**Социальные аспекты художественно-религиозной целостности**

Е.Г.Яковлев

На социальном уровне эта внутренняя противоречивость обнаруживалась в том, как искусство и религия относились к человеку, ибо и для искусства и для религии человек является главным предметом: и религия и искусство, каждая по-своему, пытаются ответить на вопрос о смысле человеческого бытия, о предназначении человека, определить его место в мироздании.

Для искусства характерно стремление в первую очередь раскрыть тайну человеческого земного бытия во всей ее сложности, его основным предметом является человек как социальный феномен. Вместе с тем искусство немыслимо без отражения в нем неповторимой индивидуальности художника, богатства его субъективности. История искусства в определенном смысле есть история взаимопроникновения развивающихся сторон объективной реальности — природы, социальной действительности, понятой как развернутое духовное богатство социального человека, и художника во всем его эстетическом своеобразии.

Именно поэтому перед искусством всегда стоит великая альтернатива: 1) абсолютизируя объект, схватывая «состояние мира» (Гегель), оно часто теряет человека, его индивидуальность, его личностное бытие; 2) углубляясь в субъект, абсолютизируя его личностный мир, оно подчас утрачивает социальную перспективу, без которой оно невозможно как искусство. Но подлинно великое искусство, преодолевая трагические заблуждения, способно преодолеть эту альтернативу, отстаивая и защищая свободу и красоту человека и как личности и как социального существа, так как это искусство улавливает поступь социального прогресса.

Такое искусство возникает тогда, когда возникает гармония объекта и субъекта. И такое искусство мы называем классикой, и именно оно оказывает огромное влияние на совершенствование социальной и духовной атмосферы общества. Этот процесс идет по спирали, способствуя совершенствованию социальных отношений, социальному прогрессу и развертыванию гармонически целостной личности.

Например, греческое античное искусство объективировало социально-общественные стороны личности (гражданственность, героизм, мужество, долг и т. д.) и телесность человеческого бытия. В этом искусстве органически слиты эпоха и художник (Эдипа невозможно представлять вне Софокла, так же как Медею вне Эврипида или Прометея вне Эсхила); это эпоха и художник здорового детства человечества.

Искусство европейского средневековья обнаружило новые стороны человеческого бытия. В религиозно-мистифицированной форме оно вскрыло земные состояния личности. Это искусство обратилось к таким доселе не объясненным чувствам человеческой души, как отчаяние и сострадание, умиление и умиротворение, радость и чувство возвышенного. Но это вовсе не значит, что средневековое художественное мышление, опирающееся на библейское мировосприятие, было чем-то более высоким, нежели греческая античность, и относилась к нему как геометрия Лобачевского к геометрии Эвклида. И не только герои Библии верят в будущее (вернее, даже не столько), но и античный рок преодолевается героями греческой трагедии и даже мифологии.

Искусство эпохи Возрождения начинается как синтез античности и средневековья. Искусство Возрождения соединило в единое целое телесность и духовность человеческого существа, открыло дорогу для создания образа совершенного человека и тем самым оказала великую услугу социальному прогрессу.

Будучи исторически не готовым обнажить социальные мотивы человеческого поведения, оно подготовило основания для возникновения искусства критического реализма, в котором диалектика человеческой души есть аналог диалектики социальной жизни, преломленной через призму неповторимо-индивидуального видения художника.

И, наконец, в искусстве социалистического реализма было достигнуто «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия», были обнажены социальные, классовые корни духовного мира и поведения индивидуума; облик человека в этом искусстве предстал в многогранной полноте и богатстве.

Так на протяжении всей истории человеческой культуры истинное, великое искусство создавало образ исторически-конкретного совершенного человека. И это искусство, этот образ, становясь все более совершенным и идеальным, оказывают все более активное воздействие на духовную жизнь общества, способствуя гуманизации человеческих отношений.

Религия же стремится эту гуманистическую природу искусства интерпретировать в рамках противоречивой художественно-религиозной целостности.

Искусство, как часть этого целого, этой системы, данные рамки все время размывает, старается их разрушить; оно по природе своей эвристично, всегда ведет поиск живого реального человека. В этом смысле искусство стремится превратить идеал, как предельно обобщенную социальную идею, в образ живого человека, человека данной эпохи, чувственно-достоверного и конкретного, полного реальных земных человеческих страстей.

