ее в естественную потребность всех людей. Связано это с ростом субъективного фактора во

¹ П. П. А л е х и н. Строительство коммунизма и развитие советской социалистической культуры. Л., 1974, с. 33.

всех звеньях общественного производства, что намного повышает ответственность каждой личности за социальные последствия своей деятельности.

Но одновременно с этими общими — познавательной, идеологической и нравственно-воспитательной — функциями искусство выполняет и только ему присущую, специфическую функцию. Определяется она лишь в результате системного анализа основных потребностей человека.

Схематично потребности человека можно свести к трем основным видам: биологическим, целью которых является удовлетворение утилитарных потребностей организма; духовным, задачей которых является познание и оценка окружающей действительности; и функциональным, выражающим потребность человека в оптимальном функционировании всех систем его организма, необходимого для здоровья и вообще нормальной жизнедеятельности человека.

Основу различных функций искусства составляет взаимодействие между духовными и функциональными потребностями человека. Ибо наряду с содержательными функциями искусство одновременно выполняет и функцию развлечения, необходимость которой основана на функциональных потребностях. В этой сложности и заключается специфика искусства и его роли в жизни общества. Ибо каждый вид искусства содержит не только информацию о мире, людях, их чувствах и переживаниях, но и является такой организацией материала искусства, в ре-

зультате восприятия которого рождается эстетическое наслаждение. Это неразрывное единство обычно достигается художником интуитивно определяемой мерой соотношения между материальными и идеальными аспектами создаваемой им эстетической информации.

Таким образом, искусство воздействует не только на сознание человека, но и на психофизиологический его уровень. Поэтому при создании и восприятии произведений искусства достигается удовлетворение общественных и функциональных потребностей людей, так как в этих процессах возникает целостная реакция, включающая в себя и оценочное познание жизни, и эмоциональное переживание. (Последнее является субъективным ощущением оптимального функционирования нейродинамических структур мозга.) В результате возникает то сложное, интеллектуальное чувство, которое называется эстетическим. Определяется оно содержательным значением эстетической информации и характером ее организации.

Именно на этой сложности информации в искусстве и основаны многие течения буржуазного искусства. Игнорируя содержательность в искусстве, они ограничиваются лишь созданием различных материальных объектов, стимулирующе воздействующих на органы восприятия человека своей фактурой (различные виды абстракционизма, поп-арт, оп-арт, коллажи и т. д.). В основном на удовлетворение функциональных потребностей ориентируется и буржуазная так называемая массовая культура, которая делает упор на голую

развлекательность и стремится тем самым отвлечь трудящихся в капиталистических странах от острых социальных проблем буржуазного общества.

Структура же классического или вообще реалистического искусства представляет собой неразрывное сочетание в нем содержательных и игровых аспектов. Соотношение их, как и общая интенсивность эстетической потребности, исторически изменчивы. Особое напряжение в их взаимодействии происходит в современных условиях, создаваемых научно-технической революцией. А именно, в условиях, характеризующихся, с одной стороны, общим возрастанием информационных процессов в обществе (что стимулирует и развивает потребность людей в них), а с другой — созданием таких режимов и ритмов деятельности людей, которые подчас по своей интенсивности или монотонности приводят к перенапряжению, к функциональной недостаточности (что и побуждает людей к различным игровым действиям и общению с искусством как одной из форм разрядки и восстановления их нормального состояния).

В буржуазной эстетике игровой аспект искусства, как правило, сильно преувеличивается в ущерб его содержательности. Поэтому чрезвычайно важно определить действительную роль функции игры в жизни человека, выяснить причины возникновения и модификации потребности в ней во все периоды его существования.

В настоящее время в нашей науке игра является предметом многочисленных исследований в педагогике,

психологии и эстетике¹. По справедливому замечанию советского эстетика Ю. М. Лотмана, «игра является одной из серьезных и органических потребностей психики человека. Разные формы игры сопровождают человека и человечество на всех стадиях их развития»².

Сравнив искусство, науку и игру, Лотман пришел к выводу, что «художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно»³. Ибо, как было показано, искусство является и познанием действительности, и средством удовлетворения функциональных или игровых потребностей человека. И именно благодаря этой уникальной способности одновременно оптимальным образом воздействовать на социальный и психобиологический уровни человека, приводя их в гармоническое состояние, искусство является эталоном для многих других видов общественно-трудовой деятельности людей. В прошлом, в условиях ремесленного производства, эстетический аспект в какой-то мере входил в состав трудовой деятельности, в дальнейшем конвейерное производство, расчленив труд на простейшие операции, лишило его целостности и функционального разнообразия. И только теперь в условиях научно-технической революции

¹ См. В. И. Устименко. Игра и эстетическая деятельность. М., МГУ, 1969. Е. В. Ростомашвили. Эстетическая теория игры и ее критика. Тбилиси, 1972.

² Ю. М. Лотман. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». — Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967, с. 133.

³ Там же, с. 145.

созданы условия для превращения труда в творческо-эстетическую деятельность. Современное высокоразвитое автоматизированное производство постепенно освобождает трудящихся от механического труда, развивает их инициативу и творчество. Новая отрасль эстетики — техническая эстетика — активно разрабатывает проблемы наиболее оптимального включения эстетических параметров в различные виды трудовых операций, занимается вопросами эстетизации интерьера производственных предприятий, а также решает задачи повышения эстетических качеств выпускаемой продукции.

В условиях развитого социализма, с дальнейшим ростом научного управления обществом появляется возможность сознательного планирования необходимого количества и ка-

чества разных видов деятельности человека, в том числе и эстетической активности. Все большую роль будет играть тесное сближение научного и технического творчества с эстетической деятельностью. В результате различные сферы жизнедеятельности человека — его труд, обучение и сфера досуга — будут еще более содействовать его гармоническому развитию и совершенству.

Итак, потребность в эстетической деятельности при социализме непрерывно возрастает и все более удовлетворяется во всех сферах общественной практики. Это стимулирует развитие всех видов искусства, повышает его роль в жизни людей, а также определяет характер и темпы его развития в условиях научно-технической революции.

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

Научно-техническая революция оказывает большое влияние на все стороны общественной жизни, в том числе и на искусство. Влияние ее на искусство многосторонне. Важнейшие научные открытия в XX веке и интенсивное внедрение многих из них в производство привели к росту урбанизации, резкому увеличению производства промышленных и бытовых товаров, созданию всеохватывающей сети массовых средств коммуникаций и т. д. Все эти новые процессы общественной жизни отразились и на содержании искусства, которое пытается осмыслить современные процессы научно-технической революции и испытывает их воздействие на своем развитии.

Как справедливо утверждает Л. Жадова в книге «Фернан Леже», «научно-технический прогресс и промышленная техника с начала XX века, энергично менявшие облик мира и психологию людей, оказали большое влияние на формирование и развитие эстетических и художественных концепций нового времени»¹. В ча-

стности, это явление прослеживается в творчестве французского художника Ф. Леже, который в технике видел средство самоутверждения человека и раскрытия его возможностей преобразования природы.

И по мнению некоторых искусствоведов, урбанистические мотивы в начале этого века выражали надежду прогрессивно настроенных художников на социальную и техническую революцию. «Машины, — утверждает, например, английский искусствовед Д. Бенталл, — многими рассматривались в то время как символ прогресса, будущего и социальной эмансипации; с этим же ассоциировался и символ города».

Но с середины XX века, то есть после второй мировой войны, урбанистические сюжеты в живописи, да и в других видах искусства, все более принимают мрачный характер и отражают обострение социально-политических противоречий в буржуазных странах. Буржуазные художники все более и более склоняются в основном к пессимистическим прогнозам развития общества и цивилизации в целом, делая свои выводы

¹ Л. Жадова. Фернан Леже. М., 1970, с. 14.

на основе отрицательных последствий использования в современном капиталистическом государстве науки и техники для конкурентной борьбы монополий, наращивания военно-промышленных комплексов, гонки вооружения, производства атомного и водородного оружия. Во многих художественных произведениях литературы, киноискусства и живописи в капиталистических странах нередко рисуется мрачное будущее человечества, финал которого многим представляется в виде зловещей картины опустошенной ядерным оружием земли, на которой сохранилось лишь несколько человек.

В советском искусстве научно-технический прогресс, целью которого является максимальное удовлетворение материальных и духовных потребностей народа, получил иное и многообразное отражение. Оптимистическое звучание многих произведений советских художников свидетельствует о качественно новых благоприятных социальных условиях для использования результатов научно-технической революции на благо общества.

Но вопрос об отражении научно-технического прогресса в искусстве — это лишь один (хотя и весьма важный!) из аспектов проблемы, сформулированный в названии данной главы.

Другим важнейшим аспектом проблемы воздействия научно-технической революции на искусство является вопрос о влиянии техники на характер и способы функционирования искусства в обществе. При этом необходимо оговориться, что влияние техники на искусство является лишь

одним из факторов в системе общественных явлений, воздействующих на него. Поэтому неправы те буржуазные эстетики, которые развитие искусства ставят в зависимость лишь от его технической основы.

Художественное творчество во всех видах искусства обусловлено многими объективными социальными факторами. Так, по словам К. Маркса, «Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности, и, наконец, разделением труда во всех странах, с которыми его местность находилась в сношениях»¹.

Это не значит, что характер и уровень производства в обществе механически определяют уровень развития и эстетические особенности искусства. Как установлено классиками марксизма, такая связь во многом опосредована. Искусство как особый вид производства зависит от различных объективных и субъективных факторов, влияние которых учесть порой весьма трудно, но не невозможно. С одной стороны, для искусства, как и для всякого производства, характерны общие особенности производства, а с другой — ему присущи и специфические законы развития, в которых проявляется относительная самостоятельность искусства как особой формы общественного сознания. Это справедливо для всех видов и жанров искусства. Наиболее характерно современ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 392.

ные особенности функционирования искусства проявляются в тех видах искусства, которые возникли и развиваются на основе научно-технических достижений современности. Такими видами искусства, зависимыми от многих специфических особенностей эпохи научно-технического прогресса, являются те, которые функционируют на основе средств массовых коммуникаций — печати, радио, телевидения и особенно кинематографа.

Кино, например, в силу специфики и сложности своей технической основы, очень тесно связано с техникой и требует создания специальных отраслей производства. В производстве фильмов, как ни в каком еще до него виде искусства, сказалась тенденция, свойственная общественной практике в условиях научно-технического прогресса — тенденции к разделению труда.

Появление кинематографа в эпоху высокого уровня науки и техники обусловило и ряд особенностей его существования. Для него характерно ускоренное развитие. Медленный, постепенный путь эволюции и совершенствования традиционных изобразительных видов искусств, основанных на ручном труде, — скульптуры, живописи, прикладного искусства — заменяется в кинематографе стремительными темпами становления и изменения, темпами, рожденными научно-технической революцией и связанными с другими формами общественной практики.

