

речь о непосредственных целях управления воспитанием и в каждый ограниченный отрезок времени нашей деятельности решать конкретные и актуальные задачи.

В научной литературе утвердилось достаточно четкое определение понятия «цель управления». Так, например, В. Г. Афанасьев считает, что основной целью управления, выраженной в самой общей форме, является оптимизация функционирования системы³. Данную точку зрения поддерживает и болгарский ученый М. Марков, называя оптимальность не в качестве одного из принципов управления, а целью его⁴. Эти положения могут быть конкретизированы и применительно к процессу управления воспитанием. Именно достижение наибольших результатов в функционировании системы воспитания при наименьших затратах является главной целью научного управления этой системой. Данное уточнение, во-первых, способствует определению правильных ориентиров в практической деятельности по организации воспитания, показывая реальную цель, к которой действительно надо стремиться. Во-вторых, оно направлено против смещения и отождествления процессов воспитания и процессов управления воспитанием.

Указывая на необходимость отличия анализируемых процессов, мы вместе с тем далеки от абсолютного их противопоставления, так как они очень тесно связаны между собой во времени и пространстве, взаимопроникают и переплетаются друг с другом. Но в связи с необходимостью более точного определения собственной проблематики формирующейся в современных условиях теории научного управления воспитанием, это отличие необходимо проводить последовательнее.

Таким образом, управление воспитанием в целом выступает в виде своеобразной иерархической системы, в которой можно выделить два основных уровня: управление формированием личности, т. е. воспитание как таковое — первый уровень, и управление воспитанием — второй, более высокий уровень. Это необходимо учитывать как в практической деятельности по организации и совершенствованию системы воспитания в современных условиях, так и при разработке ее теоретических проблем.

¹ Мо м о в В. Человек, мораль, воспитание.— М., 1975, с. 88.

² См.: Э ф ф е н д и е в А. Г. Социальная природа управления нравственным формированием личности.— В кн.: Управление процессом нравственного воспитания. М., 1979, с. 44.

³ См.: А ф а н а с ь е в В. Г. Научное управление обществом.— М., 1973, с. 32.

⁴ См.: М а р к о в М. Социализм и управление.— М., 1973, с. 36.

В. М. ПЕТУХОВ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ «ВОЗВЫШЕННОЕ» И СПЕЦИФИКА ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

Положение эстетики среди других общественных наук и, прежде всего, отношение ее к философии марксизма и к конкретным наукам об искусстве и литературе предопределяет логику исследования основных закономерностей проявления категории «возвышенное» в искусстве.

Из методологического положения В. И. Ленина — «всякая наука есть прикладная логика»¹ можно сделать вывод, что эстетическая категория «возвышенное» как особенное должна быть интерпретирована и описана категориями диалектической логики и быть с ними полностью согласованной. В то же время «возвышенное» как эстетическая категория должна служить логическим фундаментом для категорий искусствознания, субординировать и координировать их. Это позволит, учитывая специфику отдельных видов искусства, более точно и научно обоснованно охарактеризовать специфику проявления категории «возвышенное» в отдельных видах искусства.

Для классической немецкой философии и философской системы Гегеля, в частности, характерно осознанное стремление дать четкий логический анализ системы эстетических категорий и показать особенности проявления их в искусстве. В интересующем нас аспекте важно выделить три идеи Гегеля. Во-первых, мысль о том, что основанием эстетической категории «возвышенное» служит диалектически противоречивое единство более широких философских категорий: идеальное — реальное, содержание

и форма на стадии преобладания идеального над реальным, содержания над формой. Во-вторых, мысль, что это состояние — не что иное как фаза в развитии идеала, его конкретный тип. И третья идея, согласно которой более широкая и абстрактная категория — эстетический идеал, его тип — субординирует собою более конкретную категорию — символическую форму искусства. А она обуславливает, в свою очередь, конкретный стиль отдельных видов искусства. Центральной эстетической категорией у Гегеля является «прекрасное». «**Прекрасное**, — говорит он, — следует определить как чувственное **явление**, чувственную видимость идеи»². «Прекрасное» понимается Гегелем не как одна из категорий в ряду других, а как всеобъемлющее, универсальное понятие идеала, в котором дух наслаждается своим единством с чувственно-реальным миром. Различные состояния этого идеала Гегель прослеживает в особенных формах искусства, которые представляют собой «не что иное как различные соотношения между содержанием и его выявлением»³. Форма искусства, в основании которой лежит категория «возвышенное», по Гегелю, есть символическая форма. Идея здесь настолько широка и абстрактна, что «не в состоянии найти в конкретных явлениях такую определенную форму, которая полностью соответствовала бы этой абстрактности и всеобщности. В этом несоответствии идея превосходит форму своего внешнего существования вместо того, чтобы раствориться или полностью войти в нее, а такой выход за пределы явления и составляет общий характер возвышенного»⁴. Состояние, служащее основанием символической формы искусства, прослеживается в его видах и характерно для строгого стиля, в котором «господствует лишь суть дела и не тратится усилий на разработку побочных деталей»⁵.

