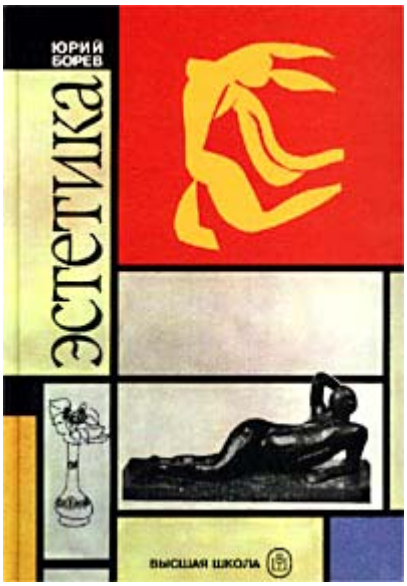
Юрий Борев
Эстетика



Рекомендовано Научно-методическим советом по философии Министерства образования Российской Федерации в качестве учебника по курсу «Эстетика» для студентов высших учебных заведений

Москва «Высшая школа» 2002
УДК 7.01
БК 87.8
Б82

Рецензенты:
действительный член Академии художеств, доктор искусствознания, профессор *В.В. Ванслов;*
доктор филологических наук, профессор *ИЛ. Ильин* (ГИТИС);
доктор философских наук *Г.В. Гриненко* (Всероссийская Академия внешней торговли);
кандидат философских наук, доцент *Н.Ф. Рахманкулова* (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова)

Б82
Борев, Ю.Б.
Эстетика: Учебник/Ю.Б. Борев—М,: Высш. шк., 2002. — 511с.
ISBN 5-06-004105-0

В книге известного ученого, писателя, зав. отделом теории Института мировой литературы РАН, члена международной ассоциации эстетиков Ю.Б. Борева кратко излагаются основные положения современной эстетики. Автор освещает вопросы природы, сущности, происхождения и теоретической истории развития искусства. По-новому освещаются категории прекрасного, возвышенного, трагического, комического и др. Теоретические положения иллюстрируются богатым материалом из истории мирового искусства.

Для студентов вузов, искусствоведов, художников, для широкого круга читателей, интересующихся искусством.

УДК 7.01 ББК 87.8
ISBN 5-06-004105-0

О ГУЛ «Издательство «Высшая школа», 2002
Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование

(воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Оглавление ... 8
От автора ... 11
Эстетика как наука ... 12
I. Предмет и задачи эстетики ... 12
1. Что изучает эстетика (взаимоотношения эстетики и мира) ... 12
2. Кому и зачем нужна эстетика (отношение эстетики к художнику и публике). ... 13
3. Дает ли эстетика нормы искусству (отношение эстетики к художественному творчеству). ... 14
4. Наука — это система (системность эстетических знаний). ... 14
Главные особенности научной системы: ... 14
1. Информативная насыщенность ... 14
2. Теоретичность ... 14
3. Соподчиненность ... 14
4. Иерархичность ... 14
5. Упорядоченность ... 14
6. Единство (монизм) ... 15
7. Минимальная достаточность ... 15
8. Принципиальная разомкнутость ... 15
9. Независимость ... 15
5. Монистическое основание системы (системообразующее значение эстетического) ... 15
II. Проблемное поле эстетики ... 17
1. Эстетика действительности ... 17
1. Эстетика действительности ... 17
2. Эстетика искусства ... 17
3. Теоретико-информативная эстетика ... 17
4. Рецептивная эстетика ... 18
Главные идеи рецептивной эстетики ... 18
5. Техническая (индустриальная) эстетика ... 18
Основные принципы технической эстетики: ... 19
6. Практическая эстетика ... 19
Эстетическое отношение к действительности ... 20
I. Эстетическая деятельность. Общечеловеческие аспекты освоения мира ... 20
1. Многообразие форм эстетической деятельности ... 20
2. Соотношение эстетической и художественной деятельности. ... 20
А). Некоторые ошибочно отождествляют эстетическое и художественное ... 20
В). эстетическая деятельность шире художественной - М. Каган ... 20
Г). Художественное творчество — высшая форма эстетической деятельности ... 21
Дизайн ... 22
4. Терминологический аппарат эстетической деятельности. ... 23
Эстетическое восприятие ... 23
Эстетическое представление ... 23
Эстетическое впечатление ... 23
Эстетический вкус ... 23
Эстетический идеал ... 23
Художественная культура общества ... 23
Эстетическая культура общества ... 23
II. Эстетическое — системообразующая метакатегория эстетики ... 23
1. Теоретическая модель эстетического. ... 23
1 модель эстетического (объективно-духовная; объективно-идеалистическая): ... 24
II модель эстетического (субъективно-духовная, персоналистская, субъективно-идеалистическая): ... 24
III модель эстетического (субъективно-объективная; дуалистическая): ... 24
IV модель эстетического («природническая»; «материалистическая»): ... 24
V. модель эстетического («общественная» концепция): эстетическое ... 25
Прекрасное ... 25
2. Эстетическое как ценность ... 25
3. Системообразующее значение эстетического. ... 26
III. Прекрасное — коренная категория эстетики ... 27
1. Прекрасное в истории эстетики. ... 27
Древние египтяне ... 27
Натурфилософы ... 27
Пифагорейцы ... 27
Атомисты Левкипп и Демокрит ... 28
Досократики говорили о красоте, как о качестве мира. Сократ (V в. до н.э.) ... 29

Платон (ок. 428—347 до н.э.) в диалоге «Пир» 30
Аристотель (384—322 до н.э.), в отличие от Платона, ... 30
Плотин (204—270) оспаривал точку зрения, ... 31
В Средние века 31
Гуманисты Возрождения 31
Эстетика классицизма (ее каноническое выражение дал Буало) 32
Эстетика французских просветителей (XVIII в.) 32
И. Кант (1724-1804) 32
Ф. Шиллер (1759-1805) утверждал: красота — это свобода 33
Г.В.Ф. Гегель (1770-1831) видел в прекрасном один из этапов общемирового движения духа 33
Н.Г. Чернышевский (1828-1889) в отличие от Гегеля считает 33
К. Маркс (1818-1883) подчеркнул общественные, трудовые истоки прекрасного: 34
Западноевропейская эстетика конца XIX-XX вв. 34
2. Прекрасное и полезное. 34
3. Прекрасное и симметрия 35
4. Прекрасное и деятельность человека. 35
5. Мера. 36
6. Прекрасное в природе. 36
7. Прекрасное в обществе. 37
8. Прекрасное в искусстве. 37
IV. Другие эстетические категории 37
1. Возвышенное. 37
Возвышенное в ИСТОРИИ эстетической мысли 37
Псевдо-Лонгин 38
Эпоха Средневековья 38
Высокий Ренессанс 38
Природа возвышенного 39
Возвышенное в обществе 40
Возвышенное в искусстве 40
В Средние века 40
Эпоха Возрождения 40
В искусстве Нового времени 41
2. Трагическое. 42
Трагическое в истории эстетики 42
Платон 42
Аристотель 42
Эстетика просветителей (Дидро, Лессинг) 42
Кант 43
Значимость категории трагическое для понимания современности 43
Трагедия — невосполнимая утрата и утверждение бессмертия. 43
Общефилософские аспекты трагического 44
Трагическое в искусстве. 45
В Средние века 46
На рубеже Средневековья и Возрождения возвышается Данте. 46
Эпоха Возрождения и барокко ищет причину мира и его трагедий в самом мире. 46
В эпоху классицизма 48
Искусство романтизма (Гейне, Шиллер, Байрон, Шопен) 48
Критический реализм раскрыл трагический разлад личности и общества. 48
Трагическое и философия революционного насилия. 49
В свете этих рассуждений искусство социалистического реализма 50
3. Комическое. Концепции комического в истории эстетики. 52
Платон 53
В Средние века 53
Эстетика классицизма 53
Эстетика Просвещения 53
Школа йенских романтиков, ... 54
Комическое — социокультурная реальность 54
Комизм как критика 55
Демократизм смеха 55
Активность восприятия комизма 56
Комическое как противоречие 56
Неожиданность в комическом 57
Чувство юмора и остроумие 58

Разрушающее и созидающее в смехе 58
Типы и оттенки комизма. Мера смеха 58
Карнавальный смех 59
Ирония 59
Сарказм 59
Мера смеха 59
Комическое как утверждение радости бытия 60
Историзм комедийного анализа жизни. 60
Римские сатурналии 61
В Средние века 61
Эпоха Возрождения 61
В эпоху Возрождения 62
В эпоху классицизма 62
Сатира эпохи Просвещения 62
Романтизм 62
Сатира искусства социалистического реализма 62
Модернизм 63
4. Безобразное 63
5. Низменное 63
6. Ужасное. 64
7. Хаос и гармония. 65
8. Эстетические понятия и их взаимоотношения с категориями. 65
9. Взаимодействие эстетических свойств в жизни и в искусстве. 66
Художественное творчество 66
I. Творческий процесс 66
1. Автор и степень его предрасположенности к творчеству. 66
Способности художника, 67
Одаренность 67
Гений 67
2. Художественное творчество как специфическая деятельность. 67
3. Творчество как воплощение замысла. 68
5. Психологические механизмы художественного творчества. 69
Память 69
Воображение 69
Ассоциации 70
Вдохновение 70
Внутреннее освобождение 70
6. Сознание и подсознание 70
II. Художественный образ 72
1. Художественное творчество как образное мышление и как рождение особой реальности. 72
2. Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность. 72
3. Самодвижение. 73
4. Многозначность и недосказанность. 73
5. Индивидуализированное обобщение. 74
6. Единство мысли и чувства. 75
7. Реалии мира и личность художника — строительный материал образа. 75
8. Оригинальность 76
Художественное произведение 77
I. Художественное произведение как форма социального бытия искусства 77
1. Художественный текст — первая ступень бытия искусства. 77
Научный текст 77
Практический, деловой текст 77
Художественный текст 77
Знак 78
2. Художественное произведение — социально функционирующий текст, вторая ступень бытия искусства. 78
3. Актуальное и вечное в произведении 79
4. Художественная реальность и художественная концепция. 80
Первый пласт *(«я — я»)* 80
Второй пласт *(«я—ты»)* 81
Третий пласт *(«я —мы»)* 81
Четвертый пласт *(«я - все мы»)* 81
Пятый пласт *(«я — всё»)* 81
Шестой пласт («я — все созданное нами в сфере материальных ценностей») 81

Седьмой пласт («я—все созданное нами в сфере духа») 81
Восьмой пласт *(«я — всеобщее»)* 81
5. Художественная правда и правдоподобие. 81
II. Художественный стиль 82
1. Стиль как категория эстетики. 82
1. Стиль — фактор творческого процесса, 82
2. Стиль — фактор произведения, 82
3. Стиль — фактор художественного процесса, его стрежень. 83
4. Стиль — фактор художественного общения (автора и реципиента). 83
2. Структура стиля. 83
Первый (глубинный, «порождающий») слой стиля 83
Второй стилевой слой — национальная стилистическая общность. 83
Третий стилевой слой — национально-стадиальный стиль 83
Четвертый слой стиля 84
Пятый уровень стилистической общности 84
Шестой уровень стилистической общности — *стиль периода творчества.* 84
Седьмой уровень стилистической общности — *стиль произведения.* 84
Восьмой слой стилистической общности: *стиль элемента произведения,* 84
Девятый уровень стилистической общности — *стиль эпохи,* 84
Закономерность художественного процесса: 85
3. Стиль - «генная» (порождающая) программа произведения. 85
Искусство 87
I. Природа искусства 87
1. Концепции искусства в истории эстетики. 87
Символическое искусство 88
Классическое искусство (вторая стадия развития искусства — античность) 89
Романтическое искусство 89
2. Искусство — форма общественного сознания. 89
Мораль — носитель общественно устоявшихся принципов отношений между людьми. 90
Политика 90
Философия взаимодействует с искусством: 90
Религия взаимодействует с художественным творчеством, 90
Право взаимодействует с искусством, что способствует проникновению правосознания 90
Наука взаимодействует с искусством. 90
3. Искусство — художественное освоение мира. 90
4. Личное, национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве. 91
5. Народность искусства. 93
1. Народ — объект художественного творчества. 94
2. Отражение интересов народа и его миросозерцания — необходимое условие народности искусства. 94
3. Народ — не только объект, но и субъект искусства 94
4. Народ — создатель, носитель, хранитель языка и культуры, 94
5. Еще одна сторона народности искусства: народ — цель искусства, его конечный адресат 94
6. Народ — носитель поля общественного мнения, 94
II. Множественность целей искусства (полифункциональность) 95
1. Преобразующая функция (искусство как деятельность). 95
1) через идейно-эстетическое воздействие на людей. 95
2) через включение человека в ценностно ориентированную деятельность 95
3) через преобразование в процессе художественного творчества 95
4) через обработку строительного материал образа 95
2. Компенсаторная функция (искусство как утешение). 95
3. Познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение). 96
Художественный процесс 125
I. Этапы и русло протекания художественного процесса 125
1. Художественное развитие. 125
2. Художественное направление как инвариант художественной концепции. 126
Художественный период 128
Художественная эпоха 128
Художественная стадия 128
Эра 128
I. ЭРА ПРОСТРАНСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ 129
II. ЭРА ИСТОРИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ВРЕМЕНЕМ 129
III. ЭРА ХРОНОТОПА (ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ) 130
II. Теоретическая история искусства. 131

1]. ДРЕВНЕЙШАЯ ЭПОХА: ОСТАВАЯСЬ ЧАСТЬЮ ПРИРОДЫ, ЧЕЛОВЕК ВЫДЕЛЯЕТ СЕБЯ КАК СУБЪЕКТА, СПОСОБНОГО ОСВАИВАТЬ МИР ПРАКТИЧЕСКИ И ЭСТЕТИЧЕСКИ.....131
2. Миф — форма перехода от магических реалий к художественной реальности.....132
3. Мифологический космизм: человек в мире неустойчивого равновесия глобальных сил, борющийся за жизнь и готовящийся к жизни после жизни.....133
2]. АНТИЧНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: ГЕРОИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ГАРМОНИИ И РОКА.....136
1. Особенности античного искусства.....136
2. Реалистический мифологизм (мир, каков он есть): человек, преодолевая страх, героически отстаивает свой социум даже ценой жизни.....136
3. Романтический мифологизм (мир, каким он должен быть): героическое бесстрашие — путь к подвигу человеколюбия.....137
4. Мифологизм обыденного сознания (мир, как о нем говорят и думают многие): героизм смешон; предпочтительна спокойная жизнь с тихими радостями, весельем, созерцанием красоты, любовными утехами.....138
3]. СРЕДНИЕ ВЕКА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: ЧЕЛОВЕК В ЧЕРНО-БЕЛОМ МИРЕ БОРЬБЫ ДОБРА И ЗЛА...139
1. Характеристика эпохи.....139
2. Рыцарский романтизм (искусство Замка): герой в сражениях, мученик в любви.....140
3. Сакральный аллегоризм (литература Монастыря): мученик, уповающий на волю Бога.....143
Средневековое искусство сакрально. 144
4. Карнавальный натурализм (искусство Города).....144
4]. ВОЗРОЖДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК — ВЫСШАЯ ЦЕННОСТЬ МИРА 146
1. Особенности Возрождения.....146
2. Ренессансный гуманизм: титан, сражающийся с морем бед, чтоб победить их в единоборстве: делай, что хочешь! 147
3. Маньеризм: изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты. 155
4. Барокко как кризис ренессансного гуманизма: экзальтированный индивидуалист, гуманный скептик-гедонист в неустойчивом мире.156
Барокко 157
5. «Плеяда»: жизнерадостный человек национальной культуры, живущий в государстве и ориентированный на гуманные национальные и государственные ценности.....160
6. Рококо: изысканная праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей. 160
5]. НОВОЕ ВРЕМЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: ЧЕЛОВЕК НАДЕЖД И ИЛЛЮЗИЙ 161
1. Особенности эпохи.....161
2. Классицизм: человек долга в абсолютистском государстве. 162
3. Просвещение: инициативный, авантюрный человек в меняющемся мире. 167
4. Сентиментализм: впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу. 170
5. Романтизм: вечность зла и вечность борьбы с ним; «мировая скорбь» — состояние мира, ставшее состоянием духа.....174
6. Неоготика: в земной жизни человека не ждет ничего хорошего, уповать следует на жизнь небесную.....181
6]. АВАНГАРДИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ МИР ВРАЖДЕБЕН ЛИЧНОСТИ.....182
Особенности эпохи.....182
ПРЕДМОДЕРНИЗМ СВОБОДА И УДОВОЛЬСТВИЕ 183
1. Особенности предмодернизма. 183
2. Натурализм: человек плоти в вещно-материальном мире.....183
3. Импрессионизм: утонченная, лирически отзывчивая, впечатлительная личность, способная видеть красоту.....184
Импрессионизм.....184
Поль Сезанн (1837—1906).....184
4. Эклектизм: демократизм, равенство, доходность. 185
МОДЕРНИЗМ: УСКОРЕНИЕ ИСТОРИИ И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ НА ЧЕЛОВЕКА.....186
1. Особенности модернизма.....186
2. Символизм: «в закате утонула (так пышно!) кровать»; мечты о рыцарстве и прекрасной даме. 187
3. Акмеизм: поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос. 188
4. Футуризм: воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира. 189
5. Примитивизм: упрощение человека и мира.....190
6. Кубизм: геометрическое упрощение человека и мира.....191
7. Абстракционизм: бегство личности от банальной и иллюзорной действительности. 192
Супрематизм 193
8. Лучизм: трудность и радость бытия человека в неопределенном мире, рассекаемом лучами света. 194
НЕОМОДЕРНИЗМ ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ НЕОЧЕЛОВЕКОМ 194
1. Особенности неомодернизма. 194
2. Дадаизм: мир — бессмыслица и безумие. 195
3. Сюрреализм: смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире.....196
4. Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире. 201
Искусство экспрессионизма утверждает смятенную хаосом мира индивидуальность 201
5. Конструктивизм: человек в среде отчужденных от него индустриальных сил. 204
6. Экзистенциализм: одинокий человек в мире абсурда.....206
7. Литература «потока сознания»: духовный мир личности, не сопряженный с реальностью. 211
ПОСТМОДЕРНИЗМ: ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ ПОСТЧЕЛОВЕКОМ 213
1. Особенности постмодернизма. 214
2. Поп-арт: зомбированная масс-культурой личность общества массового потребления; приобретатель и потребитель. 214
3. Гиперреализм: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире. 217
4. Фотореализм: достоверный обыденный человек в достоверном обыденном мире. 218

