

Дилетантизм в искусстве и повседневности

.....

С.Б. Кожевников*

Всякая попытка изучения дилетантизма в качестве факта художественной культуры так или иначе связывалась со стремлением либо обосновать правомерность дилетантского творчества, либо подвергнуть его радикальной критике. В обыденной речи использование понятия «дилетантизм» относится преимущественно к оценочным контекстам, где оно, как правило, приобретает негативный оттенок, характеризуя недостаток или даже полное отсутствие профессионального мастерства. Вместе с тем апологетическое отношение к дилетантизму обнаруживает себя на почве леворадикальных и нонконформистских идеологий, тесно связанных с «контркультурной» эстетической позицией.

Известно, что в течение многих веков художественный профессионализм выступал знаком низкого социального статуса, поскольку был связан с удовлетворением потребностей заказчика. В античной и средневековой культуре систематический профессиональный труд слыл занятием недостойным и унижительным, ибо свидетельствовал о прямой зависимости одного человека от другого. Тот профессионализм имел весьма мало общего с современным. Он не был в особом почёте, так как традиционные общества связывали способность к обладанию чувством долга и индивидуальной ответственности лишь с наличием соответствующего досуга, посвящённого выработке рафинированных навыков бытия в культуре. Теперь же фактор экономической зависимости выглядит весьма косвенным, ибо он опосредуется наличием рыночных институтов и расширенного социального порядка. Современную апологию профессионализма после классических работ М. Вебера стали связывать с господством протестантской этики и обусловленной этой этикой идеей религиозного служения в повседневном труде.

* Кожевников Сергей Борисович — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Кубанского госуниверситета. Электронная почта: kozhevnikov@kubannet.ru

Но ещё в XIX в. человек, имевший склонность к изящным искусствам, но родившийся аристократом, не смел и думать о стезе художника. В противном случае он рисковал быть подвергнутым насмешкам и повторить судьбу Нерона или Дионисия-старшего, над художественными амбициями которых втайне потешались Рим и Сиракузы. Человек, обладавший социальными привилегиями, вынужден был оставаться лишь ценителем и знатоком красоты, ограничиваясь потреблением в сфере искусства. Склонность к творчеству, чрезвычайно выраженная в этих кругах, реализовывалась преимущественно в создании особых знаковых атрибутов, свидетельствующих о принадлежности к аристократической среде. Это могли быть особым образом выстроенный придворный церемониал, обилие риторических фигур в богато интонированной речи, куртуазное стихотворство или музицирование. Ритуал, музыка, литература, танец, растворённые в повседневности, становящиеся необходимой частью досуга, а не кропотливого труда, естественно входили в жизнь высших социальных слоёв. Речь идёт именно об эстетизированной повседневности, о присущем аристократии образе жизни, а не об эстетике праздника. И. Славов проницательно предложил именовать это явление протодилетантизмом на том основании, что в нём заключены исторические корни собственно дилетантизма – локального историко-типологического образования в художественной жизни Европы XVIII–XIX вв. [10].

Исключая отрицательный оценочный смысл, можно сказать следующее. Во-первых, творческая деятельность осуществляется дилетантом не под воздействием внешнего принуждения или стимула, а по собственному выбору, из склонности, «по охоте», т.е. она мотивирована внутренним побуждением, и, во-вторых, она относится к сфере досуга, ко времени, свободному от выполнения различных обязанностей, в том числе и профессиональных, создающих индивиду источник заработка. Дилетантизм и профессионализм оказываются, таким образом, на разных полюсах индивидуального бюджета времени.

Термины «дилетант», «дилетантизм» известны в Италии с XVI в., и вплоть до начала XIX в. в них не вкладывался пренебрежительный смысл [13]. Среди музыкантов-дилетантов того времени наряду с теми, кто не обладал достаточным уровнем композиторского и исполнительского мастерства, владел техникой игры на музыкальных инструментах на довольно примитивном уровне, встречались также и такие, которые имели солидный багаж специальных знаний, демонстрировали развитый художественный вкус и могли быть названы серьезными знатоками музыки. Встречались среди дилетантов и вполне профессионально зрелые музыканты, которые по разным причинам не использовали свое мастерство в целях заработка. Множество образованных дилетантов подвизалось в это время и на поприще живописи, театра, других видов искусства.