Для новых видов искусства характерны многие черты, свойственные функционированию производства в целом в период научно-технического прогресса: расширенное производст-

во, рост многообразия ассортимента, увеличение рынка сбыта, гибкое реагирование на спады и подъемы потребления, прогнозирование вкусов и интересов и т. д. Одним словом, все, что необходимо для оптимального функционирования данной отрасли промышленности и производства в целом. Эта сторона киноискусства, как и других «технических» видов искусства — радио, телевидения, — к сожалению, еще недостаточно изучена в нашей науке. Здесь в основном до сих пор господствует искусствоведческий аспект исследования, который при всей его важности не может заменить необходимость исследования общих закономерностей развития искусства как производства, зависящего от многих экономических, политических и научно-технических — факторов. Важность этой стороны киноискусства отмечает, например, французский кинорежиссер Луи Дакэн в своей книге «Кино — наша профессия». В главе «Искусство, но также и промышленность» он справедливо утверждает, что «являясь также и отраслью промышленности, кинематограф в большей степени, чем какое-либо другое искусство, испытывает на себе влияние экономической, политической и социальной системы своей страны»¹.

В нашей стране киноискусство, как и другие виды искусства, является мощным средством идейно-эстетического воздействия на массы трудящихся. В оценке кинопродукции нашей критикой идейно-эстетический анализ, как правило, занимает веду-

¹ Луи Дакэн. Кино — наша профессия. М., 1963, с. 45.

щее место, а проблема кассового успеха или популярности — подчиненное. Но это, разумеется, не значит, что проблема экономической эффективности не играет роли в политике кинопроката. Как и всякое производство при социализме, кинопромышленность должна быть рентабельной, чтобы иметь возможность увеличивать количество и ассортимент кинопродукции, расширять сеть кинопроката, обновлять и совершенствовать съемочную, проекционную, акустическую аппаратуру.

В буржуазном обществе кино является одним из выгоднейших бизнесов. «В условиях капиталистической экономики, — свидетельствует Луи Дакэн, — кинофильм, уже в силу того, что его создание предполагает ряд промышленных и торговых операций, в первую очередь является товаром. Стало быть, создание и производство фильмов подчиняются единственному закону — закону прибыли, который господствует над художественным и культурным императивами»¹. Вместе с тем это отнюдь не означает, что буржуазные магнаты кино безразличны к содержанию и идейной направленности кинопродукции. Известно, какую роль буржуазное кино играет в пропаганде «американского образа жизни», в отвлечении трудящихся от актуальных общественно-социальных проблем, в стремлении к культивированию жестокости и насилия и т. д.

Подводя некоторые предварительные итоги сказанному об общих сторонах развития искусства в эпоху

научно-технической революции, следует отметить, что они, в общем, связаны, с одной стороны, со свойствами товара, каковым выступает каждое произведение искусства в системе его производства и сбыта, а с другой — с его свойствами как художественной ценности, характер которой далеко не безразличен для политических и идеологических институтов любого государства. Это взаимодействие политико-экономических аспектов художественной продукции принимает различный характер и направленность в буржуазном обществе и в странах социализма. Целью буржуазного производства искусства в основном является прибыль, использование товарных свойств художественных произведений, основной же целью социалистического производства искусства является идеологическое и идейно-эстетическое воспитание народа, а экономическая сторона производства является подчиненной этой главной цели.

Перейдем теперь к рассмотрению специфических закономерностей функционирования и развития искусства в эпоху научно-технического прогресса.

В эпоху научно-технической революции особенно отчетливо выявляется диалектическое противоречие между требованием идейно-эстетического совершенства художественного произведения и необходимостью его массового производства в условиях расширенного производства и потребления искусства.

Тенденция к массовости — одна из основных характерных закономерностей развития современного искусства.

¹ Луи Дакэн. Кино — наша профессия, с. 45.

Наиболее четко тенденция к массовости проявляется в архитектуре. Зависимость архитектуры от результатов научно-технического прогресса особенно очевидна. Один из выдающихся архитекторов современности — Ле Корбюзье расценивал применение науки и техники в архитектуре как начало революции в ней. Правда, он же с тревогой отмечал и отрицательные последствия их влияния на архитектуру при отсутствии всеобщего планирования строительства и перестройки городов в буржуазных странах. «Эра машинизма, — писал он в работе «Новый дух в архитектуре», — принесла с собой новую технику, явившуюся одной из причин беспорядка и разрушений в городах. Между тем именно от нее надо требовать решения задачи»¹.

Научно-технический прогресс поставил перед архитектурой сложную задачу — решить проблему массовости и эстетического совершенства архитектурных сооружений.

Эта проблема в настоящее время в основном решается путем организации серийного выпуска составных деталей однотипных сооружений. «Начинается серийное изготовление отдельных частей здания. ...Сопоставив это с прошлым, мы обнаружим революцию в методах и размахе предприятий»² — так оценивал это явление тот же Корбюзье. Противоречие между архитектурой как искусством и индустриализацией, между эстетической уникальностью и массовой серийностью во многом определяет развитие современной ар-

хитектуры. Одним из выходов из этого противоречия является создание вариантных стандартов, в которых высокое техническое совершенство исполнения деталей сочетается с вариантным использованием их при строительстве архитектурных сооружений.

Архитектура, как ни один другой вид искусства, предназначена удовлетворять разнообразные утилитарные и эстетические потребности человека. Поэтому при тех огромных возможностях, которые современный уровень техники предоставляет, в распоряжение архитектуры, и при таких невиданных до этого темпах строительства остро встает вопрос о комплексном критерии оценки архитектурных сооружений в соответствии с их функциональным назначением. Очень важно для установления этого критерия, по словам Корбюзье, «найти человеческие масштабы, человеческие функции». Мемой многих параметров архитектуры для него выступают разнообразные потребности человека, возможность их адекватного удовлетворения. «Человек в моем представлении выше всего, что его окружает, и я спрашиваю себя, что нужно для того, чтобы у него было хорошее настроение»¹ — таково социально-эстетическое кредо этого прогрессивного зодчего. Отсюда в основу разработанной им системы новых пропорциональных отношений в архитектуре положены размеры человеческого тела. Построенные в соответствии с этой системой жилые дома были не только «вместилищем человека», но

¹ Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970. с. 179.

² Там же, с. 13.

¹ Ле Корбюзье. Архитектура XX века. с. 74.

и «продолжением человека»,¹ то есть создавали условия, благоприятные и для отдыха, и для творческого развития человека. Дальнейшее развитие архитектуры, очевидно, связано с реализацией не только наиболее общих потребностей людей, но и удовлетворением их индивидуальных вкусов, что возможно на основе создания подвижных интерьеров, вариативной мебели и т. д.

Такие же тенденции во многом характерны и для производства промышленных изделий и бытовых товаров. Как и в архитектуре, развитие промышленности привело к необходимости разрешить проблему совмещения в промышленных товарах оптимального сочетания утилитарных и эстетических функций, то есть пользы и красоты.

Задачи, связанные с необходимостью массового выпуска предметов потребления и достижением их эстетического совершенства, способствовали включению художественной деятельности в систему проектирования, возникновению производственной эстетики, разрабатывающей проблемы эстетизации товаров массового производства.

Современный уровень науки и техники позволяет создавать различные новые материалы, обладающие как практически необходимыми, так и эстетически привлекательными свойствами. Это меняет характер отношения конструктора и художника к материалу труда². И если в прошлом ремесленный труд и соответствующая ему

технология были направлены на обработку природного вещества, используя его свойства для утилитарных целей, выявляя и подчеркивая декоративные свойства, то по мере развития науки и техники могут создаваться такие «индетерминированные» материалы, которые в гораздо большей степени, чем природные материалы, подчиняются художественно-техническим идеям дизайнеров. Это намного расширяет их возможности и дает большой простор для творческого воображения при создании предметов, соответствующих современным требованиям общественной жизни — ее динамике, ритмам и темпам. В этом процессе материал играет уже не определяющую, а подсобную роль.

Использование новых материалов, которые отличаются от природных материалов как по своей фактуре, так и принципам формообразования, вносит характерное разнообразие в макро- и микросреду человеческого существования³.

Художественное проектирование в условиях научно-технической революции в еще большей мере по сравнению с архитектурой может учитывать потребности людей и способствовать их оптимальной жизнедеятельности, развивать эстетический вкус, пробуждать способности к художественному творчеству в каждом человеке. Отсюда возникает совершенно новая, несвойственная для уровня ремесленного производства тенденция «мобильного строитель-

¹ Ле Корбюзье. Архитектура XX века, с. 74.

² См.: К. Макаров. О художественной форме и дизайне. В сб.: Эстетика и производство. М., Изд-во МГУ, 1969.

³ См. Б. Лындина. Научно-технический прогресс и формы его художественно-проектного выражения. — В сб.: Научно-технический прогресс и искусство. М., Изд-во МГУ, 1971, с. 144—148.

ва», в ходе которого проектируются сборно-разборные варианты пространственных структур и систем, предусматривающих изменение или появление новых функций в процессе их творческого использования и преобразования как в производстве, так и в быту. Бурное развитие дизайна и технической эстетики свидетельствует о начавшейся в условиях социализма планомерной гуманизации окружающей человека неживой природы.

Несколько иначе проблема идейно-эстетического совершенства и массовости решается в новых видах искусства — фотографии, кинематографе и телевидении. Характерной особенностью этих искусств является, во-первых, использование массовых коммуникаций для их трансляции потребителю и решение, таким образом, одной из важных проблем искусства в эпоху повышенной потребности в нем — массовости. И во-вторых, с появлением этих видов искусства решается и другая важная задача в условиях массового потребления искусства — оригинал создается не в единственном экземпляре, как раньше, а в количестве, необходимом для удовлетворения спроса в нем. Все это позволяет резко сократить время между созданием и восприятием новых видов искусства массами. И если оригинал произведения живописи прошлого, Джоконду, например, могут посмотреть лишь те, кто побывает в Лувре, и доступ к ней сразу многих людей невозможен, то теле- или кинофильмы можно практически показать в одно и то же время всем людям земного шара.

Таким образом, одной из важнейших особенностей «технических» видов искусства является предельное сокращение времени между созданием художественных произведений и массовым восприятием их публикой.

В этот процесс «технические» виды искусства втягивают и традиционные искусства, транслируя их посредством массовых коммуникаций. В связи с этим возникает проблема тиражирования произведений искусства. В литературе ее решение было обеспечено появлением печатного станка, последующим развитием и усовершенствованием полиграфической промышленности. И поскольку художественная литература не связана с изображением, то возможности тиражирования ее безграничны. Другое дело — тиражирование изобразительных видов искусства. По справедливому замечанию искусствоведа Н. Яранцевой, «развитие средств тиражирования нельзя оценивать односторонне, только с точки зрения его технических успехов, необходимо учитывать и отрицательные стороны этого процесса»¹. Удовлетворение массового спроса на произведения живописи, скульптуры неизбежно связано с эстетическими потерями, так как тиражирование в этом случае «меняет жанр тиражируемого произведения — переход из станковой скульптуры в мелкую пластику, из живописи — в декоративно-прикладное искусство»².

Но тем не менее тиражирование осуществляет важную функцию по-

¹ Н. Яранцева. Тиражирование как эстетическая проблема. — В сб.: Научно-технический прогресс и искусство. М., МГУ, 1971, с. 39.

² Там же.

пуляризации художественных произведений искусства, что уже само по себе очень важно в период приобщения народных масс к прежде недоступным им видам искусства. Тиражирование, таким образом, в общем способствует воспитанию эстетического вкуса народных масс.

