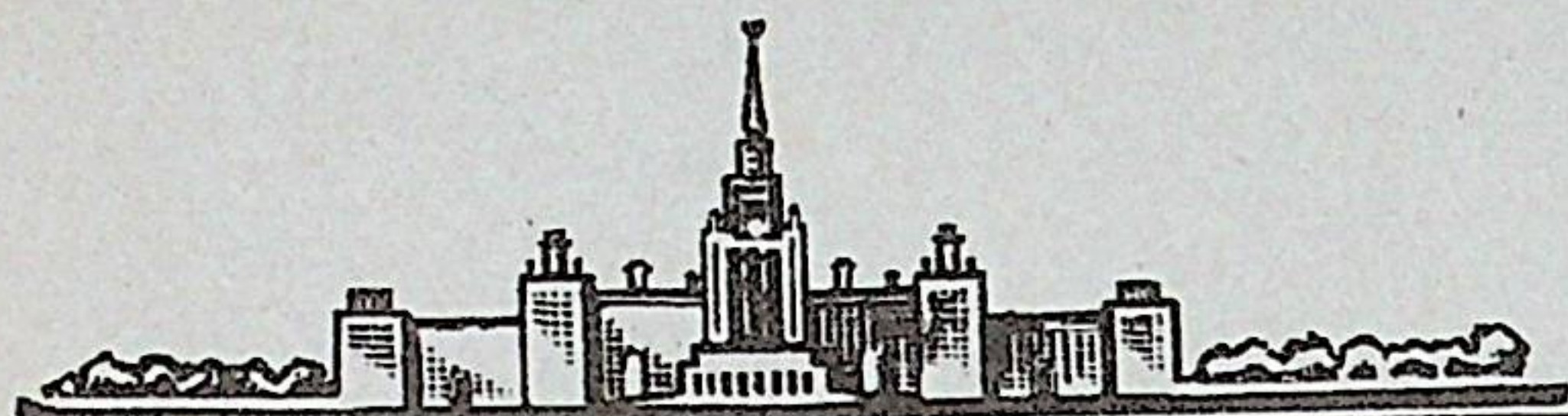


А-4



Философский факультет

на правах рукописи

М. К. РЫБАЛКИН

СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО
В ПРОЦЕССЕ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА

/09.00.04 — марксистско-ленинская эстетика/

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА • 1972

Работа выполнена на кафедре марксистско-ленинской эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель — доктор философских наук

— профессор **Б.Г. ЯКОВЛЕВ**

Официальные оппоненты : доктор философских наук

— профессор **Д.М. УГРИНОВИЧ**

кандидат философских наук

— доцент **Л.Г. ЮДАШЕВ**

Ведущее учебное заведение — Московский государственный институт театрального искусства, кафедра философии.

Автореферат разослан " " _____ 1972 г.

Защита состоится " " _____ 197 г.

на заседании Ученого Совета философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. /Ленинские горы, корпус гуманитарных факультетов, II этаж, II57 аудитория/.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале корпуса гуманитарных факультетов МГУ им. М.В. Ломоносова.

Ученый секретарь Совета

История доклассового общества, по словам Фридриха Энгельса, "останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой, потому что она образует основу для всего позднейшего более высокого развития."^{1/}

Генезис искусства в первобытно-общинной формации — это многовековой процесс формирования его художественной структурно-функциональной специфики и эстетического качества, выделения из синкретической системы духовной жизни первобытного общества, как относительно самостоятельной формы культуры. Важнейший аспект проблемы происхождения художественного творчества составляет вопрос о соотношении эстетического и религиозного в процессе возникновения искусства. Решение данного вопроса позволяет в генетическом плане раскрыть некоторые закономерности возникновения и развития гносеологической противоположности и социального антагонизма эстетического сознания и религии. Оно способствует выявлению таких взаимосвязей художественного и эстетического, которые наиболее рельефно обнаруживаются в их взаимодействии с религией, в ходе образования и становления этого взаимодействия. Кроме теоретической актуальности, разработка данной темы имеет серьезное значение для идейной критики буржуазной концепции религиозно-магического происхождения искусства, в борьбе с теми реакционными учениями, которые пытаются доказать исконный и извечный союз искусства и религии, оправдывая ее путем приписывания ей продуктивной функции в генезисе художественной культуры.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

Во введении автор обосновывает актуальность темы, дает харак-

^{1/} К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 118.

теристику исходного материала и краткий очерк истории проблемы, определяет принципы, задачи и структуру исследования.