Понятие «дилетантизм» (от латинского «delectare» и итальянского «dilettante» — услаждать, забавлять) имеет этимологию, сходную с отечественным понятием любительства. Предпосылки дилетантизма впервые обнару-

жили себя как раз к тому времени, когда завершилось формирование ренессансной личностно-творческой идеологии, т.е. к концу XVI в. Любопытно, что происходило это именно в Италии — стране, ставшей центром Ренессанса и родиной музыкального дилетантизма. Профессия художника начала обретать новый статус, в корне отличный от плебейского статуса художественного ремесла. Прежний статус искусства, связанный с цеховой регламентацией творчества, уходил в прошлое. Быть художником стало престижно, перед ним заискивали, ему стремились подражать. Творческая мощь художника выростала до размеров божественного произвола. Слыть человеком изящным, артистичным, наделённым творческими талантами, было в постренессансной Европе весьма почётно. Общество восхищалось гениями и образованными ценителями искусства. Не удивительно поэтому, что с закатом Ренессанса господствующее положение в художественной жизни Италии занял маньеризм.

В XVII–XVIII вв. в Германии дилетанты стремились объединяться в различные «академии», филармонические общества, музыкальные коллегии. В чешских, немецких и швейцарских городах того периода такого рода объединения были достаточно распространены. Были они в Праге, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне и в других городах. Целью таких любительских объединений было совместное исполнение камерной и оркестровой музыки. Для участия в исполнениях музыканты-любители из бюргерской или студенческой среды приглашали профессиональных музыкантов, оказывавших помощь в организации концертов. Традиции музыкальных коллегий дожили вплоть до XX в. Уже в наше время по инициативе Х. Римана и В. Гурлитта в Лейпцигском, Фрейбургском и других немецких университетах появились новые музыкальные коллегии, которые создавались с целью любительского исполнения старинной музыки. Существуют ныне такие коллегии и в швейцарских городах, например, в Цюрихе и Базеле.

Во второй половине XVIII в. слово «дилетант» занимает в Германии прочное место в ряду других терминов тогдашнего музыкального лексикона. Так на итальянский манер стали здесь называть странствующих музыкантов и певцов, имевших навык игры на валторне, и вообще всякого рода бродячих виртуозов. В 1772 г. слово это оказалось в центре полемики И.В. Гете и немецкого теоретика искусства И.Г. Зульцера, начавшейся со вскользь выраженного последним в его трактате «Прекрасные искусства в своем происхождении, в своей истинной природе и лучшем применении» пренебрежения по отношению к «курьезным дилетантам, которые извлекают из прекрасных искусств лишь одну игру и развлечение» [14, S. 7]. Сочинение Зульцера было подвергнуто критике на страницах «Франкфуртских ученых сообщений» со стороны И.Г. Мерка, который заметил: «Если бы господин Зульцер сам был дилетантом, то его художественная система не страдала бы мрачным фанатизмом, а была бы ясной верой, в которой не нашлось бы места клевете» [14, S. 7–8]. Подключение к полемике Гете сделало спор еще более острым. Гете использовал употребленное Зульцером новое слово с целью резко высмеять менторские притязания самого Зульцера.

Хотя понятие «дилетантизм» сыграло здесь лишь роль катализатора, благодаря которому была спровоцирована серьезная теоретическая дискуссия относительно принципиальных подходов к искусству, тем не менее полемика вокруг трактата Зульцера высветила немногочисленные, но характерные оттенки явления, обозначенного еще непривычным для немецкого слуха словом: дилетант занимается искусством для развлечения, внешне имитирует деятельность профессионального художника, создавая определенный имидж утонченного человека и, что наиболее здесь позитивно, обладает большей способностью к истинному наслаждению искусством в силу своей открытости для него, нежели просвещенный систематизатор.

Позднее, в годы формирования идеологии Веймарского классицизма, Гете вновь, уже непосредственно, обращается к проблеме дилетантизма в художественном творчестве. К этому его побудили существенные сдвиги, происходившие в художественной культуре того времени, связанные с глубоким воздействием на художественную практику элементов уже сложившейся романтической художественной доктрины. Размышления Гете о дилетантизме в период веймарского расцвета следует рассматривать в контексте верности поэта и мыслителя своему классицистическому кредо. С точки зрения Веймарского классицизма, искавшего опоры своим принципам в античном искусстве, любое смещение пропорций и нарушение композиционных законов изображения в пластических искусствах, равно как и чрезмерная свобода в выборе выразительных средств в новейшей литературе, разрушает целостность художественного образа и наносит невосполнимый ущерб художественной правде. Строгие каноны классицистически понимаемого реализма, изложенные Гете в альманахе «ПроPILEИ», находили свое выражение как в трактовке им принципов живописи, так и в его отношении к тенденциям современного ему литературного процесса в Германии, который Гете характеризует как «дилетантский».