В буржуазных странах экономические и эстетические проблемы тиражирования являются составной частью общей проблемы буржуазной «массовой культуры» и, как правило, рассматриваются многими буржуазными эстетиками и искусствоведами лишь в негативном плане. Характерна, например, критика «массовой культуры» английским эстетиком Гербертом Ридом, анализирующим в основном лишь ее отрицательные черты.

Некоторые же буржуазные теоретики искусства, отвлекаясь от конкретного содержания современной «массовой культуры», в возможностях тиражирования искусства не без основания видят демократизацию его и доступность широким массам. Так, например, Ш. Спенсер утверждает, что индустриальная революция, с одной стороны, создает технические средства массовой продукции во всех сферах материального и духовного производства, а с другой — порождает публику, нуждающуюся в массовом искусстве. В этой ситуации, по его мнению, уже больше невозможно обожествление художника и сохранение культа уникальности искусства подобно тому, как это было в эпоху Ренессанса. Далее Спенсер приводит высказывание современных художников — сторонников массового искусства. Миф об уникальности

искусства должен исчезнуть и уступить триумфу массового искусства, заявляет Вазарелли. И Д. Каршан в статье «Конец «культа уникальности» утверждает, что с появлением тиражирования произведений искусства возникла возможность демократической формы функционирования искусства, произведения которого, доступные по цене простым людям, стали во множестве распространяться среди них. Правда, это стоило живописи потери ее оригинальности, прежде доступной лишь владельцам картин. Но, по мнению Каршана, появление массового производства искусства по-новому ставит и проблему оригинальности произведений искусства, намного расширяя ее границы.

Кроме того, возникает и проблема количества тиражирования, при котором сохраняются близкие к оригиналу эстетические свойства произведений искусства. Усовершенствование технических средств тиражирования со времен Дюрера и до наших дней намного раздвинуло возможности количественного увеличения тиражирования с минимальными потерями художественных достоинств живописи, тем не менее они не безграничны.

Среди многих теоретиков и практиков современной модернистской живописи и скульптуры наблюдается своеобразный культ технических средств и машины вообще, преувеличение их возможностей в создании художественных произведений, стремление к серийности и отказу от человеческого начала в искусстве. Так, например, С. Баретт в своей книге «Op Art» констатирует,

что характерной чертой оп-арта является тот факт, что произведения могут быть размножены или произведены для масс механическим путем, ибо художники этого направления, по сути, создают схему своего произведения, а затем используют для ее реализации наемные руки и готовы переложить механическую часть своей работы на машину. «Использовать другие руки, использовать машину — вот современная идея. Посмотрите на картину, которая висит перед вами. Это оригинал или копия? Вы не можете сказать... Литература и музыка распространяются посредством книги и грампластинок. Почему не делать тоже самое и с живописью? Тот художник, кто сегодня ухитряется обожествлять техническое мастерство мольбертного письма, не может претендовать на звание авангардиста», — утверждает автор. «Мы должны сделать с искусством то, что Генри Форд сделал с машинами» — таков один из лозунгов, призывающих к серийному производству произведений искусства. Интересно, что необходимость применения техники в искусстве многими теоретиками и практиками искусства обосновывается не только массовой потребностью в искусстве, но и сходными чертами научного и художественного творчества, проникновением методов научного творчества в искусство.

Кроме того, многие буржуазные художники, например, представители минимал и концептуал арт пытаются заменить художественный метод отражения научным, то есть свести все богатство конкретного реального мира к лежащим в его основе «фундаментальным законам», которые они

стремятся выразить непосредственно, а не в их случайных проявлениях в природе.

Подобные эксперименты в искусстве, как правило, приводят буржуазных художников к игнорированию обрзанности искусства, к ликвидации его как специфической формы общественного сознания. Взаимодействие же новых, «технических», и традиционных видов искусства отличается большой сложностью и многообразием, а отнюдь не сводится к тем крайностям, о которых говорят буржуазные художники.

Изобретение фотографии, кино и телевидения привело к возникновению сложных процессов взаимовлияния: с одной стороны, между ними и традиционными видами искусства, с другой — между искусством и техникой, развитие которой предоставляет в распоряжение новых искусств все более разнообразные и совершенные технические средства.

Становление новых видов искусства осуществлялось путем выявления и утверждения своей специфики и своего социального статуса, одним словом, своего места в системе искусств.

Вскоре после изобретения фотографии Даггером, примерно с середины сороковых годов XIX века «лучшие мастера-даггеротиписты стали оттеснять преуспевающих ремесленников-живописцев и акварелистов, которые писали миниатюрные портреты. То был первый конфликт между мастерами «живописного цеха» и представителями «светописи»¹. Появ-

¹ С. Морозов, Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. М., 1963, с. 14.

ление фотографии положило начало продолжительной дискуссии о ее возможностях и эстетических достоинствах в сравнении с живописью. И если на первых порах многими теоретиками и практиками искусства фотография лишалась права называться искусством, то затем, добившись значительных художественных результатов, она завоевала почти всеобщее признание как своеобразный вид изобразительного искусства.

Для становления и развития фотографии как искусства характерна определенная закономерность взаимоотношений с другими видами изобразительного искусства. С момента своего появления фотография привлекала к себе в первую очередь живописцев, которые использовали свой опыт творчества для создания портретов, пейзажей и жанровых сцен. Таким образом, пока фотография еще не выявила своей художественной специфики, фотографы на первых порах вынуждены были обращаться к традиционным изобразительным видам искусства. Но по мере все более широкого ее распространения, возникли тенденции к отказу от скрупулезной точности рисунка и стремление к его обобщению, недосказанности. Эта эволюция художественной фотографии была связана не столько с развитием ее технической основы, сколько с влиянием на нее новых направлений в традиционных видах изобразительного искусства. Например, во второй половине прошлого века фотографы стремились подражать модным в то время стилям живописи, особенно импрессионистскому. Весьма характерно в этом смысле влияние

французского художника Эдгара Дега на фотографов-соотечественников. Многие полотна Дега, такие, как, например, «За туалетом», «После ванны» и другие, передавали не типические положения и обобщенные образы, а как бы подсматривали и выхватывали из потока жизни отдельные, порой, казалось бы, случайные ее моменты и ситуации.

Этот стиль Дега возник до появления моментальной съемки и как бы указал путь для развития фотографии по линии запечатления невыдуманных и интересных жизненных ситуаций. Дега как бы предугадал стиль, которому в большей, чем для живописи, мере соответствовали технические возможности фотографии. Французские фотографы Пюйо и Демаш не замедлили воспользоваться художественным открытием Дега и положили начало широко развивающемуся и в настоящее время стилю съемки скрытой камерой. Непрерывный технический прогресс основных этих видов искусства обеспечивает широкие возможности для съемки натуры в естественном состоянии, для незаметного «соучастия» в уникальных ситуациях и событиях.

Но не следует думать, что взаимодействие между фотографией и живописью, например, сводилось лишь к влиянию живописи на фотографию. Процесс этот был обоюдным. Как уже говорилось, появление фотографии отодвинуло на второй план посредственных портретистов. С другой стороны, фотографическому видению стали в какой-то мере подражать художники, склонные к точной передаче натуры. Многие из худож-

ников, например, И. Репин, И. Шишкин и даже М. Врубель, Н. Рерих и А. Бенуа, использовали фотографии как вспомогательный материал в процессе художественного творчества. И хотя «подлинный художник... не подражает фотографии, но он не может обойти коренных изменений, внесенных фотографией в психологию восприятия изображения. В какой-то мере он учитывает эти изменения в творческом процессе, в компоновке и исполнении портрета или жанровой картины. Фотографическое видение людей и явлений жизни, как достижение современной техники, не может игнорироваться мастерами изобразительных искусств»¹. Можно привести много примеров влияния фотографического стиля на творчество крупных современных художников, например, Д. Диверна, А. Дейнеки, Г. Нисского и других. Но с другой стороны, в творчестве многих художников наблюдается процесс отталкивания от приемов фотографии, выражающийся в усилении субъективного лирико-драматического начала, в тяге к метафорической образности и к экспрессии. Характерно в этом отношении творчество выдающихся зарубежных, русских и советских художников — Ван-Гога, Матисса, Врубеля, Рериха, Сарьяна и других. Разумеется, на стиль их произведений оказали влияние в первую очередь условия социальной жизни. Но при решении «технических» проблем эти художники несомненно учитывали уровень и характер техники изображения, который был достигнут их эпохой не без сильного влия-

ния фотографии. При отсутствии фотографии одной из основных целей живописи было непосредственное изображение природы, что уже вызвало эстетическую реакцию. После широкого распространения фотографии максимально адекватное изображение природы постепенно перестало служить одним из основных критериев художественности картины. Это предъявило новые требования к живописи и толкало ее к более интенсивным поискам специфики как своего содержания, так и средств его выражения. Например, анализируя основные тенденции развития современной советской живописи, Г. Плетнева наряду с поисками художниками метафорической образности и смелым использованием традиций народного фольклора, отмечает наличие другого направления, для которого характерно преднамеренное обращение к языку, резко отличающемуся от традиционной манеры письма.

Итак, можно сделать вывод, что научно-технический прогресс, вовлекая искусство в орбиту все убыстряющихся темпов развития, ускоряет процессы его становления и роста.

Другой характерной тенденцией является процесс дифференциации искусств, который, как мы убедились на примере взаимодействия фотографии и живописи, приводит в конце концов к выяснению специфики взаимодействующих видов, к подчеркиванию, заострению их особенностей. В определенных социальных условиях эта тенденция может дойти до крайностей и поставить на грань ликвидации один из видов искусства, как, например, это происходит с не-

¹ С. Морозов. Искусство видеть. М., 1963, с. 262.

которыми направлениями живописи в буржуазных странах. Так, многие теоретики да и практики абстракционизма при обосновании этого течения в живописи утверждают, что одним из главных факторов, приведших это направление к отказу от изобразительности является появление фотографии. На самом же деле живопись и фотография могут не только с успехом сосуществовать, но и в известной мере, разделяя некоторые специфические функции изобразительности, способствовать развитию друг друга в своеобразном художественном состязании. Хорошо на этот счет замечено Кукрыниксами: «Фотография может быть искусством, если она не будет стараться быть похожей на живопись. Точно так же как живопись не будет искусством, если будет стараться походить на фотографию».

Но как бы ни расходились эти виды искусства, их объединяет нечто общее — стремление к подлинно оригинальному и эстетически совершенному отражению действительности. И в живописи и в фотографии, по словам одного из крупнейших советских фотографов, «необходимо учиться не только технике дела, законам изобразительного искусства, композиции, освещению, — надо изучать жизнь, людей, человеческие лица, характеры в их движении. Нужно учиться творчески осмысливать предмет»¹.

Одним из наиболее характерных видов искусства, зависящих от многих специфических особенностей

эпохи научно-технического прогресса, является кино.

В начале своего появления немой кинематограф оказывал огромное воздействие на зрителей невиданной до этого достоверностью изображения, приближающей его к естественным жизненным ситуациям. Вместе с тем несовершенство киноаппаратуры наложило своеобразный отпечаток на фильмы того времени. Отсутствие звука компенсировалось преувеличенной экспрессией движений и мимики актеров — кинематограф был наполнен трюками и аттракционами.