5. Сонористика: Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая «Я» автора). 219
6. Музыкальный пуантилизм: «мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит». 220
7. Алеаторика: человек — игрок в мире случайных ситуаций....220
8. Хеппенинг: своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире «случайных» событий. 220
9. Саморазрушающееся искусство: безликая личность в мире «ничто». 222
10. Соц-арт: социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности. 222
11. Концептуализм: человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности. 223
7]. РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ. ЧЕЛОВЕК ТЕРПИТ БЕДСТВИЯ, НО ВЫСТОИТ 226
1. Критический реализм XIX в.: мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием и самосовершенствование. 226
2. Социалистический реализм: личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами. 233
3. Крестьянский реализм: крестьянин — главный носитель нравственности и опора национальной жизни. 242
4. Неореализм: человек из народа, ориентированный на простые жизненные ценности. 243
5. Магический реализм: человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное. 243
6. Психологический реализм: личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура, способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма....246
7. Интеллектуальный реализм: счастлив, творящий добро; состояние мира не способствует счастью; существуют ли пути очеловечивания мира? 248
Общение с искусством как сокровенный личностный процесс 254
I. Художественное восприятие — завершающее звено художественной коммуникации 254
1. Реципиент (читатель, слушатель, зритель). 254
2. Диалогичность восприятия и «сотворчество» реципиента....254
II. Рецепция как сокровенный, личностный процесс и как наслаждение 256
1. Механизмы художественного восприятия. 256
2. Законы художественного восприятия. 258
III. Герменевтика и понимание художественного текста 259
1. Герменевтика — теория понимания. 259
2. Понимание и интерпретация. 261
3. Историческое, групповое и индивидуальное в понимании текста. 261
4. Важнейшие эпизоды истории герменевтики. 263
В древней Греции 263
В Средние века....263
В эпоху Просвещения 263
В начале XIX в. 263
В XX в. 264
5. Методологические возможности герменевтики. 265
Инструменты, техника, операции 265
6. Опасности и возможности герменевтической интерпретации....266
Опасности герменевтической интерпретации: 266
Герменевтика имеет несомненные достоинства....266
IV. Художественная критика 266
1. Искусство — критика — общество. 266
2. Критика как движущаяся риторика И эстетика. 267
3. Объективное и субъективное в критическом анализе....269
4. Методология анализа художественного произведения. 271
1-е мыслительное действие (шаг)....272
2-е мыслительное действие (шаг)....273
гносеологическом подходе 273
Историко-культурный подход....273
Сравнительно-исторический подход 273
биографический подход....274
творческо-генетический подход....274
ценность внешних связей произведения 274
3-е мыслительное действие (шаг)....274
статистическая методика, математические и другие искусствометрические приемы 275
структурный анализ....275
Семиотический анализ 275
Стилистический анализ....276
интонационный анализ 276
4-е мыслительное действие (шаг)....276
Рецептивный подход 276
Конкретно-социологические исследования 276
Пятое мыслительное действие (шаг)....277
оценку художественной концепции, выявление ее богатства и оригинальности....277
художественное совершенство....277

5. Методология анализа художественного процесса. 278
Заключение 279
1. Типология эстетических категорий. 279
Типы эстетических категорий 279
2. Гуманизм — высшая цель и смысл эстетики и искусства. 280
Библиография 282
Предметный указатель 287
Именной указатель 295

Оглавление

От автора..... Ю
ЭСТЕТИКА КАК НАУКА
I ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ
1 Что изучает эстетика (взаимоотношения эстетики и мира)....., . 12
2. Кому и зачем нужна эстетика (отношение эстетики к художнику и публике) ... 13
3 Дает ли эстетика нормы искусству (отношение эстетики к художественному творчеству)..... 15
4 Наука — это система (системность эстетических знаний)..... 15
5 Монистическое основание системы (системообразующее значение эстетического). 17
II ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ЭСТЕТИКИ
1 Эстетика действительности..... 20
2. Эстетика искусства..... 20
3. Теоретико-информативная эстетика..... 21
4 Рецептивная эстетика..... 22
5 Техническая (индустриальная) эстетика..... 23
6. Практическая эстетика..... 24
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
I ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ МИРА
1 Многообразие форм эстетической деятельности..... 26
2. Соотношение эстетической и художественной деятельности..... 26
3. Дизайн..... 28
4 Терминологический аппарат эстетической деятельности..... 31
II. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — СИСТЕМООБРАЗУЮЩАЯ МЕТАКАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ
1. Теоретическая модель эстетического..... 32
2 Эстетическое как ценность..... 34
3. Системообразующее значение эстетического..... 36
III. ПРЕКРАСНОЕ — КОРЕННАЯ КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ
1. Прекрасное в истории эстетики..... 37
2. Прекрасное и полезное..... 50
3. Прекрасное и симметрия..... 52
3
4. Прекрасное и деятельность человека **52**
5. Мера..... 53
6 Прекрасное в природе..... 53
7. Прекрасное в обществе..... 54
X. Прекрасное в искусстве..... 54
IV. ДРУГИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ
I Возвышенное..... **55**
2. Трагическое..... 62
3. Комическое..... 81
4. Безобразное..... 98
5. Низменное..... 99
6. Ужасное..... 100
7. Хаос и гармония..... 102
K. Эстетические понятия и их взаимоотношения с категориями..... 102
9. Взаимодействие эстетических свойств в жизни и в искусстве..... 103
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
I. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС
1. Автор и степень его предрасположенности к творчеству..... 105
2. Художественное творчество как специфическая деятельность..... 106
3. Творчество как воплощение замысла..... 107
4. Художественное творчество — создание непредсказуемой художественной реальности..... **108**
5. Психологические механизмы художественного творчества..... ПО
6. Сознание и подсознание..... **112**
II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ
1. Художественное творчество как образное мышление и как рождение особой реальности..... **114**
2. Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность..... 115
3. Самодвижение..... **117**
4. Многозначность и недосказанность..... 117
5. Индивидуализированное обобщение..... 118
6. Единство мысли и чувства..... 120

7. Реалии мира и личность художника — строительный материал образа..... 120
8. Оригинальность..... 122
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ ИСКУССТВА
1. Художественный текст — первая ступень бытия искусства..... 124
2. Художественное произведение — социально функционирующий текст, вторая ступень бытия искусства..... **125**
3. Актуальное и вечное в произведении..... 127
4
4 Художественная реальность и художественная концепция..... **128**
5. Художественная правда и правдоподобие..... **131**
II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ
1. Стиль как категория эстетики..... **132**
2. Структура стиля..... **134**
3. Стиль — «генная» (порождающая) **программа произведения..... 136**
ИСКУССТВО
I. ПРИРОДА ИСКУССТВА
1. Концепции искусства в истории эстетики..... **142**
2. Искусство — форма общественного сознания..... **145**
3. Искусство — художественное освоение мира..... **147**
4. Личное, национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве . . 148
5. Народность искусства..... 152
II. МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ЦЕЛЕЙ ИСКУССТВА
1. Преобразующая функция (искусство как деятельность)..... 154
2. Компенсаторная функция (искусство как утешение)..... **155**
3. Познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение) . . **155**
4. Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира). **157**
5. Функция предвосхищения (искусство как предсказание)..... **158**
6. Коммуникативная функция (искусство как общение)..... **160**
7. Информационная функция (искусство как сообщение)..... **160**
8. Воспитательная функция (искусство как катарсис)..... **161**
9. Внушающая функция (искусство как суггестия)..... **162**
10. Специфическая функция — эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций).... 163
11. Специфическая функция — гедонистическая (искусство как наслаждение). ... **164**
12. Единство предмета и цели искусства..... 165
III. ВИДЫ ИСКУССТВА
1. Источник многообразия видов искусства..... 167
2. Прикладное искусство..... 169
3. Цирк..... 169
4. Архитектура..... 171
5. Декоративное искусство..... 178
6. Живопись и графика..... 179
7. Скульптура..... 183
8. Литература..... 186
9. Театр..... 190
10. Музыка..... 195
11. Хореография..... 197
12. Фотография..... 199
5
13. Кино 200
14 Телевидение 203
15. Эстрада 205
16. Развитие техники и предвидимое будущее искусства 205
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС
I. ЭТАПЫ И РУСЛО ПРОТЕКАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА
1. Художественное развитие 208
2. Художественное направление как инвариант художественное концепции 208
3. Историческое членение (периодизация) художественного процесса 211
II. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
1) Древнейшая эпоха оставаясь частью природы, человек выделяет себя как субъекта, способного осваивать мир практически и эстетически
1. Магические реалии и происхождение искусства 219
2. Миф — форма перехода от магических реалий к художественной реальности 221
3. Мифологический космизм человек в мире неустойчивого равновесия глобальных
сил борющийся за жизнь и готовящийся к жизни после жизни 222
2) Античность как художественная эпоха: героический человек в мире гармонии и рока
1. Особенности античного искусства 227
2. Реалистический мифологизм (мир, каков он есть) человек, преодолевая страх,
героически отстаивает свой социум даже ценой жизни 228
3. Романтический мифологизм (мир, каким он должен быть) героическое бесстрашие — путь к подвигу человеколюбия 230
4. Мифологизм обыденного сознания (мир, как о нем говорят и думают многие)
героизм смешон, предпочтительна спокойная жизнь с тихими радостями,
весельем, созерцанием красоты, любовными утехами 231

3) Средние века как художественная эпоха: человек в черно-белом мире борьбы добра и зла
1. Характеристика эпохи 233
2. Рыцарский романтизм (искусство Замка) герой в сражениях, мученик в любви 235
3. Сакральный аллегоризм (искусство Монастыря) мученик, уповающий на волю Бога 239
4. Карнавальный натурализм (искусство Города) народный смех казнит
несовершенство мира и, омывая весельем, обновляет его 242
4) Возрождение как художественная эпоха: свободный человек — высшая ценность мира
1. Особенности Возрождения 246
2. Ренессансный гуманизм титан, сражающийся с морем бед, чтоб победить их в единоборстве делай, что хочешь[1] 247
3. Маньеризм изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты 262
6
4 Барокко как кризис ренессансного гуманизма экзальтированный индивидуалист, гуманный скептик-гедонист в неустойчивом мире 264
5 «Плеяда» жизнерадостный человек национальной культуры, живущий в государстве и ориентированный на гуманные национальные и государственные ценности 270
6 Рококо изысканная праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей 271
5) Новое время как художественная эпоха: человек надежд и иллюзий
1 Особенности эпохи 271
2 Классицизм человек долга в абсолютистском государстве 274
3 Просвещение инициативный, авантюрный человек в меняющемся мире 282
4 Сентиментализм впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу 288
5 Романтизм вечность зла и вечность борьбы с ним, «мировая скорбь» — состояние мира ставшее состоянием духа 296
6 Неоготика в земной жизни человека не ждет ничего хорошего, уповать следует на жизнь небесную 309
6) Авангардизм как художественная эпоха новейшего времени: мир враждебен личности
Особенности эпохи 309
Предмодернизм свобода и удовольствие
1 Особенности предмодернизма 311
2 Натурализм человек плоти в вещно-материальном мире 311
3 Импрессионизм утонченная, лирически отзывчивая, впечатлительная личность, способная видеть красоту 313
4 Эклектизм демократизм, равенство, доходность 314
5 Модерн мир в лучах заката 316
Модернизм ускорение истории и усиление ее давления на человека
1 Особенности модернизма 317
2 Символизм «в закате утонула (так пышно[1]) кровать» мечты о рыцарстве и прекрасной даме 319
3 Акмеизм поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос 320
4 Футуризм воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира 321
5 Примитивизм упрощение человека и мира 324
6 Кубизм геометическое упрощение человека и мира 325
7 Абстракционизм бегство личности от банальной и иллюзорной действительности 327
8 Лучизм трудность и радость бытия человека в неопределенном мире, рассекаемом
лучами света 330
Неомодернизм человек не выдерживает давления мира и становится неочеловеком
1 Особенности неомодернизма 331
2 Дадаизм мир — бессмыслица и безумие 332
3 Сюрреализм смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире 333
4 Экспрессионизм отчужденный человек во враждебном мире 342
5 Конструктивизм человек в среде отчужденных от него индустриальных сил 349
6 Экзистенциализм одинокий человек в мире абсурда 352
7
7. Литература «потока сознания»: духовный мир личности, не сопряженный с реальностью.....362
8. Неоабстракционизм: поток события, запечатленный в цвете.....364
Постмодернизм: человек не выдерживает давление мира и становится постчеловеком
1. Особенности постмодернизма.... 366
2. Поп-арт: зомбированная масс-культурой личность общества массового потребления, приобретатель и потребитель..... 367
3. Гиперреализм: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире..... 372
4. Фотореализм: достоверный обыденный человек в достоверном обыденном мире . 373
5. Сонористика: Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая «Я» автора). 375
6. Музыкальный пуантилизм: «мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит»..... 376
7. Алеаторика: человек — игрок в мире случайный ситуаций..... 377
8. Хеппенинг: своевольная анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире «случайных» событий.... 378
9. Саморазрушающееся искусство: безликая личность в мире «ничто»..... 380
10. Соц-арт: социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности.....380
11. Концептуализм: человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.....382
7) Реализм как художественная эпоха новейшего времени: человек терпит бедствия, но выстоит
1. Критический реализм XIX в.: мир и человек несовершенны; выход —
непротивление злу насилием и самосовершенствование.....387
2. Социалистический реализм: личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами.....400
3. Крестьянский реализм: крестьянин — главный носитель нравственности и опора национальной жизни...**416**
4. Неореализм: человек из народа, ориентированный на простые жизненные
ценности.....**418**

5. Магический реализм: человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное
и обыденное.....419
6. Психологический реализм: личность ответственна; духовный мир должна
заполнять культура способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма.....423
7. Интеллектуальный реализм: счастлив творящий добро: состояние мира не способствует счастью; существуют ли пути очеловечивания мира?.....428
ОБЩЕНИЕ С ИСКУССТВОМ КАК СОКРОВЕННЫЙ ЛИЧНОСТНЫЙ ПРОЦЕСС
1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ — ЗАВЕРШАЮЩЕЕ ЗВЕНО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ
1. Реципиент (читатель, слушатель, зритель).....437
2. Диалогичность восприятия и «сотворчество» реципиента.....438
8
II. РЕЦЕПЦИЯ КАК СОКРОВЕННЫЙ, ЛИЧНОСТНЫЙ ПРОЦЕСС И КАК НАСЛАЖДЕНИЕ
1. Механизм художественного восприятия..... 442
2. Законы художественного восприятия..... 445
III. ГЕРМЕНЕВТИКА И ПОНИМАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
1. Герменевтика — теория понимания..... 447
2. Понимание и интерпретация..... 449
3. Историческое, групповое и индивидуальное в понимании текста..... 450
4. Важнейшие эпизоды истории герменевтики..... 452
5. Методологические возможности герменевтики..... 456
6. Опасности и возможности герменевтической интерпретации..... 458
IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА
1. Искусство — критика — общество..... 459
2. Критика как движущаяся риторика и эстетика..... 461
3. Объективное и субъективное в критическом анализе..... 463
4. Методология анализа художественного произведения..... 467
5. Методология анализа художественного процесса..... 478
ЗАКЛЮЧЕНИЕ
1. Типология эстетических категорий..... 481
2. Гуманизм — высшая цель и смысл эстетики и искусства..... 484
Библиография..... 486
Предметный указатель (Сост. *Е.В. Комендант)*..... 494
Именной указатель (Сост. *Т.И. Зубарева)*..... 501

От автора

В этой книге излагается концепция эстетики, созданная на основе художественного опыта классического искусства прошлого и искусства XX века. В ней дается краткое, целостное изложение основных положений эстетики как науки, ориентированное на общечеловеческие ценности и на общегуманистическое осмысление материала мировой эстетической и художественной культуры.

Автор стремится осветить вопросы природы, сущности, происхождения и теоретической истории развития искусства, поведать о категориях эстетики, о законах художественного восприятия. Предлагаемый курс эстетики написан автором с опорой на предпринятое им ранее развернутое двухтомное исследование «Эстетика» (Смоленск «Русич». 1997). Изложение основных проблем данной дисциплины сочетается с изложением авторских решений этих проблем. В основании авторской системы эстетики лежит понятие «эстетическое», трактуемое как общечеловеческая ценность, находящаяся в поле свободы.

Все теоретические рассуждения автора опираются на конкретный материал искусства - на классические или репрезентативные произведения искусства Нового времени. При этом автор стремился преодолеть 1) *искусствоцентризм* (пренебрежение дизайном, эстетикой труда, обрядов, быта, спорта) при сохранении приоритета художественной культуры; 2) *литературоцентризм* (построение эстетических концепций на основе только литературного опыта, без охвата всех видов искусства) при сохранении приоритета вербальных искусств; 3) *европоцентризм* (невнимание к творчеству народов Азии, Африки, Латинской Америки, Океании) при сохранении приоритета общечеловеческих ценностей; 4) исторический нарциссизм (самолюбование и эгоизм современности, уводящий от художественного опыта всех эпох) при сохранении приоритета интересов художественной культуры нашего времени; 5) *национальный нарциссизм* (некритическое, безоговорочно восторженное отношение к отечественному творчеству) при сохранении приоритета отечественной культуры.

Стремление отразить современное состояние эстетики, интегрировать идеи классиков эстетической мысли и крупных современных отечественных и зарубежных ученых в этой книге сочетается с установкой на авторское решение всех проблем и выдвижение авторских концепций, во многом несхожих со взглядами других исследователей. Иными словами,

10

основные эпизоды становления и развития эстетической мысли и наиболее важные идеи современной мировой науки об искусстве излагаются здесь внутри авторской эстетической концепции.

В настоящее время содержание наук удваивается каждые 8—12 лет. Именно в таком ритме происходили переработки и переиздания «Эстетики». Настоящее издание — шестое русское и двадцать первое, если считать зарубежные переводы (одно издание на английском, два на болгарском, три на китайском, на латышском, эстонском, молдавском, грузинском, армянском, азербайджанском, румынском, чешском, вьетнамском языках). Автор продолжает работать над исследованиями в области эстетики.

В наш век, когда в течение жизни одного поколения неоднократно происходят глобальные переломы в социальной, политической, психологической, мировоззренческой, культурной ситуации, неизбежно появление нового научного, а может быть, и художественного жанра (= нового типа творчества), который можно было бы назвать «книгой жизни» в том смысле, что работа над уже изданным произведением не может остановиться никогда не только в силу стремления к принципиально недостижимому совершенству, но и в силу потребности сделать свой духовный продукт зеркалом меняющегося мира и себя (то есть отражением жизненного и духовного движения автора в поле невероятно динамичного исторического процесса).

«Эстетика» обращена и к профессионалу, и к студенту, и к широкому читателю, интересующемуся проблемами художественной культуры. Автор стремился, чтобы его книга была современным учебником для искусствоведов, художников и всех, кто в институтах и университетах изучает данную дисциплину, а также занимательным чтением для всех, кто любит искусство и хочет лучше его понимать.

Эстетика как наука

I. Предмет и задачи эстетики

1. Что изучает эстетика (взаимоотношения эстетики и мира).

Анонимный автор трактата «О возвышенном» предлагал, начиная исследование, определить его предмет и указать способы, помогающие им овладеть (О возвышенном. М.—Л., 1966. С. 5.). Задача эта трудновыполнима. Любая наука, в том числе эстетика, «не может заранее сказать, что она такое, лишь все ее изложение порождает это знание о ней» *(Гегель.* Т. 1. 1970—1972. С. 95). Поэтому определить предмет эстетики в начале нашей книги можно лишь в самом общем виде. Кроме того, нужно учесть, что предмет науки не существует вне ее задач. Определение предмета науки — это акт ее самосознания: наука осознает, какие стороны и связи мира и во имя чего ее интересуют; это вглядывание науки в самое себя: она как бы смотрит в зеркало, или, точнее, ее очи как бы обращаются внутрь и глядят не на внешний мир, а на ее внутренний мир, на ее собственные проблемы.

В истории эстетики ее предмет и задачи менялись. Вначале эстетика была частью философии и космогонии и служила созданию целостной картины мира (греческие натурфилософы, пифагорейцы). С Сократа начинается долгий процесс отпочкования эстетики от философии (выделение ее в самостоятельную науку). У досократиков эстетика — одна из сторон их космогонии. Сократ впервые задумывается над сущностью собственно эстетических проблем, связывая их с этическими. Для Аристотеля эстетика—это проблемы поэтики и общефилософские вопросы природы красоты и искусства; для Платона — вопросы государственного контроля над искусством и роли последнего в воспитании человека. Для Тертуллиана и Фомы Аквинского эстетика — аспект богословия (решение задачи: с помощью искусства нацелить человека на служение Богу). Эстетика Леонардо да Винчи выявляет соотношение природы и художественной деятельности. Эстетика Буало устанавливает каноны творчества. Немецкий философ А. Баумгартен («Эстетика» —1750—1758) впервые ввел в обиход термин, которым и поныне обозначается эта наука (производная от греческого глагола «айстаномай» (чувственное восприятие); Баумгартен считал, что: предмет эстетики — чувственное познание мира, присущее искусству. Логика изучает законы рационального познания и учит, как достичь истины; человек же познает не только с помощью мысли, но и с помощью чувств. Поэтому должна быть наука, параллельная логике — эстетика, изучающая законы чувственного познания и постигающая красоту. Из предмета эстетики Баумгартен исключал искусство, его законы и отражение прекрасного в искусстве. Из

баумгартеновского заблуждения родился научный термин, в который последующее развитие теоретической мысли вложило новое содержание.