В классической эстетике вопрос о происхождении искусства либо снимается, либо предопределяется общефилософскими концепциями. Во второй половине прошлого столетия /в связи с развитием исторических дисциплин, открывших древнейшее искусство/ генезис художественного творчества становится особым предметом исследования. Однако несостоятельность теоретических предпосылок и методологического базиса обусловила принципиальные недостатки основных буржуазных концепций происхождения искусства: методологическую противоречивость между позитивистским способом обработки обширного исторического материала и насильственной экстраполяцией на него некритически заимствованных постулатов буржуазной теоретической мысли; идеалистическое утверждение духовной, идеальной первопричины возникновения искусства, на основе обобщения содержания субъективного сознания его создателей, благодаря неспособности найти движущие причины "идеальных побудительных сил" /Энгельс/¹; индетерминизм в понимании процесса формирования искусства, вплоть до агностического отрицания возможности обнаружить причины первых художественных явлений; антиисторизм, проявляющийся то в чрезмерном сближении, то в противопоставлении древнейшей и современной художественной культуры /в модернизации и примитивизации первобытного искусства/; метафизическую абсолютизацию одного из аспектов художественной синкретической системы — эстетического /в теории игры и ее позднейших модификациях/ либо религиозного /в религиозно-магической концепции/.

В советской эстетике и искусствоведении решение вопроса о

¹/ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 307.

причинах возникновения искусства предопределяется марксистско-ленинскими принципами материалистического монизма и детерминизма: развитие трудовой практики, всей совокупности социально-экономических отношений людей — таков объективный источник образования художественного освоения мира. При этом в качестве звеньев, опосредующих переход от труда к искусству, выдвигаются различные явления первобытной общественной жизни, и соответственно предпочтение отдается какой-либо одной функции или группе функций древнейшего искусства. Как главные его значения выдвигаются религиозно-магическое /в трудмагической гипотезе/, эстетическое, познавательное, коммуникативное, игровое.

В первой главе "Возникновение искусства в процессе общественно-исторического развития" рассматриваются причины и закономерности образования художественной деятельности людей в эпоху верхнего палеолита.

Чтобы раскрыть причины возникновения искусства, надо установить социальную необходимость осуществления в нем таких функций и такими способами, которыми располагает только оно — как специфическая, относительно самостоятельная форма культуры в системе всех явлений общественной жизни. Понимание функциональной специфики искусства позволяет изучать его генезис как объективно-необходимый и закономерный процесс, в котором проявляются всеобщие причины бытия искусства, производные от его социального обращения, сохранения и распространения в истории всей мировой культуры.

Художественное освоение не является единственным видом сознания, познания, воспитания, коммуникации, просвещения, эстетического творчества. Его функции, однопорядковые с функциями

иных форм общественной жизни /производства, научного познания, теоретической идеологии, обобщенного сознания и общественной психологии, эстетического освоения действительности вне искусства/, специфически осуществляются, определяясь целостным характером и взаимодействием основных значений искусства, а также рядом специфицирующих принципов. При этом художественные значения, объединяющие искусство с каждой смежной формой культуры, соответственно отграничивают его от всех прочих ее видов.

На основании общетеоретического рассмотрения художественных функций автор выдвигает ряд принципов, определяющих дальнейшее исследование генезиса художественного творчества. Становление искусства в каменном веке прежде всего объясняется универсальностью его практически целесообразных функциональных значений — тем, что оно было формой воплощения, сохранения и распространения всех аспектов родовой культуры. Необходимо анализировать формирование всех функций искусства, не ограничиваясь одной из них. Следует разграничивать сумму объективных функциональных значений и осознание древнейшей художественной деятельности ее субъектами — то, что "люди говорят, воображают, представляют себе."^{1/} Поскольку эстетическая сущность искусства суть продукт художественно-функционального синтеза, становление искусства есть процесс самоопределения в качестве высшей формы эстетического познания, воспитания, созидания и т.д. Разграничение функциональных значений становится основой выявления противоположности художественного и религиозного освоения мира в их генезисе.

