Вестник Санкт-Петербургского ун-та.

Сер. 2: История. Вып. 1. СПб., 2006. С. 3–10.

Ю. К. РУДЕНКО

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ

(К постановке проблемы)

I

Понятие художественной культуры является частным по отношению к общему понятию культуры. В зависимости от того, как трактуется сущность самого феномена культуры, какие приписываются ему исторические закономерности существования и развития, определяются границы и структура художественной культуры как таковой, ее состав и значение.

Так, до недавних пор безраздельно господствовавшая в отечественной науке марксистская традиция, исходившая из приоритетов теории классов и классовой борьбы, определяла культуру как «совокупность достижений общества в его материальном и духовном развитии».[[1]](#footnote-1) Подчеркивалось, что «понятие культуры <...> объединяет достижения во всех сферах деятельности человека, результаты умственного и физического труда в их единстве, вскрывает особенности таких достижений, характерные для определенных исторических эпох, конкретных обществ, народностей и наций».[[2]](#footnote-2) Содержание культуры с этой точки зрения составляли «творческий созидательный труд человека во всех областях жизни и отношение к труду.[[3]](#footnote-3) Главным структурным разделением внутри культуры считалось наличие в ней «двух аспектов» — культуры материальной и духовной. Соответственно материальная культура определялась как «достижения, показывающие главным образом уровень овладения общественным человеком силами природы», а духовная культура — как «достижения, показывающие уровень и глубину познания природы и общества, широту достигнутого кругозора, внедрение в общественную жизнь прогрессивных идей и положительных знаний».[[4]](#footnote-4)

Нетрудно заметить, что главные, опорные понятия здесь являются оценочными и не отличаются терминологической строгостью. Действительно, любое так называемое достижение может признаваться или не признаваться таковым. В случае признания оно **(С. 4)** же может приниматься либо безоговорочно, либо с оговорками, только в определенных отношениях. То же справедливо и применительно к понятию «прогрессивности» идей или «положительности» знаний.[[5]](#footnote-5) Между тем в приведенных выше определениях все эти понятия выступают как аксиомы — играют роль абсолютных истин, принимаемых без доказательств. Но это отнюдь не аксиомы, поскольку должны логически и исторически обосновываться.

С тех пор как марксистская мировоззренческая база утратила в нашем обществе свою императивную авторитетность, требуются какие-то другие дефиниции для столь многосложных исторических феноменов, как культура, и вакантное место «идеологического лидера» в этой области захватила сейчас пришедшая к нам с Запада модная наука культурология. Какие же определения понятию культуры предлагает она?[[6]](#footnote-6)

П. А. Сапронов в своем курсе лекций по культурологии[[7]](#footnote-7) указывает на «европоцентрическое» происхождение самого понятия культуры и затем отмечает: «Произнося слово “культура”, мы всегда и обязательно имеем в виду один из трех способов или форм ее бытования». Читатель ожидает их перечисления, но указываются четко только два из них: «культура как продукт деятельности, как некая предметная реальность» и «культура как деятельность». Далее это различение иллюстрируется примером: «Книга — культура как предметная реальность. Ее написание или чтение — культура в качестве деятельности». Затем вводится новое различение: «<...> человеческая деятельность может быть внутренней и внешней» — и снова иллюстрируется: «То же написание книги — внешняя деятельность. А вот пребывающие в человеке, приходящие ему на ум образы, идеи, понятия — это внутренняя деятельность». Читателю предлагается самому сообразить, что разделение деятельности на внутреннюю и внешнюю и указывает на ожидаемый третий «способ или форму бытования» культуры. Действительно, сразу после этого идет резюмирующий вывод: «Ничего помимо предметной реальности, внутренней и внешней деятельности примыслить к культуре невозможно, ничего другого в ней нет».[[8]](#footnote-8)

