

**Ключевые слова:** искусство, культура, эстетика, художественное видение, психология личности.

**Кривцун Олег Александрович**

доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума РАН, заведующий Отделом теории искусства и эстетики Института теории и истории изобразительных искусств РАН, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Москва  
oleg\_krivtsun@mail.ru

**Keywords:** art, culture, aesthetics, artistic vision, psychology of personality.

**Krivtsun Oleg A.**

Doctor of Philosophy, Professor, Academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Theory of Art and Aesthetics Institute of Theory and History of the Fine Arts of the Russian Academy of Arts, leading researcher of the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation, Moscow  
oleg\_krivtsun@mail.ru

KRIVTSUN OLEG A.

### Art as a Phenomenon of Culture

This article is the extended chapter of the author's new and yet unpublished monograph—encyclopedia "The Principal Concepts of the Art Theory". The article deals with the patterns and paradoxes of mutual influence of art and integral organism of culture. Cultural-dependent properties of art, which can embody in varying degrees the world vision, the system of values and harmony understanding, are discovered. According to the author, there is no certain, timeless correct artistic vision, it changes along with a complex set of social and cultural circumstances and personal psychology. At the same time, art itself is the "author" of a new understanding of the world and human, new ideals and tastes; art is actively participating in the formation of the concepts of being.

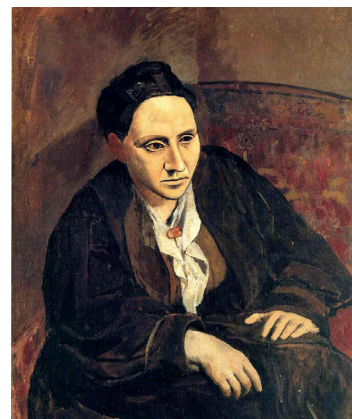
КРИВЦУН О. А.

# Искусство как феномен культуры

Данная статья родилась как развитие одной из глав еще не опубликованной авторской энциклопедии О.А. Кривцуна «Основные понятия теории искусства». В статье рассматриваются принципы и парадоксы взаимовлияния искусства и целостного организма культуры. Открываются культурозависимые свойства искусства, которое может воплощать в той или иной степени фундаментальные представления своей эпохи о мире, системе ценностей, гармонии. По мнению автора, не существует некоего вневременного правильного художественного видения, оно меняется вместе со сложным комплексом общественно-культурных обстоятельств и психологией личности. Вместе с тем и само искусство является «автором» нового понимания мира и человека, новых идеалов и вкусов, активно участвуя в формировании концепций бытия.

Как известно, Пикассо был прекрасным рисовальщиком. Ранние его работы — яркое тому свидетельство. Да и позже (например, портрет О. Хохловой, 1919), когда требовал замысел, художник легко демонстрировал мастерское реалистическое письмо. В 1906 году Пикассо начал писать портрет Гертруды Стайн, своего творческого единомышленника, писательницы, мецената. Художник замыслил создать портрет в самом высоком смысле этого слова, претворить емкий образ личности. Несмотря на огромное число сеансов (свыше восьмидесяти), художнику, пользовавшемуся в этой работе традиционными живописными средствами, так и не удалось добиться нужной глубины, найти адекватное воплощение своему замыслу. Ощущение несоответствия между испытанными методами и новыми идеями побудило Пикассо уничтожить портрет и написать взамен новый в духе протокубизма. На недоуменные вопросы друзей и близких, в самом ли деле портрет похож на модель, художник ответил: *«Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь будет похож»*.

Так и случилось. Зададим вопрос: может быть, влияние окружения Пикассо было столь значительно, что смогло «навязать» современникам вкус к геометрическим формам, ломкому рисунку, острому письму испанского художника? Убежден, что вкус навязать невозможно. Особенно когда речь идет о предпочтениях не только индивида, но самой культуры. Вкус развивается, если новые формы рождаются на хотя бы отчасти подготовленной к этому почве. Можно сказать сильнее: *если необычный язык творца угадывает логику «коллективного воображения» эпохи*. Художник открывает новые принципы выразительности и тем самым потенцирует у зрителей новую чувственность, которая уже дремлет в «свернутом виде».



Илл. 1. Пабло Пикассо.  
Портрет Гертруды Стайн. 1906.  
Музей Метрополитен. Нью-Йорк



Илл. 2. Поль Сезанн. Персики и груши. 1889.  
Государственный музей изобразительных искусств  
им. А.С. Пушкина. Москва

Как бы развивалось искусство, если бы не существовал Пикассо? Если бы Гертруда Стайн вдруг обосновалась в другом регионе и популяризировала бы принципиально иных художников, состоялся бы Пикассо как большой художник нового мейнстрима? Или же испанский классик «Парижской школы» сформировал бы своими опытами некую периферию, «слепой аппендикс» истории искусства?

Раздумывая над проблемой подспудного художественного вектора, нельзя игнорировать, что до Пикассо уже существовал Сезанн — как бы вопреки всему предшествующему опыту искусства. Сезанн, который с колоссальной внутренней убежденностью упорствовал в своей эстетике. Пространство его картин перенапряжено до такой степени, что на глазах кристаллизуется в конусы, квадраты, треугольники. То есть можно видеть, что после Сезанна сам воздух культуры свидетельствовал: в истории искусства *дело шло к кубизму*. Не явись Пикассо — с не меньшей решительностью выполнил бы его миссию Жорж Брак или кто-то другой. Похожий «камертон в глазу» был в это время и у Робера Делоне, Натальи Гончаровой, Мориса Вламинка.