Социальные и гносеологические причины возникновения искуст-

ва взаимосвязаны и взаимопологают друг друга. Они заключены в исторической необходимости, вызвавшей потребность в такой деятельности, которая была бы специально предназначена только для осуществления единого комплекса социально-организующих, коммуникативно-воспитательных, познавательной и конструктивно-созидательной функций. Растущее разделение труда усложняет организацию производственной группы и ставит новые задачи ее самоуправления и саморегулирования, требует новых средств сплочения, консолидации действий и окончательного обуздания зоологических инстинктов людей. Но самоорганизация коллектива может быть достигнута через самопознание, а оно — в условиях непосредственного вплетения духовной жизни в материальное производство и общение людей^{1/}, субъективного невыделения индивида из природы^{2/} и социальной группы — возможно лишь путем осознания совместных целей и должных способов действия, объективированных в освоенной предметной действительности, в материальной культуре общества, посредством познания существенных свойств объективной реальности как общезначимых явлений. Предметные формы труда уже не могут служить единственным способом сохранения, распространения и развития человеческой культуры во всем ее объеме. В коллективном сознании складываются обобщенные оценочные представления о таких общественных ценностях, возможность воплощения которых выходит за рамки собственно предметной сферы труда. Мышление имеет конкретно-чувственный образный характер, письменности еще не существует, а устная речь ограничена и неустойчива. Гносеологичес-

^{1/} См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 24.

^{2/} См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 85.

^{1/} К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 25.

кой необходимостью становится перевод познания в форму специализированной деятельности, которая, сохраняя чувственную непосредственность практики, но выделившись из нее, служила бы переходной ступенью к теоретическому познанию.

Все эти факторы приводят к возникновению противоречивой ситуации, единственным средством разрешения которой могло стать художественно-образное воссоздание, моделирование действительности.

Первобытная практика не только вызвала историческое противоречие, положившее начало искусству, но и дала способ его разрешения. Главной предпосылкой и прообразом пространственных произведений искусства было орудие труда, способ изготовления которого в зачаточном виде содержал принцип художественного моделирования. Орудие создавалось на основе предвидимого результата действий, и новый продукт производства становился структурным подобием как орудия-эталона, так и его мысленной модели — материализацией плана и одновременно "изображением" значимой вещи, готового образца. Скачок, положивший начало изобразительным искусствам, был совершен нашими предками в момент воплощения образа живого явления /человека или животного/ в материале неживой природы /от скульптуры — через рельеф — к живописи/. Тем самым был достигнут изоморфизм вещественно противоположных, разнокачественных предметов, и было положено начало созданию знаковой условности модели.

Аналогичным образом складывались и пространственно-временные виды искусства, воссоздающие процессы охоты. Между прошлыми, сохраненными в памяти, и будущими, предвидимыми и предпереживаемыми актами охоты, неизбежно встает третье действие — танцеваль-

но-театральный обряд, идеализированная, исправленная от случайностей модель всех прошлых ситуаций и одновременно сокращенный план стратегии ситуации предстоящей.

В начальный, ориньяко-солотрейский период своего становления искусство еще не выделилось из трудовых процессов и социально-бытового общения людей, оно непосредственно обслуживает повседневные эмпирические интересы и потребности коллектива. Значение художественно-практической деятельности как действенной и устойчивой, коллективной и общедоступной формы утверждения и распространения достижений древнейшей культуры тем более плодотворно, что "первобытный человек был совершенно подавлен трудностью существования, трудностью борьбы с природой."¹

Поскольку сущность первобытного искусства составляет моделирование действительности с целью выделения ее существенных свойств, познавательная художественная функция первостепенна. Но, подчиненное нуждам практики, художественное познание выделяло вначале лишь функционально-значимые свойства вещей, соответственно исключая их утилитарно-бесполезные признаки. Оно включало и элементы рационального проникновения в скрытые, внутренние свойства предметов, передавая их, независимо от того, согласуются ли они с видимым обликом явления. Эти особенности обусловили специфику наивного, или интеллектуального реализма /А.Валлон/ древнейшего искусства, сочетающего жизнеподобное воссоздание реальности с ее условной стилизацией.

Объективные существенные свойства действительности, отраженные в искусстве, служили наглядным выражением жизненных цен-

¹/В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 103.