В дальнейшем с развитием техники совершенствовалось и кино. Например, монтаж из технического средства соединения различных кадров или кусков пленки превратился в одно из характерных и сильнейших художественных средств немого кино.

Озвучение кинематографа намного увеличило его возможности более полного и многостороннего отражения жизни, и поэтому звуковое кино в короткий срок вытеснило немое. Далее с изобретением широкоугольной оптики связано появление в кино новых необычных ракурсов, более четкой и резкой перспективы изображения пространства, выделение передних и задних планов и т. д. А появление совершенной малогабаритной съемочной аппаратуры и более чувствительной пленки позволило кинематографу наряду с принципом построения изображения с жестко фиксированной точки зрения использовать и съемку подвижной камерой. Эффект воздействия изображения, получаемого при помощи движущей-

¹ М. С. Напельбаум. От ремесла к искусству. М., 1958, с. 140—141.

ся камеры, бывает гораздо сильнее обычного изображения с неподвижной точки зрения.

Все эти художественные возможности связаны с успехами техники, обусловлены ею. В то же время, ставя перед техникой все новые задачи, кинематограф побуждает ее к дальнейшему совершенствованию. Этот диалектический процесс в короткий срок привел к весьма интенсивному развитию самых разнообразных художественных средств кино. При этом важно отметить, что необходимость применения технических новинок в кино определяется, как уже было сказано, учетом особенностей восприятия людей и общественными функциями, выполняемыми кинематографом во всем его жанровом многообразии. Это в известной мере сдерживает безудержное применение техники в киноискусстве. Не случайно, очевидно, после короткой сенсационности быстро угас интерес к синерме и циркораме. Трудно с определенностью сказать, каким будет кино будущего. По мнению некоторых теоретиков и практиков киноискусства, в недалеком будущем кино будет все более и более осваивать широкоформатный экран и затем переходить к вариантному экрану, который, обеспечивая достаточно сильный эффект присутствия, дает большую свободу творцам фильмов в использовании художественных средств современного киноискусства¹.

¹ См. об этом более подробно статьи В. Соколова «О некоторых особенностях технических средств изображения в искусстве» и Н. Васильевской «Научно-техническая революция и развитие технических и изобразительных средств в кино». — В сб.: Научно-технический прогресс и искусство.

Во всяком случае, в каком бы конкретном направлении ни развивалось киноискусство, оно всегда будет так или иначе осваивать новую технику, ибо его развитие, как и развитие всякого другого вида искусства будет «убеганием от подобного», уже достигнутого, освоенного. Этот импульс развития генетически присущ любому виду искусства, но в большей степени — «техническим искусствам», ритм изменения которых гораздо интенсивнее традиционных видов искусства, ибо задается общим, все ускоряющимся темпом производства в условиях научно-технической революции.

Одним из показателей развития киноискусства является весьма интенсивное выявление характерных черт его жанров. Так, в нашу эпоху документальное кино оказало немалое влияние на игровое кино и привело даже к возникновению документального стиля в нем. Но и документальное кино испытывает на себе положительное влияние общей художественной культуры игрового кино. В настоящее время монтаж получил новое развитие в документальном кинематографе, стал одним из эффективных средств выражения личностного взгляда режиссера на документы истории.

Таким образом, общие закономерности взаимодействия — заимствования и отталкивания — присущи не только разным видам искусства, но и различным жанрам внутри этих видов.

Свидетельством художественных успехов кино является обратное воздействие его на другие виды искусства — на литературу, живопись, гра-

фику, театр. Это воздействие осуществляется и в виде непосредственного влияния на них, и в виде противодействия этих искусств кинематографу. Так, в современном театре все более четко проявляется тенденция выявления специфики именно театральной условности в противовес естественности и точности изображения в киноискусстве.

Весьма сильно и косвенное влияние кинематографа. Формируя стереотипы восприятия специфики своего образного строя, киноискусство вынуждает и другие виды искусства (например, литературу, живопись, графику) так или иначе учитывать их, опираться на них.

В настоящее время благодаря своим все возрастающим возможностям телевидение становится грозным соперником кинематографа, театра, эстрады и т. д. Правда, соперничество это выражается не в вытеснении их, а в том, что телевидение вобрало все виды искусства в себя, транслируя их по своим многочисленным каналам. Но, начав только с трансляции других видов искусства, телевидение в скором времени стало искать и свою неповторимую специфику. Появилось множество художественных жанров телевизионных передач. Одной из причин, ускоривших этот про-

цесс, являются неизбежные, технически обусловленные эстетические потери транслируемых художественных произведений других видов искусства. Не отказываясь от функции трансляции, телевидение в еще более короткий срок, чем кино, стало использовать свои специфические возможности для создания полноценного, оригинального телевизионного искусства.

Наряду с художественными жанрами телевидение с самого начала его появления большое, если не ведущее, место отводит репортажам с места различных — политических, производственных, бытовых, спортивных и др. — событий в мире. Принимая во внимание такое многообразие функций телевидения, трудно переоценить его идеологическое, просветительское и эстетическое значение.

Итак, характеризуя основные тенденции развития всех видов и жанров искусства в эпоху научно-технической революции, можно заключить, что все они так или иначе направлены на удовлетворение и формирование все возрастающей в современных условиях потребности масс в различных функциях эстетической деятельности и искусства как ее высшей и наиболее сложной формы.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА В ЭПОХУ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Новые явления в искусстве, характерные для эпохи научно-технической революции, наряду с применением традиционных методов, привели к необходимости создания и применения новых методов исследования и прогнозирования развития искусства.

Содержание и структура эстетики исторически обусловлены, с одной стороны, уровнем и характером освоения действительности всеми формами эстетической деятельности и эстетического сознания, с другой — характером тех философских систем, внутри которых развивалась эстетика, а также состоянием различных наук — истории, социологии, искусствознания, психологии и др., так или иначе привлекаемых эстетикой для решения своих проблем. Поэтому предмет эстетики постоянно расширяется, а ее методы исследования, ассимилируя достижения других наук, все более совершенствуются.

В современном виде эстетика является сложной наукой, которая исследует эстетическую деятельность во всех ее формах, эстетическое восприятие природы, общественных явлений и произведений искусства.

Если в прошлом эстетика была

связана в основном с философией и искусствознанием, то в настоящее время для решения своих проблем она привлекает различные общественные и естественные науки и даже математику. Правда, в зародыше количественные методы при анализе искусства применялись еще в античности пифагорейской философской школой. Использование данных физиологии и психологии характерно и для многих эстетиков прошлого. Но так как эффективное применение конкретных наук зависит от их уровня развития, то только в нашу эпоху их всестороннего и бурного расцвета стало возможным действительно плодотворное содружество различных дисциплин при решении актуальных проблем современной эстетики. Необходимость взаимодействия различных наук при исследовании эстетической деятельности, произведений искусства и его реципиентов вызвана их сложностью, наличием в них различных взаимообусловленных уровней и структур. Проблемы могут иметь более общий характер, отражая то, что присуще всему предмету эстетики, и более частный, относящийся лишь к одному из его звеньев — эстетической деятельности,

произведениям искусства или эстетическому восприятию.

Рассмотрим по порядку, как эти общие и частные проблемы решаются в современной марксистско-ленинской эстетике и как многие представители буржуазной эстетики пытаются использовать трудности при решении ее сложных проблем для оправдания современного модернизма в искусстве.

Общие вопросы эстетики обычно решаются на основе методологии, вырабатываемой философией. Философский метод исследования важнейших проблем искусства имеет большую историю. С древнейших времен философскую мысль занимали проблемы соотношения искусства и действительности, особенности отражения жизни в искусстве, характер творческого процесса в нем. И уже тогда в постановке и рассмотрении этих проблем более или менее отчетливо проявились две тенденции — материалистическая и идеалистическая, развернулась борьба различных точек зрения на искусство. В античной философии наглядным примером такой борьбы может служить критика Аристотелем идеалистической эстетики Платона.

В средние века, в эпоху феодализма и господства в ней религиозной философии, искусство в основном рассматривалось как выражение божественной сущности и отражение красоты творений бога. Особенно елнятельной в то время была философия и эстетика Фомы Аквинского. Взгляды этого отца церкви развиваются и модернизируются представителями современной религиозной эстетики — неотолизма. Наиболее из-

вестными из них являются французские эстетики Ж. Маритен и Э. Жильсон.

В новое время, в эпоху зарождения и развития буржуазных общественных отношений, философский метод исследования искусства, особенно в немецкой классической философии, достигает своего апогея и приносит наиболее значительные результаты.

В философских системах И. Канта, Ф. Шеллинга, Ф. Гегеля эстетика впервые стала частью этих систем и заняла важное место в них. Так, например, эстетика у Канта была завершением его философской системы. Но, по справедливому утверждению В. Ф. Асмуса, «задуманная как звено системы, эстетика превращается у Канта в специальную философскую науку»¹. Это же характерно для Ф. Шеллинга и тем более для Ф. Гегеля.

В эстетике этих представителей немецкой классической философии поставлены, хотя и на идеалистической основе, важнейшие проблемы эстетической деятельности и искусства. При этом характерной особенностью философского метода исследования этих проблем была его синтетичность. В нем наряду с использованием категориального аппарата для решения основных философских вопросов в зародышевом состоянии содержались структурно-функциональный, психологический, исторический и искусствоведческий методы исследования. Например, структурно-функциональный подход использован И. Кантом при определении места и функ-

¹ В. Ф. Асмус. Иммануил Кант. М., «Наука», 1973, с. 395.

ции эстетической деятельности в соотношении с наукой и практической деятельностью человека. Рассматривая же специфику эстетического восприятия и процесс художественного творчества, Кант раскрывает их механизм на основе данных современной ему психологической науки. Исторический и искусствоведческие методы исследования искусства используются Ф. Шеллингом и Ф. Гегелем для обоснования и конкретизации их философского метода построения эстетической науки. Впоследствии с развитием общественных и естественных наук и распадом философских систем (как универсальных систем, включающих в себя все отрасли знания) появляется множество самостоятельных методов исследования искусства, основанных на этих науках.

Что же касается философского метода исследования эстетических проблем, то он в буржуазной философии, характеризующейся субъективизмом и иррационализмом, растерял свои прежние достижения. Это очевидно на примере наиболее известных современных направлений в буржуазной философии — экзистенциализма и феноменологии.

Так, например, представители экзистенциализма К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр и другие выступили против традиционной философии, отказались от постановки и методов решения традиционных философских проблем. Центральной категорией этого философского направления стала неопределенная категория «экзистенции» или «существования», содержанием которой являются проблемы свободы и смысла жизни че-

ловека. Основной упор при их анализе экзистенциалисты делают на исследование структуры и различных феноменов человеческого сознания. Отрицая какие-либо объективные, научные методы исследования, они признают наиболее адекватной формой выражения внутреннего мира человека или его «экзистенции» лишь искусство.