Обобщая подобные эпизоды истории искусств, вполне правомерно утверждать, что любой крупный художник — это не просто «глагол самого себя», но и в полной мере — глас Универсума. Грандиозный перелом отношения к художнику, понимание его значительной роли

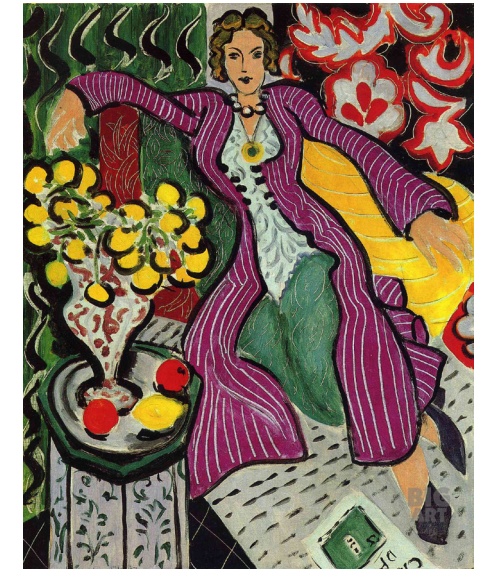
в духовной культуре явила эпоха Возрождения. Показательно, что, когда Филиппо Виллани впервые решил создать жизнеописание выдающихся людей, он включил туда и художников. «Мне должно быть позволено, по примеру античных писателей... включить сюда и художников» [12, с. 221], — пишет он, как бы оправдываясь. Раскованность, свободный дух, понимание художественного вкуса как бесценного и совершенно особого дара отличало самосознание и художников, и меценатов Возрождения. Отныне каждый творец мыслит себя вровень с титаном, центром мироздания, демонстрирующим невероятный универсализм способностей. Из маргинальной фигуры, какой являлся художник в средневековье, он попадает едва ли не в сферу социальной элиты.

Теперь художник уже далеко не всегда бравитует «неотрефлексированным» поведением своего круга, а, наоборот, в противовес экзальтированным и эпатажным формам поведения культивирует медитативную сосредоточенность, одиночество, тишину, соединение чувственности и созерцательности. В тех же случаях, когда художник являет свои «аномалии» и «выламывается» из общего ряда (скажем, при дворе Медичи или даже при дворе папы), то возникают новые аргументы в защиту своеволия художников. Так, Козимо Медичи склоняется к тому, что *«редкие таланты — это небесные существа, а не ослы с поклажей»*, следовательно, нельзя мерить их общей меркой, а надо относиться к ним снисходительно и с пониманием.

Действительно, тонко улавливающий вибрации нарождающихся типов мироощущения в культуре творец убежден, что видит дальше и чувствует глубже своих современников. И что способы восприятия в культуре в перспективе разовьются именно в том направлении, которое он остро чувствует уже сейчас.

\* \* \*

Непонимание близких и неколебимое упорство творца. Сколько жизненных трагедий хранит история искусства, полная примеров таких конфликтов. Инерция общественных вкусов — это властная сила, в значительной мере направляющая вектор творческого процесса. И все же крупный художник между такими стимулами творчества, как «желание нравиться» и «требование вкуса», всегда остается верен последнему.



Илл. 3. Анри Матисс.  
Женщина в фиолетовом пальто.  
1937.  
Чикагский художественный  
институт. США

Хорошо известно высказывание Анри Матисса: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы». Французские авангардные художники первой трети XX века много натерпелись от обывателей. Но при этом проницательный Матисс видел, как одновременно мощным накатом вторгались в постижение новоизобретенных форм творчества окружавшие его дизайнеры, стилисты, конструкторы одежды, мастера интерьеров, авторы модных новинок мебели, изобретатели форм автомобилей, теплоходов, словом, всей культурно-прикладной пластической, визуальной среды, окружающей человека.

Приведенные примеры — одно из свидетельств того, что искусство обладает сильными культуротворческими возможностями. Нити влияния в данном случае идут *от искусства к культуре*. Культура понимается нами как *способ деятельности человека и изменение его через результаты этой деятельности*. В этом определении присутствуют три важных для исследователя компонента: 1) культура как способ творчества, как способ мышления, как способ поведения человека; 2) культура как совокупность результатов деятельности, совокупность всего созданного человеком, как корпус важнейших гуманитарных ценностей; 3) культура как способность менять человека, поднимать

его на иные ступени, как умение рукотворных произведений создавать такую ментальную среду, которая определяет эволюцию человека.

Весьма существенно и обратное влияние — но об этом позже.

Модификация языка искусства, учитывая сказанное, не может рассматриваться в первую очередь с точки зрения решения чисто художественных проблем. Способы художественной выразительности крепко спаяны со способом бытия человека разных эпох, его культурным самосознанием. Существует такое понятие, как «культура воображения эпохи», одинаково значимое как для искусства, так и для культуры. Особенно часто с таким наблюдением сталкиваются исследователи, занимающиеся вопросами атрибуции произведений искусства. Показательны в этом отношении выводы исследования К. Фолля «Опыты сравнительного изучения картин» [11], в основу которого легли материалы занятий художественно-исторического семинара Мюнхенского университета.

Принцип симметрии, устойчивости, тектоники, исторические вариации этого принципа в истории всегда отражали «аксиоматические» взгляды на то, как понимался и осмыслялся человек, демонстрировали существенные сдвиги в культуре восприятия. Неслучайно в живописных произведениях Возрождения утвердился принцип классической симметрии: главное действующее лицо помещалось в центр произведения, специально отработывались приемы, обеспечивавшие композиционное равновесие. Этот принцип как нельзя лучше отразил общекультурные установки той эпохи: добиться в живописном изображении иллюзии действительного мира и постараться превзойти его совершенство художественными средствами. Картина трактовалась как окно, распахнутое в мир. В связи с этим переход от классической симметрии (или классической пирамиды) Возрождения к *диагональной композиции* в конце XVI — начале XVII в. не был произвольным, а знаменовал собой правомерность возникновения *точки зрения* на живописное полотно, отход от имперсональности средневековья. Данное обстоятельство свидетельствовало о сознательном подчеркивании того, что *картина является результатом субъективного восприятия художника*, что зритель, как и художник, может свободно менять точку зрения и не обязан непременно оставаться напротив центральной оси действия.