ностей, способом осознания людьми их способностей и возможностей, коллективных целей и интересов. Поэтому продукты художественного познания утверждали нормативный образец, должный практический образ человеческой жизни и поведения. Однако между конкретностью социально-практических значений явлений жизни и общностью их биосоциального смысла было явное противоречие. Значения дифференцировались и выражались главным образом в реалистических и натуралистических художественных моделях, а смысл осознавался в нерасчлененном, интегрированном виде, воплощаясь преимущественно в условных формах. Выявление биосоциального смысла кровнородственной связи, материнства, размножения животных относилось к пониманию социально-практических значений производственной общности коллектива как общего содержания к особенной форме его проявления, как осознание источников сохранения рода — к конкретным способам его сохранения. Нерасчлененность смыслов становится впоследствии гносеологической причиной мифологической антропоморфизации природы. Степень близости искусства к повседневной практике прямо пропорциональна мере истинности его содержания и, значит, социального целесообразия. В этом — превосходство наивного реализма перед схематической условностью. Именно благодаря способности к наглядному и стабильному воссозданию оптимальных форм поведения, искусство в раннеродовом обществе опосредует все формы коллективной жизни, а в повсеместном распространении художественной обрядности, регламентирующей жизнь общины, обнаруживаются истоки закономерной связи искусства и морали. Особое значение здесь приобретает психико-регулятивная функция искусства, социализирующего человеческую чувственность; ведь слабость и неустойчивость психики у наших предков сочеталась со стихийной сенсорномоторной ак-

тивностью, а суровые условия существования в приледниковой зоне Европы и Азии требовали от охотников психической сопротивляемости, твердости воли и уверенности в собственных силах.

Коммуникативно-воспитательные значения искусства неотделимы от его созидательно-конструктивной, технологической функции. Художественная деятельность, приобщая каждого члена рода к принципам целесообразного формирования материи, не только развивала способности и навыки, реализуемые в охотничьем труде, закрепляя алгоритмы практических действий, но и сама была особым, свободным от случайностей и ограничений реальной практики, производством, в котором, как в своего рода коллективной лаборатории, находили концентрированное выражение и экспериментальную проверку высшие достижения технической обработки материалов.

Таким образом, в древнейшем искусстве людям удавалось осознать необходимость совместного рационального освоения природы, действительную ценность производственных отношений, основанных на сплочении и организации в интересах общины. Поэтому, в качестве порождения начавшегося господства людей над силами природы, искусство не могло не стать действенным средством духовно-практического овладения необходимостью всеми членами коллектива, формой их приобщения к таким социальным ценностям, которые воплощали достигнутый уровень прогресса, и, следовательно, особым, идеальным средством достижения свободы. Последнее значение становится прообразом эстетического качества искусства.

Во второй главе исследуется место и значение эстетического и религиозного освоения мира в процессе формирования искусства.

Верхнепалеолитическое искусство интегрирует все стороны духовной жизни в нерасчлененном, синкретическом единстве. Оно

представляет собой не единственную универсальную систему древнейшего сознания, не всеобщую пракультуру, из которой затем вырастают мораль, религия, преднаука и предфилософия, но одну из важнейших форм воплощения духовной жизни, обладающей собственными преимуществами в силе, масштабах и результативности воздействия. Синкретизм первобытного искусства объясняется рядом причин. К ним относятся и незрелость общественных отношений, которые не могли дифференцироваться в условиях ограниченности социальной практики и потому обусловили синкретизм общественного сознания в целом, слабую определенность и самостоятельность его форм, и образность первобытного мышления, полисемантизм обобщенных оценочных представлений о ценностях родового коллектива, и широта функционального диапазона, размах практической роли самого искусства, способного реализовать свои целесообразные значения лишь на основе целостного воздействия большой силы, достижимого путем взаимоподчинения и слияния всех компонентов содержания.

Синкретическое единство духовной жизни раннеродового общества отмечено внутренней противоречивостью, которая пронизывает все уровни искусства и наглядно воплощается в его продуктах, выражаясь в следующих формах: в противоречии между необходимостью воплотить в искусстве максимальный объем мыслительного содержания и невозможностью адекватного выражения продуктов рационального познания в образной форме /эта особенность образует специфику наивного реализма искусства/; в противоречии между условной природой искусства и непосредственно-утилитарным осознанием людьми его значения, как средства прямого воздействия на природу; в противоречии между практической целесообразностью художественной деятельности и религиозно-магическим аспектом первобыт-

ного сознания, преломляющимся в искусстве; в противоречии между его творческой природой и регламентирующим характером, нормативностью нравственно-воспитательного содержания; наконец, в воздействии противоречий содержательного порядка на характер художественного оформления /соединение крайнего натурализма и условности, изображимого и непосредственно не наблюдаемого, стилизованности и вариативности/.

Прогрессивное функциональное значение древнейшего искусства осуществляется через внешнюю, деятельную сферу его существования, через социальное воздействие его непосредственной образности, опережающей вначале в своем развитии как смысловое понимание искусства, так и познание внутренних связей и сущности явлений и процессов действительности. Такое разграничение позволяет преодолеть крайности абсолютизации и преуменьшения религиозно-магического аспекта первобытного искусства и гносеологически противопоставить его познавательное значение и элементы иллюзорного содержания. Степень соответствия общественно необходимой функциональной направленности искусства предопределяет место, значение и пути развития каждой из форм духовной жизни, включенной в синкретическую художественную систему.