Подобная тенденция проявляется и в стремлении феноменологов, например, Э. Гуссерля и М. Дюфрена, подменить материалистическое обоснование человеческой деятельности идеалистической теорией, согласно которой двигателем общественной практики человека является неопределенный феномен «интенциональность» или направленность его сознания. А это приводит феноменологов к отрицанию конкретного историзма в исследовании искусства и подменяет объективное исследование его произвольными описаниями состояния или феноменов сознания человека в процессе художественного творчества или восприятия искусства. Тенденция к эстетизации кардинальных философских проблем, приведшая во многих случаях к замене философского мышления художественно-образным, является одной из самых характерных проявлений субъективизма и волюнтаризма в буржуазной философии, символизирует отказ от познания объективной истины и даже отрицание ее необходимости вообще.

Таким образом, современная буржуазная эстетика, по сути дела, оказалась от достижений философии прошлого, от ее методологического аппарата исследования искусства.

Подлинное развитие философский метод исследования искусства получил в марксистско-ленинской философии, которая, вобрав в себя наиболее ценные достижения предшествующей ей философской мысли и обобщив фундаментальные открытия естественных наук, совершила качественный переворот в области философии. В настоящее время марксистско-ленинская философия обладает всесторонне развитым научным и методологическим аппаратом, обеспечивающим целостный анализ природных и общественных явлений.

Марксистско-ленинская эстетика использует этот аппарат с учетом специфических особенностей своего предмета исследования для решения всех философских вопросов эстетической деятельности и искусства.

Таковыми общими философскими вопросами марксистско-ленинской эстетики являются вопросы о взаимоотношении субъекта и объекта, материального и идеального в эстетической деятельности и эстетическом восприятии; вопросы о социальной обусловленности развития и функционирования искусства уровнем производства и характером социальных отношений в обществе; о народности, классовости, партийности искусства; о взаимодействии искусства с другими формами общественного сознания — религией, философией, моралью, наукой и политикой, а также вопросы об особенностях исторического развития искусства. Естественно, что решение этих вопросов возможно лишь с помощью таких дисциплин, как исторический материализм, социология, история, политика, атеизм, этика и искусствознание. Именно такой комп-

лексный подход к искусству характерен для классиков марксизма-ленинизма, освоение наследия которых необходимо для дальнейшего развития и совершенствования методологии исследования общих вопросов искусства. Особую ценность и актуальность в настоящее время приобретает дальнейшее изучение и разработка ленинской теории отражения как общей методологии подхода к вопросам о природе и структуре искусства, его классовости и партийности, и особенно к вопросу теории художественного творчества.

Сущность марксистско-ленинской теории отражения составляет диалектико-материалистический детерминизм — учение о всеобщей обусловленности природных, общественных и психических явлений. Согласно этой теории всякое взаимодействие между любыми предметами и явлениями обусловлено их внутренней структурой, преломляется в них. В человеческой деятельности способность к отражению объективного мира стала служить целям познания и изменения действительности в соответствии с разнообразными потребностями людей.

Внутренний, духовный мир каждого человека, его сознание формируется в процессе общественной практики, в которой совокупность общественных отношений определяет основные качества каждой отдельной личности.

Но если источником духовного формирования человека является общественная жизнь, то и методологию исследования произведения искусства необходимо строить, исходя из диалектического единства объек-

та — отраженной в нем общественной жизни — и субъекта — художника, отразившего действительность сквозь призму своего мировоззрения, общественных и эстетических идеалов, жизненного опыта и особенностей психического склада.

Решение философских, общеэстетических проблем является методологической основой для более конкретных наук, используемых при изучении искусства. В настоящее время наша эстетика активно разрабатывает методологию комплексного подхода к исследованию всех звеньев системы искусства: **художественное творчество — произведение искусства — публика.**

При исследовании же каждого из этих звеньев эстетика обращается к ряду конкретных наук, стремясь охватить систему искусства во всем ее сложном единстве и многообразии. Например, при исследовании всех видов эстетической деятельности эстетика прибегает к данным современной биологии, психологии, социологии и искусствознания. При этом она использует не только полученные результаты, но и на основе их методов организует собственные исследования, о чем свидетельствует появление таких дисциплин, как психология художественного творчества, социология искусства, психология эстетического восприятия. И хотя сделано в этой области еще не так много, все же имеются определенные достижения в разработке отдельных положений эстетики. Например, использование данных современной психологии в изучении **эстетической деятельности вообще и художественного творчества, в частности,** привело к более

четкой и дифференцированной постановке вопросов о природе эстетической потребности и обусловленности эстетической деятельности, о соотношении в ней социального и биологического, сознательного и бессознательного, эмоционального и рационального.

Успешное решение этих проблем важно не только для развития науки, но и для эффективной критики буржуазной эстетики, которая пользуется недостаточной разработанностью этих сложных проблем. Так, не вполне достигнутая ясность некоторых аспектов проблемы соотношения социального и биологического в эстетической деятельности дает возможность многим буржуазным эстетикам сводить ее до уровня биологической, то есть абсолютизируется значение врожденных особенностей и их роль в эстетической деятельности человека. А недостаточное понимание роли неосознаваемого в процессе художественного творчества является одной из причин появления множества теорий, мистифицирующих характер творческого процесса в искусстве.

Решение частных проблем искусства и художественного творчества находится в зависимости от решения общефилософских проблем.

Психоаналитическая, экзистенциалистическая или феноменологическая концепции личности, которые в настоящее время являются наиболее распространенными в западных буржуазных странах, не столько существенно отличаются друг от друга, сколько сходны в утверждении приоритета биологического, личного над общественным, бессознательного и

эмоционального над сознательным и рациональным в человеке, в его переживаниях и поступках.

Особенно наглядно это проявляется в методе анализа художественного творчества, разработанном психоаналитической школой З. Фрейда с ее различными модификациями и оттенками. Исследование Фрейдом различных проблем художественного творчества и произведений искусства связано с его теорией «бессознательного».

Учение о «бессознательном» — его источниках и формах проявления в человеческой жизни и деятельности — составляет основное ядро психоанализа. В узком смысле этого слова психоанализ представляет собой попытку определить структуру и динамику внутреннего мира человека. В своей теории Фрейд с самого начала руководствовался неверным положением о независимости психики человека от физиологии и внешней среды. Эта идеалистическая исходная посылка, принятая им, обусловила умозрительный и, как правило, тенденциозный характер его концепций. Для Фрейда характерен произвольный подход к структуре психики человека и упрощение содержания его духовного мира.

Все психические акты, желания, мотивы и поступки людей Фрейд рассматривал как результат взаимодействия «сознательного» и «бессознательного», главную роль при котором по мере эволюции своей теории он все больше отводил «бессознательному». Обоснованием его содержания служит выдвинутая Фрейдом теория «влечений», по которой человек уже с младенческих лет переживает

так называемый «комплекс Эдипа» — двойственное («амбивалентное») чувство ненависти и восхищения к отцу, на месте которого каждый ребенок мужского пола якобы мечтает очутиться в силу сексуального влечения к своей матери. (Соответственные влечения Фрейд находил и у девочек.)

Целью всей жизни человека Фрейд считал только удовлетворение этих влечений, неправомерно сводя к ним, а затем объясняя ими все богатство духовных стремлений и все разнообразие общественных интересов. У Фрейда «комплекс Эдипа» является универсальной отмычкой ко всем тайнам человека и законам общества.

Динамику духовной деятельности в процессе развития личности Фрейд пытался объяснить своей теорией «вытеснения». Согласно этой теории, влечения «эдипова комплекса» еще во младенческом возрасте приходят в противоречие с этическими и эстетическими нормами общества и вытесняются из сферы сознания, образуя главное ядро «бессознательного» в человеке, которое не изменяется во времени, не зависит от внешнего мира и подчиняется исключительно «принципу удовольствия». Культурный рост человека в дальнейшем сопровождается новыми «вытеснениями», которые группируются вокруг этого ядра, образующего, по Фрейду, самый сильный заряд психической энергии человека, который по мере необходимости переключается («сублимируется») на различные виды практической и духовной деятельности, в том числе и на художественную деятельность.

Несостоятельность фрейдистских построений вполне очевидна при противопоставлении им современной научной физиологии и психологии, которые выявляют, что проблема неосознаваемого в жизни человека Фрейдом и его последователями во всей ее сложности и широте никогда не ставилась. Проблему неосознаваемого (в психической и практической деятельности человека) Фрейд, по существу, сводил к проблеме неудовлетворенных аморальных влечений «эдипова комплекса», которые он без всякого научного обоснования приписывал всему человечеству.

Теория художественного творчества Фрейда совершенно не ставит вопрос об отражении художником действительности, общественной жизни. В ней получила решение лишь одна сторона проблемы художественного творчества — вопрос о воздействии личности художника, его стремлений и идеалов на создаваемые им произведения. Но поскольку Фрейд представлял человека как существо антисоциальное, гонимое подсознательными, аморальными желаниями, то содержание стремлений художника, выражающихся в его произведениях, Фрейдом крайне вульгаризовано. И тем не менее фрейдовская теория искусства получила широкое распространение среди современных буржуазных эстетиков и искусствоведов.

Тенденции к биологизации художественного творчества появляются и в концепциях исследователей, применяющих новейшие научные методы к исследованию искусства. Примечательна в этом отношении попытка американского генетика Герберта

Гутмана применить принципы генетики к объяснению природы и функции художественного творчества. В статье «Биологические корни творчества», помещенной в сборнике «Исследование творчества», изданном одновременно в США и Англии в 1967 году, он утверждает, что современная теория искусства должна строиться на экспериментально установленных положениях, а не на результатах «философствования в кресле», как это обычно было в прошлом. В своей статье Гутман пытается установить аналогию между творчеством человека и фундаментальными процессами жизни, механизмами функционирования биологических систем человека, исследуемых кибернетикой и генетикой.

По мнению Гутмана, важный вклад в методологию исследования живого организма внес известный труд американского ученого Кэннона «Мудрость тела», который обосновал принцип «самосохранения», получивший затем широкое распространение как принцип «гомеостазиса», или стремление всякого живого организма к функциональному балансу со средой. Понятие гомеостазиса в теориях, основанных на системном подходе, заменено понятием устойчивого или уравновешенного состояния, которое призвано подчеркнуть, что организм достигает баланса со средой не пассивным реагированием в ответ на воздействия внешней среды, а в результате целенаправленной деятельности. Человек, как открытая система, — утверждает Гутман, — не только отражает окружающую действительность и приспосабливается к ней, но и творчески пре-

образует ее. И здесь английский генетик делает интересную попытку разграничить уровни поведения человека, чтобы выделить в нем творчество как высшую его форму. Он различает шесть уровней поведения: вегетативный, рефлекторный, условнорефлекторный, познавательный, проблемно-разрешающий и, наконец, творческий. Различаются они не четко, и при этом высшие уровни включают в себя и используют все нижележащие. В чем же, по мнению Гутмана, заключается секрет творчества? «Творческое поведение состоит в любой активности, посредством которой человек вносит порядок в окружающую его среду. Это организующая активность», — пишет он.

Но что стимулирует творческое поведение? Пытаясь ответить на этот вопрос, английский генетик и демонстрирует недостатки всякого узкого подхода, основанного на методе специальной науки, при исследовании столь сложного явления, как творчество.

В основе процесса творчества, по его теории, сказываются лишь общие процессы роста и воспроизводства живого организма, которые обозначаются термином «самоудвоение» (selfduplication).