Илл. 4. Рафаэль. Голова апостола. Рисунок. 1520. Частное собрание

Когда речь заходит о сложных опосредованных связях произведения искусства с породившей его культурой, можно обнаружить и *культурозависимые* свойства искусства. Они проявляются в тех случаях, когда образный и композиционно-языковой строй произведений несет на себе отпечаток фундаментальных культурных ориентиров, господствующих представлений о мировом порядке. Подобных примеров немало. Можно сослаться на замешательство, которое внес в культурное и художественное сознание современников Н. Коперник. Потрясающая идея о том, что Земля не является центром Вселенной, породила разные формы переживаний. Естественно, что такое грандиозное открытие не могло не повлиять и на способы пространственного построения в изобразительном искусстве. Способы воплощения пространства стали одной из главнейших художественно-культурных проблем в искусстве того периода. Из пространства статического оно превратилось в пространство со всевозрастающей кривизной, динамическое и напряженное. Эволюция художественного видения того времени выразительно проявилась в творчестве П. Брейгеля. Обратим внимание на хрестоматийный пример: Брейгель несколько раз писал картину на сюжет «Вавилонская башня». Любопытно и, очевидно, не

случайно, что в позднем варианте этой картины (из музея Бойман ван Бойнинген в Роттердаме) Брейгель придал башне еще меньшую устойчивость по сравнению с башней 1563 г. с легким наклоном (Венский музей истории искусств).

Большую загадку как для современников, так и для исследователей представляет картина П. Брейгеля «Падение ангелов» (1562 г., Брюссельский музей). Это произведение располагается как бы на рубеже двух художественных эпох. В нем, с одной стороны, характерный для его современников и предшественников сюжет, а с другой — сильный и странный контраст по отношению к возрожденческому художественному опыту. В картине нет ни равновесия, ни целого в том понимании, как оно сложилось в Ренессансе; все действие вовлечено в водоворот кружащихся, фантастических существ, в котором отсутствует точка опоры. Изображены не классические обнаженные тела, как было принято, а невероятные гибриды, выходцы из ночных кошмаров, люди-маски, бесплотные и сверхъестественные фигуры. По мнению австрийского аналитика искусства Отто Бенеша, это



Илл. 5. Питер Брейгель (старший). Падение ангелов. 1562. Брюссельские королевские музеи изящных искусств

полотно — взгляд мыслящего и вдумчивого человека на великую жизненную суету, на муравьиную жизнь людей. Человек на картине воспринимается Брейгелем «как часть безликой массы, подчиненной великим законам, управляющим земными событиями, так же как они управляют орбитами земного шара во Вселенной. *Содержанием Вселенной является один великий механизм. Повседневная жизнь, страдания и радости человека протекают так, как предвычислено в этом человеческом механизме*» [1, с. 142].

Это властный и целостный охват жизни того же ряда, который мы находим и у современников Брейгеля — Рабле и Шекспира. Такое представление о мировом порядке, очевидно, опосредованно связано с получившей распространение идеей механизма Вселенной, проникшей в тот период одновременно в философские системы Т. Кампанеллы, Дж. Бруно и объяснявшей судьбу человеческого рода через подчинение тем же механизмам, которым подчинена и Земля, и небесные тела.

Приведенные примеры трансформации художественного видения показывают, что подчас неожиданные парадоксы в развитии художественной формы отражают глубоко обусловленные сдвиги в фундаментальных культурных представлениях. Провести параллели между культурной онтологией сознания эпохи и ее специфическими художественными измерениями всегда нелегко, но возможно. Когда удастся ощутить эти точки соприкосновения, то перед нами раскрываются признаки, олицетворяющие культуротворческую активность искусства.

Заметный вклад в разработку понятия художественного видения внес еще один представитель немецкой школы искусствознания Адольф Гильдебранд. В книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» ученый ставил перед собой задачу проследить эволюцию живописи с точки зрения архитектурной, понимая ее как изучение способа построения целостной формы. Гильдебранд подчеркивал, что главным признаком такого рода анализа должен быть историзм, а не описательность. Художник может не отдавать себе отчет в предопределенности его лексики устойчивым художественным видением эпохи, «инстинктивная потребность создать из кусков пережитого нами некоторое целое творит и распоряжается отношениями непосредственно из себя, как музыка».

Вместе с тем Гильдебранд утверждает, что, в зависимости от общей ориентации культуры, всегда именно та, а не иная проблема выступает на передний план творчества и разрешается как главная. Исследователь много внимания уделяет тому, чтобы подчеркнуть историзм типов художественного видения, которые выступают результатом не просто восприятия, а именно переработки восприятия с определенной точки зрения. Однако решение этой сложной проблемы культурно-художественной эволюции формы Гильдебранд видит в том, чтобы разделить все ее исторические модификации на «правильные» и «неправильные». Ученый склоняется к взгляду на художественный процесс как на подготавливающий и вырабатывающий всем своим развитием некие *всеобщие законы художественной формы*. То есть все известные исторические типы видения в своем чередовании служили как бы ступенями к некой абсолютной форме с ее совершенной композицией, оптимальным взаимодействием контрастов и т.п. По мнению Гильдебранда, существует такой тип плоскостного изображения в живописи, который дает иллюзию представления полной формы предмета, и это свидетельствует о «строгой закономерности, поскольку именно определенное представление формы является для всех смотрящих необходимым следствием определенного плоскостного впечатления» [3, с. 16].