Нельзя не признать, что здесь схватывается самая сущность современного понимания феномена культуры. Не достает только научной дефиниции понятия. Автор, правда, предлагает нечто подобное, но его формулировка настолько прямолинейна и стилистически неловка, что не может быть принята в качестве дефиниции: «Она (культура. — Ю. Р.) <есть> человеческая деятельность, а не чисто природная данность, а значит, является человеком как деятельностью (?!) и ее продуктом».[[9]](#footnote-9)

Другой современный автор, С. Н. Иконникова, в учебном пособии, адресованном не только студентам, но и широкому кругу читателей, более лаконично и вполне корректно формулирует, по сути, то же самое: культура — «это проявления творческой инициативы и деятельности человека».[[10]](#footnote-10) Далее, однако, мы опять встречаемся с удивительными по своей категоричности натяжками. «Главное назначение культуры, — утверждает автор, — состоит в том, чтобы постоянно содействовать духовному развитию человека, всемерному раскрытию талантов, дарований и способностей».[[11]](#footnote-11) Следует вывод: «В известном смысле человек есть мера культуры»;[[12]](#footnote-12) «В духовной деятельности осуществляется процесс самореализации человека <...>»[[13]](#footnote-13)

Нельзя не увидеть, что мы вновь сталкиваемся с аксиомами, бесспорность которых, однако, весьма проблематична. Что значит, например, утверждение: «человек есть мера культуры»? Сказано броско, но верно ли? Человека вообще не существует, а исторический человек может служить «мерой» чего угодно — святости и подлости, героизма и предательства, нравственной чистоты и самого оголтелого разврата! И лишь «мерой» культуры этот реально действующий в истории и творящий культуру человек быть не **(С. 5)** может! Все происходит как раз наоборот: сначала в недрах культуры вырабатывается идеал человека (т.е. представление о человеке, каким он должен быть — о «человеке вообще») и по «мерке» этого идеала (и одновременно с ним!) формируется реальный человек — носитель данной культуры.

Неоднозначным является и понятие «духовное развитие человека». Автор считает достаточным положительным результатом такого развития «раскрытие талантов, дарований и способностей» человека. Неужели каких угодно «талантов», как угодно «раскрывающихся» и в каком угодно направлении «развивающихся»? Думается, именно для культуры и с точки зрения культуры различение путей, целей и форм духовного развития человека принципиально важно.

Так же обстоит дело и с идеей «самореализации человека». Разве действия убийцы, садиста, насильника, мошенника, доносчика, предателя не есть их «самореализация»? И разве эта их «деятельность» лишена духовного содержания? Отнюдь нет, даже с точки зрения современного западного «гуманизма». А уж с точки зрения христианской духовно-нравственной аксиоматики все это есть мрачная и смертельно враждебная человеку (причем как раз человеку вообще, т.е. любому и каждому человеку, включая и самих убийц, насильников, предателей и пр.) сатанинская духовность!

**II**

Очевидно, культурологию нельзя строить как «чистую» теорию исходя из представления о культуре как некоем монолите. Культура принципиально антиномична и не может трактоваться как нечто только «положительное», только «прогрессивное» и только поступательно развивающееся. Она — исторический феномен, органическая составляющая всемирно-исторического процесса и не избегает ни одного из противоречий, которыми характеризуется этот последний. Другое дело, что, подобно всем прочим составляющим исторического процесса, культура является его относительно автономной областью и поэтому подчиняется не только общим, но и своим собственным специфическим закономерностям.

Своеобразие культуры как исторического феномена состоит в том, что она вбирает в себя исключительно *аксиологические* (ценностные) аспекты исторической жизнедеятельности людей и сохраняет их, защищая от разрушающего воздействия всякого рода социальных катаклизмов, обеспечивая тем самым *духовную преемственность* между сосуществующими и сменяющими друг друга в истории народами и цивилизациями.

Именно поэтому в системной иерархии самой культуры центроположное значение принадлежит культуре художественной. Это становится ясно при сопоставлении характера культурно-исторических изменений, которые по-разному протекают в различных ее структурах.