«Мы находим самоудвоение на всех уровнях организма. Оно является той темой, которая со многими вариациями исполняется в симфонии жизни», — утверждает Гутман. Этот же принцип, по мысли Гутмана, лежит и в творчестве человека, в науке и искусстве.

Высшей формой проявления принципа «самоудвоения» Гутман считает «художественные и символические

структуры», в которых осуществляется материализация внутреннего мира их творцов. «Поэтому, — заключает Гутман, — эти объекты представляют воплощение проекций или экспрессий, видений, идей, воспринимаемых форм и отношений. Организация этих структур отражает внутреннюю организацию человека». При этом Гутман подчеркивает, что художественные произведения в условиях научно-технической революции создаются и размножаются путем бесконечного удвоения или тиражирования.

Таким образом, применение новых методов исследования привело английского ученого к подтверждению отнюдь не новой концепции самовыражения, столь популярной в современной буржуазной эстетике. Но вообще необходимость применения методов естественных и особенно точных наук не может быть дискредитирована неудачными примерами. Поскольку предмет исследования, каким является художественное творчество, чрезвычайно сложен, при анализе его необходимо пользоваться совокупностью естественных и общественных наук. Гутман же сделал акцент лишь на биологических предпосылках творчества, неправомерно оставив в тени его социальную функцию.

Широко распространенная недооценка или вообще игнорирование социальной функции искусства дезориентируют многих зарубежных ученых, исследующих проблемы художественного творчества. Биологизация как общая тенденция, превратившаяся в общую методологию исследования искусства, дает себя

знать и в многочисленных экспериментальных исследованиях художественного творчества, которые проводятся в последнее время во Франции, Англии и особенно в США. Этот односторонний подход многих представителей буржуазной эстетики к проблемам художественного творчества, а именно безмерное преувеличение роли психологической стороны в нем, приводит к весьма сомнительным результатам, не только не способствующим пониманию сложной диалектики взаимодействия биологического и социального в художественном творчестве, но подчас значительно искажающим реальную проблему этого взаимодействия.

Такая односторонность свойственна не только современной буржуазной эстетике, но и другим ее общественным наукам. Объясняется это стремлением использовать для объяснения сложных проблем эстетики данные в основном естественных и точных наук, с одной стороны, и классово обусловленной тенденциозностью и предвзятостью в выводах и результатах их анализа, с другой. Поэтому в процессе критики буржуазных теорий необходимо различать то, что идет от реальных теоретических затруднений, и то, что — от идеологических установок буржуазных ученых.

Высокий уровень развития наук позволяет сегодня прогрессивно совершенствовать различные методы исследования важнейших проблем художественного творчества. Наряду с философским анализом смысла и функций эстетической деятельности особую актуальность приобретает

раскрытие механизмов творческого процесса в искусстве вообще и в отдельных его видах, в частности. Ибо общие процессы художественного творчества претерпевают значительную модификацию в различных видах искусства. Творческий процесс в кинематографе, например, значительно отличается и по способу разделения труда, и по масштабам, и по характеру применения техники от творческого процесса в литературе или живописи. А современные технические средства, приводящие к новым приемам создания художественного образа, естественно требуют адекватных им методов исследования творческого процесса в этих видах искусства¹.

Исследование как общих, так и специфических сторон художественного творчества, в свою очередь, во многом зависит от уровня разработки общих проблем сознания и механизмов его деятельности, которые в настоящее время находятся в центре внимания нашей науки. Особую актуальность при этом все больше приобретает раскрытие природы и механизма неосознаваемых форм психической деятельности, в том числе и интуиции в творческом процессе.

Объективному методу изучения психической деятельности в нашей науке, как известно, положил начало И. П. Павлов. Великий русский ученый в своей теории высшей нерв-

¹ Об общих и специфических чертах художественного творчества см. статью Л. И. Новиковой «Эстетическая деятельность в системе научно-технической революции». — В сб.: Искусство и научно-технический прогресс. М., «Искусство», 1973.

ной деятельности раскрыл «механизмы» не только сознания, но и неосознаваемых форм психики. Советские физиологи и психологи, продолжая павловскую традицию в подходе к изучению психической деятельности человека, успешно разрабатывают сложную проблему детерминированности ее, с одной стороны, жизненными процессами организма человека, а с другой — внешней, социальной средой.

В результате многими из них (например, С. Л. Рубинштейном, В. К. Мясищевым, Г. В. Гершуни, Д. Н. Узнадзе, В. Ф. Бассиным) установлено, что в психике человека осознаваемые состояния и формы деятельности тесно переплетаются с неосознаваемыми, при ведущей и направляющей роли первых.

В настоящее время наиболее разработанной теорией сложных форм неосознаваемой деятельности в нашей науке справедливо считается «психология установки» Д. Н. Узнадзе и его школы. Позитивно решая проблему неосознаваемых форм психической деятельности человека, теоретические положения этой школы позволяют вести критику фрейдизма и других ему подобных теорий не только с принципиальных общеметодологических позиций, но и с точки зрения фактов, опровергающих фрейдистские спекуляции и гипотезы.

Согласно теории Д. Н. Узнадзе, «установка» является неосознаваемым субъективным состоянием человека, которое возникает на основе определенной деятельности по удовлетворению какой-либо его потребности. В дальнейшем эта «установка»

некоторое время влияет на человеческую психику, позволяя в ней как бы по инерции сохранить предрасположения к формам предшествующей деятельности. Теория «установки» может служить еще одним естественнонаучным подтверждением положения марксизма об определяющей роли практики в формировании внутренних процессов в человеке.

Специфика «установки» в художественном творчестве заключается в том, что она может быть установкой не на реальную, а на воображаемую творческим субъектом ситуацию (например, в театре).

Интересны в этом отношении экспериментальные данные о роли воображения в формировании «установки», полученные последователем теории «установки» Р. Г. Натадзе. Они как бы научно подтверждают истинность системы Станиславского по подготовке и творческой деятельности актера.

Важно отметить, что при исследовании любых сторон и состояний психики художника советские ученые исходят из единого методологического принципа — рассматривать их в единстве с художественной деятельностью. В противовес всяким теориям о непознаваемости, иррациональности и спонтанности творческого процесса они на основе экспериментальных данных раскрывают действительную природу художественного творчества как процесса в основном сознательного. Так, например, И. В. Страхов, исследуя природу вдохновения художника, пришел к справедливому выводу, что «творческое — вдохнове-

ние — активное деятельное психическое состояние художника, возникающее в системе его сознательно-целеустремленного творческого труда»¹.

В настоящее время для решения проблем творчества в науке и искусстве усиленно используются не только методы психологии, но и методы новых научных дисциплин, например, системного подхода, кибернетики, психолингвистики, семиотики и др. Использование этих методов в гуманитарных науках очень часто принимает специфическую форму моделирования, суть которого заключается в создании упрощенного подобия процесса творчества.

Зарубежными и советскими учеными уже сделаны первые шаги по моделированию творческого процесса в поэзии, музыке, живописи. Это послужило началом множества дискуссий о перспективах развития искусства, о том, заменит ли со временем машина человека или нет. Во всяком случае, многие ученые сходятся в том, что машина вполне может выполнять вспомогательную работу в творческом процессе художника, поэта, композитора². Наряду с этим все более и более утверждается вывод, согласно которому «основная ценность кибернетики для изучения художественного творчества заключается не в ее «прикладных» функциях, а в связанных с нею методологических и фи-

лософских вопросах»¹. Разумеется, возможности кибернетики в настоящее время пока еще не позволяют сколько-нибудь полно моделировать процессы художественного творчества в виду их чрезвычайной сложности. Но прогресс в этой области осуществляется чрезвычайно быстро, и вряд ли правомерно недооценивать возможности кибернетики в будущем. Поэтому нельзя не согласиться с тем, что в исследовании творчества в науке и искусстве «моделирование элементов творчества на кибернетических машинах является перспективным научным методом познания человека и окружающего его мира»².

Таким образом, новые методы исследования, базирующиеся на основополагающих принципах марксистско-ленинской философии, призваны раскрыть способы и механизмы творчества в науке и искусстве. Это необходимо при создании условий наиболее соответствующих для развития и стимулирования творчества во всех сферах общественной жизни.

Одной из важнейших задач современной марксистско-ленинской эстетики является исследование **среднего звена системы искусства — художественного произведения**. Общественно-философские и общезстетические методы исследования здесь конкретизируются и дополняются (с определенной коррекцией) методами, применяемыми в кибернетике, психологии, семиотике, логике и мате-

¹ И. В. Страхов. Психологический анализ творческого вдохновения. Тезисы докладов на II съезде психологов. М., 1963. Вып. I. Изд-во АПН РСФСР, с. 146.

² См. Р. Х. Зарипов. Кибернетика и музыка. М., «Наука», 1971.

¹ В. С. Мейлах. На рубеже науки и искусства. Л., «Наука», 1971. с. 187.

² И. В. Гутчин. Кибернетические модели творчества. М., «Знание», 1969, с. 61.

матике. Это приводит к появлению наряду с традиционными понятиями (например, содержания, формы, композиции, сюжета) таких понятий, как системность, знак, значение, структура, функции, уровни произведений искусства. Использование новых понятий и количественных методов исследования при их относительной самостоятельности так или иначе дает возможность конкретизировать общеэстетические положения, раскрыть механизмы связи, взаимодействия и функционирования различных уровней и структур художественного произведения. Например, исследования ритма и метра математическими методами анализа способствуют более строгому пониманию закономерностей стихотворной речи, соотношения в ней семантических и ритмических компонентов или уровней. А применение семиотики — более точному пониманию природы изображения и его модификаций в различных видах искусства, более конкретно ставит вопросы взаимообусловленности идеального и материального, отражения и выражения, целого и части в художественном образе¹. Правда, процесс привлечения семиотики и других специальных дисциплин к изучению эстетических проблем только лишь начался и еще многое предстоит сделать для сближения эстетики и искусствознания с точными науками, но такой союз наук при исследовании проблем искусства, несомненно, будет плодотворным для эстетики.

¹ См. об этом: Е. В. Волкова. Эстетика и современное искусствознание. — В сб.: Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973.

Научное решение сложных актуальных проблем исследования искусства в его разнообразных видах и жанрах необходимо и для доказательной критики буржуазной эстетики, также активно использующей различные науки для обоснования современных течений в буржуазном искусстве. Приведем несколько достаточно характерных примеров этого.

Так, в настоящее время за рубежом наблюдаются многочисленные попытки привлечь различные направления в психологии для обоснования отказа от изобразительности и содержательности искусства и особенно живописи. При этом наблюдается стремление буржуазных эстетиков и искусствоведов вообще снять проблеме изобразительности в живописи и заменить проблемой ее выразительности.

Большой материал по этому вопросу приводится в книге американского профессора Канзасского университета Б. Тилгмана «Выражение эмоций в визуальных искусствах: философское исследование», в которой критически анализируются многие современные концепции изобразительности и выразительности в живописи.

Многие современные теоретики, констатирует он, в той или иной форме утверждают, что искусство не обязательно должно быть изобразительным, ибо оно не является физическим объектом. «Идея, что произведение искусства является неким видом специального, нефизического «эстетического объекта» фактически стала догмой эстетики двадцатого столетия», — пишет Тилгман.