В самом деле, наблюдается ли в истории изобразительного, музыкального искусства, литературы подобное поэтапное восхождение ко все более емкой и абсолютной форме? В отдельные исторические периоды искусство действительно видело свою задачу в «возделывании» возможностей художественной иллюзии, пыталось соревноваться с убедительностью внехудожественных форм. Однако установки на жизнеподобие как высшую цель искусства всегда были недолговечны. Достижение средствами литературы, живописи, театра максимального чувства телесности, вещественности, осязаемости не означало приближения к конечным целям искусства. Вслед за достигнутыми результатами наступала эра новых экспериментов, поисков, открытий под знаком иных целей. По этой причине невозможно вести речь о каком-либо вневременном «правильном» художественном видении в истории искусства, равно значимом для любых его этапов. Нормативность концепции Гильдебранда контрастирует с принципом историзма, положенным им в основу своего исследования.

Можно было бы не останавливаться подробно на такой точке зрения, если бы она не была и сегодня достаточно распространенной. Рядового человека, увы, чаще всего пленяет в искусстве «похожесть, узнавание, великолепная иллюзия». Возможность абсолютизировать представления, актуальные для человека той или иной культуры, всегда оказывается соблазнительной. Очень точно о таком заблуждении сказал в свое время В.А. Фаворский: «Бытует мнение, что есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он некомпозиционен, он просто точно передает натуру. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение рисунка... Такой взгляд представляет, следовательно, рисунок как точную передачу действительности и композицию как особый процесс, почти что трюк, меняющий это объективное изображение в художественно интересное. Взгляд этот самоочевидно ложен...» [9, с. 1]. Любые исторические типы художественного видения не могут быть оценены как звенья на пути к некоему «классическому способу представления», а должны быть приняты как самобытные модусы, выразившие ментальность своих культур через специфическую художественную целостность, которая имеет самоценное значение. Различие разных типов художественного видения — это различие не достоинства, а различие разных культур с иным взглядом на мир.

Мы уже упомянули о доминанте, которая и сегодня фокусирует большую часть массового интереса к изобразительному искусству. Имя этой художественной потребности по-прежнему, как и во времена оны — «сладость иллюзии и умеренности». Очень уж сильна инерция получения удовольствия от узнаваемого, того, что открывается без усилий, легко, само собой. Об этом зачастую свидетельствуют даже приоритеты художественной и интеллектуальной элиты. Так, академик живописи, известный русский портретист середины XIX века С.К. Зарянок в свое время не раз повторял: «Если портрет и оригинал будут неразлично схожи, то торжество живописи будет в этом случае пределом». М.Е. Салтыков-Щедрин, в свою очередь, также предпочитал воспринимать живопись глазами «простого зрителя»: «я рад этому, потому что очень искусно написанных картин не понимаю и требую, чтоб художник относился ко мне доступным для меня образом, вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в собственную квартиру» [8, с. 347].

Подобная абсолютизация «узнаваемого» как единственной ценности живописи достаточно распространена в разных культурах. Если двигаться по этой логике и создавать исключительно произведения, *удобные* для зрителя, художник быстро опустится до штампов. В таких случаях зрительский опыт входит в противоречие с непременным условием обновления художественного языка как способа его адекватного существования в культуре. Ортега-и-Гассет говорил, что художественный успех подлинен, если не обеспечен шантажом мелодраматизма. Увы, обывателю легче понять и принять как раз мелодраматическое — близкое, родственное, повседневно-знакомое. Если восприятие искусства эксплуатирует только момент *узнавания* — творческий потенциал произведения невелик.

Конечно же, нет ничего постыдного в том, чтобы получать «непосредственную радость» от искусства. Катарсис, художественное переживание, удовольствие — классические составляющие восприятия. Однако обыватель застревает именно на гедонистическом интересе к красивой, привлекательной, с интересным сюжетом картине, которая входит в него, повторяя слова М.Е. Салтыкова-Щедрина, «просто и естественно». Сторонится необходимой мобилизации сил, распознавания нового типа художественности.

В связи с темой нашей статьи важно отметить: обыватель не нуждается в искусстве в качестве «*феномена культуры*». Он приучен к знакомым композиционным приемам, ценит классические приемы сфумато, лессировки, валерности цвета. Обычный зритель уверен в том, что в изобразительном искусстве существует незыблемый арсенал веками сформировавшихся приемов, которые и выражают зерно, сущность этой формы творчества. В лексикон некоторых учебных программ художественного образования даже входит понятие цветовой толерантности. В свете вышеизложенного хочу утверждать: никакой *цветовой толерантности* не существует. Это — нормативное ограничение, которое, полагаю, неприемлемо даже для обучения юных художников. Синий цвет, когда требует задача художественной выразительности, может сопрягаться не только с голубым или фиолетовым, но и с коричневым, и с бежевым, обретать совершенно нетрадиционные сопряжения. Точно так же и на счет «абсолютного типа композиции». Она может быть и намеренно накрененной



Илл. 6. Никола де Сталь. Футболисты. 1952. Частное собрание

(Э. Кирхнер), и катящейся (Никола де Сталь), и многоосевой (ряд работ М. Шагала), что только умножает экспрессивность формы.

Постижение незнакомого требует от зрителя встречного движения, но к этому, увы, готовы не все. Неклассический язык искусства несет в себе некую *шероховатость* письма, противостоящую отполированным временем формам. Он истинен там, где противостоит всему общеизвестному, закругленному, смягченному. Поэтому очевидно, что натяжения и конфликты между новыми языками искусства, зондирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой антропности, которая понятна обществу, очевидно, будут всегда.

\* \* \*

Наблюдения над постоянными взаимовлияниями искусства и культуры в истории постепенно привело к сложению специального междисциплинарного направления — *культурологии искусства*. К настоящему времени в этом научном фарватере в мире издано

огромное количество исследований. Большой вклад в интерпретацию художественных форм не только как воплощений внутреннего мира творца, но и как явлений культуры внесли Немецкая и Венская школы искусствознания, работавшие в первые десятилетия двадцатого века: Адольф Гильдебрандт, Генрих Вельфлин, Карл Фолль, Отто Бенеш, Макс Дворжак и многие другие их соратники.