Дилетантизм новой немецкой литературы «эпохи форсированных талантов» не возник на пустом месте, а был порожден, по мнению Гете, соответствующей философской подготовкой. Теоретическим толчком к появлению дилетантского крена в немецкой литературе стали эстетические трактаты братьев Шлегель. Именно они, полагал Гете, вызвали к жизни «тот удивительный феномен, когда каждый считал возможным... быть поэтом» [7, с. 396].

Взгляд Гете на проблему дилетантизма в художественном творчестве отражен в заметках «О дилетантизме», написанных в содружестве с Ф. Шиллером [6]. Здесь Гете классифицирует потребности, которые толкают дилетанта заниматься художественным творчеством: потребность в выражении приводит к созданию поэтических произведений, потребность в радости — к музыке и танцу, в подражании — к рисунку, живописи и скульптуре, в конструировании — к архитектуре и садовому искусству. Гете, будучи сторонником объективного в искусстве, все же признает, что дилетантизм безвреден в тех искусствах, где большое значение имеет субъективное, так как он создает возможности для углубления художественного образования, а воздействие его негативных сторон

менее ощутимо. Дилетантские занятия искусством даже создают определенную пользу для субъекта, ибо учат его познавать формы, образуют базу для их овладения и воспроизведения. Дилетантизм возбуждает в человеке творческую силу, и ее наличие роднит дилетанта с художником в противоположность простому неактивному зрителю, дилетантизм также учит, хотя еще смутно, но уже подмечать характерное в предметах и превращать явления в понятия. Одновременно дилетант учится разделять общие впечатления и, следовательно, получает навык их дифференциации. И в этом — польза дилетантизма для субъекта и преимущество дилетанта перед простым реципиентом.

Подчеркивая близость художника природе, Шиллер следовал кантовской трактовке гения, основная отличительная особенность которого, по Канту, состоит в способности давать искусству правила. Но эта способность принадлежит не столько ему самому, сколько природе, которая являет себя в его творчестве. Реализуя свой творческий потенциал, художник лишь артикулирует то, что заложено в него свыше. Следовательно, художественные способности Кант рассматривает исключительно как природные, такие, которым нельзя научиться. Знания и художественно-рецептивный опыт не сообщают индивиду способности делания, а ведь художник не просто знает, как надо делать, но именно делает произведения искусства. Эта сделанность и отличает, кстати, их от объектов природы. Знания в искусстве не являются источником творческой силы. В этом состоит специфика искусства относительно науки, в которой знание тождественно могуществу. Гений обладает, по Канту, набором качеств, среди которых обладание оригинальностью названо первым, ибо повторения в искусстве, по мысли Канта, лишены смысла. Произведение искусства, созданное силой природы при посредстве производительного мастерства художника, должно восприниматься как естественное, как сама природа, хотя мы и не забываем о том, что оно — творение рук человека.

Говоря о подлинном искусстве, Кант стремится отделить его от ремесла. В основе первого лежит принцип свободы, свободного творческого выбора, предопределенного внутренним побуждением и чрезвычайно мало зависящего от социального стимулирования. Ремесло же Кант определяет как искусство для заработка. Искусство как таковое приятно само по себе, и целесообразность его может заключаться только в его игровой природе. Ремесло же, напротив, лишено такого рода приятности, оно обременительно и потому человек прибегает к нему лишь в случае необходимости. Таким образом, в отличие от искусства, которое свободно, ремесло принудительно, во всяком случае можно склонить к нему обещанием вознаграждения. Мотивация к творчеству оказывается важным фактором, позволяющим отличить художника от ремесленника. Но еще больше их разнит несоразмерность талантов: художник творит, ремесленник лишь воспроизводит.