Раскрывая субординирование отдельных видов искусства особенными его формами, Гегель пишет: «Подобно тому, как особенные художественные формы, взятые в качестве целостности, заключают в себе поступательное движение — развиваются от символического искусства к классическому и романтическому, — так... аналогичное движение мы находим и в отдельных искусствах... Каждое искусство переживает период полного развития как искусство, по ту сторону имеется предшествующий этому завершению период, по эту — период за ним следующий... Они (произведения искусства — В. П.)... представляют собой нечто начинающееся, движущееся вперед, достигающее завершения и заканчивающееся — рост, расцвет и разложение»⁶. Гегель связывал категорию «возвышенное» с моментом становления системы стилей. «Становление, — пишет он, — как становление сущности, есть прежде всего действие, переход сущности в свободу наличного бытия»⁷. Таким образом, в основу методики исследования проявления категории «возвышенное» в искусстве Гегель кладет принцип субординации и координации абстрактных и конкретных категорий, что вытекает из системного подхода к эстетическим и художественным явлениям.

Проблема систематизации категорий диалектики энергично разрабатывается советскими философами и эстетиками. С точки зрения исследователей этой проблемы, существуют категории диалектической логики, которые, не являясь синонимами, в то же время близки по смыслу между собой, как бы однорядны: например, случайность и возможность, закон и сущность, сущность и содержание и т. д. На однопорядковость категорий закона и сущности неоднократно указывал В. И. Ленин. Следовательно, эти пары должны согласовываться, координироваться между собой. И. С. Нарский⁸ располагает парные категории в систему по субординационному признаку так: эмпирия (факт) — теория (закон), чувственное — рациональное, знак — значение и т. п. Здесь отчетливо видно, что эмпирия, чувственное, знак противоположны теории, рациональному, значению. И никак не может быть, чтобы эмпирия соотносилась, например, с рациональным, поскольку весь смысл координации заключен в том, чтобы полюсы противоречия были строго ориентированы в одном направлении. Только в этом случае возможно определить точный смысл любой категории системы. В ряде работ можно найти примеры координации между категориями. «Как пассивная всеобщность... возможность тождественна с содержанием и в этом смысле противостоит форме, тождественной с действительностью вещей»⁹. «Общее есть сущность, а особенное есть проявление этой сущности»¹⁰. «...Сущность дается нам в форме конкретного содержания вещи»¹¹. «...Категорией «содержание» охватывается не только состав изучаемой вещи, но и **упорядоченность** ее компонентов, ча-

стей (подсистем), свойств и отношений, процессов развития. Эта **упорядоченность** включает в себя как **неустойчивую упорядоченность** с признаками уникальной индивидуальности, случайности, так и **устойчивую упорядоченность**, определяющую **качество** вещи и постигаемую как **сущность** первого, второго и т. д. порядков, т. е. в виде **законов** разной степени общности и фундаментальности. Если из категории «содержание» исключить такой ее признак, как **упорядоченность (организация, структура)**, то это означает, что мы, по сути дела, вынимаем из нее «душу», ее главный момент, т. е. фактически ликвидируем эту категорию»¹². Другая, по мнению некоторых исследователей, более важная сторона — это субординация диалектических категорий. Субординирующий принцип — это принцип размещения категорий по уровню абстрактности, всеобщности и широты. Смысл такого размещения заключается в том, что изменение соотношения противоположностей внутри более широкой категории влечет за собой такое же строго predetermined изменение остальных, более конкретных и узких категорий. Самыми широкими субординирующими и координирующими категориями, по мнению многих авторов, являются категории общего и особенного, «которые не имеют еще ни объективного, ни субъективного характера и которые субординируют собой все остальные категории, включая и объективные, и субъективные»¹³.

Все эти рассуждения мы привели затем, чтобы выявить основной философский смысл категорий содержания и формы, которые имеют капитальное значение для выяснения специфики и типологии таких категорий искусствознания, как художественный образ и стиль. Источник разногласий в определении данных понятий как раз и заключен, по мнению В. Медушевского, «в наличии двух, совершенно различных способов конкретизации фундаментальных философских категорий содержания и формы на материале искусства»¹⁴. Так, нечетко понимает философский смысл категорий «содержание и форма» А. Сохор. Он считает, что «...одна из ошибок Ганслика... состоит в механическом перенесении в область искусства общепhilosophического понятия **содержания** как совокупности элементов, из которых состоит явление (в искусстве это как раз форма), тогда как содержание в искусстве (и в знаковых системах) — это облеченная в материальную форму идеальная информация»¹⁵.