В искусствознании были широко подхвачены идеи Макса Дворжака о возможности и необходимости создания *«истории искусства без имен»* — то есть художественной истории через панораму смены типов художественного видения, в своих ритмах соразмерных эволюции культурных парадигм, смены картин мира, состояний сознания, господствующего менталитета. Все перечисленные понятия — из арсенала культурологии, но сегодня они прочно вошли и в лексикон искусствоведов.

Еще в 1860-е годы весьма похожие взгляды отстаивал и русский ученый А.Н. Веселовский: ему представлялось, что всеобщая история литературы и должна стать историей культуры [2, с. 389]. Подобную же идею развивал искусствовед и художник Игорь Грабарь, утверждавший, что «история искусств, понятая широко, почти превращается в историю культуры» [7, с. 145].

Новые исторические подходы в познании *взаимопроникновенности* истории культуры, истории искусства, истории науки, этики, религии предложила авторитетная французская Школа Анналов (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель, Робер Мандру, Ле Гофф, Андре Бюрджер), работавшая начиная с двадцатых годов прошлого столетия. Представители этой школы активно ломают герметичность отдельных форм духовной деятельности, обнаруживают непрерывную и взаимообогащающую филиацию идей в культуре, воссоздают, благодаря этому, целостную картину форм психической пластичности человека в истории.

На этих путях возник и развивается словарь *«тотальной истории и культуры»*, новые подходы, интегрирующие все разнообразие духовных практик, в которых ключевую роль играют такие понятия, как *менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные иерархии, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи*, имеющие самое прямое отношение к познанию глубинной природы художественного творчества и его эволюции.

Традиционные культурологические подходы, ограничивавшие свой предмет лишь анализом событий одного ряда — художественных, научных, социальных, политических — после утверждения методологии Школы Анналов в науке неизбежно стали подобны «сундуку для хранения фактов», обрекали себя на отсталость и провинциализм.

Таким образом, взгляд на искусство как феномен культуры утвердился через непростые перипетии усилий искусствоведов и культурологов. Со временем возникло исследовательское направление, выявляющее общекультурные истоки процессов художественного творчества, художественного восприятия и исторического бытия произведения искусства. В современном искусствознании можно обнаружить разное понимание роли, которую играют внешние (культурный менталитет, картина мира) и внутренние (художественная традиция, самодвижение искусства, обновление приемов языка) факторы в исторических судьбах и ментальном наполнении искусства. При этом много раз в стремлении отгородиться от вульгарно-социологических приемов анализа художественной эволюции наука об искусстве настаивала на определяющей роли «внутрихудожественных мутаций», призванных объяснить причины возникновения новых форм в искусстве.

Вместе с тем художественно образованный человек способен в постижении связей и отношений элементов языка произведения искусства не только черпать художественное наслаждение, но и обнаруживать чрезвычайную глубину *культурного* смысла. «По ту сторону» художественного текста всегда угадывается определенный *образ человека, тип мироощущения эпохи*, или, другими словами, присущая произведению культурная доминанта. Это свидетельствует о том, что в любые исторические периоды произведение искусства оказывается сформированным влияниями как «изнутри», так и «снаружи», выступает носителем *«умственной оснастки»* и *«интеллектуальной инструментария»* эпохи. Более того, в каждом конкретном случае трудно указать на источник новых культурных ориентиров, претворенных в данном произведении: не только картина мира и общие ментальные установки, но и сама лабораторность художественного процесса (феномен творческой робинзонады), его самодвижение способны генерировать и культивировать новые типы реакций, представлений, вкусов, идеалов. Таким образом, само искусство нередко



способно выступать фактором сложения новых общекультурных представлений, и в этом его возможности безграничны.

В Европе середины XIX — начала XX столетия воцарились новые формы живописного письма: импрессионизм, символизм, экспрессионизм, модерн, кубизм и другие. Эти практики также явились «броском в будущее». Столь решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» демонстрировал уже не столько манифестацию индивидуальной оригинальности, сколько стремление насладиться *природно-чувственными энергиями* вне любого идеологического наполнения, раскрыть витальную силу бытия, воспринимать не привнесенные извне смыслы, а переживать через живописный язык и текстуру картины саму субстанцию природы: похожую на сияние драгоценных камней или шероховатую кору дерева, на зернистую гальку, на водную рябь, песчаный нанос и т.п. Таковы, в частности, картины импрессионистов, радующих глаз исследованием материальных субстанций и структур, бесцельных игр со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов» эпох и культур, как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций стали считаться сомнительным занятием. Вновь в истории искусства произошло то, что принято обозначать «*культура и взрыв*». Импрессионисты созидали новую художественную реальность, проясняя недюжинную творческую волю, шокируя обывателя, но вместе с тем, наделяя нас новым зрением и в значительной мере преобразуя собственные вкусы и взгляды на природу и возможности искусства, возможности художественной формы.

Показательные примеры постепенного обнаружения собственного, «своего» в первоначально «культурно чуждом» можно увидеть, к примеру, у русского коллекционера новой западной живописи Сергея Щукина. Приобретая картины, он много раз сомневался, подолгу взвешивал свои решения, а зачастую даже бывал в шоке от собственных приобретений. Известно, что, купив у Матисса два панно («Танец» и «Музыка»), Щукин по возвращении в Москву раздумал, дал в Париж телеграмму с сообщением, что он отказывается от покупки одного из них, а именно — панно «Музыка». В ответ коллекционер получил уведомление, что это панно уже погружено, движется к адресату и расторгнуть сделку невозможно.