Между тем ремесленные навыки не есть нечто, в принципе противоположное подлинному творчеству. «Во всех свободных искусствах, — писал Кант, — всё же требуется нечто принудительное, или как это называют, механизм, без чего

дух, который должен быть в искусстве свободным и только привносит жизнь в творения, вообще не имел бы тела и должен был бы полностью испариться» [9, с. 177]. Подчеркивая эту мысль, Кант стремится опровергнуть распространенное мнение, что лучшее содействие свободному искусству заключается в избавлении его от всякого принуждения и в превращении его из труда в игру. Говоря о подражании гению, Кант показывает истоки художественной манерности, в которую выливается стремление к простому самовыражению. Дилетант, как и гений, свободен от правил. Но последнего, по Канту, отличает неподражаемость его духовного порыва. Отказ от правил, считает Кант, – неоспоримая привилегия гения, ибо робкая осмотрительность не согласуется с уровнем решаемых им художественных задач. Неоправданный же отказ от правил в искусстве, стремление отличаться от обычного путем напыщенности и аффектации приводит к пустой оригинальности, которая и выдает дилетанта. Кант сравнивает его с человеком, который слушает себя сам или стоит и двигается, как на сцене, стараясь привлечь к себе больше внимания [9, с. 192–193].

Размышляя о детерминации творчества, Кант обнаруживает разрыв между трудовой и эстетической деятельностью. Покинув сферу повседневного труда, искусство обретает функцию своеобразной отдушины, обеспечивающей человеку возможность бегства от утомительной, не приносящей удовлетворения работы. «Кант одним из первых философов зафиксировал разрыв между трудовой и эстетической деятельностью, обусловленный процессом разделения труда на капиталистическом предприятии, который вытеснял ремесленное производство, включающее в себя эстетическое отношение как необходимую сторону трудового процесса» [3, с. 10–11]. Это открытие Канта стало фундаментальной опорой критики буржуазной действительности в работах Шиллера, а затем немецких романтиков, осуществлявшейся с позиций утопического идеала совершенного, гармонично развитого человека.

Резко разграничив ремесло и искусство, Кант однозначно нашел источник художественного творчества в особой природной склонности индивида, напрямую не зависящей от социальных потребностей его эпохи. Тем самым там, где речь идет о подлинном творчестве, а не о художественном ремесле, Кант отводил социальным стимулам весьма незначительную роль. Любопытно в XX в. обнаружить эту мысль у идеолога чистого экономического либерализма: «Я сомневаюсь, существует ли хоть одно великое литературное произведение, которое не появилось бы на свет, если его создатель не был бы в состоянии приобрести исключительные авторские права на него» [12, с. 66].

В отечественной философской традиции наиболее детальный анализ проблемы дилетантизма в творчестве принадлежит А.И. Герцену. Показательно, что Герцен считал необходимым вести разговор о дилетантизме именно в России. Важнейшей характеристикой личности дилетанта является, по Герцену, отсутствие способности к систематическому труду. Планомерные занятия творчеством становятся для дилетанта чем-то необязательным, тем, к чему можно относиться без достаточного усердия. Герцен даже усматривал неспособность

к выдержанному систематическому труду в самом русском национальном характере. Но этот существенный недостаток является, по его мнению, оборотной стороной одного из самых значительных достоинств русского человека: чрезвычайной легкости принимать и усваивать себе плод чужого труда, делая это не только легко, но и ловко.

Внутренний мир дилетанта определяется безграничным романтическим субъективизмом. Дело, которым занимается дилетант, интересует его лишь как проекция самого себя: «Жажда насладиться, упиться себялюбием заставляет искать везде себя и себя как единичного, как этого» [5, с. 16]. Главным пристанищем дилетантов в науке оказываются философия и эстетика, ибо только они, в силу обширности своего предмета, создают иллюзию доступности своего специфического знания без специальной подготовки. Само отсутствие у этих наук опоры в позитивном опыте как бы косвенно дает основание для субъективистского истолкования их содержания. Дилетантам наука недоступна оттого, считает Герцен, что между ними и наукой стоит их личность.

Вторая статья заглавлена Герценом характерно: «Дилетанты — романтики». Герцен считает, что именно запоздалая псевдоромантическая идеология владеет умами дилетантов, которые более всего держатся за иллюзии, ведь романтики, утверждает он, не имеют органа понимать реальное. Соотнесение дилетантизма с романтическим отношением к действительности мы находим и у И.А. Гончарова в романе «Обломов»: «(У Штольца. — С.К.) не было и того дилетантизма, который любит порыскать в области чудесного или подонкихотствовать в поле догадок и открытий за тысячу лет вперед» [8, с. 132]. Слово «дилетантизм» служит здесь синонимом мечтательности и характеризует человека, оторванного от реальности.