Как мы уже говорили, парная категория «содержание и форма» получает смысл и значение только в системе диалектических категорий благодаря субординационным и координационным связям с более широкими и общими категориями диалектической логики. Категория «содержание» субординирована общим, сущностью, целым, структурой, закономерным, а «форма» — особенным, явлением, частью, элементом. Любой объект материальной действительности имеет две неразрывно связанные стороны, содержание и форму, которые в силу субординационных и координационных связей соотносятся с диалектически противоречивой структурой воспринимающего субъекта так, что форме соответствует чувственное, а содержанию — рациональное. «...Понятие и представление взаимосвязаны и взаимопроникают друг в друга так же, как взаимосвязаны и взаимопроникают друг в друга... общее и единичное в самой действительности»¹⁶. Если исходить из того, что специфика эстетического и художественного сочега в диалектически противоречивом единстве содержания и форму (в философском смысле этих понятий), а в субъективном плане — диалектически противоречивое единство рационального и чувственного, то, очевидно, что художественный образ никак нельзя сводить к элементам, соотносящимся с чувственным, а содержание только к идеальному, вносящему содержание в бессодержательные элементы художественной формы.

Логика рассуждений, оправдывающая данную точку зрения, такова. Поскольку содержание искусства идеально (мысли, эмоции, представления), а идеальное связано только с одной, высокоразвитой формой материи — человеческим мозгом, постольку это содержание может существовать актуально лишь в голове человека. При этом отмечается, что содержание складывается вместе с формой. Создание произведения завершается только с его материализацией. Возникает материальное явление. **Форма** из **потенциального** состояния переходит в **актуальное**. Но содержание, коль скоро оно может существовать лишь в мозгу, «осталось» в сознании автора. В самом произведении его нет и не может быть. Однако тут же делается оговорка, что оно существует здесь в потенциальном виде, как предпосылка для того, чтобы возродиться снова, актуализироваться в чем-либо сознании. Мы полностью согласны с Н. Л. Лейзеровым, кото-

рый критически разбирая высказывание А. Спиркина о том, что «сами по себе знаки не несут идеального содержания, а вызывают его в сознании человека, если ему известен «ключ» к их расшифровке», говорит, что: «если «не несут», то почему вызывают? Вернее было бы сказать о том, что знаки в определенных случаях потенциально заключают в себе идеальное содержание, являются своеобразно организованной материей этого содержания (выделено нами — В. П.).

Отсутствие материальности такого рода также привело бы, по меньшей мере, к утверждению о полнейшей релятивности восприятия произведений искусств, опровергаемой всем ходом художественного развития человечества. Как известно, мы не ощущаем, не мыслим нейрофизиологические процессы, совершающиеся в нашем мозгу, но ощущаем и мыслим благодаря им. То же самое в сущности происходит и с восприятием художественного образа. Воспринимая его содержательно, мы непосредственно не мыслим структурных особенностей образа, в которых материально закреплено это содержание, но вместе с тем во многом именно эта материальная структура образа как раз и определяет собой наши возможности его восприятия и осмысления»¹⁷ (выделено нами — В. П.).

Понимание художественной формы как неорганизованного, случайного, хаотического скопления элементов, структуру которым придает лишь наше сознание, приводит к неверному, с нашей точки зрения, определению специфики художественного образа. Прежде чем рассматривать проблему художественного образа и для более четкого уяснения его смысла приведем высказывание В. В. Ванслова о сущности художественной формы. Он пишет: «Форма — это не просто материальная конструкция, закрепляющая и несущая содержание. Форма, как и содержание, — отражение жизни. Она создается при помощи материально-технических средств («языка») данного вида искусства и всегда конструктивна, структурна. Но эти материально-технические средства обладают образными, выразительными возможностями, которые реализуются в контексте целого произведения и определяют образное, содержательное значение формы. Последняя складывается из отдельных элементов «языка» искусства не случайно и не хаотически, а под определяющим воздействием содержания. И потому она становится структурой не только внешней конструкции, но и самого этого содержания»¹⁸ (выделено нами — В. П.).

Все это позволяет признать определение художественного образа как категории, относящейся только к содержанию искусства, малоубедительным, неполным. С нашей точки зрения, более убедительны определения, согласно которым: «Художественный образ — диалектический сплав живого созерцания и абстрактного мышления, данный в конкретно-чувственной, эстетически выразительной форме»¹⁹.

«Художественный образ всегда предстает перед нами как материально закрепленное обективированное отображение исторически конкретного эстетического отношения человека к действительности»²⁰.