Для Канта предмет эстетики — прекрасное в искусстве, эстетика выступает как критика эстетической способности суждения. У Гегеля эстетика сужает свой предмет до «обширного царства прекрасного», строже говоря, до «искусства и притом не всякого, а именно изящного искусства». А свое назначение эстетика видит в определении места искусства в общей системе мирового духа Эстетика обосновывает художественные направления: так Л.И. Тик и Новалис заботятся о теоретическом обосновании романтизма; В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов — критического реализма, А. Камю, Ж.П. Сартр — экзистенциализма. Н.Г. Чернышевский рассматривал эстетическое отношение человека к

действительности. Ленин, Троцкий, Сталин, Жданов, Мао в своих эстетических высказываниях стремились мобилизовать искусство на выполнение политических задач, поставленных партией.
Современная эстетика обобщает мировой художественный опыт. Предмет каждой науки — мир, рассматриваемый под определенным углом зрения, в свете той задачи, которую решает эта наука. Так, предмет медицины не здоровье человека: здоровье — цель медицины, а ее предмет — и географическая среда, и химические соединения, и физические процессы с точки зрения здоровья человека. Предмет эстетики — весь мир в его эстетическом богатстве, рассматриваемый с точки зрения общечеловеческой значимости (эстетической ценности) его явлений.
Эстетика — философская наука о сущности общечеловеческих ценностей, их рождении, бытии, восприятии и оценке, о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека, и прежде всего в искусстве, о природе эстетического и его многообразии в действительности и в -искусстве, о сущности и законах творчества, о восприятии, функционировании и развитии искусства.

2. Кому и зачем нужна эстетика (отношение эстетики к художнику и публике).

Нужна ли кому-нибудь эстетика... кроме ученых-эстетиков? Зачем она художнику? Как мольеровский Журден всю жизнь, сам того не ведая, говорил прозой, так и художник соблюдает в процессе творчества законы эстетики, даже если думает, что творит только по велению души. Творческий поиск, не подкрепленный теоретическим обобщением художественной практики, часто не результативен. Когда художник встречается со сложной творческой задачей, хочет оценить собственную деятельность, ищет выход из творческого кризиса, ему трудно руководствоваться только интуицией — на помощь приходит эстетика. Творчество и его осмысление идут рука об руку. Аристофан, Леонардо да Винчи, Шекспир, Гете, Шиллер, Пушкин, Толстой, Достоевский и великие мастера, и великие исследователи тайн искусства.
Поэт Пиндар не уважал ученых стихотворцев и противопоставлял им поэта «милостью божьей», а философ Платон считал необходимым сочетание природных способностей с тренировкой и изучением теории. Со-

гласно же Псевдолонгину — автору трактата «О возвышенном» успех художника обусловлен «силой дарования» и «знанием правил»; высокое искусство невозможно без теории, помогающей избежать ошибок и совершенствующей мастерство.
Эстетика — и прямо, и опосредованно влияет на творчество, подкрепляя дар знанием. Но этим значение эстетики для художника не исчерпывается. Поэту необходима художественная концепция мира. Она — не запас накопленных художником философских знаний, она рождается в самой жизни из наблюдений над природой и обществом, из усвоения культуры человечества, из активного отношения к миру. Художественная концепция направляет талант и мастерство, в свою очередь формируясь под их воздействием, она определяет особенности видения мира, отбор жизненного материала. При этом наиболее непосредственно влияет на творчество художника тот пласт художественной концепции, системное выражение которого дает эстетика.
Эстетика нужна и воспринимающей искусство публике. Можно, конечно, читать книгу, как чичиковский Петрушка, получая удовольствие от самого процесса складывания букв в слова, можно увлекаться занимательностью сюжета. Но только теоретически развитому сознанию раскрываются глубины произведения, существо образной мысли художника. Воспитатель такого восприятия искусства—эстетика. Искусство доставляет одно из высших духовных переживаний —эстетическое наслаждение. Это о нем говорил Пушкин: «Над вымыслом слезами обольюсь», «гармонией упьюсь». Но полное и глубокое наслаждение искусством невозможно без художественной образованности, а последняя — без эстетики.
Перед человеком в повседневной жизни возникают теоретические вопросы и когда он пытается объяснить, чем ему понравился фильм, и когда он восторгается поступками героя на сцене, и когда он решает какой костюм ему идет.
Освоение мира осуществляется непременно в эстетической форме. Человеческая деятельность протекает на основе определенных эстетических идей, представлений, установок. Эстетика входит в труд, быт, в промышленное производство, формируя в человеке созидательное начало и способность воспринимать красоту.
Искусство в духовно-практическом, а эстетика в теоретическом плане сосредоточивают внимание на общечеловеческом, они актуальны, ибо способствуют сближению людей, у которых без согласия в мире нет будущего. Эстетика и искусство — фокус всей мировой культуры и средоточие гуманитарного опыта человечества. Эти сферы культуры сегодня чрезвычайно значимы для мирового сообщества и особенно для России.

3. Дает ли эстетика нормы искусству (отношение эстетики к художественному творчеству).

Во взаимоотношениях эстетики и искусства в истории сложились две точки зрения: 1) теоретик классицизма Н. Буало (XVII в.) трактовал эстетику как науку, предписывающую художнику правила; 2) другой французский ученый, И. Тэн (XIX в.), напротив, считал, что эстетика должна регистрировать факты искусства. Для современной эстетики и абсолютизация нормативности, и эмпиризм равно неприемлемы.

Если человек решит в нарушение закона Архимеда плыть с камнем на шее — он утонет. Художник свободен в выборе темы, средств, формы образной мысли, но, если он нарушит законы эстетики, действующие с непреложностью законов физического мира, его творение окажется за пределами искусства. Эстетика нормативна, поскольку она обобщает законы самого искусства. Ее выводы имеют силу объективных законов. Однако законы искусства не абсолютны — они исторически изменчивы. Основоположник балетного театра как самостоятельного вида искусства Ж. Ж. Новерр подчеркивал: «Правила хороши до некоего предела... Надобно уметь следовать им, но уметь также отказываться от них и вновь к ним возвращаться... Горе холодным художникам, цепляющимся за узкие правила своего искусства». *(Новерр.* 1965. С. 27).

Когда Бетховен ввел в симфонию хор, его сочли безумцем. Великий художник раздвигает устоявшиеся рамки творчества. Но он не может отменить законы, в которых сосредоточен весь предшествующий художественный опыт человечества. Он лишь вносит в них продиктованные новой действительностью, новым опытом коррективы или формирует (открывает) новые законы.

Современная историческая эстетика осмысляет искусство и его особенности в их движении.

4. Наука — это система (системность эстетических знаний).

Видный американский теоретик искусства Т. Манро в книге «За науку в эстетике» *(Munro Th.* Toward Science in Aesthetics. N.Y., 1956) протестует против эссеизма в науке. И действительно, наука — не набор истин, не кладовая фактов, не ломбард наблюдений, не арсенал идей и даже не коллекция законов. Наука — это подчиненная общественной практике система знаний.

Главные особенности научной системы:

1. Информативная насыщенность

1. *Информативная насыщенность:* научные суждения конкретно-всеобщи. Самолет летит, опираясь крыльями на воздух и преодолевая его сопротивление. Воздух науки—это факты, а ее крылья — мысль. Опереться на факты и преодолеть их, то есть сохранить в снятом виде —

только так достигаются конкретно-всеобщие суждения, противостоящие бескрылой эмпирике (простому описанию фактов) и пустым абстракциям.

2. Теоретичность

2. *Теоретичность:* обобщение и «снятие» конкретного материала. Г. Гадамер пишет: «Современная теория есть конструктивное средство, позволяющее нам обобщать опыт и создающее возможность овладения этим опытом... Одна теория отменяет другую и каждая изначально претендует лишь на относительную значимость, а именно: пока не будет найдено нечто лучшее... Само теоретическое знание рассматривается с точки зрения сознательного овладения сущим: не как цель, но как средство.» *(Мир философии. Т.* 1.1991. С. 581). Теория нацелена на постижение сущности. Вопросы теории к познаваемому: *что* и *как* есть? *почему* оно есть так? Теория устремлена к предмету и к условиям его существования; связана с предметом и устремлена к отысканию потаенной сущности его бытия. Теория выходит за пределы предмета — в сферу контекста его бытия.

3. Соподчиненность

3. *Соподчиненность:* понятия, категории, законы эстетики взаимосвязаны.

4. Иерархичность

4. *Иерархичность:* менее общие понятия подчиняются более общим, понятия — категориям, менее общие категории — более общим, категории — законам, менее общие законы — более общим, а последние — фундаментальным парадигмам, гипотезам и аксиомам данной науки.

5. Упорядоченность

5. *Упорядоченность:* элементы системы организованы, она несводима к их простой сумме.

6. Единство (монизм)

6. *Единство (монизм):* система строится на едином основании, путем организации накопленных знаний и позволяет объяснять одним принципом все явления, входящие в предмет данной науки. Расположив все известные химические элементы в порядке увеличения их атомного веса, Д. Менделеев создал периодическую систему, поднявшую химию на новый уровень и, позволившую описать свойства еще не открытых элементов только благодаря знанию их места в периодической системе. Замечательное свойство системы: она дает возможность получать новые знания из нее самой. Монизм — главный признак научной системы. В культуре накоплено много наблюдений и теоретических идей. Однако универсальные концепции, охватывающие развитие художественной культуры немногочисленны: система Аристотеля и система Гегеля. Единым основанием эстетической системы в обоих случаях был принцип взаимоотношения искусства и действительности.

7. Минимальная достаточность

7. *Минимальная достаточность:* минимальное число исходных положений способствует такому развертыванию идей, что в совокупности они охватывают максимальное количество фактов и явлений. А. Эйнштейн по поводу этой особенности науки говорил: «Исходные гипотезы становятся все более абстрактными, далекими от жизненного опыта. Но зато мы при-

16

ближаемся к благороднейшей научной цели: охватить путем логической дедукции максимальное количество опытных фактов, исходя из минимального количества гипотез и аксиом» *(Зелиг.* 1964. С. 60). Этот принцип придает научной системе логическое изящество и красоту. Красота научной системы — один из признаков ее плодотворности и верности.

8. Принципиальная разомкнутость

8. *Принципиальная разомкнутость:* готовность воспринять и теоретически обобщить новые факты. Эстетика обобщает опыт художественного развития человечества, а он бесконечен, поэтому замкнутая система эстетики, претендующая на абсолютную завершенность, несовершенна в принципе (в этом был недостаток грандиозной гегелевской эстетической системы). Жизненна и плодотворна лишь эстетическая система, способная к заполнению «белых пятен», развивающаяся с каждым художественным открытием.

9. Независимость

9. *Независимость:* эстетика — наука, когда ее положения подчинены не идеологии, а вышеперечисленным требованиям и составляют известное единство, то есть когда эстетика — система знаний о художественной и эстетической практике человечества. Эстетика воздействует на художественную деятельность, а та — на людей. Поэтому в эстетику часто вторгается идеология и формулирует идеи, продиктованные интересами вождей, партий, государственных структур. Независимость от них — непременное условие научности. Даже в самые трудные времена именно независимостью отличались работы М. Бахтина, А. Лосева, Ю. Лотмана, П. Флоренского, что гарантировало научность и свидетельствовало о том, что можно жить в обществе и ценой жизненных удобств, а иногда и ценой жизни быть свободным от общества, даже тоталитарного.

Итак, эстетика как наука — это система законов, категорий, общих понятий, осмысляющая в свете определенной общественной практики эстетические свойства реальности и процесс ее освоения по законам красоты, особенности художественного творчества, социального бытия и функционирования искусства, его восприятия и понимания.

5. Монистическое основание системы (системообразующее значение эстетического)

5. Монистическое основание системы (системообразующее значение эстетического). В основу системы Аристотеля положена теория мимезиса (подражания), различающая объект, предмет, материал, способ и цель подражания. Этим единым принципом он объяснял и эстетические категории, и природу искусства, и его виды и жанры. Так, всякое искусство — это подражание многообразным явлениям действительности (объект подражания); подражание лучшим людям — трагедия, худшим — комедия (объект в свете оценки = предмет подражания); с помощью красок—в живописи, слов — в литературе, камня — в скульптуре, действия — на театре (материал подражания), через зрительные образы — в живописи, звуковые — в музыке (способ подражания), во имя

17

калокагатии — гармоничного этического и эстетического воздействия на зрителя и во имя катарсиса — очищения душ с помощью подобных аффектов (цель подражания).

В грандиозной и цельной гегелевской системе художественный процесс — часть мирового процесса, представляющего собой самодвижение абсолютной идеи и делящегося на стадии в зависимости от типа взаимоотношения духа и материи.

Первой стадии мирового развития, когда *материя преобладает над духом,* форма над содержанием, соответствует *символический этап развития искусства* (искусство Древней Индии, Древнего Египта). Наиболее ярко особенности этого этапа выражают архитектура — как вид искусства, в котором материальное преобладает над духовным, а также комическое — как эстетическая категория с таким же соотношением духа и материи.
На втором — *классическом* — этапе саморазвития абсолютной идеи наступает *гармоническое равновесие духа и материи, содержания и формы.* Этой гармонией характеризуется классическое искусство древней Греции, в котором высшего расцвета достигают скульптура и живопись. Ведущей эстетической категорией становится прекрасное — воплощение гармонии духа и материи. Однако классическое искусство подобно прекрасной и быстро облетающей розе: равновесие духа и материи исторически недолговечно, оно нарушается дальнейшим движением духа, переполняющего материальную форму.
Третий этап развития искусства — *романтический: содержание преобладает над формой.* Главные роли в искусстве на этом этапе призваны играть музыка и литература, в эстетике — категория возвышенного.
Но движение абсолютной идеи не прекращается. Возникнув из общемирового развития, художественное развитие в конце концов уничтожается им. Идея (содержание) прорывается в царство чистой духовности и освобождается от материи (формы).
Помимо глобальных эстетических систем Аристотеля и Гегеля в истории культуры на разных основаниях возникали различные целостные концепции. Так, основанием эстетической концепции русских мыслителей — А. И. Герцена, В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова — стал принцип художественной правды как фактора социального преобразования жизни народа. Категории эстетики предстают как эстетические свойства реальности, все эстетическое богатство которой и должно отразиться в правдивом искусстве. Виды и жанры искусства были поняты как художественные структуры, обеспечивающие правдивое отображение этого богатства. Направления искусства выступают как исторические этапы образного постижения мира и как типы художественной правды, а реализм абсолютизируется как высший и наиболее плодотворный способ ее достижения.
Предлагаемая в книге эстетическая система основывается на нетрадиционном понимании категории «прекрасное» и передаче ее ведущего значения новой, более широкой фундаментальной категории «эстетическое», охватывающей и прекрасное, и возвышенное, и безобразное, и низменное, и трагическое, и комическое, и ужасное, и чудесное.
Ранее эстетика занималась исключительно или преимущественно искусством, которое по своей природе несет эстетическое наслаждение: «Шелли говорит, что удивительное свойство греков состоит в том, что они все превращали в красоту — преступление, убийство, неверие, любое дурное свойство или деяние. И это правда — в мифах все прекрасно! Не-

послушание Фаэтона превращается в огненное падение его коней, в миф о закате. В красоту превращена месть богов по отношению к Ниобее: ее детей уничтожают стрелами — беспощадно, одного ребенка за другим. Как это ни страшно, но событие по форме прекрасно, в особенности когда мы постигаем, что стрелы — это солнечные лучи» (Олеша. С. 188). Поэтому фундаментальное значение в эстетике имела категория «прекрасное». Ныне в расширившийся предмет эстетики входят эстетические свойства действительности, процесс эстетического освоения мира человеком, эстетическая рецепция (восприятие искусства и эстетических свойств действительности), проблемы понимания художественного смысла произведения и многое другое. Такая эстетическая система уже не может держаться только на «прекрасном», хотя его исключительное значение сохраняется: о чем бы не повествовало произведение, оно должно быть прекрасным и доставлять читателю или зрителю эстетическое наслаждение. Однако потребовалась более широкая фундаментальная категория — *эстетическое — многообразная действительность, взятая в ее значении для человечества как рода и с учетом степени ее освоенности обществом, в свете высших для данного этапа исторического развития возможностей личности и общества.*
Эстетическое как основание современной эстетической системы позволяет объяснить: 1) эстетические категории — как наиболее общие понятия отражающие общечеловечески значимые свойства действительности, выражающие разную степень освоенности обществом жизненных явлений, а искусство как сферу свободного владения миром и освоения по законам красоты его эстетического богатства (проблемы эстетических свойств действительности, эстетического отношения к ней, эстетической деятельности); 2) онтологию искусства (проблемы произведения и его социального бытия) — как проявление эстетического смысла и эстетической ценности художественного текста в процессе «диалога» жизненного и художественного опыта автора с опытом реципиента (= воспринимающего читателя, зрителя или слушателя); 3) стадии художественного развития (проблемы художественного процесса) — как эстетические ценности, развернутые в пространстве, а затем во времени (рождение историзма), а ныне хронотопически (в единстве времени и пространства);.
Итак, предлагаемая здесь эстетическая система строится на основе фундаментальной категории — эстетическое, трактуемой как ценность предметов для человечества как рода. Это придает эстетике

мировоззренческий характер и делает ее философской дисциплиной. В отличие от философии, сосредоточивающейся на проблеме *человеческого смысла* бытия и на постижении сущности природы, общества и мышления, эстетика сосредоточивается на проблеме *человеческого значения* бытия и его многообразных проявлений (постижения их ценности).

19

Современная цивилизация основывается на общечеловеческих ценностях. У России нет будущего вне этой цивилизации. Но и у мира без России нет будущего. Кеннеди говорил: «Россия — колосс, если она рухнет, под ее обломками погибнет весь мир». Сегодня необходимо сказать и по-другому: Россия — колосс, если она обретет стабильность и реальное место в мировой системе, духовно обогатится весь мир. Все это делает ориентацию современной эстетики на общечеловеческие ценности единственно возможным делом. *Общечеловеческие ценности, ценности значимые для человечества как рода — основание эстетической системы, предлагаемой книги.*

II. Проблемное поле эстетики

1. Эстетика действительности.

1. Эстетика действительности

1. Эстетика действительности. Первые эстетические идеи родились у древнегреческих философов как аспект их натурфилософии. Вселенная, Космос, Природа трактовались ими как эстетические феномены. Эти вопросы в дальнейшем стали *первым проблемным полем* отпочковавшейся от философии самостоятельной науки — эстетики. Мир и происходящие в нем процессы в их ценности для человечества как рода (то есть в их эстетической значимости) — первая сфера эстетики, первый пласт ее предмета. Проблемное поле эстетики как науки — эстетическое освоение мира. Ключевая проблема — *эстетическое* (= многообразная действительность в ее значении для человечества).

Деятельность людей вовлекает окружающий мир в сферу их интересов и ставит его явления в определенное отношение к человечеству. Человек обладает относительно явлений мира той степенью свободы, в какой он освоил эти явления. Все это создает эстетическое богатство мира: его предметы обладают многообразными эстетическими свойствами. Прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, трагическое, комическое, ужасное, прелестное, чудесное предстают как разные формы проявления эстетического.

Природа и сущность эстетического, историческая обусловленность и изменчивость его форм и их значимости в художественной и эстетической жизни общества, универсальное значение категории прекрасного — все это составляет сферу компетенции эстетики действительности.