Искусство стало существенным фактором, опосредующим генетическую причинно-следственную связь между трудом и эстетическим освоением мира.

Вначале первобытное производство было еще узкоутилитарным и потому доэстетическим. И хотя в эпоху палеолита объективные предпосылки эстетического — производство по мере вида вещей, создание функционального единства целесообразной структуры и содержательной специфики — достигнуты в труде, последний еще не

стал эстетическим целеполаганием. Собственная ценность продукта труда, не зависящая от его потребительной стоимости, еще не стала особым предметом мысли, а целесообразная форма изделия, "единственный след, оставленный целесообразным трудом"^I/Маркс/, не выделена в сознании человека. Но полезность упорядоченной формы санкционирует ее воспроизводство; став традиционным, оно постепенно становится относительно самостоятельным моментом практики, выходящим за пределы сугубо утилитарной целесообразности. Свидетельство этого сдвига — появление прагматически бесполезного орнамента, выделение в мышлении формальных элементов и перенесение их в качестве самостоятельных декоративных атрибутов на поверхность вещи, не требующей их обязательного присутствия. Достижение художественного единства функционального содержания, собственной целесообразной структуры вещи и упорядоченности ее декоративных элементов становится потребностью, надстраивающейся над стремлением к пользе. Прикладное искусство роднит с другими видами первобытной художественной культуры такие признаки, как полифункциональность, синкретическая универсальность выражения значений, способность объективировать смежные формы коллективного сознания, проявляющаяся в изобразительности и символизме орнамента. Возникновение художественного аспекта производства, появление художественных функций у предметов труда и быта означает, что труд /пока в ограниченных пределах/ становится свободной деятельностью, преодолевающей голый утилитаризм и обладающей моментом эстетического качества.

Становление искусства является переходом от художественно-

^I/«Архив К.Маркса и Ф.Энгельса», т.2, стр.15.

практической к художественно-творческой деятельности — высшей форме эстетического освоения мира. Первая закономерность этого процесса — постепенное преобразование и объединение художественно-прикладных функций в целостный комплекс воздействия, опосредованный и организованный эстетическим качеством. Искусство формируется как противоречивое единство его целей и средств, функций и способов их выполнения: оно становится духовным освоением мира, утилитарно бесполезным, но в нем познание сущности в явлении отягощено предметностью, с которой имеет дело труд. Производство искусства в качестве итога художественного созидания модели реальности есть продукт целесообразного формирования материи, а в качестве образного воссоздания другого явления — овеществленное знание о нем, неотделимое от его оценки. Как средство целенаправленного воздействия на человека, искусство предшествует практическим действиям; как отображение действительности, оно гносеологически вторично по отношению к практике. Во всех трех аспектах /отображение практики, форма практического созидания художественной модели, социальная организация практической деятельности/ искусство неутилитарно. При этом его значения взаимопологают и уравнивают друг друга, способствуя преодолению утилитаризма и эстетическому самоопределению. Дополнительным фактором эстетизации искусства становится функциональная оптимальность всех его значений: художественная модель была идеализированным образом реальности, идеальным эталоном человеческого поведения и идеальным способом реализации практических способностей людей.

Другая закономерность становления художественного творчества — превращение художественной образности в эстетическую реальность, которая образует основу развития соответствующего ее при-

роде отношения, вызывая эстетические чувства, вкусы и потребности людей, как идеальные побудительные мотивы эстетического освоения. "Предмет искусства...создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой,"^{1/} — подчеркивал Маркс. Художественный образ детерминирует процесс его создания и присвоения как предвидимая цель и завершённый результат художественной деятельности. Тем самым достигается совпадение объективного эстетического качества искусства и субъективных отношений людей в художественном процессе.

Гносеологической доминантой художественной модели как эстетической реальности служит содержательная форма. В этом смысле большое значение имеет фрагмент из "Философских тетрадей" В.И.Ленина — конспект "Науки логики" Гегеля /1 часть, 2 раздел, 1 и 2 отделы /. Форма вещи содержательна, но двояко : как форма вида, внутренняя форма сущности, сформированная сущность, и как индивидуальная форма отдельного представителя вида, внешняя форма явления, сформированное явление.^{2/} Оба аспекта могут совпадать в предмете таким образом, что данная в явлении форма будет воспроизводить видовую форму. В этом случае в конкретно-чувственном явлении непосредственно обнаруживается видимая сторона сущности.