Так, в буддийских рельефах школы Матхуры не только в канонических образах Будды, но и через образы баядер, чувственно заостренных, полных земных страстей и желаний, воссоздается реальный человек. А иконописный образ Владимирской богоматери являет собой гимн земному, трогательному и глубокому чувству материнской любви. «...Этого выражения глаз, бесконечно любящих и бесконечно скорбных,— пишет о ней И. Грабарь,— не удается передать ни одному копиисту. Несравненная, чудесная, извечная песнь материнства — нежной, беззаветной, трогательной любви матери к ребенку».

В реальной истории человеческой культуры эта тенденция не существует столь явно и открыто. «Сикстинская мадонна» Рафаэля, иконы Андрея Рублева или скульптурные изображения Будды являются и произведениями искусства, и предметами религиозного обряда, ибо верующий человек видит в «Сикстинской мадонне» в первую очередь образ богоматери, «Троица» Андрея Рублева ассоциируется у него с соответствующими мифами православного христианства, а созерцание изображения Будды древнеиндийской художественной школы Матхура вызывает у буддиста эмоционально-религиозное состояние.

И все же эти предметы культового поклонения являются произведениями искусства. Что же делает их таковыми? Именно то, что, несмотря на свое культовое назначение, они многозначны, несут в себе нечто большее — они по-своему отражают существенные стороны исторически конкретного бытия того или иного народа, той или иной страны и ее культуры. Искусство никогда не может однозначно решать вопрос о служении тем или иным социальным силам или идеям, оно отражает мир совокупно, во всей его многогранности. Например, обряды древнегреческих и древнеримских религий давно умерли, а с ними и обрядовое культовое значение древней скульптуры. Но они продолжают жить как произведения искусства, продолжают жить и доставлять людям высокое эстетическое наслаждение - А. В. Луначарский по этому поводу метко заметил: «Эти боги (античные.— Е. Я.) умерли, поэтому они прекрасны».

Подлинно художественными являются те образы прошлого, которые не утратили своего эстетического значения несмотря на то, что социальная, классовая основа и духовная атмосфера, в которой они родились, умерли. Это связано со специфическими коммуникативными функциями искусства. Искусство должно давать определенную сумму информации о реальных ценностях человеческого бытия. В этом потоке информации могут присутствовать и иллюзорные сведения, возникшие в результате влияния на искусство ложных идей (религиозных, в частности), что придает художественному образу характер не совсем адекватного отражения, но в этом образе не может не быть значительной доли реального содержания, иначе он перестает быть художественным, а его материализованное бытие — произведением искусства.

На эту сложную коммуникативную природу средневекового искусства, обусловленную его многозначностью, указывал А. В. Луначарский, говоря, что одной из форм смерти религии является перенесение ее идей, чувств, церемоний в сферу явно художественную, в сферу светского зрелища.

В этой мысли А. В. Луначарского верно схвачено то, что подлинно художественное произведение не может быть однозначным, не может быть функционально связано только с каким-то одним идеологическим уровнем, в данном случае с религиозным сознанием и церковью,— конкретным материальным носителем и реализатором религиозной идеологии.

Произведение искусства, когда бы оно ни было создано, постоянно должно давать человеку чувство счастья, в эмоциональной форме раскрывать перед ним богатство жизни, постоянно возвращать его к реальному миру, делать его способным более глубоко понимать и ощущать этот мир. Вот почему «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Троица» Андрея Рублева, «Будда» индусской школы Матхура являются великими произведениями искусства, несмотря на то, что вместе с тем они являются предметами культового поклонения.

Искусству присущи внутренние, имманентные законы развития, которые подчас оказываются вне поверхностного влияния тех или иных социальных и идеологических процессов и, несмотря на попытки субъективистски отвергнуть их, проходят испытание временем и становятся классическими, входя в золотой фонд человеческой культуры. Именно поэтому древние художественные произведения, религиозные по форме и функциональному назначению, не теряют своего значения для современной культуры и часто понимаются сегодня более глубоко, чем во времена их создания. Так, отвергнутые средневековой идеологией произведения античного искусства вновь предстали перед изумленным взором Европы нового времени. А церковная живопись Андрея Рублева дает возможность более глубоко понять национальные традиции русского искусства, воспитывать в советском человеке чувство патриотизма и национальной гордости.

Религиозные же художественные произведения, созданные в строгом соответствии с церковными принципами, не способны устанавливать подобные связи между человеком и действительностью. Оставаясь предметами только культового обряда, они умирают вместе со своим временем, так как их информация иллюзорна, поверхностна, исторически преходяща.

В более широком смысле следует сказать, что в истории художественной культуры можно обнаружить два основных слоя.