Прошло почти полгода. И вот, в конце 1910 года, после приобретения панно «Танец» и «Музыка» Щукин пишет Матиссу: «Я начинаю с удовольствием смотреть на ваше панно «Танец», что касается «Музыки», то это придет». Еще не привыкший к своему новому приобретению, Щукин жаловался князю С.И. Щербатову, что, оставаясь наедине с панно, ненавидит их, борется с собой, чуть не плачет, ругая себя, что купил их, но с каждым днем чувствует, как они больше и больше «одолевают» его. «С картиной жить надо, чтоб понять ее. Год надо жить по меньшей мере. У меня самого бывает: много художника несколько лет не признаешь. Потом открываются глаза. Нужно вжиться. Очень часто картина с первого взгляда не нравится, отталкивает. Но проходит месяц, два — ее невольно вспоминаешь, смотришь еще и еще. И она раскрывается. Поймешь и полюбишь. Матисс для меня выше, лучше и ближе всех» [5, с. 94], — записал Щукин в 1911 году.

Важно, что такой диалог не проходит бесследно. Человек, полюбивший то, что казалось ему с первого взгляда не привлекающим, обнаруживает новые грани своей чувствительности, сам впоследствии становится богаче, больше себя, не равен себе предыдущему.

\* \* \*

Истолкование искусства как феномена культуры позволяет объяснить сложные научные проблемы: истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления одновременно в разных видах искусства; единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие, и др. Таким образом, можно обнаружить множество «капилляров» как прямого, так и обратного влияния между особыми состояниями культуры и процессом формообразования в искусстве. Не зря, в частности, исследователи барокко говорят не только о художественном стиле барокко, но и о «культуре барокко» и даже о «человеке барокко». Настроения культурной динамики, виртуозности, чрезмерности, мистичности, живописности, страстности, как и подобная пластика, были достоянием не только изобразительных искусств, но и театра, литературы, архитектуры.

Узловые ментальные доминанты каждого типа культуры формируют систему объясняющих ее категорий. При этом через грани любых актуальных форм творчества просвечивают главные качества данной эпохи как *целого*. Человека исторического, по словам Л. Февра, можно притянуть к делу за что угодно — за ногу, за руку, а то и за волосы, но едва начав тянуть, мы непременно вытянем его целиком [10]. Даже «осколочные» художественные памятники эпохи, будь то пейзаж, натюрморт или портрет, способны демонстрировать нам всю полноту ментальных состояний этой эпохи, ее вкус, предпочтения и всю тонкую метафизику.

Тот факт, что пространство искусства не является областью коллективного, безличного воспроизводства культурных стереотипов, а есть результат творчества, имеющего индивидуальное авторство, предполагает возможность вызревания и рождения на его территории таких культурных вариаций, которые могут не являться достоянием функционирующих общественных форм культуры. Искусство, таким образом, способно не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но, как уже было отмечено, также и продуцировать собственные духовные смыслы, генерировать новые ценности, способно переориентировать общественную психологию и сознание.

Искусство нередко *превосходит уровень наличной культуры общества*. В этом смысле художественное творчество хотя и воспроизводит разнообразные виды деятельности, как они устоялись в том или ином типе культуры, но не дублирует эти виды деятельности, не замещает их. Потому любая уникальная художественная реальность является порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний, а значит и новой духовности, по своему содержанию могущей не совпадать с объемом наличной духовной культуры общества и, более того, выступать в известном смысле ее *генофондом*. Так, С.М. Даниэль, осуществляя художественный анализ картины в искусстве XVII века, показал, что «живопись XVII столетия выступала фактором сложения самой культуры, что Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес и другие мастера, создавая живописные композиции, соучаствовали в то же время в созидании той грандиозной исторической картины, которую мы называем теперь их эпохой» [4, с. 169].



Илл. 7. Рембрандт. Ночной дозор. 1642. Государственный музей Амстердама

Таким образом, «силовое поле» каждого типа менталитета есть сложная совокупность и напластование духовного творчества разных видов, включающее как осознанные, так и бессознательные аспекты... Каждый вид духовного творчества вносит в состав менталитета собственный «взнос», отражающий становление новой картины мира, всей полноты мироощущения современников — сложный синтез процессов взаимообогащения искусства и науки, морали, философии, религии, политики. Между сложившейся культурной доминантой и конкретной практикой искусства располагается то, что можно обозначить как определенный *тип творчества*, формирующийся на каждом этапе истории. Так, к примеру, Винкельман считал возможность интерпретировать всю европейскую культуру как чередование принципов *классицизма* и *барокко*. На смену архитектонике аполлонового типа творчества всегда следует чрезмерный дионисийский

тип и наоборот. Эти взгляды, как известно, были развиты Фридрихом Ницше, а затем и Генрихом Вельфлиным.

Понятие типа творчества определяют глобальные механизмы культуры и искусства; в нем аккумулируются культурно-психологические установки, исторически локализованный арсенал стиливых, лексических, смысловых измерений искусства. Эти свойства искусства принято называть *культурозависимыми*. Подобно иным формам культуры, искусство в одном отношении *преодолевают* наличный человеческий опыт, в другом — *олицетворяет* сам этот опыт. Безбрежность художественного содержания, способность произведения искусства порождать своими образами новый объем смыслов, отмечается как возможность искусства осуществлять *культуротворческие* (или культурозадающие) функции.

Обращаясь к изучению взаимодействия искусства и культуры в историческом контексте, необходимо учитывать своеобразие художественно-духовного, проявляющееся не только в *адаптации* наличных состояний культуры, но и в *продуцировании* новых идей, умонастроений, склонностей, вкусов. Искусство — это зачастую бросок в будущее, прорыв в то, что еще не осознанно, но предощущается. В отличие от функциональности науки, выступающей в качестве *средства*, искусство — это деятельность, имеющая *цель в самой себе*. Поскольку вся полнота духовных потребностей человека далеко не сводится только к потребностям познания, искусство откликается на эту полноту изобретением множества жанров, ориентированных на *весь мыслимый спектр потребностей человека*. Дифференциация видов и жанров в истории развития искусства есть, таким образом, не что иное, как ответ на возрастающее разнообразие и сложность духовной жизни человека.