Так, в области средств производства, материального обеспечения общественной и индивидуальной жизнедеятельности человека эволюция ценностей протекает как простая замена «старого» «новым». При этом все отживающее переходит в разряд «старого» по мере того, как теряет свое актуальное значение. Зачастую этот процесс совершается настолько радикально, что «старое» просто перестает существовать, уничтожается или ветшает, саморазрушается.[[14]](#footnote-14) Кроме того, сменяющее его «новое» извлекает из него и присваивает себе, трансформируя, утилизуя, все, что в нем осталось практически или **(С. 6)** конструктивно ценного. Таким образом, всякое когда-либо вытесненное «старое» с течением времени, если только сохраняется физически, обретает совсем иную ценность — становится «памятником истории».

В области науки и идеологии культурно-историческая изменчивость носит духовный характер, но выражается по-прежнему в том, что одни конкретно-исторические концепции и теории замещаются другими. Те из них, которые изживают себя и нуждаются в замене, превращаются в «старое» иногда до и всегда вследствие того, что рождается (или уже родилось) вытесняющее его «новое». В свою очередь, этому «новому» в недалеком будущем уготована та же судьба — и так до бесконечности. Утрата научной или идеологической актуальности того, что почему-либо стало или становится «старым», иногда выглядит как некая его «доработка» («переработка»), иногда оборачивается радикальной переменой всех идеологических акцентов и терминов. Но в любом случае процесс оказывается исторически необратимым, потому что носит системный характер и, как и в предыдущем случае, сохраняет от «старого» и усваивает себе все продолжающее быть (или казаться) теоретически ценным или идеологически актуальным.

Эволюционный принцип культурно-исторической изменчивости в обоих случаях один и тот же — ценностная необратимость происходящих замещений путем дискредитации (практической, моральной, теоретической, идеологической) вытесняемого в прошлое «старого» приходящим ему на смену «новым». «Старое» при этом отменяется в точном смысле слова навсегда: оно уже никогда не может — в прежнем виде и значении — выйти из исторического небытия, стать опять жизненно актуальным.

Такой эволюционный механизм с полным правом можно назвать поступательным: «новое» сравнительно со «старым» в техническом отношении оказывается, как правило, более совершенным, рентабельным, удобным для практического пользования; в духовном отношении является (или воспринимается) более истинным, более точно отражающим природную или общественную реальность.

Не то в области художественной культуры. Описанный механизм эволюционного вытеснения «старого» «новым» здесь тоже действует, но затрагивает прежде всего внешние, формальные структуры художественного процесса: совершенствуется и обогащается инструментарий искусства (различный и разнообразный в разных его видах), усложняются и множатся творческие исполнительские техники. Однако даже и в этой сфере вытеснение происходит не всегда, не обязательно и не необратимо. Сосуществуют, например, новые и старые техники в графике, живописи и ваянии; новые и старые инструменты в музыке; письменная литература и устное народное творчество в поэзии. «Поступательное» движение художественных форм в искусстве ведет не к линейному замещению одних форм другими, а к их количественному умножению и качественной дифференциации.

В ценностном отношении «старое» в искусстве отнюдь не «отмирает», замещаясь «новым». Хотя оно и оттесняется в прошлое, однако не теряет своего эстетического достоинства — ни пластического (как «форма» и «образ»), ни ориентационно-мировоззренческого (как «содержание» и «идея»). Ставшие «старыми» художественные ценности на какое-то время (иногда очень длительное) перестают цениться — со всеми вытекающими отсюда негативными последствиями. Но рано или поздно к ним вновь пробуждается интерес, они получают новое признание как непреходящие эстетические и культурно-исторические ценности.