Во-первых — это социально-актуальный слой, в котором реализуются исторически-конкретные социальные и художественные проблемы. В этом слое возникают определенные художественные методы и стили, наиболее адекватные историческому художественному вкусу. Так возникает античная драма и пластические искусства, готика и ренессанс, классицизм и романтизм, реализм и модернизм.

Но наряду с этим социально-актуальным слоем существует глубинный, «неподвижный» народно-мифологический слой, в котором сохраняются, переходя из эпохи в эпоху, универсальные и национальные художественные ценности. Эта культура почти не претерпевает стилевых изменений, в ее художественном методе однажды схваченные способы образного видения мира устойчивы и самоценны.

В этом слое сохраняется и функционирует фольклорное, народное художественное сознание, опирающееся на более древние основы мифологического сознания; в нем функционирует «карнавальное» искусство народных масс нового времени, в свою очередь опирающееся на фольклор; наконец, в нем живет искусство, функционально связанное с религиозным сознанием и церковной практикой. Это искусство более условно и символично, его образность ассимилирует в себе не только достоинства народного художествениого вкуса, но и косные, рутинные элементы духовнои жизни умирающих социальных слоев и классов.

Следует отметить, что художник на социально-актуальном уровне достигает значительных успехов только в том случае, если он схватывает глубинные основы народно-мифологического сознания (этого достигают все великие художники, будь то Эсхил или Софокл, Шекспир или Толстой, Рублев или Джотто, Коненков или Сикейрос); иначе его произведение остается поверхностным и псевдохудожественным.

Стремление художника проникнуть в прошлое и соединить его с настоящим приобретало иногда столь страстный характер, что художник готов был порвать со своим временем ради того, чтобы проникнуть в прошлое. Так, Ф. Петрарка в своем знаменитом «Письме к потомкам», написанном незадолго до смерти (около 1370 г.), восклицал: «С наибольшим рвением предавался я, среди многого другого, изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что если бы не препятствовала тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век и, чтобы забыть этот, постоянно старался жить душой в иных веках».

В этих словах Ф. Петрарки ярко проявилась психология человека Возрождения, для которого прошлое — античность — была тем фундаментом, на котором великие художники этой эпохи создавали свои бессмертные творения. И хотя Петрарка субъективно преувеличивает недостатки своего времени, его тяготение к прошлому есть стремление более глубоко понять современность.

На это указывают многие исследователи художественной культуры. А. Н. Веселовский, анализируя средневековую культуру, писал о том, что в ней «певец... бессознательно берется за материал старых преданий и песенных типов, которые поколения певцов и слушателей постоянно приближали к своему пониманию, к уровню времени». «Слияние обобщений,— пишет он далее,— с эпически-неподвижными лицами мистерий указывало на возможность дальнейшего развития, на зачатки драматической жизни».

Этот процесс ассимиляции и трансформации народного эпоса убедительно вскрыл Н. И. Конрад при анализе японского феодального эпоса XII—XIV вв. Этот эпос базировался на фольклоре предшествующих эпох, в первую очередь на фольклоре родового общества. Этот «фольклор космогонических мифов, легенд, волшебных сказок» был трансформирован в «сказания» феодального класса, «в фольклор дидактической сказки на бытовом или историческом материале», т. е был актуализирован в аспекте тех социальных интересов, которые ставил перед собой феодальный класс средневековой Японии. «От каждого из этих фольклоров,— пишет Н. И. Конрад,— потянулись затем нити в будущее: ни одна из литератур этих трех общественных слоев не смогла бы появиться на свет, не будь предварительной фольклорной стадии в творчестве создавшего ее класса.

Так было и с феодальной литературой, в особенности феодальным эпосом. Он вышел из этих фольклорных истоков».

Но дело заключается в том, что это освоение народно-мифологического слоя не должно быть поверхностным, не должно быть абсолютно подчинено социально-актуальным проблемам; вместе с тем оно не должно быть и освоением только ближайшей культурной традиции. Например, романтики тоже осваивали традиции прошлого, но это освоение было подчинено слишком субъективному отношению к нему, и они видели в нем только то, что хотели видеть, а не то, что действительно было в народной культуре.

Поэтому это освоение должно быть глобальным, улавливать в прошлом то, что определяет перспективу художественного развития. Это важно подчеркнуть, потому что в современной эстетике эта проблема теоретически разработана недостаточно полно, хотя ей и уделяется большое внимание.