Чтобы пояснить специфику дилетантизма, Герцен рассказывает историю о том, как некий Жерновик учил английского короля играть на скрипке. Король играть не умел, но очень любил музыку. На вопрос короля о том, к какому разряду скрипачей его относит Жерновик, артист отвечал: «Ко второму... Я вообще делю род человеческий относительно скрипичной игры на три разряда: первый, самый большой, люди, не умеющие играть на скрипке; второй также довольно многочисленный, люди — не то чтоб умеющие играть, но любящие беспрестанно играть на скрипке; третий очень беден: к нему причисляются несколько человек, знающих музыку и иногда прекрасно играющих на скрипке. Ваше величество, конечно, уж перешли из первого разряда во второй» [5, с. 46]. Король, таким образом, причислен Жерновиком к дилетантам, т.е. к людям, любящим беспрестанно играть на скрипке, к тем, с которыми, говоря словами Герцена, как бы происходит помешательство от избытка любовной страсти к искусству.

Дилетанты, напоминает Герцен, известны с давних пор. И всегда они принимали наружный вид своей эпохи: «В XVIII веке они были веселы, шумели и назывались *esprit fort*; в XIX веке дилетант имеет грустную и неразгаданную

думу; он любит науку, но знает ее коварность; он немного мистик и читает Шведенборга, но также немного скептик и заглядывает в Байрона; он часто говорит с Гамлетом: «Нет, друг Горацио, есть много вещей, которых не понимают ученые», а про себя думает, что понимает все на свете» [5, с. 46]. Дилетант пренебрегает материальными занятиями, сфера его интересов — возвышенные абстракции и размышления, а потому он «кротко проводит жизнь свою в беседе с мудрецами всех веков».

В результате Герцен приходит к выводу, что проводящие время в бесплодных размышлениях формалисты и дилетанты должны обратиться лицом к реальности, переместиться из метафизики в физику, тогда как опыт отвлеченного мышления должен быть принят специалистами, потерявшими из поля зрения общее. Такой, по мнению Герцена, должна стать наука, в которой не будет ни теоретических мечтаний, ни фактических случайностей, а лишь себя и природу созерцающий разум. В целом в размышлениях Герцена бросается в глаза не столько неприятие конкретных проявлений дилетантизма, сколько стоящая за ним идеология, дающая ложное представление о специфике научного и художественного труда.

Позиция Герцена сопоставима с веберовским представлением о специфике научного творчества. М. Вебер рассматривал проблему дилетантизма в контексте становления автономной сферы интеллектуального труда («Наука как призвание и профессия»). В соответствии с этим значение дилетантизма оценивалось им с учетом места непрофессионального творчества в формировании комплекса новых научных знаний. М. Вебер, как и А.И. Герцен, считал, что идея подготавливается только на основе упорного труда, однако для дилетантов он делал известное исключение, руководствуясь тем соображением, что идея дилетанта, взятая в чистом виде, может иметь для развития науки такое же или даже большее значение, чем открытие специалиста. Происхождение принципиальной для судеб науки догадки не обязательно предваряется в этом случае длительным и трудоемким усвоением всего корпуса специальных знаний. Постановка важной научной проблемы может состояться, как отмечал М. Вебер, во время прогулки по улице или даже в момент раскуривания сигары на диване. Но существенное отличие дилетанта от профессионала, крайне ослабляющее его позиции в науке, состоит в отсутствии у дилетанта надежности рабочего метода. Так что открытие, сделанное дилетантом, может оказаться эфемерным, даже будучи четко артикулированным, в силу отсутствия у дилетанта опыта исследовательской работы, его неспособности оценить значение этого открытия и провести его в жизнь [4].