2. Эстетика искусства

2. Эстетика искусства. В сократовской и постсократовской философии в сферу рассмотрения входят человек и искусство — зарождается второе проблемное поле эстетики.

20

<u>В центре внимания эстетики искусства:</u> художественное творчество в его эстетическом отношении к действительности и в его значении для человечества; особенности художественного произведения, художественного образа, художественной реальности, художественной концепции мира и личности; наиболее общие законы художественного освоения мира в литературе, живописи, скульптуре, театре, кино, музыке, хореографии, архитектуре, прикладном и декоративном искусстве; происхождение, природа и законы социального бытия, функционирования, развития искусства; особенности художественного процесса (природа художественного развития, художественных направлений и художественных взаимодействий); проблемы художественного восприятия и интерпретации произведения. Вся эта проблематика *эстетики искусства* составляет *второе проблемное поле эстетики как науки.*

Искусство — это отстоявшаяся, откристаллизовавшаяся и закрепленная форма освоения мира по законам красоты. Оно эстетически содержательно и несет в себе художественную концепцию мира и личности. Между собственно художественной и практической эстетической деятельностью существует граница. Она подвижна и преодолима. На этой границе со стороны искусства — архитектура, прикладное и декоративное искусство, а со стороны индустриального освоения мира — дизайн. Многообразие форм освоения мира не сводится к искусству. Предмет эстетики и ее проблемное поле шире искусства.

3. Теоретико-информативная эстетика

3. Теоретико-информативная эстетика. В особую сферу знаний информативную проблематику выделил автор непозитивистской «Эстетики» Макс Бензе. Он исследовал теоретико-информативную проблематику

искусства эстетики, тем самым создав *третье проблемное поле эстетики* и наметив возможность будущего отпочкования от эстетики еще одной самостоятельной дисциплины.

Важнейшие проблемы теоретико-информативной эстетики: особенности эстетической информации — ее гедонистический потенциал; ее отношение к помехам (к «шумам», т.е. к факторам, мешающим воспринимать художественный текст или искажающим его); ее код, ее оригинальность; ее отношение к знакам, ее смысл и значение; ее избыточность, богатство, характер интерпретации; условия существования произведения как носителя эстетической информации (= социальное бытие художественной реальности).

Разновидность теоретико-коммуникативной эстетики — социокоммуникативная эстетика сосредоточивает внимание на процессах создания, передачи и восприятия эстетической информации, с помощью TV, радио, компакт-дисков, интернета и других масс-медиа.

Важнейшие проблемы социокоммуникативной эстетики: распространение эстетической информации и роль средств массовой коммуникации

21

в цикличности их творческого обращения; вычленение единой универсальной структуры человеческой культуры (= структуры человеческой мысли); зависимость культуры от средств ее передачи. Особое значение имеет разработка концепции «мозаичности культуры» в эпоху массовой коммуникации. Согласно этой концепции зрителю, слушателю достаются не знания, а хаос случайных осколков знаний и оценок, с помощью которых владельцы и ведущие масс-медиа манипулируют сознанием реципиентов.

Теоретико-информативные и социокоммуникативные эстетические концепции нацелены на осознание художественно-информативной природы искусства и роли средств массовой коммуникации в жизни художественной культуры.

4. Рецептивная эстетика

4. **Рецептивная эстетика.** Классическая эстетика всегда была эстетикой действительности и искусства. Она осмысляла процесс художественного творчества и искусство в его эстетических отношениях к действительности. В 70-х годах XX в. эстетика попыталась подойти к искусству не со стороны его создания, а обратным путем — со стороны художественного восприятия. Благодаря усилиям теоретиков Констанцкой школы (ФРГ) возникло новое направление эстетики, сосредоточившееся не на процессе творческого созидания произведения, а на процессе его творческого восприятия и социального функционирования. Оказалось, что при таком взгляде открываются многие ранее сокрытые особенности искусства. Этот новый подход позволил выкристаллизоваться целому новому разделу изучаемой нами дисциплины. Этот раздел был назван рецептивная эстетика (эстетика восприятия, или функциональная).

Главные идеи рецептивной эстетики

Главные идеи рецептивной эстетики. Художественное произведение не равно себе. Его текст не меняется, но смысл изменчив. Смысл произведения — результат взаимодействия опыта читателя (слушателя, зрителя) и автора. Восприятие произведения идет в режиме диалога — это диалог читателя и текста. Автор сосредоточивает и запечатлевает в тексте свой жизненный опыт и бросает его навстречу жизненному опыту реципиента. Смысл произведения рождается в акте рецепции и потому исторически изменчив и зависит от эпохи, от индивидуальности воспринимающего и его принадлежности к той или иной рецептивной группе. Другими словами, опыт читателя имеет три важнейшие характеристики: историческую, групповую и индивидуальную. Ими определяется не только смысл, но и сам онтологический статус произведения (его социальное положение, рейтинг, бытие в обществе). Историческая изменчивость смысла и онтологического статуса произведения — закономерность художественного процесса. Рецептивная эстетика *стала четвертым проблемным полем эстетики как науки.*

22

5. Техническая (индустриальная) эстетика

5. Техническая (индустриальная) эстетика. Техническая эстетика составляет *пятое проблемное поле эстетики как науки* — это теория дизайна, теория освоения мира по законам красоты промышленными средствами, обобщение опыта проектирования, индустриального воплощения, серийного изготовления и социального бытия полезных и красивых орудий труда, станков, машин, вещей и предметов, сочетающих в себе утилитарные и эстетические качества. Как многие новые дисциплины техническая эстетика развилась на стыке наук. Она анализирует эстетические, экономические, технические, гигиенические эргономические (описываемые теории организации труда) факторы, а также психофизиологические проблемы, способствующие оптимизации условий деятельности человека.

Идеи технической эстетики зародились в середине XIX в., задолго до появления дизайна. Английский

теоретик искусства Дж. Рёскин ввел (1857) понятие эстетически ценных продуктов производства. Он подчеркивал: поспешно создаваемое поспешно и погибает; дешевое в итоге оказывается самым дорогим; искусство бытовых вещей — основополагающее в иерархии искусств; машинное производство калечит изготавливаемую вещь, ее производителя и потребителя. Рёскин предложил ретроспективную утопию: вернуться от дешевого машинного производства недоброкачественных товаров к ремесленному ручному труду (См.: *Рёскин.* 1902). Эту идею поддержал английский исследователь У. Моррис, безуспешно пытавшийся создать современное мануфактурное производство.

Немецкий теоретик Г. Земпер в двухтомном труде «Стиль в технических и тектонических искусствах...» (1860-1863) разработал основы технической эстетики. По Земперу, форма вещи определяется: 1) ее функцией, 2) материалом, 3) технологией изготовления, 4) идеологическими установками общества.

Немецкий инженер Ф. Рело в книге «О стиле в машиностроении» (1862) выступил за взаимодействие искусства и техники и за внедрение архитектурных стилей в машиностроение. Архитектор Х. ван де Велде (начало XX в.) утверждал, что изделие должно сочетать техническую и художественную форму, целесообразность и логику, «практическую и разумную красоту». Теоретик искусства Г. Мутезиус высказался за «охудожествление» технических изделий, а директор концерна АЭГ П. Беренс — за художественную стандартизацию и стилистическое клиширование продукции. Архитектор В. Гропиус утверждал необходимость эстетического оформления, одухотворяющего производимую индустрией продукцию.

В Германии (в 1919 г.) был основан центр технической эстетики «Баухауз». В России в начале XX в. возникают идеи единства искусства и техники, красоты самого производственного предприятия (См.: *Страхов.* 1906), отказа от украшательства в продуктах промышленности, органического слияния в них пользы, функции и красоты (См.: *Энгельмейер.* 1910; *Столяров.* 1910). В 1920 г. образовался ВХУТЕМАС (Всесоюзные художественно-технические мастерские), где А. Родченко, В. Татлин, Л. Лисицкий, М. Гинзбург, И. Леонидов разрабатывали идеи «производственного искусства» дизайна и технической эстетики.

Основные принципы технической эстетики:

Основные принципы технической эстетики: дизайнер имеет дело с предметом, но его цель не предмет, а человек (Л. Моголи-Надь, «Баухауз»), наиболее эстетичны — наиболее экономичные формы (В. Татлин, ВХУТЕМАС). Цель технической эстетики: гармонизация мира, насыщен-

ного машинами, гуманизация техники. Техническая эстетика формирует требования к изделиям, создаваемым промышленностью, к орудиям их изготовления, к среде, в которой они производятся («технический пейзаж»). Эти требования (= рекомендации) имеют практическое значение и основаны на опыте науки и индустрии.

6. Практическая эстетика

6. Практическая эстетика. Эстетическое освоение мира в не собственно художественно-образной форме, не в форме искусства — сфера интересов практической эстетики. Практическая эстетика — *шестое проблемное поле эстетики как науки.* Это поле охватывает эстетические аспекты проблем природной среды, «второй» (рукотворной) природы, поведения людей и человеческих отношений (в частности, этикета), быта, научного творчества, спорта, карнавалов, праздников и массовых действий, обрядов, кулинарии, игр. Биосфера Земли, околоземное космическое пространство, уже активно осваиваемое человеком, — все это также области реального или потенциального интереса практической эстетики.

Важность шестого проблемного поля эстетики отражают теоретические изыскания американского эстетика Томаса Манро (XX в.) в области классификации искусств. По его мнению, виды искусства — это не только литература, театр, живопись, музыка, но и животноводство, пластическая хирургия, косметика, парфюмерия, кулинария, виноделие, гастрономия, моделирование одежды, парикмахерское дело, татуировка. Всего он насчитывает около 400 видов! По Манро у искусства нет берегов. За этими представлениями — давняя традиция. На языке многих народов различные виды человеческой деятельности назывались искусствами. У древних греков искусство и ремесло обозначались одним и тем же словом techne; первыми художниками были гончары, каменщики, плотники и другие люди труда, изготовлявшие практически необходимые вещи.

Точка зрения Т. Манро схожа со взглядами Фараби (870-950), писавшего на арабском языке. Этот среднеазиатский ученый считал, что ткачество, медицина, риторика — искусства. А великий медик древности Гиппократ полагал, что врач возвращает человеку утраченную им из-за болезни гармонию. Эти суждения не лишены резона. У первобытных племен и некоторых более поздних человеческих сообществах татуировка, например, имела не меньшее эстетическое, эмоциональное и информационно-смысловое значение, чем танец или пение. А современный человек в некоторых сферах своей деятельности создает такие эстетически выразительные образцы, что они обретают художественно-образное значение (например, прическа, костюм становятся частью образа театрального персонажа или кинозвезды). И все же Фараби и Манро принимают за виды искусства формы целесообразно и

утилитарно ориентированного эстетического освоения мира по законам красоты. Одни из таких форм освоения мира — дизайн, другие — прикладное и декоративное искусство, третьи — область практической эстетики.
Практическая эстетика теоретически пока мало разработана, но сфера ее компетенции столь широка и многообразна, что эта область знаний имеет тенденцию к отпочкованию от основного древа эстетики как науки в самостоятельную дисциплину. Такое стремление к отпочкованию в большей или меньшей степени относится к каждой сфере знаний, составляю-
24
щей проблемное поле эстетики. Другими словами каждое проблемное поле эстетики кристаллизуется в особую сферу знаний, имеющую тенденцию к будущему отпочкованию от единого древа эстетики как науки и к вычленению в отдельную самостоятельную научную дисциплину.
Эстетика граничит с гносеологией (вопросы специфики образного мышления, художественного метода как способа познания), психологией (вопросы психологии творческого мышления и художественного восприятия), герменевтикой (проблемы понимания художественного текста), искусствоведением (вопросы художественного процесса, его стадий, художественных направлений) и другими науками. Однако и в этих пограничных областях она сохраняет свой, только ей присущий подход.

Эстетическое отношение к действительности

I. Эстетическая деятельность. Общечеловеческие аспекты освоения мира

1. Многообразие форм эстетической деятельности

1. Многообразие форм эстетической деятельности. В любой деятельности человека помимо ее прямого утилитарного значения есть хотя бы элементы общечеловеческого, благодаря чему эта деятельность обретает по крайней мере косвенное значение для человечества как рода. С этим общечеловеческим значением связаны эстетическая окрашенность и эстетическое содержание человеческой деятельности. Эстетическая деятельность универсальна — это деятельность человека в ее общечеловеческой значимости. Эстетическая деятельность совершается или по законам красоты (портной шьет костюм, столяр делает стол, дизайнер проектирует автомобиль), или по законам комического (карнавал как действие), трагического (похоронная процессия), возвышенного (чествование победителя, создание оды), безобразного (китч), или ужасного (фильмы ужасов Хичкока, черные триллеры).
Эстетическая деятельность включает в себя: художественно-практическую (карнавал, свадебный или погребальный обряд, этикетное поведение); художественно-творческую (создание произведений искусства); художественно-техническую (дизайн); художественно-рецептивную (восприятие произведения) и рецепционно-эстетическую (восприятие красоты реального пейзажа), духовно-культурную (выработка личного вкуса и идеалов, вынесение вкусовых суждений и оценок), теоретическую (выработка эстетических концепций и взглядов).
Венец эстетической деятельности — искусство. Здесь деятельность человека возвышается до художественного творчества, создающего в лучших своих проявлениях шедевры на все времена.

2. Соотношение эстетической и художественной деятельности.

А). Некоторые ошибочно отождествляют эстетическое и художественное

А). Некоторые ошибочно отождествляют эстетическое и художественное. Однако, создавая автомобиль, человек не создает художественно
26
информативную, концептуально нагруженную, образную систему, и потому его деятельность не художественная, а эстетическая. Эти термины — не синонимы.
Б). Немецкий философ М. Дессуар считает, что эстетическое и художественное существуют параллельно, как рядоположенные понятия: эстетика — теория деятельности по законам красоты вне искусства, а общее искусствознание — теория художественной деятельности в искусстве. Такое разделение неправомерно: и исторически, и в повседневной практике эстетическая деятельность перерастает в художественную. Эти типы деятельности имеют много общего и их следует изучать в единой науке. Ошибочно противопоставлять эстетическую деятельность искусству.

В). эстетическая деятельность шире художественной - М. Каган

В). Петербургский ученый М. Каган утверждает, что эстетическая деятельность, с одной стороны, шире художественной (последняя — частный случай первой), с другой стороны, художественная деятельность шире эстетической (художник творит не только по законам красоты). (См.: *Каган* 1971. С.216,218). Это

утверждение вносит в науку странную логику, по которой один твеновский персонаж оказался сам себе дедушкой и не учитывает, что и эстетическая деятельность протекает не только по законам красоты. Если художественное в чем-то шире эстетического, значит, в художественном что-то есть неэстетическое. Однако неэстетических ценностей в искусстве нет. Философское, политическое, моральное, утилитарное в искусстве эстетически одухотворены и предстают как эстетические ценности.

Г). Художественное творчество — высшая форма эстетической деятельности

Г). *Художественное творчество — высшая форма эстетической деятельности* Эстетическая деятельность ведется не только по законам красоты и создает не только прекрасное. И трагическое, и комическое, и возвышенное, и безобразное, и низменное могут определять характер, содержание и результат эстетической деятельности. Так подвиг — возвышенное, а подлость — низменное. *Эстетическая деятельность шире художественной* и охватывает и труд, и быт, и культуру. Так, парковая культура, не являясь собственно искусством, развивается под его влиянием: стили парков следуют за стилями художественных направлений — существуют парки Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма. (См.: *Лихачев* 1982).

Существует эстетическая деятельность, созидающая комизм, однако протекающая вне рамок искусства: шутки, анекдоты, каламбуры — эстетическая деятельность, протекающая по законам комического. Конечно, в такой деятельности присутствует и прекрасное — в виде идеала, и в виде отточенности формы острот. Категория прекрасного универсальна по отношению к эстетической деятельности. Однако эстетические формы многообразны, и базируются не только на законах красоты. Роль комического в эстетической деятельности раскрывает Бахтин, говоря о смеховой на-

родной культуре Средневековья (См.: *Бахтин.* 1965). Карнавал — это нехудожественная массовая эстетическая деятельность, осуществляемая и по законам красоты, и по законам комического.

Эстетическое освоение мира опирается на все многообразие эстетических свойств действительности (возвышенное, трагическое, комическое). Так трагическое есть и в искусстве, и в эстетической деятельности человека вне искусства. Знаком трагедии отмечены пирамида Хеопса, гробница Медичи работы Микеланджело и скорбный крест на сельском кладбище. Погребальный обряд, торжественно-траурная процессия, процедура воздаяния последнего долга умершему — все это формы эстетической деятельности, в которых прекрасное и трагическое взаимодействуют.

Художественная деятельность оказывает обратное влияние на эстетическую, поднимая ее за собой: «Великие художественные достижения... нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира... конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические приспособления, с которыми мы ежедневно имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни» *(Гадамер.* 1991. С. 274.)

3. Дизайн. Международный семинар дизайнеров (Бельгия, 1964) дал следующее определение: «Дизайн — это творческая деятельность, цель которой определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделий, но главным образом структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделия в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя». Дизайн — художественное проектирование и процесс промышленного производства полезной и красивой вещи; главная и наиболее развитая сфера эстетической деятельности человека вне искусства (в индустриальной и технической сфере); изготовление промышленностью продуктов с учетом их пользы, удобства и красоты; предметный мир, создаваемый человеком средствами индустрии по законам красоты и функциональности; это промышленный вид эстетической деятельности, гуманизирующий орудия, продукты производства и окружающую среду и порожденный потребностями массового производства и потребления, развитием автоматизации и стандартизации. Дизайн — результат безграничного расширения сферы прикладного искусства и его развития на промышленной основе, результат проникновения эстетики в технику. Дизайн делает форму продукта не только целесообразной и конструктивно логичной, но и эмоционально выразительной, эстетически осмысленной. Машинное производство тиражирует образец, обладающий эстетическими

качествами. Продукт дизайна должен соответствовать своему назначению, культурной традиции функционирования, технологии массового производства, современному стилю, задачам «очеловечения» мира (гуманизации «второй природы»).

Дизайн создает особый зрительный язык формы, «визуальный язык» (В. Гропиус). Знаки этого языка: пропорции, оптическая иллюзия, отношения света и тени, пустоты и объемов, цвета и масштаба.

Дизайновская форма — знак материала, технологии и качества вещи, выражающий ее назначение и характер бытия в системе культуры.

Ремесленник сам начинал и заканчивал процесс изготовления вещи. Ныне она — продукт промышленного производства, результат труда рабочих, технологов, инженеров. Узкая специализация каждого из них грозит разрушением универсальности личности и утратой эстетической цельности изготовляемого предмета. Эту угрозу осознал еще Г. Земпер, обобщая опыт Лондонской промышленной выставки (1851): при всем техническом прогрессе современные изделия уступают изделиям наших предков по форме и даже по их практической пригодности и целесообразности. Индустрия ускорила и сделала массовым процесс изготовления вещей. Но на смену уникальному изделию мастера пришло производство штампованных товаров. Перестав быть предметом роскоши, продукт производства одновременно перестал быть роскошным предметом и более не нес на себе печать личности его создателя. И тогда на помощь конструктору, проектирующему функциональный предмет, пришел художник, проектирующий предмет эстетически выразительный. В идеале художник и конструктор объединяются в лице представителя новой профессии — дизайнера (инженера с эстетической подготовкой).

Эстетическое начало вторгается в производство и охватывает все его сферы (от изготовления автомашин или телевизоров до создания инструментов и станков). Сегодня ни одна отрасль промышленности не обходится без художественного конструирования, объединяющего утилитарное и эстетическое начала. Мир современной техники меняет представления человека о том, что красиво.

Изготовление всякой вещи предполагает ее изобретение, конструирование, компоновку и технологию производства. В этой цепи творческих поисков место дизайна — компоновка, проектирование новых связей между деталями вещи. При этом учитывается конструктивная целесообразность и технологическая рентабельность.