Отсюда критерий «культурности» искусства не может сводиться только к мере его воздействия на процесс обогащения познавательных способностей человека. В самом общем виде решение вопроса о взаимосвязи общекультурного и художественного таково: на каждом историческом этапе *границы искусства шире понятия культуры в той мере, в какой художественно претворенные способы самоосуществления человека превосходят общепринятые нормы данной культурной эпохи*.

Таким образом, противоречивое положение искусства в системе духовной культуры вызвано его двойственностью, амбивалентностью: с одной стороны, искусство *есть элемент наличной культуры*, и в то

же время оно находится *вне ее*. Подобное положение искусства можно наблюдать и на примере отдельных произведений. Так, исследователи не раз задавались вопросом — опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» есть принадлежность отечественной культуры 1930-х годов (когда она была создана) или же это достояние отечественной культуры 1960-х годов (когда она была принята, поставлена в Большом театре и социально адаптирована)?

Критерий отнесения художественного к культурному, таким образом, не является неизменным на протяжении истории. Он изменяется по мере того, как расширяются представления о формах человеческой деятельности, относимых к области легализованного, общепринятого, адаптированного.

История искусств не раз демонстрировала, как табуированные формы художественной деятельности, составляющие особую субкультуру той или иной эпохи, затем обнаруживают себя в качестве



Илл. 8. Эгон Шиле. Женщина, сидящая с согнутым коленом. 1913. Музей Альбертина. Вена

ведущих тенденций и направлений последующей эпохи. В руках зрителей всегда, как правило, уже известные измерения и представления о свойствах искусства. На этой «опробованной» основе легко выносить размахистые критические приговоры новым и непонятым художественным явлениям. Можно вспомнить, к примеру, что не раз в истории отвергались произведения, претворяющие новые формы чувственности. Такую судьбу в XX веке имели живописные произведения Эгона Шиле (1910-е годы), много лет не допускавшиеся на выставки; роман Генри Миллера «Тропик рака» (1934), первоначально запрещенный цензурой в нескольких странах; кинофильм «Империя страсти» (1978, режиссер Нагиса Осима). Противоречивое отношение вызвали и продолжают вызывать кинофильмы «Последнее танго в Париже» (1972, Бернардо Бертолуччи), «Чтец» (2008, Стивен Долдри), «Стыд» (2011, Стив Маккуин) и многие другие. Вместе с тем история искусства учит, что не стоит спешить относить за границы искусства то, что не вписывается в уже знакомые критерии.

Все это объясняет неоднородность содержательных процессов в искусстве даже в рамках культуры одного типа. В синтезе художественно-духовных процессов всегда можно обнаружить различие, в тенденции — контртенденцию, рядом со столбовой дорогой художественного творчества — побочную, рядом с устойчивыми языковыми формулами — неясную коллективную художественную лексику. Именно культурная «всеохватность» и даже культурная «избыточность» искусства способствует тому, что оно чаще других форм духовного творчества выступает своего рода культурной риторикой, способной к осуществлению диалога и общения разных эпох.

Наслоение культурных практик является причиной того, что с развитием истории возрастает *уровень энтропийности* (избыточности) элементов, входящих в состав конкретного типа культуры. Если в античности культурной почвой искусству служил миф, то в последующие эпохи, обретая иной культурный инвентарь, художественное творчество может продолжать пользоваться уже опробованными приемами, актуализируя художественно-выразительные средства ушедших времен. При этом на каждом более позднем этапе развития *возрастание количества противостоящих друг другу элементов в культуре одного типа* может быть истолковано как закономерность. В определенный момент, когда совокупность конкурирующих взглядов,

психологических установок, мировоззренческих теорий достигает новой плотности высокого качества, происходит взрыв. Культура Большой истории, как и художественная культура, получают мощное ускорение и невиданные доселе темпы развития.

На каждом новом, более отдаленном историческом этапе наблюдается все большая избыточность противостоящих элементов. Когда в художественном творчестве оказывается невозможным пользоваться уже опробованными формулами, игнорирующими новые накопления, рождаются новые языки искусства. Реагируя на новые культурные вызовы, искусство активно включается в созидание *художественной целостности нового типа*, способной вобрать в себя более сложный и противоречивый содержательный комплекс.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек научается проигрывать новые модели сущего и его связей, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом — обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности *гештальта* — то есть схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке — когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ее голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение *ацентричного мира*. При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности — совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, феномен «открытой формы» — отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Гийом Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний — размазывал на четыре строфы». То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии.

И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как бриколаж, открытая форма, дословность, мультирецепция, симультанность — то оцениваем эти способы выразительности как важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Постижение незнакомого требует от зрителя встречного движения, но к этому, увы, готовы не все. Неклассический язык искусства несет в себе некую *шероховатость* письма, противостоящую отполированным временам формам. Он истинен там, где противостоит всему общеизвестному, закругленному, смягченному. Поэтому очевидно, что натяжения и конфликты между новыми языками искусства, зондирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой антропности, которая понятна обществу, очевидно, будет всегда.

\* \* \*

В самоуглублении и самопознании духа, который являет процесс художественного творчества, всегда выражается изначальная потребность искусства не удовлетворяться явным, видимым, а искать и открывать

в вещах и явлениях скрытые связи и отношения. Ощущение того, что горизонт постоянно расширяется, открывая новые и новые пространства, заставляет искусство активно вторгаться в эти сферы. Усилие искать и открывать в явлениях «неожиданное и неизбежное», ведет к тому, что возникновение альтернативной культурной оппозиции первоначально выражается в виде смены одной художественной эпохи другой, то есть проявляет себя через закон *отрицания отрицания*. Действие этого закона наблюдается и в случае смены одного общеевропейского художественного стиля другим. Позже, с началом XVII века, дифференциация и углубление духовной жизни приводит к противоборству *внутри одной культурной эпохи*, и таким образом может быть понята в большей мере как действие закона *единства и борьбы противоположностей*.