Генетическая преемственность материального и художественного производства заключена не только в том, что искусство наследует принципы моделирования реальности, но и в том, что оно в качестве эстетического познания выявляет через целесообразную форму явления его сущность, сохраняя и преобразуя способ формирования

^{1/}К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.12, стр.718.

^{2/}См. В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т.29, стр.129, 130, 133, 137.

материи по мере ее видов. Особое значение приобретает здесь доминирование художественной реальности в коллективном сознании. Генерализация художественного образа связана с перенесением эмоционально-оценочных состояний людей на предметную действительность, обусловленным редуцированием их самосознания, субъективным невыделением из природы и социальной группы. В процессе формирования художественной модели, не предназначенной для практического обладания, развивается ее эстетическое восприятие, основанное на снятии аффектов в деятельности фантазии.

Только в коллективных формах условной художественной деятельности, где практическое потребление замещено таким созидательно-познавательным актом построения существенно-выразительной модели реальности, который не затрагивает сам объект отображения, но выявляет его форму и меру, возможно массовое становление культуры эстетической чувственности, преодолевающей грубое вождение и разрывающей естественную связь переживания и действия. Эстетическая трансформация действительности в воображении в процессе ее художественного моделирования становится основой эстетического познания природы, ее поэтического одушевления.

Религия и искусство генетически не связаны причинно-следственной связью. Они возникают как духовные явления, отображающие ограниченность и силу первобытной практики. Их изначальное синкретическое соединению способствует целый ряд факторов : и утилитаризм магии, ее направленность на предметную действительность, и образный характер первых религиозных представлений, и изоморфное совпадение между определенными сторонами объектов культового поклонения, магического воздействия и художественного изображения, и неспособность древнейших людей понять условность

своего искусства, его знаковый характер, двойственную информативность художественных произведений, отображающих объективную реальность и выражающих субъективные человеческие цели, потребности, оценки, и антропоморфное восприятие природы, и оптимальность художественного содержания, до некоторой степени подобная иллюзорному снятию реальных противоречий в религиозно-мифологическом пространстве и времени, и сходство эмоциональных состояний в художественном и практическом /"безусловном"/ процессах.

Таким образом, условность художественного моделирования реальности создает благоприятные возможности для развития в нем эстетического отношения; но будучи осознана не в своем специфическом качестве, а иллюзорно-утилитаристски, она принимает в сознании первобытных людей фантастическую форму, способную стать опорой религиозно-магического понимания искусства, как действительности особого рода.

В третьей главе "Диалектика эстетического и религиозного в процессе формирования искусства" в генетическом плане анализируется взаимосвязь искусства и религии, эстетического и религиозно-магического сознания.

Противоречия искусства и религии каменного века обусловила внутренняя противоречивость отображаемой в них практики. Невозможность управлять объективными факторами, обеспечивающими успех охоты, связана с незнанием закономерностей биологических процессов живой природы /миграция, размножение животных и т.д./ Но в тех ситуациях, когда условия для совершения охотничьего акта были налицо, человеческие действия безошибочно эффективны, а знание анатомии и повадок животных в непосредственной зоне охоты doskonaльны. В художественной деятельности оба эти уровня

сознания и поведения людей находили свое выражение, тяготея к противоположным полюсам. Жизненная правдивость изобразительной модели была предметом эстетического отношения к животным, изображенным в момент наивысшего подъема сил и торжества охотников. В иллюзорно-практическом отношении к природе через ее художественное воссоздание центр мысли перемещается на животных, будущая встреча с которыми весьма проблематична и только предвидима и желаемая. Танцевально-театральная сцена воссоздает оптимальный и хорошо известный всем исход действий. С другой стороны, охота, как вероятностный процесс, непредсказуема ни по времени своего осуществления, ни по своим результатам, а потому становится предметом религиозно-магического отношения. Так первобытное искусство выступает и как художественное воссоздание тех ситуаций, где человек господствует над природой, и как мнимое утилитарное восполнение неразвитости практики. Эта двойственность становится внутренней основой противоположности эстетического и религиозного в формирующейся художественной деятельности.