При этом существенно важно, что собственно эстетическая ценность вновь возникающих художественных произведений, стилей и направлений, сравнительно с пре- **(С. 7)** жними, еще только вытесняемыми или же давно отошедшими в историю, не зависит ни прямо, ни косвенно от их «новизны» и «современности». Иллюзорный «прогресс» в искусстве претерпевают только вкусовые оценки «старых» и «новых» художественных явлений и процессов. Однако действительное или мнимое «превосходство» новых (сегодняшних) художественных вкусов над старыми (вчерашними) всегда кратковременно.[[15]](#footnote-15)

Кроме того, здесь дело вовсе не в игре вкусов. Здесь проявляется одна из фундаментальных объективных закономерностей художественного процесса: всякое «новое» в искусстве, противоборствуя со «старым», вынуждено на что-то опираться, и такой опорой для него всегда становится что-либо еще более «старое». Так возникает в искусстве все «классическое» (вечное) в нем. Классика — не мертвое, а живое прошлое искусства, и ее состав постоянно пополняется все новым и новым «старым». В искусстве нет раз и навсегда изжитых «исторических памятников». Любое произведение или стилевая система могут внезапно вновь актуализироваться в художественном процессе, ведя к возникновению или обогащению традиции.[[16]](#footnote-16)

Таким образом, коренным свойством художественной культуры является то, что в ней вообще ничто не отмирает. Становясь «памятником истории», произведение искусства продолжает жить не только в своем, уже застывшем прошлом, но и в новом для себя, постоянно меняющемся будущем. Художественные ценности в конечном итоге не замещаются друг другом, а накапливаются — добавляются друг к другу. Все «старое» в искусстве рано или поздно «возрождается» — обретает новую идейно-эстетическую актуальность, раскрывается в иных исторических условиях и для иных поколений людей в своих новых, прежде затаенных или затемненных значениях.

Отсюда возникают вопросы: Что в таком случае представляет собой вполне отчетливо наблюдаемая в истории художественной культуры эволюция идей и форм, методов и стилей, возникновение новых национальных и региональных школ? Носит ли эта эволюция поступательный характер, и если да, то, во-первых, насколько он специфичен по сравнению с аналогичным поступательным развитием человеческого общества в целом, во-вторых, каковы ее исторические стадии?

Ответ напрашивается один: стадии исторической эволюции художественной культуры — коль скоро они существуют — должны особым образом проявлять себя 1) в характере целеполагания художественно-творческой деятельности людей, в понимании художниками задач творчества; 2) в общественном статусе искусства в целом и художника-творца в частности; 3) в соотношении новаторства и традиции в художественном процессе. При этом качественное различие художественной культуры в разных историко-географических регионах не играет никакой существенной роли, поскольку любая региональная культура должна отвечать всем сущностным характеристикам «своей» стадии развития.

**III**

В истории мировой художественной культуры отчетливо различимы три стадии ее эволюционного развития, соответствующие смене типов сознания, мировоззрения и творчества в социальной истории человеческого общества.

Первый и самый ранний стадиальный тип художественной культуры может быть обозначен как традиционалистский нормативный. Он господствует 1) в фольклоре всех народов; 2) в низовой культуре всех человеческих обществ и 3) в художественной **(С. 8)** культуре всех цивилизаций древности и Средневековья. Второй стадиальный тип художественной культуры, возникший в искусстве Западной Европы начиная с эпохи раннего Ренессанса и господствовавший вплоть до эпохи романтизма включительно, может быть обозначен как динамический нормативный. Третий стадиальный тип художественной культуры, начавший формироваться еще в недрах романтического сознания и приведший к его преодолению, может быть обозначен как динамический ненормативный. Он охватывает все постромантические художественные направления и стили и в настоящее время безраздельно господствует в мировой художественной культуре.

Каждый из указанных типов художественной культуры характеризуется особой совокупностью взаимосвязанных доминантных, или системообразующих, принципов. Эти последние в границах каждого данного типа художественной культуры являются константными, а в системной совокупности доминантных принципов следующего типа художественной культуры, как правило, замещаются новыми принципами, которые, однако, соотносятся с прежними на основании прямой либо обратной (противоположной) преемственности.