Детальный музыковедческий анализ дилетантизма провёл Б.В. Асафьев. Он не только вернул ему прежнее значение, но и дал определение, в свете которого предлагалось в корне пересмотреть оценку некоторых фактов художественной жизни общества. Его подход к проблеме дилетантизма сформировался в процессе исследовательской работы над интонационной природой русского романса [1]. По мнению Б.В. Асафьева, наличие уничижительного оттенка в

слове «дилетантизм» искажает адекватное представление о роли дилетантов в истории художественной культуры. Для Б.В. Асафьева дилетант — это любитель и знаток искусства, который вполне может обладать как глубокими специальными знаниями, так и развитым художественным вкусом, хотя он и редко достигает полного овладения техникой и формами выражения. Основным же критерием, по которому можно судить о том, является данный художник профессионалом или дилетантом, Б.В. Асафьев считал реальное отношение к искусству как к источнику заработка. Профессионал всецело посвящает себя искусству, а дилетант — это тот, для кого, во-первых, искусство не служит исключительно источником заработка и, во-вторых, не составляет главного дела всей жизни. Понятый таким образом дилетантизм получает гораздо более значительное место в истории культуры в том числе потому, что позволяет отнести к нему еще мало исследованные пограничные явления, бытующие на периферии художественного процесса.

Причину же того, почему понятия «дилетант» и «дилетантизм» обычно несколько пренебрежительно противопоставляются профессионализму в искусстве, Б.В. Асафьев видел, с одной стороны, в упадочническом характере, какой приняло любительство в буржуазном обществе, а с другой — в полном отрыве профессионального западного искусства от искусства самодеятельного. «На самом же деле, — подчеркивает он, — история музыки знает имена выдающихся музыкальных деятелей — дилетантов» [2, с. 39].

П.И. Чайковский называл дилетантами молодого М.И. Глинку (периода до «Ивана Сусанина») и Ц.А. Кюи, имея в виду обстоятельства как внешнего, так и внутреннего характера [11, с. 6–7]. Дилетантизм Ц.А. Кюи имел, по мнению П.И. Чайковского, дворянские корни. Ц.А. Кюи не мог стать профессионалом в музыке в силу своей сословной принадлежности, тогда как молодой М.И. Глинка был назван дилетантом по причине своего недостаточно серьезного, а значит, с точки зрения П.И. Чайковского, непрофессионального отношения к музыкальному творчеству и отсутствия соответствующего уровня мастерства. Для П.И. Чайковского слово «дилетантизм», с одной стороны, означало социальное положение художника, а с другой — характеризовало невысокую степень серьезности его намерений, недостаточный уровень профессионального мастерства.

Дилетантизм традиционно рассматривался в контексте противоположной, универсалистской тенденции в культуре. В русле этой тенденции констатировалось, что помимо своей профессиональной деятельности, даже осуществляемой с блеском и требующей значительных затрат интеллектуальных и физических сил, человек, обладая высокой степенью мастерства в конкретной области специализации, движим не только стимулом максимального заработка и наиболее полной социальной адаптации. Кроме этого для него важны мотивы, не связанные с ориентацией на получение конкретных практических результатов, как и те эмоции, которые никак не соприкасаются с профессиональной деятельностью. Для него необходимы также многообразные формы отдыха,

возможность удовлетворения своих внерабочих интересов и пристрастий. Эти потребности заметно возрастают на фоне тенденции к постоянному росту объема свободного времени.

Нетворческое отношение к миру, беспросветная рутина специализированного труда, осуществляемого в отрыве от фундаментальных потребностей человеческого сознания в самоактуализации и преследовании идеальных целей, воспринимались как предвестники грядущих социальных бедствий. Насущной задачей представлялось преодоление этой пропасти, для чего предполагалось использовать в качестве опоры все богатство духовной культуры, наработанное за века человечеством. В творческой активности каждого человека, независимо от рода его постоянных занятий, связанных как с умственным, так и с физическим трудом, усматривался тот путь, на котором он способен обрести сущностно человеческое, не стать «винтиком» в машине нового технократического общества.

Мотивационный импульс к самовыражению предопределяет эстетический характер дилетантизма. Дилетантское творчество проистекает из чистой заинтересованности индивида в процессуальной стороне творческого труда. Это порождает и специфическое отношение к фигуре дилетанта: нас занимают не только продуктивные возможности дилетантизма (они могут оказаться крайне незначительными), но и природа этих зачастую непродуктивных и нецелесообразных усилий с точки зрения получаемых результатов.