Эстетическое творчество выражает и утверждает практически достигнутую свободу, трансформируя чувство уверенности, возбуждаемое реальными успехами охотников, в наслаждение самоценным богатством освоенного ими предмета. В религиозно-магическом отношении человек переходит от состояния страха к переживанию мнимой уверенности в результатах своего контакта с миром сверхъестественных сил. Эстетическое чувство возбуждает творческую активность в преобразующей деятельности, санкционирует повторение целесообразных действий, диктуемых природой их объектов. Практика освобождает людей для эстетической деятельности, стимулирует и развивает ее, а та вносит творческое начало в труд,

делая привлекательным не только его результат, но и весь процесс. Практически бесплодная религиозно-магическая деятельность дезориентирует людей, отвлекает от рационального использования природы, создавая иллюзию могущества, разоружает их духовно, закрепляя зависимость от природы. Полезность религиозно-магических действий не подтверждается практикой, и потому они становятся системами догматического, принудительного поведения, освященного властью и авторитетом традиций и обычаев, предписаний и табуизмов.

Эстетическое отношение в искусстве устремляется к действительной общественной ценности предмета. Оно универсально, ибо определяется многообразием объективных мер явлений реальности; оно дает перспективы бесконечного познания уровней природы. Объект религиозного отношения лежит "по ту сторону" природной действительности, но непредставимый сверхъестественный мир нуждается в своем художественном облике как в служебном средстве наглядности. Для заклинателя существенна лишь эта знаковая функция художественной модели, он не восприимчив к художественному единству целостного явления и существенной формы. Художественная реальность деформируется, из нее вычленяется лишь смысловой минимум, достаточный для понимания искусства как особого компонента, а не образа действительности — как особого средства воздействия на природу.

Эстетическое познание объективного выразительного богатства реальности способствует тому, что человеческая "потребность^I и пользование вещь" утрачивают "свою эгоистическую природу". /Маркс/. Религиозно-магическое отношение, наоборот, строится

^I/К.Маркс и Ф.Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 592.

по мере вида самого человека. Его утилитаризм и антропоморфность взаимообусловлены, ибо религиозное сознание питается зависимостью человека, скованного элементарными и неудовлетворенными физическими побуждениями. По словам Маркса, "удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу"^I, и фетишизм "является "религией чувственных вожделений", основанной на иллюзии, будто "бесчувственная вещь" может изменить свои естественные свойства для того только, чтобы удовлетворить...прихоть"²/человека.

В синкретическом искусстве зоны, в которых разворачиваются эстетическая и религиозно-магическая деятельность, не совпадают. Эстетическое отношение, протекая во многом бессознательно, сосредоточивается в непосредственном художественном процессе, а его религиозное истолкование отодвигается к внешним границам, в область предварительного или итогового осознания, формулировки цели и прагматического объяснения смысла результатов искусства. Но границы указанных зон нечетки, и религиозно-магическая установка незаметно переходит в эстетическое овладение предметом художественной деятельности. При этом можно допустить момент единства и взаимополагания данных противоположностей. Но, сыграв роль приемлемой санкции и общепонятного стимула к действию, по мере разворачивания художественного процесса религиозно-магическая ориентация утрачивает свою необходимость. С развитием искусства момент единства эстетического и религиозного все более ослабевает, а социальная и гносеологическая противоположности образуют доминанту их взаимоотношений, фактор эстетичес-

^I/К.Маркс и Ф.Энгельс. Из ранних произведений, стр. 594.
²/К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч. .т. I, стр. 98.

кого самоопределения искусства, освобождающегося от религиозного и магического значений.

Эстетическое развитие первобытного искусства существенно видоизменяет его функции, способствуя ослаблению их утилитарного значения и соединяя в художественно-творческом синтезе. Эстетическое отношение людей к искусству и к действительности все более совпадает с многосторонним социальным значением художественного творчества, которое становится фактором духовного развития человека.

Тенденция взаимодействия художественного и религиозного — развитие функционального антагонизма, охватывающего всю сумму значений искусства и религии. В процессе воздействия религиозно-магического сознания на искусство происходит объединение и координация художественных функций вокруг установки на освоение мира мнимых ценностей. В итоге образуются замкнутые, обособленные от практики системы религиозного поведения, в которых художественные средства выполняют вспомогательную роль образно-эмоциональных механизмов перевода иллюзорно-фантастических представлений в русло обиденного сознания. Основное направление этого процесса — деформация познавательного содержания, преобразующая весь комплекс художественных функций.