Так, на V Международном конгрессе по эстетике (Амстердам, 1964) г.) работала целая секция, посвященная проблеме «Традиций и новаторства». Однако в докладах, представленных на обсуждение, главное внимание уделялось проблеме освоения исторически ближайшей традиции. В докладе Луиджи Парейсона (Турин) «Традиции и новаторство» подчеркивалась главным образом мысль о том, что художник должен умело сочетать новое в своем творчестве с наследием прошлого. Однако предпочтение отдавалось новаторству авангардистов, наследование якобы должно идти в основном лишь по линии художественной формы.

Более глубоко эту проблему поставил Даниэл Кроули (Калифорния) в докладе «Новаторство в африканском искусстве». Он пытался показать более глубокие, народные истоки тех процессов, которые происходят в современном африканском искусстве.

Советские эстетики М. Ф. Овсянников в докладе «Сущность новаторства в искусстве» и Н. В. Гончаренко в докладе «О критериях нового в искусстве» поставили вопрос о содержательных аспектах новаторства, которое зависит от тех социально-экономических процессов, которые происходят в обществе.

Это было важно подчеркнуть, так как кроме попыток скрыть или оправдывать авангардистские эксперименты в искусстве существует концепция плюралистической эволюции искусства, отрицающая детерминирующие моменты в развитии искусства. Она наиболее полно выражена Томасом Манро в его книге «Эволюция в искусстве», в которой он утверждает, что ни один фактор «не имеет универсального первенства как коренная причина» и поэтому нужно опираться на эмпирические исследования, которые позволят «обнаружить факторы, присутствующие в каждом случае, открывать их относительную силу и значение». Подобные концепции в буржуазной эстетике так или иначе акцентируют внимание на ближайшей традиции, или оправдывают «эксперимент», или вообще отказываются обнаружить какие-либо определяющие условия существования искусства.

Вместе с тем в современной буржуазной эстетике существует другая крайность, которую наиболее ясно и последовательно выражает феноменолог Микель Дюфрен.

На VII Международном конгрессе по эстетике (Бухарест, 1972 г.) он выступил с лекцией «Искусство и политика», в которой утверждал, что ради предельной «революционизации» искусства, которое должно превратиться в игру и наслаждение, следует отказаться от всякого наследия, даже уходящего в далекое прошлое.

Став игрой, уверждает М. Дюфрен, искусство должно крушить гнетущие ценности, смеяться над оскопляющей ее идеологией, раскрепощать жизненную энергию, приводить к дикому и глубокому удовольствию. Эту предельно анархическую позицию он подтвердил и в интервью на конгрессе, заявив, что его волнует проблема, «как нам освободиться от культуры, чтобы возвратиться... к чему-то изначальному, примитивному».

Подобная позиция в эстетике, не говоря уже о ее социальных и политических аспектах, есть теоретическое оправдание крайне уродливых явлений современной буржуазной антикультуры, хиппенинга, порноискусства и прочих недолговечных «предельно революционных» опытов.

Позиция крайнего анархизма вызывает отрицательное отношение даже у эстетиков, далеких от марксизма. Так, итальянский делегат конгресса, Джанинни Ваттимо, как бы отвечая М. Дюфрену и отрицательно оценивая современное ницшеанство, говорил: «...Ницще был интеллектуальным бунтовщиком, мелким буржуа... Художник же должен всегда сохранять тесную связь с социальной атмосферой своей эпохи».

Именно поэтому обращение внимания на наиболее устойчивые, универсальные основания существования и развития искусства имеет принципиальное методологическое значение, позволяет показать несостоятельность как «плюралистических», так и анархических концепций буржуазной эстетики, а главное — несостоятельность многих экспериментов ряда направлений современного художественного модернизма.

Вместе с тем понимание искусства как феномена, соединившего в себе народно-мифологический слой с социально-актуальным, дает возможность обнаружить критерии подлинного художественного творчества, подлинного искусства.

Эту способность великого художника соединять народно-мифологический слой с социально-актуальным глубоко показал М. М. Бахтин в своем анализе творчества Франсуа Рабле. «...Современная действительность,— пишет он,— ...широко и полно отражена в романе Рабле, освещена народно-праздничными образами. В их свете даже лучшие перспективы этой действительности представляются все же ограниченными и далекими от народных идеалов и чаяний...» Именно поэтому у Рабле «самое главное... в том, что он теснее и существеннее других связан с народными источниками ...эти источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение», в то время как у романтиков мировоззрение в значительной мере определяло их отношение к художественному наследию.

Однако эта органическая, глубинная связь Рабле с народными источниками отнюдь не мешала ему быть предельно современным художником, ставить и художественно решать актуальные социальные проблемы; наоборот, эта связь давала ему возможность более остро взглянуть на современный ему мир.