Дилетантизм возник в качестве акцентированной художественной манеры, как подражание гениальности и элемент высокосветского досуга. Будучи первоначально явлением сугубо светским, он постепенно распространился и в широких демократических слоях. Важнейшую роль в этом процессе сыграло расширение системы университетского образования, проникавшего во все слои общества. В результате творчество не только становилось достоянием высших социальных слоёв и интеллигенции, но и занимало прочное место в повседневной жизни мещанства, нашедшего адекватную для себя форму самовыражения в жанре городского романа. Если в прежние времена дилетантизм был лишь периферийным элементом повседневности, то в новых социокультурных обстоятельствах он становился креативной матрицей обыденного сознания.

С течением времени дилетантизм утрачивал черты аристократического любительства. С окончанием формирования национальных художественных школ главную роль в них стали играть не дилетанты-аристократы, а владевшие зрелым мастерством художника специализировавшиеся профессионалы. Дилетантизм тем временем становился элементом художественных идеологий нонконформистского типа. В этой связи возникает необходимость осмыслить причины того движения, в котором дилетантизм осуществился в форме идеологического обоснования депрофессионализации художественного творчества. Свобода и универсальность, составившие опору концептуального содержа-

ния этого понятия, стали знаками той эстетической реальности, во имя которой декларировался отказ от профессии художника.

В рамках контркультуры вновь ожил пафос неприятия институциональных норм, борьбы за освобождение человека средствами искусства, путём творчества всех и каждого. Неоромантическая контркультура однозначно стала на сторону ничем не скованной субъективности, индивида, декларирующего своё право творить так, как ему представляется возможным. Тем самым она заняла позицию фактической апологии дилетантизма.

В контркультурном сознании «миф художника» был поднят на новую высоту. Депрофессионализация скрывала мотив противопоставления свободного творчества нормативным предписаниям, бескорыстия — коррумпированности обуржуазившихся профессиональных дельцов от искусства. В леворадикальной критике официального искусства норма становится синонимом пошлости, а работа на заказ — свидетельством творческого бессилия. Фигура художника-дилетанта вырастает в символ грядущего искусства, которое будет движимо повседневным творчеством широких масс. При различиях в частности эти идеи можно обнаружить в большинстве авангардистских концепций коммунального образа жизни.

Таким образом, дилетантизм — явление эстетическое по своей сути — имеет теснейшую связь с идеей выразительности, самовыражения, самоактуализации в экспрессивной стихии неутилитарной деятельности, направленной на получение максимума эстетического удовлетворения, реализации полноты жизненной стихии в утопической перспективе культуры. Выделив эстетический смысл дилетантизма, можно точнее обозначить его социокультурный характер: говоря коротко, в своём позитивном оценочном значении «дилетантизм» выражал представление о достоинстве непрофессиональной социально значимой деятельности в условиях низкого статуса художественного профессионализма (как и профессионализма в тех областях, где требуется наличие выраженного креативного элемента). Поэтому дилетантами в прежние времена именовали тех, кто посвящал творчеству своё свободное время и для кого художественный профессионализм был неприемлем по причине его плебейского происхождения.

Библиографический список

1. *Асафьев Б.В.* Композиторы первой половины XIX века // Избр. тр. М.: АН СССР, 1955. Т. 4.
2. *Асафьев Б.В.* Путеводитель по концертам. М.: Советский композитор, 1978.
3. *Афасимев М.Н.* Западные концепции художественного творчества. М.: Высшая школа, 1990.
4. *Вебер М.* Наука как призвание и профессия // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991.
5. *Герцен А.И.* Дилетантизм в науке // Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. 1842–1846. М.: АН СССР, 1954.

6. *Гете И.В.* О дилетантизме // Статьи и мысли об искусстве: Сб. статей. М.; Л.: Искусство, 1936.
7. *Гете И.В.* Об искусстве. М.: Искусство, 1975.
8. *Гончаров И.А.* Обломов. Л.: ЛГУ, 1981.
9. *Кант И.* Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.
10. *Славов И.* Дилетантизмът. София: Наука и искусство, 1984.
11. *Сохор Л.Н.* О специфике самодеятельного искусства // Проблемы музыкальной самодеятельности. Л.: Музыка, 1965.
12. *Хайек Ф.А.* Пагубная самонадеянность: Ошибки социализма. М.: Новости, 1992.
13. *Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М.* Энциклопедический музыкальный словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966.
14. *Bitser H.* Goethe über den Diletantismus. Bern: Hg. H. Lang, 1969.