Итак, художественный образ есть диалектически противоречивое единство содержания и формы, рационального и чувственного. Вследствие этого он может получать типологию по самому существенному признаку — эстетическому, выраженному в основных эстетических категориях. Образ, в котором диалектически противоречивое единство содержания и формы, рационального и чувственного находятся в состоянии гармонического единства, т. е. субординируются категорией «прекрасное», выступает как реалистический. Если в его основании лежит категория «возвышенное», т. е. в диалектически противоречивом единстве преобладает содержание над формой, рациональное над чувственным, то он выступает как романтический. «В образе романтического героя прежде всего бросается в глаза его колоссальная обобщенность. Но в нем гораздо меньше конкретности, детализации... Романтический образ всегда индивидуализирован менее полно, чем образы в реалистических произведениях. В особенности это относится к образам-символам...»²¹

Проблема типологии образа непосредственно связана с проблемой типологии стиля в искусстве. С нашей точки зрения, определенный тип образа, это и есть его стилевой тип, т. е. конкретное соотношение формы и содержания, предопределяющее эстетический тип художественного образа, проявляющееся на всех его уровнях, начиная с «языкового» и кончая типом отображения жизни художником. М. Б. Храпченко отмечает, что «существует огромное количество разнообразных определений литературного стиля. Они располагаются веером между признанием стиля наиболее ши-

рокой, всеобъемлющей историко-эстетической категорией и характеристикой его как особенностей языка отдельных литературных произведений»²².

Как известно, полюсы диалектически противоречивого единства содержания и формы имеют внутри себя множество переходных ступеней, каждая из которых представляет собой такое же единство. Какой бы уровень единства мы ни исследовали, тип стиля будет выступать как определенное состояние этого единства. Если в основании определенного типа стиля будет лежать категория возвышенного, то на любом из этих уровней будет преобладать содержание над формой, рациональное над чувственным.

Можно сделать вывод, что система стилей—это типология образов, основанием которых является система основных эстетических категорий. Стилевой тип—это конкретное диалектически противоречивое единство формы и содержания, чувственного и рационального на определенной стадии его развития. Стадия эта предопределяется развитием самого общества, обусловленного в свою очередь развитием диалектически противоречивого единства производительных сил и производственных отношений.

Марксистско-ленинская эстетика, исследуя проблему стиля в искусстве, опирается на положение К. Маркса о том, что все формы общественного сознания, о том числе и художественные, «надо объяснять из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями»²³. Если исходить из данного положения К. Маркса, то диалектически противоречивое единство рационального и чувственного в человеке субординируется противоречивым единством духовной и материальной сторон жизни общества, которые, в свою очередь, обуславливаются противоречивым единством производительных сил и производственных отношений. Когда преобладающую роль начинают играть производственные отношения и, соответственно, духовное начало в жизни общества, в его эстетических идеалах возникает тенденция к возвышенному или даже трагическому, что проявляется в искусстве как его определенный стилиевой тип²⁴.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 183.

² Гегель В. Эстетика.— М., 1968, т. I, с. 119.

³ Там же, с. 81.

⁴ Там же, 1969, т. II, с. 13.

⁵ Там же, 1971, т. III, с. 10.

⁶ Там же, с. 8.

⁷ Гегель В. Работы разных лет. (В 2-х томах).— М., 1971, т. 2, с. 155.

⁸ Нарский И. С. Проблема противоречия в диалектической логике.— М., 1969, с. 176.

⁹ Арсеньев А. С., Библер В. С., Кедров В. М. Анализ развивающегося понятия.— М., 1967, с. 140.

¹⁰ Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры.— Л., 1960, с. 64.

¹¹ Габриэлян Г. Г. Принцип построения марксистской логики.— В сб.: Проблемы диалектической логики.— Алма-Ата, 1968, с. 34—35.

¹² Тюхтин В. С. Отражение, система, кибернетика.— М., 1972, с. 187—188.

¹³ Крюковский Н. И. Основные эстетические категории.— Минск, 1974, с. 51.

¹⁴ Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект.— Советская музыка, 1979, № 3, с. 30.

¹⁵ Сохор А. Музыка как вид искусства.— М., 1970, с. 85.

¹⁶ Рубинштейн Л. С. Основы общей психологии.— М., 1946, с. 300.

¹⁷ Лейзеров Н. Л. Образность в искусстве.— М., 1974, с. 43.

¹⁸ Ванслов В. В. О содержании и форме в искусстве как отражении жизни.— В сб.: Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. М., 1980, с. 317.

¹⁹ Савостьянов Е. И. Теория отражения и художественное творчество.— В сб.: Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество, с. 164.

²⁰ Лейзеров Н. Л. Образность в искусстве, с. 40.

²¹ Дремов А. К. Романтическая типизация.— В сб.: Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество, с. 293.

²² Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы.— М., 1977, с. 89.

²³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 7.

²⁴ См.: Крюковский Н. И. Указ. работа, с. 239.