«...Актуально-политические вопросы,— подчеркивает М. Бахтин,— играют в романе весьма существенную роль. ...В борьбе сил своей эпохи Рабле занимал самые передовые и прогрессивные позиции». Так, например, в образе бездарного короля-вояки Пикрохола современники увидели черты реакционных властителей — Карла V, Людовика Сфорпа, Фердинанда Арагонского.

Творчество Ф. Рабле является ярким примером соединения в целостной художественной структуре народно-мифологических и социально-актуальных слоев, что и определило универсальность, полноту его творчества. «Эта особая раблезианска я полнота восприятия жизни, — пишет другой его исследователь, Е. М. Евнина, — ...определила ...радостно материалистическую насыщенность его книги, полнокровный и жизнеутверждающий характер его реализма».

И даже в рамках «массовой культуры» современного буржуазного общества также возникают такие художественные явления, которые вьшадают из контекста собственно буржуазного мышления. Так, например, рок-опера композитора Ллойда Веббера и либреттиста Тима Раиса «Иисус Христос — суперзвезда» стала не только художественным выражением идей молодежного движения Америки, известного под название «Иисус — революция», но и определенным художественным синтезом народно-мифологических традиций (выраженных в христианских мифологемах) и социально-актуальных проблем современного буржуазного общества, раздираемого острейшими противоречиями.

Именно это органическое соединение в едином художественном произведении «вневременных» социально-художественных проблем с проблемами сегодняшнего дня, к тому же созданного в стиле современного художественного мышления и преломленного через художественные индивидуальности, делает его значительным явлением современной культуры.

Таким образом, рассмотрение искусства как художественной целостности, в которой схвачено и органически соединено народно-мифологическое сознание с социально-актуальными проблемами, в которой освоены два этих слоя, дает нам методологический принцип, позволяющий более полно понять его эстетическую универсальность, ее социальное значение в гармоническом воздействии на человека.

Итак, значение художественного произведения определяется и тем, насколько оно через синтез этих двух слоев раскрывает человека как социальное существо в его конкретно-историческом бытии. В этот процесс объективизации неизбежно вплетается неповторимость индивидуальности художника, богатство его субъективности. Поэтому художественное произведение есть результат взаимопроникновения развивающихся сторон объективной реальности — природно-социальной действительности, преломленной через народно-мифологический и социально-актуальный слой, и художника в его творческой неповторимости.

Причем специфической особенностью этой полноты, этой целостности является то, что ее части находятся в непротиворечивом единстве. Если возникает противоречие между этими двумя основными частями (слоями) в творчестве художника, художественное произведение перестает существояать как искусство, превращается в механическую систему. В этой системе может быть сохранен набор формальных признаков художественной деятельности, но разрушение целостности, органического взаимодействия частей приводит к тому, что сущность художественного отражения, закрепленного в произведении, разрушается.

Это относится и к религии: до тех пор пока в ней наличествует необходимое единство частей, определяющих его как целостность, она существует как специфическая форма общественного сознания. Именно поэтому можно с известной точностью определить специфические особенности структуры религии и искусства.

Специфические особенности жизни искусства как социально-эстетической целостности и взаимодействия в нем этих двух художественных слоев проявляется наиболее ярко и зримо в аксеологическом аспекте, в проблеме ценности человеческого бытия, которая в религиозном и художественном сознании преломляется через проблему бескорыстного сознания (в социальном аспекте — это проблема идеала).

Бескорыстное поведение человека актуально для функционирования социальной системы, так как в нем реализуются возможности личности служить обществу в оптимальном и исторически активном, а подчас и прогрессивном варианте.

Вот почему все религии проповедуют идею бескорыстного служения богу (Будде, Иегове, Аллаху, Христу); в них эта идея преломляется через чувство сочувствия и участия и в крайних своих формах через схимну и отшельничество. Таким образом, в религиозном варианте бескорыстие становится иллюзией сочувствия человеку, своеобразной аксеологической аберрацией, а проще говоря,— обманом.

В искусстве же обращение к чувству сострадания, сочувствия, соучастия, умиления неизбежно приводит к тому, что конкретно-чувственный образ наполняется еще более глубоким человеческим содержанием, основательнее раскрывает самоценность человеческой жизни, величие и совершенство человека, его красоту и гармоничность. Здесь бескорыстное сознание служит утверждению идей реальности человеческого бытия, чувству уверенности и естественности человеческой жизни.