Дизайн, как и бионика, использует в технике формы живой природы, но в отличие от бионики, прямо заимствующей эти формы придает им культурно обработанный вид. Истинный арсенал форм дизайна — культура, в которой перерабатываются в свете опыта человечества все впечатления бытия. Цвет, ритм, пропорции, масштаб, форма и назначение предме-

та неделимы. Они — ведущие начала, организующие конструктивное пространство, важнейшие факторы дизайна. Цвет используется с учетом опыта искусства, достижений физиологии и психологии. Цвет улучшает или ухудшает эстетические и функциональные качества предмета.

Эстетическая выразительность цеха зависит от освещенности и цветового оформления стен, потолков, станков, от ритма расстановки оборудования. При этом учитываются связь цвета с функцией предмета, технологией производства. Цвет воздействует на человека эстетически, психологически и даже физиологически. Некий английский фабрикант окрасил свои цеха в «немаркий» черный цвет — это вызвало среди работников эпидемию нервных расстройств. Салоны самолетов нежелательно окрашивать в солнечные желтые цвета: они ухудшают работу вестибулярного аппарата. Для горячих цехов целесообразны не «теплые» цвета (красный, оранжевый), а холодные (голубой, зеленый): они улучшают физическое состояние и повышают работоспособность человека. Колористическое решение интерьера увязывается со звуком, освещением, формой. Важна система: человек — цвет — функция — пространство.

Полный дизайн предполагает: 1) выдвижение проектировочной идеи; 2) разработку новой функциональной структуры; 3) стилистическое оформление предмета. При сочетании лишь двух последних моментов — перед нами модернизация. Один третий момент — это стайлинг, стилизация (эстетическая обработка готовой продукции).

Художник-конструктор создает продукты и орудия труда, способные «по-человечески относиться к человеку», то есть обладающие эстетической ценностью. Дизайн очеловечивает взаимоотношения между вещью и личностью, а также между людьми. Пользуясь художественно сконструированными вещами, человек эстетически наслаждается, созерцая себя в созданном им мире.

Дизайн проникает во все сферы жизни и деятельности людей. По массовости и силе эстетического воздействия он превосходит даже телевидение. Ведь чтобы стать телезрителем, необходимо обладать телевизором и иметь досуг. А чтобы испытывать воздействие дизайна, достаточно быть нашим современником. Избежать воздействия дизайна невозможно, ибо никому не дано отрешиться от культурного обихода эпохи и обойтись без мебели, посуды, средств транспорта, создаваемых дизайном. Форма ложки, стола, молотка, автомобиля служит целям и удобства, и эстетического воздействия, связанного с образом жизни общества, типом его мышления и деятельности.

Дизайн

Дизайн — это эстетический и научно-технический уровень общества, воплощенный в товарах широкого потребления и орудиях труда; это секреты производства (технология создания продукта в промышленном масштабе), воплощенные в эстетически совершенной и удобной вещи; это массовая коммуникация внутри общества, объединяющая людей индустриально-эстетическими продуктами потребления, единой

стилистикой, единым образом жизни. Дизайн связывает в единый узел духовную и материальную, научно-техническую и технологическую, гуманитарную и индустриальную культуру. Он — фокус их пересечения. Тем самым он обеспечивает культурную целостность современной цивилизации.

30

4. Терминологический аппарат эстетической деятельности.

Эстетическое восприятие

Эстетическое восприятие — духовно-культурное присвоение личностью общечеловечески значимого в реальном мире.

Эстетическое представление

Эстетическое представление — результат эстетического восприятия, закрепленный в образе воспринятого объекта.

Эстетическое впечатление

Эстетическое впечатление — память об эстетических представлениях, их оценка и закрепление в сознании.

Эстетический вкус

Эстетический вкус—система эстетических предпочтений и ориентаций, основанная на культуре личности и на творческой переработке эстетических впечатлений. И. Бродский пишет: «Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее. Именно в этом, скорее прикладном, чем платоническом смысле следует понимать замечание Достоевского, что «красота спасет мир» или высказывание Мэтью Арнолда, что «нас спасет поэзия». Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно. Эстетическое чутье в человеке развивается весьма стремительно, ибо, даже не полностью отдавая себе отчет в том, чем он является и что ему на самом деле необходимо, человек, как правило, инстинктивно знает, что ему не нравится и что его не устраивает». *(Бродский.* 1991. С. 10).

Эстетический идеал

Эстетический идеал — представление о высшей гармонии и совершенстве в действительности и в культуре, которое становится целью, критерием и вектором деятельности человека. Идеал формируется путем отбора лучших эстетических ориентаций, продиктованных эстетическими вкусами. Явление оценивается путем его сопоставления с идеалом. Идеал не совпадает с действительностью и является гиперболизацией лучшего в ней, домысливанием желаемого, но еще не существующего, потребность в чем уже возникла и была осознана. Народ создающий идеал, создает и гениев, приближающихся к этому идеалу и приближающих к нему реальность. Вл. Соловьев в работе «Первый шаг к положительной эстетике» отмечает, что человек вырабатывает свое отношение к явлению исходя из того, согласно ли оно с идеалом всеобщей солидарности или противоречит ему, направлено ли к осуществлению истинного всеединства или противодействует ему.

Эстетическая концепция — теоретически осмысленный опыт эстетической деятельности людей.

Эстетические взгляды — система эстетических концепций, господствующая в данном обществе и определяющая эстетическую и художественную практику людей, ценностные аспекты их материальной и духовной деятельности.

31

Художественная культура общества

Художественная культура общества — совокупность художественного творчества, его продуктов (произведения искусства), учреждений, готовящих кадры художественной интеллигенции (вузы, училища, студии) и обеспечивающих социальное функционирование искусства (музеи, библиотеки, кинотеатры, театры, концертные залы).

Эстетическая культура общества

Эстетическая культура общества — художественная культура общества в единстве со всеми формами эстетической деятельности и с учреждениями, обеспечивающими ее.

Эстетические взгляды, вкусы, идеалы определяют все формы эстетической деятельности и ее продукты.

II. Эстетическое — системообразующая метакатегория эстетики

1. Теоретическая модель эстетического.

Эстетическое — метакатегория, то есть самая широкая и фундаментальная категория эстетики. Она отражает то общее, что присуще прекрасному, безобразному, возвышенному, низменному, трагическому,

комическому, драматическому и другим эстетическим свойствам жизни и искусства. Эстетическое было осознано как самостоятельная и основополагающая для системы эстетических знаний категория только во второй половине XX в. (Л. Столович, В. Ванслов, Ю. Борев). До этого разработка коренной категории эстетики — прекрасного — предвосхищала теоретическое осознание и «появление» эстетического (эстетических свойств).

Какова же природа эстетического и наиболее близкого к нему прекрасного? Выяснение этого предполагает ответы на вопросы: каков объект эстетического отношения? какова роль человеческой деятельности в его бытии? как связано эстетическое с полезным? На эти вопросы в истории эстетики предлагались разные ответы, в соответствии с которыми сложились пять теоретических моделей эстетического. Концепции прекрасного, выдвинутые в истории эстетической мысли, так или иначе тяготеют к одной из этих теоретических моделей эстетического (каждая из многообразных концепций прекрасного входит в одну из пяти его теоретических моделей).

1 модель эстетического (объективно-духовная; объективно-идеалистическая):

1 модель эстетического (объективно-духовная; объективно-идеалистическая): эстетическое — результат одухотворения мира Богом или абсолютной идеей. Этой модели эстетического соответствует первая модель прекрасного: прекрасное — свет Бога на конкретных вещах и явлениях (Тертуллиан, Фома Аквинский, Франциск Ассизский) или воплощение абсолютной идеи (Платон, Гегель). Лаплас говорил, что он не нуждается в

32

Творце, чтобы показать, как действует планетарная система. Это не отрицание Бога, а нежелание поминать его всуе. Божественным одухотворением легко объяснить прекрасное, возвышенное и другие положительные эстетические свойства, но затруднительно — безобразное, низменное, ужасное. Впрочем, при определенной гибкости ума божественным вмешательством можно объяснить существование и цветка, и обезьяны, и синевы неба, и красоты, и вообще все на свете, а значит, ничего конкретно и для каждого явления нужно искать свое объяснение. Концепция божественной природы эстетического (как будто для сознания, принимающего Бога, существует нечто имеющее небожественную природу!) нарушает научный принцип объяснения явлений исходя из их собственной природы (спинозовский принцип «causa sui» — по причине самого себя). Научно корректно определение, «притертое» к объясняемому явлению и требующее минимального количества необходимых и достаточных оснований и аргументов.

II модель эстетического (субъективно-духовная, персоналистская, субъективно-идеалистическая):

II модель эстетического (субъективно-духовная, персоналистская, субъективно-идеалистическая): эстетическое — проекция духовного богатства личности на эстетически нейтральную действительность. Этой модели эстетического полно соответствует вторая модель прекрасного: действительность эстетически нейтральна, источник ее красоты — в душе индивида (Т. Липпс, Ш. Лало, Э. Мейман), прекрасное возникает благодаря «ссужению», «одалживанию» (Жан Поль), «вчувствованию» (Б. Кроче), «проецированию» (Н. Гартман) духовного богатства человека на действительность; красота — результат интенционального (направленного, активного, «обмысливающего») восприятия предмета субъектом (Ф. Брентано, А. Мейнонг и другие феноменологи). В этой концепции теряется критерий оценки эстетической ценности, в эстетику вторгается волюнтаризм.

III модель эстетического (субъективно-объективная; дуалистическая):

III модель эстетического (субъективно-объективная; дуалистическая): эстетическое возникает благодаря единению свойств действительности и человеческого духа. Этой модели эстетического полно соответствует третья модель прекрасного: прекрасное есть результат соотнесения свойств жизни с человеком как мерой красоты (Аристотель), или с его практическими потребностями (Сократ), или с нашими представлениями о прекрасной жизни (Н. Чернышевский). При такой трактовке возникает двойственность оснований (жизнь/субъект) как эстетического, так и прекрасного и не устраняется волюнтаризм эстетических суждений и оценок. Эта модель в 60-80-х гг. XX в. признавалась марксистской (и значит правильной) рядом советских теоретиков (В. Ермилов, М. Каган) ввиду того, что ее развивала приближенная к марксизму особа — Чернышевский.

33

IV модель эстетического («природническая»; «материалистическая»):

IV модель эстетического («природническая»; «материалистическая»): эстетическое — естественное свойство предметов, такое же, как вес, цвет, симметрия, форма (Д. Дидро и другие французские материалисты). Многие годы в советской науке наряду с третьей моделью господствовала эта четвертая модель эстетического и прекрасного (И. Астахов, М. Овсянников, Н. Дмитриева), потрафляющая

стремлению официозной идеологии все трактовать вульгарно-материалистически. У этой концепции четыре ахиллесовы пяты: 1) если эстетическое — такое же свойство природы, как ее физические и химические свойства, то неясно, почему его изучением не занимаются естественные науки; 2) инструмент, с помощью которого можно измерить эстетические свойства предмета — вкус — принципиально отличается от весов и иных приборов, измеряющих физические свойства предметов; 3) «природническое» понимание эстетического лишает эстетику монизма: оказывается невозможным, исходя из единого основания, объяснить основные категории эстетики (прекрасное и возвышенное предстают как природные свойства, а трагическое и комическое
— как общественные, как результат общественных противоречий); 4) природническая концепция оказывается не в состоянии объяснить сущность эстетического в сфере социальной жизни и в искусстве.

V. модель эстетического («общественная» концепция): эстетическое

V модель эстетического («общественная» концепция): эстетическое — объективное свойство явлений, обусловленное их соотнесенностью с жизнью человечества (общечеловечески значимое в явлениях). Эстетическое появляется благодаря деятельности людей, втягивающей все в мире в сферу человеческих интересов и ставящей все в определенные отношения к человечеству. Этой модели эстетического полно соответствует пятая модель прекрасного: прекрасное есть явления с их естественными качествами, втянутые человеческой деятельностью в сферу интересов личности и обретающие положительную ценность для человечества как рода.

Прекрасное

Прекрасное — это явления «одухотворенные», очеловеченные человеческой деятельностью, ставшие сферой свободы, то есть оказавшиеся в сфере освоенного человеком мира (Л. Столович, В. Ванслов, Ю. Борев). Эта концепция дает возможность объяснить природу и эстетического, и прекрасного, исходя из единого основания, не впадая при этом в волюнтаризм.

2. Эстетическое как ценность

2. Эстетическое как ценность. В эстетическом отношении отсутствует непосредственная практическая цель и в то же время в это отношение входит все богатство и многообразие общественной практики, весь опыт человечества. Иными словами, эстетический объект и отношение к нему содержательно определены всемирно-историческим развитием человечества.

Воспринимая в предмете его эстетические свойства, мы схватываем его самую широкую общественно-практическую значимость, его ценность для человечества в целом (= для всего человеческого рода). Если для страдающего от непогоды береза ценна как топливо и строительный материал, то ценность ее для всего человечества выступает как бесконечная сумма бесконечно малых утилитарных значений, которая перед эстетическим чувством предстает в снятом виде как нечто желанное, радостное, прекрасное. Втянутые деятельностью людей в сферу человеческих интересов, предметы несут на себе печать социальных и культурных значений, что составляет основу их эстетической ценности (другими словами, в эстетическую ценность березы входит и ее поэтический образ, сформированный русской поэзией).

Вещественность, чувственная конкретность, натуральные свойства предметов есть естественно-природный материал эстетического. Благодаря общественно-исторической практике предметы и явления мира втягиваются в сферу интересов человека и обретают «чувственно-сверхчувственную» природу, свою ценность для человечества (= эстетическое значение, эстетические свойства).

Может показаться странным, что у природных объектов — цветка, леса, звезды — есть общественные свойства. Это — философски беспомощное недоумение здравого смысла, исходящего из очевидной данности объекта, из непосредственного опыта предметной повседневной деятельности. Здравый смысл воспринимает «сверхчувственные» общественно-исторические черты природных объектов как их собственную, объективную чувственную природу; он наделяет предметы природными эстетическими свойствами, независимыми от исторического движения и от человеческой деятельности. Точку зрения здравого смысла и выражает «природническая» концепция эстетического. Однако в этом случае совершается такая же ошибка, как принятие за истину «очевидности» того, что Солнце вращается вокруг Земли. Общественно-историческая практика вовлекает предметы в свою сферу и ставит их в определенное отношение к людям. Лес, цветок и даже далекие от нас небесные тела давно втянуты человеком в сферу его практической деятельности. Например, по звездам ориентировались путешественники и мореплаватели, по Солнцу вели летоисчисление, определяли время сева и сбора урожая. Благодаря тому, что человеческая деятельность втягивает предметы в сферу интересов людей, эти предметы обретают объективные, обществом рожденные эстетические свойства. Эстетическая ценность предмета зависит не только от его естественных качеств, но и от тех общественных обстоятельств, в которые он включен. Золото эстетически воздействует на человека как металл, олицетворяющий деньги, то есть в конечном

итоге как определенный тип общественных отношений. Эстетические свойства предметов не тожде-
35
ственны цветовым. «Отождествить эстетическое свойство с блеском... значит, вопреки пословице, считать золотом все, что блестит» *(Столович.* 1972. С. 116).

Сущность эстетического «сверхприродна» и социокультурна, но внешне выражается через чувственно-предметный материал. Или иначе: в эстетическом воплощаются природные и социальные особенности предмета в сопряжении с практикой человечества, в их значении для человечества как рода.

Итак, эстетическое — это общечеловеческая ценность.

Политика рассматривает явления с точки зрения их значения для отношений между государствами, народами и классами; философия — с точки зрения их значения в системе мироздания; религия — в их отношении к Богу; право — в их отношении к существующим в обществе юридическим нормам человеческой деятельности, этика — в их значении для отношений между людьми в конкретном обществе; для эстетики же явления существуют в их общечеловеческом значении. Человек всякий раз исходит из исторически определенного социального опыта. Однако именно эстетическое отношение (наиболее полно осуществляемое в искусстве) позволяет человеку освоить социальный опыт в личностных и духовно-культурных формах и извлечь из него общечеловеческое.

Эстетически оценивая явления, человек определяет меру своего господства над миром. Эта мера зависит от степени свободы человека по отношению к окружающим его явлениям, что в свою очередь обусловлено степенью их освоенности. Уровень развития общества определяет уровень свободы человека и то или иное значение для него естественно-природных свойств предметов. Соотношение общечеловеческой значимости предметов и меры их освоенности (= степень свободы человека) определяет многообразие эстетических свойств. Другими словами, эстетическое проявляется в разных формах (прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое) в зависимости от меры и характера освоенности человечеством данной сферы жизни.

Расширение общественной практики человека влечет за собой расширение круга эстетически оцениваемых явлений и рост многообразия эстетических свойств.

3. Системообразующее значение эстетического.

3. Системообразующее значение эстетического. Эстетические свойства предметов запечатлевают в себе исторический тип деятельности людей. Такое понимание эстетического дает возможность целостно и концептуально осознать эстетическое богатство действительности и многообразие путей ее эстетического освоения. Оно выступает как теоретическая база для решения основных вопросов эстетики. Здесь — отправная точка эстетики как научной системы.

Понимание эстетического как ценности предмета для человечества как рода («общественная концепция«) служит ключом к раскрытию сущности его форм — прекрасного, возвышенного, трагического, комическо-
36
го, безобразного, низменного. Действительность в ее эстетическом богатстве предстает как предмет искусства, которое все явления берет эстетически, то есть в их общечеловеческом значении. В этом — источник непреходящего значения великих творений искусства, созданных в разные эпохи. Утилитарно-практический, «партийный», «ангажированный» тенденциозный подход к жизненному материалу ведет к утрате специфики искусства и превращает его в служанку сиюминутной конъюнктуры, в выразителя требований политической актуальности. Такое искусство утрачивает все вечное и обретает суетное. Понимание эстетической природы искусства предполагает необходимость и плодотворность проникновения в него философских, этических, политических, религиозных идей, но не позволяет им подменять эстетическое, не делает искусство иллюстрацией к идеям, добытым другими формами сознания.

Если предмет искусства — эстетическое богатство мира, то художественный метод, согласно своей природе выступающий как аналог предмета искусства так же — эстетическое явление.

Эстетическое освоение мира предполагает широкую общечеловеческую заинтересованность в самом предмете освоения, ориентацию на его целостное восприятие и всесторонность охвата. Эстетические свойства действительности — жизненная основа художественного образа и художественной реальности. Они возникают как творческая модель эстетически воспринятого мира. Искусство формирует механизм индивидуального присвоения общественно-исторического опыта человечества. Воспринимая произведение, человек переживает художественный образ мира как собственные жизненные впечатления. Эстетически наслаждаясь искусством, реципиент углубляет свою личность, приобщается к миру и к человечеству. Другими словами, восприятие произведения носит эстетический характер.

Монистичность эстетических знаний обусловлена универсальным значением общественной трактовки

эстетического. Трактовка эстетического как общечеловеческой ценности дает возможность монистично, в единой системе рассмотреть все узловые проблемы эстетики.

III. Прекрасное — коренная категория эстетики

1. Прекрасное в истории эстетики.

1. Прекрасное в истории эстетики. Тайна красоты тревожит человечество веками. В истории о ней было высказано множество суждений. Древнейшие цивилизации оставили памятники, в которых запечатлены эстетические воззрения древних народов. **Шумеры** уже в XXV в. до н.э.

37

знали письменность. В тексте «Лето и Зима, или Энлиль выбирает бога — покровителя земледельцев» зафиксирован первый в истории человечества спор о взаимоотношении прекрасного с полезным. Бог воздуха Энлиль решил создать на земле изобилие и сотворил двух братьев: Эмеша (Лето) и Энтена (Зиму). Братья спорят, кто из них прекраснее. Рассудил их спор Энлиль, сочтя прекраснейшим самого полезного:

Воды, приносящие жизнь всем странам, поручены Энтену, Земледельцу богов, который производит все.
Эмеш, сын мой, как же ты можешь сравнивать себя с твоим братом Энтеном!
(См.: *Крамер.* 1965. С. 165).