Эту теорию «эстетического объекта» он усматривает и в учении о «феноменальном объекте» представителя гештальтпсихологии К. Кофки, и в теории «перемежающейся совокупной серии перцепций» американского философа С. Пеппера, и в представлении о «полном, одаренном воображении эстетическом переживании» английского эстетика Р. Колингвуда. Ибо, несмотря на различные оттенки, все они отождествляют «эстетический объект» с той или иной стороной субъективного переживания человека и пытаются на этой основе решить проблему эмоциональной выразительности произведений искусства. Эта общность подходов к искусству обоснована, как признает автор, на традиционной для современной философии идеалистической теории восприятия. Согласно ее основным положениям предметы, которые воспринимает человек, не являются физическими объектами, а «понятиями», «феноменами», «ощущениями» или нечто в этом роде. На этой основе теория «эстетического объекта» отождествляет произведение искусства с чувственными впечатлениями, эмоциями, ассоциациями, возбуждаемыми этим произведением искусства, например, картиной, висящей на стене.

Отсюда возникает два возможных альтернативных представления об искусстве: или оно все же есть реальность, которая имеет своим источником объективную действительность, но таковой уже не является, или же оно есть продукт деятельности сознания — «логической конструцией», независимой от чувственных данных и ощущений объектив-

ного мира. Многие эстетики склоняются к первой точке зрения, чтобы не впасть в отождествление искусства с наукой, которая зачастую принимает форму «теоретически постулируемых сущностей». То есть они признают, что искусство, в отличие от науки, связано с чувственно воспринимаемым миром, ибо оно само есть некая чувственно воспринимаемая реальность. Но признание этого еще не извбавляет буржуазных эстетиков от теоретических трудностей при решении проблемы взаимоотношения физического и идеального в произведении искусства, то есть при ответе на вопрос, каким образом кусок полотна, покрытый краской, воспринимается как портрет или пейзаж, обладающий жизненной реальностью и вызывающий различные чувства?

На этот счет имеется много догадок и самых различных толкований. Тилгман в качестве одной из характерных приводит теорию упомянутого выше Пеппера, согласно которой любой эстетический объект возникает в сознании воспринимающего в результате его «фильтрации» органами восприятия человека и наделения колоритом, привносимым его культурой и воспитанием. Подобное преувеличение субъективной стороны в эстетическом восприятии абсолютизируется в приводимой далее Тилгманом точке зрения на эстетический объект как на сугубо индивидуальный или «приватный объект», исключающий всякую коммуникацию людей по поводу этого объекта, так как никто не знает, как другой человек воспринимает данное произведение.

В своей книге американский эстетик критически анализирует и концепции представителей гештальтпсихологии Р. Арихейма и В. Кёлера о возможности передачи движения в живолиси тем, что при восприятии динамически активных композиций картины в мозгу у человека возникает «движение», которое ощущается человеком как движение этих композиций или фигур.

Действительно, констатация связи между восприятием картины и возбуждением мозга еще не раскрывает характера этой связи.

Трудности научно обоснованного решения проблемы экспрессии, выразительности в искусстве признают и многие авторы статей, помещенных в наиболее представительном периодическом издании по теории искусства «Журнале по эстетике и критике искусства».

Так, Э. Кейси в своей статье «Экспрессия и коммуникация в искусстве» утверждает, что «феномен экспрессии является одним из самых трудных объектов философского описания». Ибо, по его мнению, до сих пор не ясно, что за объект представляет собой экспрессия и является ли она вообще объектом. Она скорее кажется процессом воплощения внутреннего содержания человека в объекте. Решить этот вопрос нелегко, ибо обычные «стандарты точности» философского описания недостаточны для того, чтобы уловить специфику столь неопределенного явления, как выразительность, или экспрессия, в искусстве. Поэтому, констатирует автор, в современной буржуазной эстетике под влиянием современных теорий в лингви-

стике иногда выразительность искусства отождествляется с выражением его содержания, а его функция сводится к коммуникации этого содержания от художника к зрителю.

Основной недостаток этих теорий, по мысли Кейси, состоит в том, что они не способны обосновать возможность и необходимость в искусстве чистой экспрессии как обладающей внутренним смыслом и значением. А именно этот смысл, по мнению автора, только и одушевляет искусство, составляя его истинную цель. Ибо, по утверждению американского профессора, не реальная действительность и не внутренний мир творца изображается в нем, так как художественное произведение не является средством, а имеет цель в самом себе. И оно не изображает нечто, а является изображением самого себя (icon of itself).

Нетрудно догадаться, что адекватной для подобной теории моделью искусства могут быть только различные течения абстракционизма, оп-арта, поп-арта, которые действительно ничего не изображают, кроме самих себя.

Затруднения эти в основном происходят потому, что гносеологическая связь искусства с реальностью буржуазными теоретиками отвергается. Лишая искусство познавательной функции, они абсолютизируют другие его функции или свойства, например, форму или язык.

Последнее особенно характерно для эстетических теорий неопозитивизма, которые под влиянием семантической философии стремятся философские и социологические

проблемы искусства свести к исследованию главным образом только его языка. Так, современный английский эстетик А. Ричардс, применяющий семантическую философию в исследованиях искусства, выделил и противопоставил две главные функции языка — способность быть проводником мысли и способность выражать эмоции. На первой особенностях языка основывается возможность науки, на второй — искусства. Но, справедливо рассматривая искусство как средство выражения эмоционального отношения художника, А. Ричардс лишает искусство присущей ему гносеологической функции, сводит его роль к выражению эстетического опыта художника, заключающегося лишь только в систематизации и гармонизации его внутренних импульсов и побуждений. Таким образом, Ричардс преувеличивает аксеологический, ценностный, аспект искусства и, по существу, отрицает его познавательные функции.

Эстетические идеи А. Ричардса оказали большое влияние на буржуазное искусствоведение и критику искусства. В частности, они активно использовались «новой критикой» в Англии, представители которой довели до крайности тенденцию рассмотрения произведения искусства как самодовлеющей структуры не соотносимой с реальной действительностью.

Такой подход к искусству является попыткой теоретически осмыслить практику многих течений в буржуазном искусстве, которые зачастую отказываются от содержательности и делают упор на формальном экспе-

риментаторстве. С другой стороны, «научно» аргументированный отказ от истины, характерный для многих направлений в буржуазной эстетике, является одной из форм борьбы против передового реалистического искусства современности, против идеи общественного назначения искусства¹.

В современную эпоху необычайного распространения массовых коммуникаций и всеобщего ускорения динамики развития общества весьма остро возникает вопрос о необходимости исследований функционирования различных видов искусства во всех социально-демографических группах населения, изучение механизмов и результатов воздействия художественных произведений на человека. Ибо без выяснения этих вопросов невозможно ни прогнозирование, ни создание в будущем оптимальных условий, способствующих эстетическому развитию человека. Это и определяет особую актуальность всестороннего исследования различных проблем восприятия искусства. По объекту исследования они делятся на две сравнительно самостоятельные области — социологические исследования функционирования искусства среди различных групп населения и исследования психологии и механизмов эстетического восприятия произведений искусства. Разумеется, эти исследования дополняют друг друга. Анализ

¹ Подробно о неопозитивистской и семантической эстетике см. Е. Я. Басин. Семантическая философия искусств. М., «Мысль», 1973; Э. В. Леонтьева. Искусство и реальность. Критика некоторых буржуазных концепций художественной правды. Л., «Наука», 1972.

механизмов эстетического восприятия устанавливает принципы взаимодействия различных уровней и структур человека, например, коры и подкорки, оперативной и долговременной памяти, интуиции и волевых усилий, представлений о предметах и их эталонах и т. д. Существуют еще и не преодоленные трудности в установлении роли врожденных и приобретаемых в процессе эстетического воспитания черт личности, обуславливающих эффективность эстетического восприятия произведений искусства, явлений природы и общественной жизни.

Характер эстетической потребности, заключающий в себе содержательные и функциональные стороны, с одной стороны, а также опосредованность восприятия человеком окружающего мира вообще и произведений искусства в том числе природой психофизиологических механизмов человека, требует и привлечения соответствующих наук (биологии, физиологии, психологии и социологии) для всестороннего и полного охвата такого структурно сложного явления, которым и является процесс эстетического восприятия. При этом необходимо руководствоваться основополагающим положением марксистско-ленинской философии о примате социального над биологическим, общественного над природным.

Как было показано выше, характерным свойством эстетической информации является ее структурная сложность — сочетание в ней конкретной информации со спецификой формальной организации ее материального носителя, — а критерием

ее воздействия служит эстетическая эмоция, которая является результатом возбуждения материальных структур мозга. Этот процесс нерасчленим в сознании человека, воспринимающего произведение искусства. Восприятие художественного произведения начинается с того, что определенным (в идеале оптимальным для восприятия и воздействия) образом организованная материальная структура эстетической информации или знака воздействует на перцептивные органы, вызывая в конечном итоге необходимый уровень возбуждения нейродинамических структур мозга. Это создает условия для более активного восприятия и оценки того значения, которое несет в себе эстетическая информация художественного произведения. Конечный же результат воздействия и оценки произведения искусства зависит не только от его качеств и свойств, но и от социально-демографических признаков и психофизиологических особенностей человека, который это произведение воспринимает. Влияние психофизиологических основ на формирование эстетического вкуса человека в настоящее время в общетеоретическом плане изучается рядом советских авторов¹. Что же касается экспериментальных исследований разнообразных проблем эстетического восприятия, то, к сожалению, они еще пока находятся в стадии

¹ См. работы П. В. Симонова «Что такое эмоция». М., «Наука», 1966; Л. Салаямона «О физиологии эмоционально-эстетических процессов» (в сб. Сдружество наук и тайны творчества. М., «Искусство», 1968); С. Раппопорта «Искусство и эмоция». М., «Музыка», 1969 и др.

формирования рабочих гипотез и поисков эффективных методик.

За рубежом экспериментальная эстетика накопила уже большой материал. Чтобы дать некоторое представление о проблемах и методах исследования зарубежной экспериментальной эстетики, проанализируем в качестве примера книгу французского эстетика Р. Франсэ «Психология эстетики». В ней приводятся не только осознанные с его участием работы, но и систематизируется большое количество исследований по различным проблемам, начиная от исследований реакций человека на простейшие эстетические объекты (отдельные и комбинированные цвета, освещенные фигуры, музыкальные аккорды) вплоть до восприятия классических и современных произведений живописи и музыки.

В предисловии Франсэ обращает особое внимание на четкое выявление возможностей и границ применения психологии для объяснения сложной структуры эстетической деятельности. Он справедливо считает, что психология, с одной стороны, должна исследовать общие психофизиологические основы и предпосылки эстетической деятельности человека, а с другой — специализироваться в решении конкретных вопросов психологии художественного творчества, а также восприятия и оценки произведений искусства и других объектов эстетического отношения.

Психологической основой эстетической деятельности, исследуемой общей психологией, по мнению французского ученого, является «гедонистическая функция» ощущений, которая наряду с информативной функци-

ей имеет важное значение для человека.