Так, исторически самый ранний тип художественной культуры, который мы определили как традиционалистский нормативный, конституируется на основе следующих базовых принципов: 1) нормативность художественного сознания и творчества; 2) отсутствие сознания индивидуального авторства как определяющего критерия эстетической ценности произведений; 3) константная иерархичность видов искусства; 4) константная иерархичность жанров внутри каждого вида искусства.

В отличие от него второй — динамический нормативный — тип художественной культуры базируется на несколько видоизмененных принципах: 1) сознание индивидуального авторства как определяющего критерия эстетической ценности произведения; 2) стадиальная изменчивость иерархии видов искусства в художественном процессе; 3) нормативное эстетическое манифестирование как скрытая форма индивидуального художественного новаторства; 4) сохраняющаяся нормативная иерархичность жанровых систем внутри видов искусства.

Наконец, третий, современный — динамический ненормативный — тип художественной культуры имеет в своем основании тоже особую совокупность базовых принципов эстетического сознания и творчества, а именно: 1) своеобразие авторской индивидуальности художника как единственный критерий эстетической ценности произведений искусства; 2) стадиальная изменчивость иерархии видов искусства в художественном процессе; 3) демонстративное эстетическое манифестирование как явная форма индивидуального и «направленческого» художественного новаторства; 4) стихийно меняющаяся жанрово-иерархическая системность внутри видов искусства.

\*\*\*

Рассмотрение и самих этих принципов, и их исторической изменчивости в ходе развития мировой художественной культуры — задача отдельного исследования. Мы предложили наше видение проблемы в ее, как нам представляется, конкретно-исторической сущности.

1. Францев Г. Культура // Философская энциклопедия. М., 1964. Т. 3. С. 118. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же. [↑](#footnote-ref-4)
5. Добавим, что всякое научное «знание» относительно — это один из фундаментальных общенаучных постулатов. [↑](#footnote-ref-5)
6. Оговорюсь, что нас сейчас интересует только современное состояние, и притом только отечественной мысли по этому вопросу. [↑](#footnote-ref-6)
7. Сапронов П. А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. СПб., 1998. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. С. 19 (здесь и далее в цитатах курсив мой. **—** Ю. Р.). [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. **—** Заметим, что у Г. Францева (см. выше, цитату при сноске 3) сформулировано то же самое, но яснее и строже, точнее. [↑](#footnote-ref-9)
10. Иконникова С. Н. История культурологических теорий: Уч. пособие: В 3 ч. Ч. 1: Теоретические проблемы культурологии. СПб., 2001. С. 21. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-13)
14. Если такого рода замены происходят вследствие социальных катаклизмов, то иную природу имеют их мотивировки, но отнюдь не механизм, действующий точно так же. [↑](#footnote-ref-14)
15. Вообще в искусстве наблюдается довольно низкий порог художественности, который позволяет даже весьма посредственным произведениям иметь пусть и ничтожно малый, по все же положительный индекс эстетической ценности. Впрочем, проблема выяснения критериев эстетической ценности произведений искусства является особой (и довольно сложной) проблемой, до сих пор слабо и поверхностно разработанной как в общей эстетике, так и в специальной теории искусства. К счастью, наша тема не требует ее обсуждения. [↑](#footnote-ref-15)
16. Относительно так называемых жанровых традиций подробнее см.: Руденко Ю. К. Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения // Искусство и история: Актуальные проблемы теории и истории культуры: Сб. статей. СПб., 2002. С. 17‒28. — Добавим, что такие соотношения «забытого» и «вспоминаемого» характерны только для художественного процесса. В историческом процессе произведения искусства всего лишь источники — как и любые другие «следы» человеческой жизнедеятельности. Поскольку их источниковедческая ценность определяется исключительно той информацией «о времени и о себе» (пользуясь выражением поэта), которая в них содержится, то свойственная им художественность — и чем выше она, тем в большей степени — лишь затрудняет извлечение из них такой информации, так как требует применения особых приемов эстетического интерпретационного анализа.

Статья поступила в редакцию 22 декабря 2005 г. [↑](#footnote-ref-16)