Древние египтяне

Древние египтяне высказали некоторые теоретические идеи об эстетических свойствах мира. Так, в папирусе времен Среднего царства воспевается красота Нила:

Приносящий хлебы, обильный пищей,
Творящий все прекрасное...
(Матье. 1956. С. 92)

Прекрасное — творение жизни, источник ее благ; прекрасное есть жизнь. Гимн, воспевающий бога солнца Атона, гласит:

Ты подаешь жизнь сердцам твоею
Красотою, которая и есть жизнь.
(История древнего мира. 1937. С. 276).

У древних народов отношение к миру сохраняло целостность, а эстетический интерес еще не вычленился в самостоятельную сферу (не отделился от практического). **«Античная эстетика** начинается как одна из граней философствования о природе» (Асмус. 1937. С. 17), она была частью нерасчлененных знаний. В характеристике мироздания присутствовала эстетическая оценка: реальное бытие — прекрасно. Эта детски непосредственная вера в трудную для древнего человека жизнь, в ее красоту и гармонию актуальна сегодня в мире, близком к отчаянию.

Натурфилософы

Натурфилософы считали: прекрасное — космическое совершенство, всеобщая гармония мироздания. Вселенная — единство эстетического и космогонического; *космос* (слово это означает одновременно: мироздание и украшение, наряд, красота, порядок, гармония; не случайно слово «космос» имеет единый корень со словом «косметика»). Зачатки космогонии и эстетики были слиты, и отсутствовали резкие границы между научным (стихийно-диалектическим) и художественным мышлением.

Пифагорейцы

Пифагорейцы связывают понятие прекрасного с общей картиной мира (гармоничный космос), и, в соответствии с морально-религиозной направленностью своей философии, с понятием блага. Они выявляют пары противоречий: *предел и беспредельное, нечет и чет, единство и множество, правое и левое, самец и самка, покоящееся и движущееся, прямое и*

38

кривое, свет и тьма, добро и зло, квадрат и прямоугольник. Пара *«прекрасное и безобразное»* — отсутствует, ибо прекрасное включено в добро, а безобразное — в зло. Пифагорейцы подходили к прекрасному и с математической стороны, изучая соотношения музыкальных тонов (отношение октавы к основному тону равно 1:2, квинты 2:3, кварты 3:4 и т.д.). Октава для пифагорейцев — ярчайшее выражение гармонии: внутреннее согласование единицы и двоицы, нечета и чета. Красота невозможна без гармонии, а гармония — единство многообразного, согласие противоречивого. Там, где противоположности находятся в «соразмерной смеси» имеет место благо, здоровье человека (врач Алкмеон). Гармония (единство разного) возникает в сфере неравенства, противоречий, ибо равное и непротиворечивое в гармонии не нуждается. Гармония — это истинность бытия, созвучность космосу. Музыкальная гармония — частный случай гармонии мировой, ее звуковое выражение («Все небо — гармония и число»). Пифагорейцы развивали учение о «гармонии сфер»: планеты окружены воздухом и

прикреплены к прозрачным сферам. Интервалы между сферами соответствуют интервалам тонов октавы. Планеты движутся, издавая звуки, высота которых зависит от скорости движения. Однако наше ухо не улавливает мировую гармонию сфер. Луна, Солнце, Марс, Венера, Меркурий, Юпитер, Сатурн, вращаясь вокруг центра Вселенной — Гастии, образуют собой семь струн небесного гептахорда (семизвучья). Эти фантастические представления пифагорейцев — мало дали научной астрономии, но свидетельствовали о наивной, стихийной уверенности в красоте мира и о жизнерадостном убеждении, что Вселенная — прекрасно звучащий оркестр. В окаянные дни, потрясшие мир, Блок призвал слушать музыку революции. И это был призыв не революционера, как показалось его бывшим друзьям, а поэта, приобщенного к традиции античной философии.

Концепция Вселенной **Гераклита** (ок. 520 — ок. 460 до н.э.) диалектична и включает в себя эстетическую картину мира (здесь философия и эстетика выступают в единстве): прекрасное — вечно меняющееся и обновляющееся, гармония — динамическое равновесие. Возможна и «сокрытая гармония, в которой сокрыты и погружены различия и противоположности». Центральный образ мировоззрения Гераклита — огонь, пожирающий существующее, превращающий все в пепел, из которого снова рождается жизнь. Она — красота вечного умирания и вечного возрождения из пепла в новых формах. Противоречие — созидатель гармонии и условие существования прекрасного: «Расходящееся сходится, и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу» *(Античные мыслители...* 1937. С. 34). Два конца натянутого лука и две стороны лиры в своем расходящемся стремлении производят согласное действие. В таком единстве борющихся противоположностей Ге-

раклит видит структуру прекрасного. Образ лука теоретически моделировал структуру гармонии и обладал исторической точностью: лук — предшественник музыкального звука, прародитель всех струнных инструментов. Гераклит приводит примеры гармонии противоположностей: 1) живопись производит изображения, соответствующие оригиналам, смешивая черные, белые, желтые и красные краски; 2) музыка создает единую гармонию, смешивая (в совместном пении) различные голоса: высокие, низкие, протяжные, короткие. Гераклит — антипифагореец, он утверждает: а) относительность человеческих суждений о красивом и безобразном, полезном и вредном (что направлено против пифагорейских «вечных законов» красоты); б) неэффективность математических подходов к прекрасному. Оно познается интуитивно (созерцанием) или путем огнеподобного (= диалектичного) мышления (осознание противоречивой сущности жизни), или (высший путь) через откровение мирового разума (гармония — тайна, ее разгадка — в мировом разуме, в Логосе).

Эмпедокл (ок. 490 — ок. 430 до н.э.) считал, что мир состоит из четырех первоэлементов (огнь, воздух, вода и земля). Первоэлементы соединяет Любовь, рождающая гармонию и красоту, а разъединяет Вражда, вызывающая хаос и безобразное:

... Соединение все вещи рождает и губит,
А они вновь распадаются, когда разрывается связь (всех частей).
И эта постоянная смена никогда не прекращается:
То любовью соединяются все воедино,
То, напротив, враждою ненависти все несется в разные стороны.

Для Эмпедокла *гармония — единство множества.* Философии и эстетике Эмпедокла присуща *идея эволюционизма.* Из пузырей тины возникают растения, а позже и разрозненные отдельные органы животных: так выросло множество голов без шеи, блуждали голые руки, лишенные плеч, двигались глаза, лишенные лба. Это первый период *существования мира — эпоха одночленных органов.* Второй период эпоха *чудовищ* — одночленные органы случайно и хаотично соединяются. Третий период — *эпоха «цельноприродных существ»,* еще не имевших красивого соединения членов. Четвертый период *(современная эпоха целесообразно и гармонично организованных существ)* появляются животные и люди. Для Эмпедокла эволюция живого есть в то же время и эстетическая эволюция мира, восхождение от низшего к высшему, ко все более сложной и целесообразной организации, процесс рождения красоты и гармонии.

Атомисты Левкипп и Демокрит

Атомисты Левкипп и Демокрит распространяли свое атомистическое учение на гносеологию, этику и эстетику. Демокрит видел благо человека в его блаженстве, благодушии: «Самое лучшее для человека провести жизнь возможно более благодушествуя и как можно менее печалясь; и он достигнет этого, если не будет искать наслаждения в том, что

смертно» (фр. 189). Гедонистическая этика наслаждения благодушием у древнегреческого атомиста сочетается с эстетикой прекрасного и с утилитаризмом: «отказывайся от наслаждения, которое не полезно» (фр. 74). Демокрит впервые выдвинул категорию меры и развил гедонистическую концепцию:

жить нужно наслаждаясь, однако «не следует стремиться ко всякому наслаждению, но только к такому, которое связано с прекрасным» (фр. 207); «прекрасна во всем соразмерность»; «мне не нравится ни недостаток, ни переизбыток» (фр. 102); «тому, кто преступает правильную меру, самое приятное может стать самым неприятным» (фр. 233). Позже Аристотель разработал категорию «мера».

Досократики говорили о красоте, как о качестве мира. Сократ (V в. до н.э.)

Досократики говорили о красоте, как о качестве мира. **Сократ** (V в. до н.э.) *одним из первых в истории пытается дать развернутый ответ на вопрос, какова природа и сущность прекрасного.* Он задается целью ответить не только на вопрос «что прекрасно?», но и *«что есть прекрасное?»* Сократ впервые попытался определить понятие красоты через сравнение его со смежными понятиями. Ксенофонт в «Воспоминаниях о Сократе» (III. 8) свидетельствует, что Сократ видел многообразие прекрасных предметов. Сократ спрашивает Аристиппа: «А ты думаешь... что хорошее — одно, а прекрасное — другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо?» Доводя до крайности точку зрения Сократа, Аристипп спрашивает:

«Так и навозная корзина — прекрасный предмет?

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй — дурно.

Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны? — спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, ровно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено».

Ксенофонт (IV. 6) пересказывает утилитаристскую точку зрения Сократа: «Стало быть, полезное есть благо для того, кому оно полезно?

Мне кажется, да, отвечал Евфидем...

...Не прекрасно ли употреблять каждый предмет для того, для чего он полезен?

Конечно, отвечал Евфидем.

А бывает ли прекрасен каждый предмет для чего-нибудь другого, как не для того, для чего его прекрасно употреблять?

Ни для чего другого, отвечал Евфидем.

Стало быть, полезное прекрасно для того, для чего оно полезно?

Мне кажется, да, — отвечал Евфидем».

В диалоге Платона «Гиппий Больший» *(Платон.* 1968. С. 158-186) спор Гиппия и Сократа полон философского смысла (при этом изложение сократовской точки зрения порою перетекает в собственно платоновские рассуждения). Сама форма диалога способствует диалектическому рассмотрению предмета. Сократ действует методом наведения и старается подвести своего собеседника к правильному пониманию проблемы.

На вопрос Сократа «Что есть прекрасное?» Гиппий отвечает: «Прекрасная девушка». Это исходный момент исследования — утверждение: *прекрасное единично и конкретно.* Но прекрасное еще и *всеобще,* и Сократ подчеркивает это в своем возражении Гиппию: «...а прекрасная кобыла, которую даже бог прославил в известном изречении, разве не есть что-то прекрасное?» Это указывает на поговорку: «Из городов — самый красивый Аргос, из лошадей — фракийские, из женщин — спартанские». Тем самым прекрасное характеризуется еще и как *наилучшее, наисовершеннейшее в своем роде.* Для Сократа прекрасное *многообразно:* «...а прекрасная лира.., а прекрасный горшок разве не есть что-то прекрасное?» Он подводит собеседника к выводу: прекрасное — *общее, проявляющееся через единичное; конкретность, обладающая всеобщностью.* Гиппию кажется неудобным ставить в один ценностный ряд женщину и горшок. Тогда Сократ вводит идею *степени красоты* и для определения степени красоты предмета сопоставляет его с другими предметами. Сократ вспоминает изречение Гераклита: «Из обезьян прекраснейшая безобразна, если сравнить ее с человеческим родом... Из людей мудрейший по сравнению с богом покажется обезьяной — и по мудрости, и по красоте, и по всему остальному» и иронически обращает это изречение против оппонента: «Прекраснейший из горшков безобразен в сравнении с породой девичьей, как утверждает мудрец Гиппий».

Гиппий ищет *эталон прекрасного* и предполагает, что это золото, на которое обменивается все. Однако Сократ выражает сомнение: ведь Фидий сделал прекрасную скульптуру Афины не из золота, а из слоновой кости. Более того, в сочетании с глиняным горшком прекрасна фиговая ложка, а золотая безобразна. Тогда, может быть, прекрасное — это *обыденное, нормальное, общепринятое, веками сложившееся и освященное традициями течение жизни?* «...Я утверждаю, — говорит Гиппий, — что всегда и везде прекраснее всего для каждого мужа быть богатым, здоровым, пользоваться почетом у эллинов и, достигнув старости и устроив своим родителям, когда они умрут, прекрасные похороны, быть прекрасно и пышно погребенным своими детьми». Сократ замечает, что здесь не учитывается, что пре-

красным может быть исключительное: ведь на героев, рожденных бессмертными богами, и на самих богов определение, предложенное Гиппием, нераспространимо, а им нельзя отказать в красоте. Тогда возникает суждение: прекрасное — *уместное, подходящее, пригодное.* Но Сократ напоминает, что существует пригодное для совершения зла. Тогда не есть ли прекрасное то, что *пригодно к совершению добра, то есть полезное?* Это определение также отвергается: «Определение прекрасного, будто оно есть полезное... вовсе не есть самое прекрасное определение» (различение полезного и прекрасного принадлежит персонажу платоновского диалога. Реальный же Сократ считал, что полезное прекрасно для того, для чего оно полезно. В передаче Ксенофонта, более объективно излагающего точку зрения Сократа, последний считает, что *прекрасное — полезность предмета).*

Далее в диалоге Платона возникает сенсуалистическо-гедонистический подход, утверждающий, что *прекрасное — источник особого удовольствия:* «...прекрасное — это приятное благодаря слуху и зрению», а «приятное, связанное с всеми остальными ощущениями, получаемыми от пищи, питья, любовных утех» выносится за пределы прекрасного.

42

Платон различает физически и духовно прекрасное и в уста Сократа вкладывается вопрос: разве прекрасные действия и законы бывают нам приятны через слух и зрение? Здесь идет уже собственно платоновское изложение проблемы и предпринимается попытка сочетать утилитарное, сенсуалистически-гедонистическое и этическое определения: прекрасное — *«удовольствие, которое полезно», а полезно «то, чем производится добро».* Но Платон различает добро и красоту. Его Сократ говорит: «...ни благо не может быть прекрасным, ни прекрасное — благом, если только каждое из них не есть нечто иное». Спор Гиппия и Сократа не приводит к окончательному определению прекрасного. Но в ходе дискуссии прекрасное всесторонне анализируется, а ее вывод — заключительная фраза диалога: «Прекрасное — трудно».

Платон (ок. 428—347 до н.э.) в диалоге «Пир»

Платон (ок. 428—347 до н.э.) в диалоге «Пир» пишет: «Прекрасное существует вечно, оно не уничтожается, не увеличивается, не убывает. Оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там... ни прекрасно в одном отношении, ни безобразно в другом». Перед познающим его человеком прекрасное «не предстанет в виде какого-то облика, либо рук, либо какой иной части тела, ни в виде какой-либо речи, либо какой-либо науки, ни в виде существующего в чем-либо другом в каком-нибудь живом существе или на земле, или на небе, или в каком-либо другом предмете...» Прекрасное выступает здесь как вечная идея, чуждая изменчивому миру вещей. Такое понимание прекрасного вытекает из философской концепции Платона, утверждавшей, что чувственные вещи — тени идей. Идеи же — неизменные духовные сущности, составляющие истинное бытие.

В диалоге «Филеб» Платон утверждает, что красота не присуща живым существам или картинам, она — «прямое и круглое», то есть абстрактная красота поверхности тела, форма, отделенная от содержания: «...я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо... но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе» (*Платон.* 1971. С. 66). По Платону, красота не есть природное свойство предмета. Она «сверхчувственна» и неприродна. Познать прекрасное можно, только находясь в состоянии одержимости, вдохновения, через воспоминание бессмертной души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело и пребывала в мире идей.

Восприятие красоты доставляет особое наслаждение. Платон раскрывает свое понимание пути познания красоты. Персонаж его диалога мудрая женщина Диотима излагает «теорию эроса» (сверхчувственного постижения красоты). Эрос — мистический энтузиазм, сопровождающий диалектическое восхождение души к идее прекрасного; это философская любовь — стремление к постижению истины, добра, красоты. Платон намечает путь от созерцания телесной красоты (нечто незначительное) до постижения красоты духовной (наивысший этап познания красоты — по-

43

стижение ее через знание). По Платону идею красоты человек познает, только в одержимом состоянии (= вдохновении). Вечное и бессмертное начало присуще смертному человеческому существу. Для приближения к прекрасному как к идее необходимо воспоминание бессмертной души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело. Платон связал эстетическую категорию прекрасного с философскими категориями бытия и познания и с этической категорией блага.

Аристотель (384—322 до н.э.), в отличие от Платона,

Аристотель (384—322 до н.э.), в отличие от Платона, полагал, что прекрасное не объективная идея, а объективное качество явлений: «прекрасное — и животное и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какою попало величиной: красота заключается в величине и порядке» *(Аристотель.* Поэтика. 7, 1451а). Аристотель здесь дает структурную характеристику прекрасного. Продолжая пифагорейскую традицию, он утверждает, что постижению прекрасного способствует математика (См.: *Аристотель.* 1975. С. 327). Аристотель выдвинул принцип соразмерности человека и прекрасного предмета: «...ни чрезмерно малое существо не могло бы стать

прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются» *(Аристотель.* Поэтика. 7, 1451а). Прекрасное — не слишком большое и не слишком маленькое. Это по-детски наивное суждение содержит в себе гениальную идею. Красота здесь выступает как мера, а мера всего — человек. Именно в сравнении с ним прекрасный предмет не должен быть «чрезмерным». Эта концепция — теоретическое соответствие гуманистической практике античного искусства. Греческий Парфенон, например, в отличие от египетской пирамиды, не слишком большой и не слишком маленький: он достаточно большой, чтобы выразить величие афинян, его создавших, и достаточно маленький, чтобы не подавлять человека. Аристотель подчеркивал единство прекрасного и доброго, эстетического и этического. Аристотель трактует прекрасное как доброе, которое приятно тем, что оно благо. Образы искусства для Аристотеля должны быть столь же прекрасны, сколь и морально высоки и чисты. Искусство не всегда изображает прекрасное, но всегда прекрасно изображает. Мир прекрасен — этот тезис прошел через всю историю античной эстетики.

Плотин (204—270) оспаривал точку зрения,

Плотин (204—270) оспаривал точку зрения, искавшую источник красоты в пропорциональности, симметрии, «соразмерности всех частей предмета по отношению друг к другу и ко всему своему целому». Эти определения говорят о сложном прекрасном, но надо сначала, как подчеркивает Плотин, объяснить элементарно прекрасное. Источник элементарной красоты Плотин видит в бесконечных в своем разнообразии и извечно существующих идеях, действующих на косную и бесформенную мате-

рию. В приведенном выше пифагорейском перечне противоположностей Плотин произвел изменения. Первые члены (предел, нечет, единство, правое) были обобщены в понятие *«форма» — прекрасное,* вторые члены (беспредельное, чет, множество, левое) объединены понятием *«материя», «содержание» — безобразное.* От этих плотиновских положений недалеко и по времени, и по существу до средневеково-христианского убеждения в том, что все материальное, телесное — греховно и безобразно, а все духовное, идеальное — благостно и прекрасно.

В Средние века

В Средние века господствовала концепция божественного происхождения красоты **(Тертуллиан, Франциск Ассизский):** Бог, одухотворяя косную материю, придает ей эстетические свойства; красота вещи есть одухотворенность ее Богом. Чувственная красота и наслаждение ею — греховны. Средневековая эстетика аскетична.

Плотиновские эстетические идеи нашли свое продолжение в суждениях отца церкви **Блаженного Августина** (354-430), для которого, как и для Плотина, мир в целом прекрасен, несмотря на частные несовершенства. Красота мира восходит к Богу. Эстетическое впечатление от искусства обусловлено божественной идеей, которую оно несет. Августин отрицает возможность наслаждения произведением. Для Августина искусство не существует вне религиозной пользы. В эпоху позднего Средневековья **Фома Аквинский** (1225-1274) утверждал красоту реального мира: «Бога радует всякая тварь, ибо все существующее согласно с его сущностью». Красота — форма, воспринимаемая высокими человеческими чувствами (зрением и слухом). Для Фомы Аквинского прекрасное способствует подавлению земных желаний и облегчает путь к вере; оно обусловлено формальными элементами (цельность, пропорция, гармония, ясность), которые действуют на нас непосредственно. Прекрасное успокаивает желания человека и способствует его восхождению к вершинам своего назначения.