Действительно, чувство удовольствия является одной из необходимых предпосылок возникновения эстетического отношения к различным объектам. Условием возникновения эстетической активности Франсэ, следуя широко распространенной традиции на Западе, склонен считать наличие в организме лишней, не использованной в процессе удовлетворения биологических потребностей, энергии, а целью ее — достижение гомеостаза, то есть динамического равновесия организма с окружающей средой. Но французский исследователь, в отличие от фрейдистов и разного рода представителей «энергетической теории», не впадает в узкую односторонность при рассмотрении целей эстетической деятельности и стремится гораздо более многосторонне исследовать проблему. Так, одной из важных особенностей эстетической деятельности он считает стремление к установлению коммуникаций между людьми и подчеркивает, что целью эстетического восприятия произведений искусства является не только удовлетворение «гедонистической функции» организма, но и восприятие заключенной в них информации об общественных ценностях.

Основным предметом рассмотрения в книге французского эстетика являются результаты экспериментальных исследований восприятия искусства, с одной стороны, и психофизиологических особенностей, а также социально-демографических признаков людей, с другой.

Поэтому в главе «Элементарные эстетические реакции» рассматриваются

интересные по приводимым результатам экспериментальные исследования, посвященные выявлению врожденных и обусловленных социально-культурными факторами предпочтений. Эти исследования, несмотря на недостаточно строгий учет некоторых параметров цветов и неодинаковую степень совершенства методик обработки полученных данных, выявили устойчивый порядок предпочтений цветов подростками и взрослыми. И так как у детей, как правило, сходство предпочтений более значительно и с возрастом несколько убывает, то Франсэ резонно считает, что есть основание говорить о биологической врожденности предпочтений цветов, не впадая при этом ни в крайности биологизма, свойственного многим исследованиям за рубежом, ни в социально-культурный релятивизм, согласно которому структура восприятия полностью детерминирована особенностями среды, окружающей человека. Действительно, здесь очевидно имеет место сложное взаимодействие врожденных предпочтений и социальной среды. В этой связи автором приводится исследование Е. Булока по выявлению типологии различных аспектов, влияющих на выбор и оценки различных цветов. На основании своих исследований Е. Булок различает следующие аспекты отношения человека к цветам: объективный, характеризующийся ясностью, чистотой, тоном и тому подобными сравнительно объективными параметрами; физиологический аспект, связанный со способностью цветов возбуждать, подбадривать, успокаивать, утомлять и, наконец, угнетать нервную систему человека; ас-

социативный — со способностью человека к различным ассоциациям при восприятии цветов. Например, красный цвет может напоминать о пожаре, крови или о праздничных плакатах. И, последний, семантический аспект цветов возникает в связи с наделением их различными психологическими характеристиками. Одни цвета могут казаться веселыми, энергичными, активными, элегантными, другие же — невыразительными, скучными и даже мрачными. Разумеется, подобные аффективные ассоциации во многом определяются личным опытом человека, уровнем его культуры и наличием специального художественного образования. Это определенно подтвердили многие исследования, например, работы М. Сент-Джорджа.

Какова же практическая ценность подобных исследований? По мнению Франсэ, они могут использоваться в области моды и декоративного искусства для создания более предпочтительных сочетаний цветов и при разработках тестов для характеристики эстетического восприятия их. К этому следует добавить, что подобные исследования весьма важны и для интенсивно развивающейся в настоящее время производственной эстетики и художественного проектирования промышленных изделий.

В главе «Генетическая эволюция вкуса и эстетическое суждение» Франсэ исследует проблему возрастной обусловленности отношений детей к живописи. Но получение надежных результатов в исследованиях на эту тему затрудняется тем, что, как выяснилось, у детей до определенного возраста отсутствует или, во всяком случае, трудно различается вкус

и эстетическое суждение в отношении произведений искусства, то есть дифференциация между тем, что непосредственно нравится детям в художественном произведении и объективной оценкой его. Между прочим, и для некоторых взрослых с низкой культурой также характерно отсутствие заметной дистанции между их личным отношением к произведениям искусства и пониманием их общественной и художественной значимости, которая характерна для развитого отношения к искусству и особенно для знатоков его. Другой важной особенностью отношения детей раннего возраста к искусству, установленной многими исследованиями (Э. Ньюкомб, 1924; М. Баллей, 1954), является неразличение ими реальных предметов и изображений этих предметов в произведениях живописи. А до определенного возраста (12—14 лет) дети, как правило, не воспринимают специфических средств эстетического изображения предметов в произведении искусства и оценивают изображаемое в соответствии с отношением к ним в жизни (Франсэ, 1966). Отсюда многими исследователями и самим автором делается важный вывод, что развитие вкуса у детей раннего и среднего возраста в отношении к живописи идет параллельно развитию эстетического вкуса к предметам реального мира.

Другие исследования, приводимые в книге, показали, что на восприятие и оценку живописи детьми оказывает заметное влияние жизненная среда (город, деревня) и особенно обучение рисованию (Ж. Зюбе, 1957; П. Махотка, 1963). Но, как видно, важная проблема восприятия искусства деть-

ми, приводимыми исследованиями, только поставлена и требует дальнейших разработок и уточнений.

В четвертой главе рассматриваются работы, посвященные выявлению вкуса взрослых и их суждений о произведениях живописи. И здесь Франсэ с самого начала остро ставит вопрос: существует ли у людей некая общая способность, лежащая в основе их эстетического вкуса в отношении к различным видам искусства, которая видоизменяется в тех или иных конкретных условиях? Франсэ допускает, что в основе общности оценок различных художественных объектов проявляются врожденные особенности восприятия людей, и ссылается на Г. Эйзенка, который также предполагает, что обнаружение общности оценок у людей обусловлено особенностями, прямо проистекающими из природы нервной системы. Но в структуре эстетического восприятия взрослых очень трудно выделить врожденные особенности восприятия, ибо они подчиняются социально обусловленным ценностным ориентациям. Поэтому некоторые исследователи основное внимание уделяют выявлению вторичного фактора, или «фактора типа», который, по их мнению, лежит в основе различных вариантов предпочтений произведений искусства. Главной причиной различного отношения к произведениям живописи является, как установили некоторые исследования (М. Баллей, 1934; К. Барт, 1962), степень понимания живописи, зависящая от художественного образования людей и их опыта общения с произведениями искусства. Кроме того, большое влияние на эстетические суждения о жи-

вописи оказывает социальный статус художника и общественное значение его произведений, а также критика, создающая моду на те или иные направления в живописи или на отдельных художников.

Что же касается проблемы существования общего фактора вкуса между людьми различных культур, например, Запада, Востока или Африки, то, как показали исследования (М. Лавлора, 1955), общность эстетических суждений представителей, например, учащихся британских колледжей и учеников медицинской школы в Африке (Золотой Берег) весьма незначительна. Разница оценок эстетических объектов заметно снижается, если испытуемые с той и другой стороны имеют какое-либо художественное образование (С. Ивао и И. Чайлд, 1966). По мнению Франсэ, это объясняется тем, что развитый эстетический вкус более способен к восприятию и оценке если не содержания, то формы, пропорций и цветовых сочетаний произведений искусства любых культур и национальностей.

Подводя итоги исследованиям соотношения общего фактора во вкусах взрослых и факторов, обусловленных их социально-демографическими особенностями, Франсэ отмечает, что ни одна точка зрения еще не доказана безусловно и поэтому они могут служить лишь гипотезами для новых экспериментальных исследований. На наш взгляд, очевидно, будут более плодотворными те исследования, которые сумеют избежать крайностей — как «универсальной» точки зрения, так и «релятивной». Здесь не может помочь и механический компромисс их. Только выявление сложного вза-

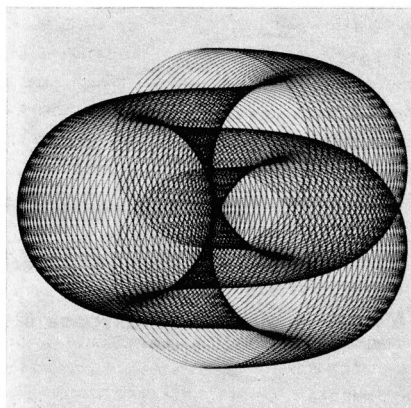
имодействия природного и социального в структуре эстетического отношения к действительности и произведениям искусства может решить данную дилемму. Ибо эстетическое восприятие произведений искусства обусловлено, с одной стороны, врожденными психофизиологическими механизмами человека, а с другой — его способностью к эстетическому восприятию, которое формируется и развивается в процессе социальной деятельности человека, приобщением его к искусству и культуре общества. Поэтому применение психофизиологических методов исследования, раскрывающих общие и специфические черты, то есть типологию природных механизмов восприятия людей, должны применяться в связи и в зависимости от социологических методов исследования.

В нашей науке социологические исследования отчасти позволяют выяснить, как в различных по социально-демографическим признакам группах общества воспринимаются и оцениваются разные виды и жанры искусства, а также отдельные художественные произведения; помогают более конкретно определять реальные функции искусства в обществе в зависимости от развития объективных жизненных факторов; способствуют определению степени удовлетворенности общества современным уровнем развития искусства и эффективности его влияния на духовное развитие и мировоззрение человека.

При этом современные методы социологического исследования и обработки первичных данных, осуществляемых с применением новей-

шей техники, например ЭВМ, позволяют придать этому исследованию массовый характер, что намного повышает надежность и достоверность выводов социологических исследований. Социологические исследования и изучение психологии восприятия очень важны для наиболее оптимального управления художественной культурой, прогнозирования

особенностей развития искусства и тенденций спроса на него в будущем. Настоятельная необходимость такого предвидения определяется тем, что научно-техническая революция, оказывая огромное влияние на характер и темпы развития искусства, способствует его возрастающей роли в нашем обществе.



СОДЕРЖАНИЕ

Научно-техническая революция и рост эстетической потребности людей	6
Научно-технический прогресс и особенности развития искусства	13
Методы исследования искусства в эпоху научно-технической революции	27

Афасижев Марат Нурбиевич

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ЭПОХУ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Редактор Л. Ю. Ильина
Худож. редактор Л. С. Морозова
Техн. редактор Т. Ф. Айдарханова
Корректор Т. Ю. Дорогова

A08448. Индекс заказа 47106. Сдано в набор 25/II 1975 г.
Подписано к печати 23/IV 1975 г. Формат бумаги
60×84¹/₁₆. Бумага для глубокой печати. Бум. л. 1,5. Печ. л.
3,0. Усл. печ. л. 2,79. Уч.-изд. л. 3,12. Тираж 97 500 экз.
Издательство «Знание», Москва, 101835, Центр, проезд
Серова, д. 4. Заказ 176. Ордена Трудового Красного Зна-
мени Калининский полиграфический комбинат Союзпо-
лиграфпрома при Государственном комитете Совета Ми-
нистров СССР по делам издательств, полиграфии и книж-
ной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5. Цена 15 коп.

Сканирование - Беспалов
DjVu-кодирование - Беспалов



15 коп.

Аштор геол. ф-т

Индекс 70095

номиналы

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

6/1975

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

М.Н. Афасижев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
В ЭПОХУ НАУЧНО-
ТЕХНИЧЕСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