Действительно, начиная с XVII века, каждый этап культуры ознаменован уже не абсолютным господством или соподчинением, а *параллельным и равноправным развитием нескольких художественных стилей*. Этот факт — чрезвычайно важное обстоятельство для культурологического анализа искусства. В этом явлении находит свое реальное воплощение разветвленность духовных потребностей, известная состязательность духовных поисков и открытий. Барокко и классицизм не сменяют друг друга, а сосуществуют одновременно, параллельно. Феномен своеобразного контрапункта стилей особенно усиливается в *переходные эпохи*, когда такое сочетание больше походит не на взаимодополнительность, а на эклектику.

Как показывает новоевропейская история, ситуация одновременной множественности и противостояния духовных поисков является сущностной потребностью развивающейся культуры и искусства. Состояние культурной избыточности и многогранности направлено не только на удовлетворение растущего многообразия духовных интересов, но и провоцирует возникновение новых интересов, как бы тренируя диалектику восприятия и мышления, побуждая человеческую психику к выявлению скрытых связей и взаимодополнительностей бытия.

В развитии подобной гибкости и мобильности художественного творчества через изобретение и культивирование новых художественных форм противоречивого единства проявляет себя особая гуманистическая природа искусства, преследующая не только цели

*приспособления* человека к окружающему миру (т.е. в широком смысле осуществление целей познания), но и озабоченная задачами *эмоционального насыщения человека, созидания благоприятной среды и условий для его свободного духовного самочувствия*. Искусство тем самым заинтересовано не только в осуществлении адаптивной функции, но и в том, чтобы разрушать автоматизм восприятия, утверждая отношение к существованию незыблемых норм как к мифологеме. Собственно, в этом и состоит так называемая «культурная типичность искусства». Искусство равновелико понятию творчества. Творчество же есть способность созидать новое, *то, что еще не существовало*. В самой природе творчества — способность автора *выходить за границы самого себя и за пределы данного мира*.

Именно по этой причине в архаусном искусстве художественное претворение всегда непредсказуемо, в нем отсутствует конвенциональность, присущая «формульному миру», оно требует удержания и совмещения в памяти многих ассоциаций, чувствительности к тонкой нюансировке. В результате восприятия архаусных произведений живописи, литературы, театра многие проблемы могут остаться нерешенными, стать источником новой неопределенности и беспокойства для человека. Массовый зритель хочет «прикрыть» незнакомое. Обыватель никогда не согласится признать внутри своего сознания и бессознательного существование противоречивых, неадаптированных свойств психики, которые открывают ему новые произведения. Знаток, напротив, хочет открыть незнакомое, не боится признать весь спектр действительно существующим *внутри него*.

С этих позиций понятно довольно резкое высказывание много размышлявшего на эту тему мудрого Томаса Манна: «Кто разгадает суть и стать жизни в искусстве? Кто поймет, как прочно сплывались в ней самообуздание и необузданность? <...> Наш мастерский стиль — ложь и шутовство, наша слава и почет нам оказываемый, — вздор, доверие, которым нас дарит толпа, — смешная нелепость, воспитание народа и юношества через искусство — не в меру дерзкая, зловещая затея. Где уж быть воспитателем тому, кого с молодых ногтей влечет к себе бездна» [6, с. 214]. Действительно, в мучительном горниле творчества переплавлены необузданность и самообуздание. Страсть и культура. Инстинкт и чувство формы. Художник не знает прикрепленности к раз найденному. Хочет прорваться за открывшиеся горизонты. Да,

его влечет бездна. Не будем скрывать: в совокупности своих образов и выразительных средств новое искусство оказывается весьма проблематичным, «неудобным» для прямых воспитательных целей, где требуется внятность и недвусмысленность. Адекватно поймать интенции, излучаемые сложным художественным объектом, и верно оценить их способен человек, хорошо владеющий способностью прочтения художественных опосредований. Иначе: процесс творчества — это всегда рискованное занятие.

Сегодня особенно остро мы реагируем на все то, что несет на себе отпечаток гламура, глянца. Если человеку трудно найти внутри себя точку равновесия, то и искусство тоже — не должно лгать, не должно искусственно смягчать и «подрессоривать». В нынешней культуре искусство сторонится отполированных временем форм. Сегодня чаще всего произведение должно тебя «процарапать», чтобы пробудить искреннюю, заинтересованную реакцию. Опыт восприятия искусства учит, что в человеке существуют *ступени органического*, то есть возможности внутреннего роста, прямо влияющие на постижение языков искусства.

Словом, к диагностике и оценке «культуртрегерских» способностей искусства надо относиться с большим вниманием. Ведь в то время, когда философия ищет истину, искусство уже заключает ее в самом себе.

**Список литературы:**

- 1 *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство XXI век, 2014.
- 2 *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940.
- 3 *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Логос, 2011.
- 4 *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. М.: Искусство, 1986.
- 5 *Демская А., Семенова Н.* У Шукина, на Знаменке... М.: Арена, 1993.
- 6 *Манн Т.* Собр. соч. в 10 тт. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959–61. Т. 10.
- 7 *Подобедова О.И.* Игорь Эммануилович Грабарь. М.: Советский художник, 1964.
- 8 *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. М.: Художественная литература. 1965–77. Т. 6.
- 9 *Фаворский В.А.* О композиции // Искусство. М., 1933. № 1/2.
- 10 *Февр Л.* Бои за историю. М.: Наука, 1991.
- 11 *Фолль К.* Опыт сравнительного изучения картин. М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916.
- 12 *Cronica G. Villani: con le continuazioni di M. e F. Villani.* Torino, 1979.