Идея созерцания красоты Бога во всех его творениях проходит и через суждения **Бонавентуры,** последователя Франциска Ассизского, и через трактат безымянного автора «Ступени божественной любви» (XIV в.), в котором говорится: «...в каждой из тварей, что под небесами, имеется и сладость, и благоухание, и гармония, и красота». И Бог присутствует в красоте реальной вещи более близко, более непосредственно, «чем каждая из этих вещей находится в себе самой»; во всей красоте, что есть в твари, человек должен провидеть и разуметь «сияющий образ Иисуса Христа, что сияет и улыбается нам в красоте тварей».

Гуманисты Возрождения

Гуманисты Возрождения утверждали красоту самой природы и радость ее восприятия. Эстетика Возрождения продолжает античные традиции; прекрасное отождествляется с нравственным и справедливым. Внешняя красота считается атрибутом добродетели. **Лука Пачиолио** выдвигает норму красоты — золотое (гармоническое) сечение. Образцом

красоты становится человек, его тело. **Агостино Нифо** объявил нормой красоты женское тело и канонизировал свое описание красоты графини Тальякоццо, превратив его в правило, закон, образец.

Канонизировали красоту женского тела и английские философы **Роберт Нокс и Хейдон.** Для **Томазо Кампанеллы** прекрасное — знак добра, а безобразное — зла. Кампанелла утверждает эстетическую полифонию жизни и релятивность ее оценок: «Нет ничего, что одновременно не было бы прекрасным и безобразным». **Леонардо да Винчи** полагал самым красивым пропорции предметов. Эстетика Ренессанса проникнута гуманизмом и поисками жизненной правды: **Шекспир** считал, что искусство — зеркало, которое художник держит перед природой; а «прекрасное прекрасней во сто крат, увенчанное правдой драгоценной». Так эстетика Возрождения подчеркивала связь красоты и правды.

Эстетика классицизма (ее каноническое выражение дал Буало)

Эстетика классицизма (ее каноническое выражение дал **Буало)** отождествляла прекрасное с изящным: прекрасна не вся природа в ее цветении и буйстве, а лишь подстриженная, ухоженная природа Версальского парка. Буало обосновывал принципы хорошего вкуса. Он считал, что прекрасно только правдивое. В искусстве прекрасно изображается даже безобразное. Подражание красоте природы — главная цель искусства. Великая личность — наиболее полное воплощение идеалов красоты для Буало:

Хотите ль нравиться и век не утомлять?
По нраву нам должны героя вы избрать —
С блестящей смелостью и с доблестью великой,
Чтоб даже в слабостях он выглядел владыкой,
И, чтобы подвиги являя нам свои,
Как Александр он был, как Цезарь, как Луи.

Эстетика французских просветителей (XVIII в.)

Эстетика французских просветителей (XVIII в.) — важный этап развития теории прекрасного. **Вольтер** (1694-1778) утверждал относительность представлений человека о прекрасном: если спросить у жабы, что прекрасно, то она ответит, что воплощение красоты — другая жаба *(Вольтер.* 1913. С. 166-167). В эстетическом кодексе «Храм вкуса» Вольтер говорит: «Ложный вкус есть порождение искусственности, между тем как матерью истинного вкуса является сама природа» *(Вольтер.* 1947. С. 600).

Французские просветители полагали, что красота — *естественное свойство самой природы,* такое же как вес, цвет, объем. **Д. Дидро** (1713-1784) разделил красоту на два вида: 1) реальную, объективную красоту, существующую до и после появления человека (отношения частей внутри предмета, отношения однородных и неоднородных предметов); 2) красоту относительную, существующую лишь для человека (предмет соприкасающийся с сознанием человека). Дидро уравнял красоту с добром,

эстетику с этикой. В эпоху Возрождения художники не могли изображать прекрасного человека в отвратительной оболочке, просветители же придавали мало значения внешнему виду, главное — духовный облик человека. Дидро считал, что «прекрасное вне меня — все, что содержит в себе то, от чего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасное для меня — все, что пробуждает во мне эту идею» *(Дидро.* 1951. С. 377). Дидро стремился учесть многообразие форм прекрасного: морально-прекрасное содержится в нравственных отношениях; литературно-прекрасное — в литературных произведениях; подражательно прекрасное — в воспроизведении в искусстве отношений, существующих в природе. По Дидро, прекрасное в природе — естественное, в ремеслах — виртуозное, в нравах — моральное, в искусстве — правдивое. Телесная красота — результат сочетания красоты формы, цвета и выражения. Дидро считает, что природа красоты в искусстве та же, что у истины в философии: «Прекрасное не что иное, как истина, возвышенная обстоятельствами возможными, но редкими и чудесными» *(Дидро.* Т. 1. С. 229). Дидро подчеркивает объективность прекрасного: «Есть ли люди, которые на него (фасад Лувра. — Ю.Б.) смотрят, или нет, — фасад не перестанет от этого быть менее прекрасным, но, конечно, только для существ, обладающих, как мы, телом и разумом». Дидро считает, что прекрасное познается чувством, а не разумом; восприятие отношений есть основа прекрасного; бедность отношений снижает красоту, чрезмерность — разрушает, ибо вредит ясности и не может быть охвачена в единстве. «Долговечны лишь те красоты, которые основаны на связи с созданиями природы» *(Дидро.* Т. V. С. 168).

Последователь лейбницевско-вольфовской философии А.Г. Баумгартен (1714-1762) рассматривал прекрасное не как отражение объективных явлений, а как проявление чувственной формы философского познания. Баумгартен ограничивал область эстетики познанием прекрасного в природе, которую он трактовал как порождение духа. Апологет античного искусства, **И. Винкельман** (1717-1768) считал, что идеал красоты выражается линией, контурами. Он объяснял сущность прекрасного природными свойствами вещей, их ритмом, цветом, симметрией. Для Винкельмана красота — цель и центр искусства. Изящное познается чувством изящного, которое развивается воспитанием и образованием.

И. Кант (1724-1804)

И. Кант (1724-1804) трактовал прекрасное как объект незаинтересованного отношения (отношение человека к прекрасному чисто созерцательное и непрактическое). Канта различил полезное и прекрасное и

подчеркнул качественно своеобразный характер эстетического интереса. Он произвел дематериализацию прекрасного, отделил его форму от его содержания: зеленый цвет или звук скрипки принято считать прекрасными, но они лишь приятны. В суждении о прекрасном имеет место созерцательное удовольствие, не возбуждающее практического интереса к объек-

47

ту. Только когда цвет и звук очищены от материального содержания, они выступают как прекрасные. Кант считает, что «наслаждение в приятном» и «наслаждение в добром» соединены с интересом, в то время как наслаждение прекрасным, которое определяет суждение вкуса (= эстетическое суждение), свободно от всякого интереса.

Дидро отождествлял красоту и истину, **Г. Э. Лессинг** (1729-1781) же разделял их, делая главным принципом изобразительных искусств красоту, а главным принципом поэзии — истину. **И. Г. Гердер** (1729-1781) сформулировал универсальный закон природы: свойства предмета, его внутреннее совершенство и красота зависят от пропорции действующих в нем сил, а нарушенная пропорция стремится быть восстановленной. Этому закону подчиняется природный предмет, он — целая система действующих сил. Такую систему представляет собой и человек, и человеческое общество, и каждая нация, наконец, все человечество. По Гердеру, красота есть внешнее выражение идеи добра.

Ф. Шиллер (1759-1805) утверждал: красота — это свобода

Ф. Шиллер (1759-1805) утверждал: красота — это свобода (согласованность с законами; ничем не стесненное развитие явлений по присущим им законам); основа красоты — простота; красота — естественное совершенство. Шиллер отличает изображение прекрасного от прекрасного изображения. То, что безобразно в природе, может быть прекрасно в искусстве (прекрасное изображение).

Г.В.Ф. Гегель (1770-1831) видел в прекрасном один из этапов общемирового движения духа

Г.В.Ф. Гегель (1770-1831) видел в прекрасном один из этапов общемирового движения духа (абсолютной идеи). В век классического искусства (Древняя Греция) дух обретает в своем развитии гармоническое единство с материальной формой и находит в ней полное и адекватное выражение, и это прекрасно. «Прекрасное — чувственное явление, чувственная видимость идеи. Ибо в красоте чувственное и вообще объективное не сохраняет в себе никакой самостоятельности, а должно отказаться от непосредственности своего бытия, так как это чувственное есть лишь наличное бытие, объективность понятия, и положено как некая реальность, которая воплощает понятие как находящееся в единстве со своей объективностью» (*Гегель.* Т. XII. С. 115). По Гегелю, прекрасное в действительности есть жизнь, выступающая как животный организм, как человеческий организм и как организм духовного мира (семья, государство); в природе прекрасное ограниченно и конечно, поэтому оно — неадекватная форма воплощения идеи, так как идея бесконечна и свободна внутри себя. Прекрасен предмет, в котором идея проявилась наиболее полно. Для Гегеля понятие прекрасного оттеснено на второй план понятием истинного: чем глубже мыслит человек, тем менее ему нужно прекрасное; ныне человек научился мыслить абстрактно (на смену веку искусства пришел век философии). В искусстве для Гегеля ценно только то, что дает возможность приблизиться к абсолютной идее. Философия, по Гегелю, познает

48

абсолютный дух как идею, а искусство познает дух не непосредственно, а через его чувственное выражение (красота — абсолютная идея, воплощенная в предметном мире и познаваемая через него). От красоты познание стремится восходить к истине. Искусство — звено самопознания духа, в котором сосуществуют конкретная чувственность природы и духовность идеи. По Гегелю, прекрасное в природе — момент развития духа. Оно предшествует прекрасному в искусстве. Лишь в искусстве прекрасное существует как идея прекрасного и ее видоизменения, идеи возвышенного, трагического, комического.

Красота в действительности непостоянна, непоследовательна, груба, материалистична. «Красота в искусстве стоит выше красоты в природе, ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом, и насколько дух и его произведения стоят выше красоты в искусстве, настолько и красота в искусстве стоит выше красоты в природе» *(Гегель.* Т. XII. С.2). Гегель подчеркивал одухотворенность прекрасного. Источник этой одухотворенности — в абсолютной идее, воплощающейся в конкретные предметы. Гегель вводит три ступени прекрасного: «первая ступень занимается понятием прекрасного вообще; вторая — прекрасным в природе, недостатки которого вызывают необходимость в идеале, в прекрасном в искусстве; третья ступень имеет предметом своего рассмотрения идеал в его осуществлении, в его художественном воплощении в произведении искусства» (См.: *Гегель.* Т. XII. С. 109). Человек стремится от мира конечных вещей к абсолютной идее. Это стремление разветвляется на стремления: к истине, к добру и к красоте.

По Гегелю прекрасное — чувственное выражение идеи в форме единичности; добро — в форме особенности, а истина — идея в форме всеобщности.

Н.Г. Чернышевский (1828-1889) в отличие от Гегеля считает

Н.Г. Чернышевский (1828-1889) в отличие от Гегеля считает а) прекрасное и истинное не

противоположности, они одинаково нужны людям и «развитие мышления в человеке нисколько не разрушает в нем эстетического чувства» *(Чернышевский.* 1938. С.8); б) прекрасное в природе выше прекрасного в искусстве (однако сам спор «выше красота в искусстве или в природе?» — некорректен). Гегелевское определение: «прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа» — в переводе на простой язык будет значить: «прекрасно то, что превосходно в своем роде». Чернышевский говорит: это определение слишком широко, ибо охватывает собой превосходное всех родов, тогда как на деле не все роды предметов прекрасны (например, великолепное болото — не прекрасно); одновременно это определение слишком тесное (оно не учитывает многообразия красоты в природе и ее развитие от низших форм к высшим). Чернышевский полагал, что прекрасное есть жизнь, соответствующая нашим понятиям о том, какой она должна быть. Его концепция антропологична. Он утверждает: прекрасное в природе предвосхищает человека.

К. Маркс (1818-1883) подчеркнул общественные, трудовые истоки прекрасного:

К. Маркс (1818-1883) подчеркнул общественные, трудовые истоки прекрасного: в процессе освоения человеком действительности происходит опредмечивание человеческих сущностных сил в предметах освое-

ния и очеловечивание природы; в этом процессе общественного производства заложен секрет «одухотворения» окружающего мира и появления прекрасного, имеющего общественную природу.

Западноевропейская эстетика конца XIX-XX вв.

Западноевропейская эстетика конца XIX-XX вв. отдала предпочтение воззрениям, согласно которым человек в процессе восприятия одухотворяет эстетически нейтральный мир и заставляет его излучать красоту. Природа лежит «по ту сторону прекрасного и безобразного», она «вне-эстетична», как и «внеморальна» и «внелогична». Красоту в природу вносит человек. Характерно суждение Ш. Лало: «Природа обладает красотою лишь»в том случае, если художественное восприятие наделило ее прекрасным... С эстетической точки зрения природа богата лишь тем, что наше искусство ссудило ей» *(Лало.* 1915. С. 100, 101).

2. Прекрасное и полезное.

2. **Прекрасное и полезное.** Эстетическая концепция, выраженная в древнешумерской поэме «Инанна выбирает мужа», предвосхищает сократовскую идею: чем полезнее — тем прекраснее. Поэма повествует о том, как бог солнца Уту уговаривает свою сестру Инанну выйти замуж за бога пастухов Думузи, хотя она предпочитает бога земледельцев Энкиду.

«Земледелец? Чем же он лучше меня?» — спрашивает бог пастухов Думузи и доказывает, что поскольку он дает людям сыр, сливки, кожу, шерсть, то есть кормит, одевает и обувает, то он полезнее бога земледелия, дающего только хлеб и бобы. Инанна останавливает свой выбор на боге пастухов, который в большей мере обеспечивает людей всем необходимым. Первостепенная значимость скотоводства в шумерской экономике предопределяет выбор невесты: бог пастухов красивее и имеет большее право войти в семью бога солнца. (См.: *Крамер.* 1965. С. 165). Как уже говорилось Сократ (V в. до н.э.) также отождествлял прекрасное и полезное: Искусно украшенный щит, не защищающий воина от врагов, нельзя назвать прекрасным, прекрасен даже неукрашенный щит, хорошо выполняющий свою функцию. Сократ в наивной, упрощенной форме, вводит в определение прекрасного общественную практику. Однако трудно согласиться с утверждением, логически завершающим сократовскую концепцию: корзина с навозом прекрасна, поскольку полезна.

Поиски сущности эстетического шли и в направлении, противоположном сократовскому утилитаризму. Индийский философ Шанкара (VIII-IX в.) подчеркивал, что эстетическому восприятию присуще состояние покоя, отсутствие чувственных вожделений, успокоенность и просветленность. В восточной традиции прекрасное — проявление истинной духовности, внутренний голос бытия и космического сознания, которые возвышают человека над его обыденно-мирским существованием. Эта традиция эстетизирует путь духовного очищения и прозрения.

Кант (XVIII в.) полагал, что при эстетическом восприятии прекрасного предмета 1) наше отношение к нему бескорыстно, незаинтересованно,

чем принципиально отличается от морального и практического отношения; 2) мы получаем удовольствие «без понятия»; 3) предмет воспринимается как целесообразный «без представления о цели»; 4) предмет рассматривается «как предмет необходимого удовольствия» (См.: *Кант.* 1966. С. 212, 240, 245). Немецкий философ утверждает духовную природу прекрасного, выделяет его из сферы утилитарного и абсолютизирует практическую незаинтересованность человека в предмете эстетического наслаждения.

Как видим, в истории эстетики возникла теоретическая антиномия: прекрасное — полезное (Сократ), прекрасное — бесполезное (Кант). Как же разрешить это противоречие?

Единство утилитарного и эстетического в современной архитектуре подталкивает к согласию с Сократом: прекрасное — полезное. Однако тогда прав люмпен-художник, отвергающий красоту Венеры Милосской на том основании, что из нее нельзя извлечь прямой выгоды («я не могу ее съесть, я не могу ею забивать гвозди, и я не могу ее сделать своей любовницей — значит, она не прекрасна»). Выходит, нельзя считать прекрасное полезным. Значит, прекрасное бесполезно? Ведь наше восхищение красотой бескорыстно. Однако такое «кантовское» утверждение противоречит практике дизайна, делающего вещи полезными и красивыми. Выходит, нельзя признать прекрасное бесполезным. Очевидно, в каждом из этих противоположных мнений есть и правда, и ложь. Антиномия (прекрасное — полезное; прекрасное — бесполезное) схватывает реальную противоречивость человеческой деятельности, которая одновременно и утилитарно-эгоистична, и эстетически-альтруистична и включается в жизнь и личности, и человечества.

Первобытный человек замыкался на узкопрактическом отношении к реальности, которое, однако, уже содержало нечто общечеловеческое, родовое. На основе практического отношения постепенно формируется эстетическое. Прекрасное выступало в форме полезного пока полно не сформировалась оппозиция: природа\культура, естественное\искусствен-ное (по Леви-Строссу: сырое\вареное).

Человек наслаждается прекрасным не для удовлетворения обыденных нужд (скажем, утоления голода). При эстетическом восприятии существует высшая заинтересованность, возникающая, когда у человека удовлетворены его непосредственные потребности и когда складывается сложная сеть общественных интересов, обычно не связанных с прямой выгодой. Наслаждаясь красотой и могуществом горной реки, мы не думаем о том, что ее можно заставить вращать турбины. Однако в эстетическом восприятии природы всегда опосредованно присутствует вся общественно-историческая практика, весь культурный и социальный опыт человечества, все значения природного явления. Эстетическая ценность —

интеграл бесконечного числа бесконечно малых значений предмета для человечества. Эстетическая оценка свободна от утилитарных ориентаций, тем не менее она сформирована всей общественно-исторической практикой человечества, которая как бы напластована на каждое наше сиюминутное, субъективное отношение. В понятии «полезное» фиксируется жизненная необходимость предмета для человека и установка сознания на практическое его использование. Полезное становится мировоззренческой ориентацией лишь в прагматизме как философском течении. В реальном процессе бытия полезное предшествует прекрасному и является его фундаментом. Эстетическое восприятие прекрасного тяготеет к бескорыстию и духовности. Они особенно ценны в наш век прагматизма, среди обуявшей общество жажды богатства. (См. *Брох.* 1986. С. 381). Восторгаясь красотой женщины, Б. Пастернак писал:

Любить иных — тяжелый крест, А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносилен

(Пастернак Б. 1965 С. 165)

Секрет красоты — секрет жизни. Весенним днем 1848 г. смертельно больной Гейне вышел на сияющие солнцем улицы Парижа. Преодолевая слабость, он добрался до Лувра и остановился перед мраморной Венерой Милосской. Прощаться с жизнью для поэта значило расставаться с красотой.

3. Прекрасное и симметрия

3. Прекрасное и симметрия. Симметрия в окружающем мире часто воспринимается как прекрасное Она заложена в самом основании мироздания в микрокосмосе частицам противостоит их зеркальное отражение — античастицы. Симметрия — фундаментальное свойство мироздания — повторяется и в листке дерева, и в строении тела животных и человека Осваивая мир, люди сообразуют свою деятельность с его свойствами, выходя благодаря этой деятельности в сферу свободы. В ходе человеческой деятельности рождается красота как способность действительности стать объектом освоения и потому быть значимой для человечества и в результате освоения стать сферой свободы.

4. Прекрасное и деятельность человека.