Под воздействием религии искусство становится средством актуализации в сознании людей объектов культового поклонения. Овладение мнимыми ценностями есть освоение мира явлений, лишенных социально-значимых прототипов. Происходит восполнение ограниченности целесообразных форм коллективного поведения такими системами социальной коммуникации, которые объединяют людей на почве бесполезных действий. Психически-регулятивная функция искусства может тогда вытесняться иллюзорно-компенсаторной. Люди

переносят эмоционально-оценочные отношения, возникшие и закрепленные в ритуальных действиях, за пределы предметной действительности, в потустороннее пространство и время. Гедонистическое значение оптимальных художественных ситуаций, тонизирующее повседневную практику, замещается иллюзорным гедонизмом, переживанием, обращенным на мир фантастических сил. Непосредственной противоположностью созидательно-конструктивной и эвристической функций искусства выступает консерватизм религиозно-магической обрядности. Эстетическое богатство осваиваемой действительности определяет вариативность и многообразие стилей, приемов и средств в искусстве, обеспечивая широту конструктивных решений; тогда как религиозная установка, снабженная запретительными нормами, сковывает творческую мобильность исполнителей, побуждает их к однозначному копированию ритуальных форм поведения. Художественная функция индивидуально-личностного развития превращается в собственную противоположность: религиозное начало становится фактором нивелирования, растворения индивида в коллективном субъекте культового поклонения. Если эстетическое качество древнейшего искусства выражает достигнутые успехи и гипостазировывает грядущие победы человека в мире, преобразуемом по мере вида вещей, то религия выступает источником духовного порабощения людей, закрепляя их зависимость от противостоящих и чуждых им природных и общественных сил.

В эпоху неолита начинается всеобщий процесс дифференциации и самоопределения форм духовного производства, охватывающий всю синкретическую культуру и составляющий ее историческое достижение и высший итог развития. С возникновением пиктогра-

фического письма, специализированных форм воспитательно-педагогической деятельности, с превращением культовых и магических ритуальных действий в замкнутые системы поведения и в привилегии особых лиц /шаманов, колдунов и т.д./ - нравственные нормы, элементы рационального познания. обобщения эмпирического опыта, утилитарно-оценочные и религиозно-магические представления постепенно разворачиваются и закрепляются в собственных устойчивых формах, отмежевываясь от искусства и тем самым ускоряя его эстетическое самоопределение и спецификацию. Художественное творчество, как завершающая стадия формирования искусства /в подлинном, философско-эстетическом смысле/ синтезирует достижения художественно-практического, синкретического этапа своего генезиса. Преодолевая несобственные, инородные включения, оно на эстетической основе сохраняет и развивает полифункциональную целесообразность и социальную ценность художественного метода освоения мира, структурно-системное единство и жанрово-видовое многообразие. На этом широком историческом фоне происходит неизбежное размежевание искусства и религиозной образности.

Религиозная образность консолидируется преимущественно в традиционных обрядовых формах. Художественное творчество тяготеет к повседневной производственной и бытовой жизни общины, развиваясь в малых формах изобразительного искусства, в драматических представлениях, в танцах, в декоративно-орнаментальном творчестве и художественном ремесле. Здесь начинают формироваться такие необходимые компоненты социального обращения искусства, как способность формулировать и осуществлять замысел произведения, подчиненный эстетическим потребностям, осознание условности искусства, не тождественного действительности, критическая

оценка мастерства, умение отличать и сравнивать художественную манеру групп и отдельных исполнителей, их творческое соревнование. Художественное творчество образует фундамент фольклора, антирелигиозного и стихийно-материалистического, в целом по своему мировоззренческому содержанию. Так господствующие тенденции антагонизма прогрессивного, народного искусства, эстетического творчества и религии начинают закладываться и обнаруживаться уже в недрах доклассового общества.

В заключении подводятся общие итоги диссертационного исследования.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Соотношение эстетического и религиозного в процессе возникновения искусства. /на украинском языке/. В сб. "Этика и эстетика", вып.5, изд. Киевского университета, 1969.

2. Проблема генезиса искусства. Труды Калининградского технического института рыбной промышленности и хозяйства, вып.39 /общественные науки/, Калининград, 1971.

3. Синкретизм первобытного искусства. В сб. "Вопросы теории и истории эстетики", вып.7, изд. МГУ, 1972.

4. Происхождение искусства и религиозно-магическая концепция. Вестник МГУ, серия философия, 1972, № 5.

ПОДП. К ПЕЧАТИ 30/Х-72 Г. Л-71089. Ф. 60x90/16
ФИЗ.П.Л. 1,8. УЧ.-ИЗД.Л. 1,0. ЗАКАЗ 1853. ТИР. 200.

ОТПЕЧАТАНО НА РОТАПРИНТАХ В ТИП. ИЗД. МГУ
МОСКВА, ЛЕНГОРЫ