4. Прекрасное и деятельность человека. Первыми предметами эстетического отношения человека к действительности были орудия труда. Люди получали удовольствие от хорошо сделанного орудия, форма которого соответствовала его назначению. Эти орудия становился источником эстетического наслаждения, возбуждающим в людях радость и восхищение их способностью к творчеству. С расширением сферы человеческой деятельности расширяется и круг эстетических ценностей. Человек начинает эстетически воспринимать и оценивать природу, самого себя и общество. То, что для племени было полезным выступало как символ богатства, оценивалось как прекрасное. Труд старше искусства.

Сначала появляется утилитарное и только потом на его основе вырабатывается эстетиче-

ское отношение к миру. Животное действует (роет нору) в силу биологической необходимости, сообразно инстинктам. Человек же создает сознательно, творчески, имея замысел и в конце работы получая результат, соответствующий ему.
Человек творит, находя в предмете его внутреннюю меру (то есть сообразуя природные качества явлений со своими потребностями). Творчество по мере вещей рождает и чувство красоты, и способность наслаждаться ею, и эстетические изделия с их ценностью, и красоту окружающего мира, который ставится человеческой деятельностью в ценностное отношение к человечеству. Тем самым в процессе своей деятельности человек выявляет и в известном смысле создает законы красоты.

5. Мера.

5. Мера. Что же такое мера, внутренне присущая предмету? Некоторые полагают, что мера есть идея целенаправленной организации, заложенная природой. Однако у природы нет внутренней цели. Роден, творя из куска мрамора «Маленькую фею вод», действовал вовсе не в соответствии с идеей целенаправленной организации, якобы заложенной в самом мраморе как природном веществе. Никакая целенаправленная эволюция мрамора никогда бы не родила ни тех целей, ни той меры, в силу которых под рукой художника камень стал скульптурой. Роден создавал «Маленькую фею вод», «отсекая все лишнее» от куска мрамора. Это и было поиском внутренней меры природного материала в его сообразности с общественными потребностями человека. Из этого куска мрамора нельзя было бы сделать чайную ложку или изложницу для заливки металла — такое употребление природного материала не соответствовало бы его мере.
Мера — выявляемая в процессе освоения мира способность предмета так или иначе служить человеку. Мера — плоскость пересечения природных особенностей предмета и исторически обусловленных потребностей человека, отражающих общечеловеческие интересы. Мера — соответствие природных свойств предмета потребностям и возможностям человека как исторического существа, представляющего человеческий род.

6. Прекрасное в природе.

6. Прекрасное в природе. Прекрасное *объективно* и зависит не от восприятия индивида, а от реальной общезначимой ценности предмета. Прекрасное *общественно* — это эстетическое свойство, обусловленное деятельностью людей, которая вовлекает окружающий мир в сферу человеческих интересов и ставит каждый предмет в определенное отношение к человечеству. Прекрасное — это самое *широкое положительное значение (позитивная ценность) явления для человечества как рода.*
Прекрасное — *«одухотворенность» предмета* (деятельность человека накладывает печать его духовного облика на предмет; эта деятельность охватывает мир и превращает его в реальное воплощение человеческих

сущностных сил). Явления мира — или «вторая природа» (природа преобразованная трудом человека), или объект освоения, или арсенал грядущей мощи людей. Нет явлений общественно безразличных, не соотнесенных с обществом. И в этом — источник «одухотворенности» явлений действительности и их эстетических свойств.
Прекрасное — *сфера свободы,* другими словами: познанное, освоенное явление, не содержащее в себе ничего пугающего, отталкивающего: человек овладел им, и по отношению к нему свободен. Речь здесь идет не о личном господстве человека над явлением, а о господстве его как представителя человеческого рода, о господстве, обусловленном историческим уровнем развития общества. Красота в природе — сфера свободного владения предметом (способность его познать, освоить, изготовить), в искусстве, в спорте — сфера свободного владения мастерством.
Прекрасное — исторический продукт; явления, в которых проявляется максимальное для данного уровня исторического развития общества господство человека над окружающим материальным миром. Свободное владение силами природы, умение подчинить их разумной практической цели вызывает у человека эстетическое наслаждение. Прекрасное — общечеловеческая ценность, ценность предмета для человека как рода и сфера свободы. Эти определения необходимы и достаточны для характеристики прекрасного как узловой эстетической категории.

7. Прекрасное в обществе.

7. Прекрасное в обществе. Эстетические свойства в природе, в общественной жизни, в искусстве принципиально ничем не отличаются. И в том, и в другом, и в третьем случаях эстетические свойства объективны, не зависят от прихоти воспринимающего, имеют общественную сущность, являются положительной ценностью и сферой свободы. Красота в общественной жизни — сфера политической и социальной свободы.

8. Прекрасное в искусстве.

8. Прекрасное в искусстве. Хотя прекрасное зыбко и его не так просто «сковать рамками концепции», все же именно оно задает тон в искусстве (См. *Ортега-и-Гассет.* 1991. С. 65). Искусство — высшая форма освоения мира по законам красоты. Оно перерабатывает все впечатления бытия в прекрасное.

О чем бы ни говорил художник (о трагических страданиях, о возвышенных подвигах, об уродстве, о комизме) его творения доставляют эстетическое наслаждение. Датский философ XIX в. С. Кьеркегор дал образную характеристику поэту: несчастный человек, в чьем сердце скрыты мучения, но чьи губы устроены так, что, когда стон вырывается из них, он превращается в прекрасную музыку. Этот образ переосмысляет древнее предание. В подарок тирану скульптор Перилл отлил огромного бронзового быка, полого внутри. В него клали обреченного на смерть человека и разводили под брюхом металлического чудовища огонь Пасть быка была устроена так, что стоны погибающего человека вылетали из нее в виде мелодичных звуков. Одним из первых был так казнен сам скульптор — создатель бронзового изваяния.

Греки все превращали в красоту. Один из мифов повествует о мести богов Ниобее: ее детей беспощадно уничтожают стрелами. «Как ни страшно это событие, по форме оно прекрасно ведь стрелы — это солнечные лучи» *(Олеша.* 1965. С. 188).

Красота в искусстве — и в совершенстве формы, и в глубине содержания, и в мастерстве (свободном владении темой и художественными средствами), и в значимости художественной концепции произведения.

Буквальное, бесстрастное копирование жизни не ведет к созданию прекрасного в искусстве. «Ты не жалкий копиист, но поэт!.. Попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ» *(Бальзак.* 1955. С. 375).

Прекрасное вечно, а представления о наипрекраснейшем исторически изменчивы. Вламинк приобрел приглянувшуюся ему негритянскую статуэтку, принес ее к Дерену и сказал: «Почти так же прекрасно, как Венера Милосская, разве нет?» «Это так же красиво», — ответил Дерен. «Затем оба художника отправились к Пикассо, который внимательно осмотрел статуэтку и на повторное заявление Вламинка о том, что это «почти так же красиво, как Венера Милосская», ответил: «Это гораздо красивее!».

Искусство пробуждает в людях творческое начало, воспитывает способность находить внутреннюю меру предметов, учит чувствовать и понимать красоту, творить по ее законам, формирует ценностные ориентации человека в мире.

IV. Другие эстетические категории

1. Возвышенное.

1. Возвышенное.

Возвышенное в ИСТОРИИ эстетической мысли

Возвышенное в ИСТОРИИ эстетической мысли. Возвышенное первоначально было осмыслено не как эстетическая категория, а как стилистическая фигура риторики. В I в. греческий ритор **Цецилий** в трактате «О возвышенном» рассмотрел правила возвышенного стиля, технику ораторской речи и классифицировал стилистические фигуры и тропы. Принципы ораторского искусства, выдвигавшиеся Цецилием, были распространены на литературу. Трактат Цецилия не дошел до нас. Судить о нем можно лишь по сохранившимся фрагментам и замечаниям в сочинениях других ученых. Без имени автора дошел до нас другой трактат «О возвышенном» (ответ на сочинение Цецилия, переросший это свое назначение). Долгое время его приписывали Лонгину, однако, как теперь доказано, он не мог ему принадлежать. По традиции, неизвестного автора условно называют Псевдо-Лонгином.

Псевдо-Лонгин

Псевдо-Лонгин сохранил трактовку возвышенного как стилистического понятия, одновременно расширив его содержание до значения эстетической категории. Все лучшее в литературе он относит к сфере возвышенного. Псевдо-Лонгин отмечает духовные источники возвышенного: необычайные страсти, красота речи в соединении с великими мыслями. По Псевдо-Лонгину, возвышенное далеко от мирской суеты, мелочного тщеславия, богатства, почестей, славы, неограниченной власти — от всего что прельщает людей внешним блеском. «Разумному человеку не может показаться благом то, в презрении к чему возникает подлинное благо. Удивление и восхищение вызывают не обладатели мнимых благ, а те люди, которые, имея полную возможность пользоваться подобными благами, гордо отвергают их с высоты своего духовного величия...» *(О возвышенном.* С. 14). В возвышенном Псевдо-Лонгин видит могучие, раскрывающие величие Бога силы природы, имеющие философское значение: «...природа никогда не определяла нам, людям, быть ничтожными существами, — нет, она вводит нас в жизнь и во вселенную как на какое-то торжество, а чтобы мы были зрителями всей ее целостности и почтительными ее ревнителями, она сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому, потому что оно более божественно, чем мы» *(Там же.* С. 64-65). Возвышенное, по Псевдо-Лонгину, поднимает человека до величия божества, дарит людям бессмертие, неизгладимо запечатлевает себя в памяти. Люди никогда не испытывают чувства возвышенного при виде небольших ручьев, как бы чисты, прозрачны и полезны они ни были, но приходят в изумление при виде Нила, Дуная, Рейна и особенно при виде океана. Чувство возвышенного вызывает не огонь, добытый человеком, а огонь небесный; как возвышенное потрясает человека вулкан, низвергающий огромные камни и изрыгающий горящие потоки серы. В суждениях Псевдо-Лонгина важно (= рациональное зерно) указание на то, что именно еще не освоенные человеком и противостоящие ему явления выступают как возвышенные.

Эпоха Средневековья

Эпоха **Средневековья** связывала возвышенное с Богом. Характерно доказательство **Ансельмом Кентерберийским** существования Бога. Он говорил, что Бог — самое возвышенное (= высшее благо). Но в понятие о высшем благе входит бытие, ибо небытие — не благо, а зло. А, если в высшее благо (= Бог) входит существование, значит, оно существует. Это рассуждение выводит существование Бога из посылки, в которой это существование уже допущено. Да и вообще, Бог — предмет веры, а не знаний и доказательств. Средневековые соборы возвышенны, они устремлены острыми шпилями к небу и с величайшей экспрессией и мощью выражают стремление людей к высокому, идеальному, чистому.

56

«Божественная комедия» **Данте** названа им в духе псевдолонгиновской традиции: стилистически «высокое» — трагедия; «низкое» — комедия.

Художники **раннего Ренессанса** порою низводили возвышенное до степени обыденного. Бога представляли в образе бюргера (обожествление бюргера и обюргеривание Бога).

Высокий Ренессанс

Высокий Ренессанс превозносит человеческое, раскрывает в человеческом титаническое, божественное. Искусство дерзновенно говорит о мире, раскрывает возвышенность сущностных сил человека. Леонардо да Винчи в «Тайной вечере», Рафаэль в «Сикстинской мадонне», отрицая средневековый аскетизм, славят человека, его мощь, красоту. Это породило понимание возвышенного как яркого и полного проявления человеческой сущности. Трактовка возвышенного (в духе Цецилия) как типа стиля оказала воздействие на развитие эстетической мысли (См. «Поэтику» Буало) вплоть до учения «о трех штилях», изложенного М.В. Ломоносовым в трактате «О пользе книг церковных в российском языке» (1757).

Английский теоретик **Э. Берк** в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) положил начало противопоставлению этих принципиально различных категорий, «несоединимых в одном чувстве». **Кант** считал, что «возвышенное содержится не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе...» *(Кант.* Т.5. С. 272); оно то притягивает, то отталкивает, не доставляя положительного удовольствия, а возбуждая удивление, почтение и отрицательное наслаждение. Возвышенное — гордость человека, возникающая благодаря преодолению страха в процессе веры. Отмеченные Кантом, черты возвышенного объясняются его неосвоенностью, несвободой по отношению к нему человека.

Противопоставлял прекрасное возвышенному и **Ф. Шиллер.** Он считал, что прекрасное вызывает приятное, а возвышенное — неприятное чувство (так неприятны, величественная гроза и вспышки молний).

В истории эстетической мысли прекрасное и возвышенное не только противопоставлялись, но и сближались. Так, французские эстетики XIX в. **(А. Сурио, Н. Жоффруа)** полагали, что возвышенное есть высшая степень прекрасного, или же прекрасное «в себе», бесконечная красота, которую нельзя

постигнуть (**Б. Левек).**

Гегель считал, что возвышенное — этап движения абсолютного духа, этап мирового исторического процесса, соответствующий романтической стадии развития искусства, когда дух, содержание превалируют над материей, формой. Возвышенные образы особенно близки поэзии и музыке, которые также соответствуют романтической стадии.

Чернышевский полагал, что возвышенное гораздо больше, гораздо сильнее других явлений, с которыми оно сравнимо. Возвышен ураганный ветер, который во сто раз сильнее обыкновенного; любовь, которая силь-

57

нее мелочных расчетов и побуждений. Возвышенное раскрывается через сравнение с окружающими явлениями. Эти определения носят количественный характер. Хотя, как отмечал сам мыслитель, человек может обладать баснословным аппетитом по сравнению с другими людьми, но такое превосходство отнюдь не характеризует его как возвышенную личность.

И. Гаман трактовал возвышенное не как эстетическую, а как религиозную категорию. Немецкий философ **Н. Гартман** определял возвышенное как прекрасное, идущее навстречу потребности человека в великом, превосходном. Всякая грандиозная, могущественная сила действует на человека устрашающе, подавляет его. Воспринимая возвышенное, человек преодолевает в себе чувство собственной незначительности.

Краткий обзор истории эстетической мысли выявляет две точки зрения на взаимоотношение прекрасного и возвышенного: 1) возвышенное есть превосходная степень прекрасного, его особый род, отличающийся величиной или мощью; 2) возвышенное противоположно прекрасному, и при его восприятии возникает эстетически негативная реакция. Каждая из этих теоретических позиций односторонняя. Необходимо вобрать в современное определение все рациональное из предшествующего опыта эстетики.

Природа возвышенного

Природа возвышенного. Если прекрасное — это положительная общечеловеческая ценность явлений, которыми общество уже полно и свободно владеет, то возвышенное — эстетическое свойство предметов, имеющих положительное значение для общества и таящих в себе огромные, еще не освоенные потенциальные силы. Эти непокоренные силы (сфера несвободы) порою грозны. Полное овладение ими — дело истории, в ходе которой раскрываются все новые возможности и источники человеческого могущества. Бесконечность и вечность мира, мощные внутренние силы человека и природы, безграничные перспективы ее освоения — все это отражает возвышенное как категория эстетики.

Воспринимая возвышенное, мы испытываем восторг, к которому может примешиваться эстетически отрицательная эмоция и даже чувство страха. В зависимости от акцента на тот или иной момент восприятия (восторг — страх) различают две разновидности возвышенного: возвеличивающее мощь человека и подавляющее его. Между этими крайностями — веер оттенков возвышенного. Пример многообразия в восприятии возвышенного — образ «горделивого истукана», «мощного властелина судьбы», «строителя чудотворного» в поэме Пушкина «Медный всадник».

Какую же ценность для человечества имеют высокие горы, океаны, космические просторы, если они еще не освоены? Деятельность людей так или иначе втягивает эти явления в сферу общественных отношений. Они выступают в качестве природной среды, служат неисчерпаемой кла-

58

довой природы, из которой люди постоянно будут черпать свою мощь и величие. Даже причиняя разрушение, неся бедствие людям, могучие силы природы не лишаются глобальной перспективной положительной ценности для человеческого рода. Развитие общества, приближая человека к овладению этими силами природы, лишает их пугающих черт, раскрывает их величие, их дружественность, а не враждебность людям. Как только мощное явление природы хотя бы опосредствованно втягивается в систему общественных отношений, оно становится возвышенным. Полное освоение явления, овладение им изменяет и его эстетические свойства: из возвышенного оно становится прекрасным. В ходе развития общества сфера прекрасного расширяется за счет возвышенных явлений. Расширение освоенных явлений открывает новые горизонты познания. Поэтому, как это ни парадоксально, переход возвышенного в прекрасное одновременно расширяет круг не только прекрасных, но и возвышенных явлений. Возвышенное колоссально, могуче и превосходит возможности современного человечества. Сталкиваясь с этими грозными силами, гордо противостоя им, постепенно подчиняя их себе, человек роднится с вечностью, обретает земное бессмертие, опирающееся на деяния, на творчество:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,

И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.
(Пушкин. Т. 5. 1949. С. 419).

Возвышенное в обществе

Возвышенное в обществе — это созданные руками человека гигантские технические сооружения, мощные социальные движения, охватывающие огромные массы людей, грандиозное по результатам творческое созидание. Значение таких явлений со всей полнотой может быть раскрыто лишь в ходе жизнедеятельности ряда поколений. Иными словами, масштабы и мощь этих творений человека таковы, что полное их освоение может быть лишь итогом целого исторического процесса.

Возвышенное в искусстве

Возвышенное в искусстве. Грандиозность, масштабность, монументальность — формы отражения возвышенного в искусстве. **Греки** царя богов видели в могучем Зевсе. В Олимпии в храме Зевса и в скульптурном

изображении бога-громовержца выразительно запечатлено возвышенное. Храм Зевса был повержен землетрясением. Века и эпохи проносились над его развалинами, но остатки грандиозных колонн и сейчас волнуют и восхищают. Однако не только в монументальности секрет величия этого храма. Внутри его в древности помещалась колоссальная статуя Зевса, восседавшего на троне. Статуя была так рассчитана по отношению к высоте храма, что если бы сидящий бог поднялся, то головой пробил бы крышу. В соотношении размеров скульптуры и храма заключался важнейший источник впечатления возвышенного, которое производила фигура Зевса в интерьере здания. Вся композиция как бы говорила: человек могуч, он возвел величественный храм, но Зевс могущественнее: стоит ему привстать — и купол рухнет. Идея владения одними силами природы и зависимости от других воплощалась в этом архитектурно-скульптурном ансамбле, производившем впечатление и прекрасного, и возвышенного.

Древнегреческая архитектура прекрасна в своей человечности. Ей присуще то, что Аристотель называл мерой: здания не слишком велики и не слишком малы, они под стать человеку (Парфенон достаточно грандиозен, чтобы утверждать мощь человека, и достаточно соразмерен ему, чтобы не подавлять). Египетские же пирамиды возвышенны. Утверждая величие фараона, они подавляли личность, которая на фоне грандиозной усыпальницы превращалась в песчинку, ничего не значащую по сравнению с вечностью, воплощенной в образе колоссального надгробия. Минимальность утилитарных функций пирамид еще более подчеркивала антидемократический характер их величия.

В Средние века

В Средние века возвышенное отождествлялось с Богом и рассматривалось как пограничная категория эстетики и богословия. Образ возвышенного запечатлен в готических соборах. Устремленными вверх линиями они выражали связь человеческих надежд с небом. Они проникнуты порывом человечества к почти несбыточному, но при огромных усилиях достижимому совершенству. Готические соборы осваивали грандиозное пространство ввысь. В узких колодцах нефов загадочно мерцал свет, проходивший сквозь цветные витражи. Приглушенное освещение, таинственность, обращенность к небесам создавали ирреальную атмосферу, далекую от обыденности и соответствующую средневековым представлениям о возвышенном.

Эпоха Возрождения

Эпоха **Возрождения** утверждала возвышенную титаническую личность сражающуюся с морем бед. Характерна микеланджеловская скульптура Давида. Юноша изображен за мгновение до схватки, его расслабленные мышцы еще играют под нежной кожей — так перед броском, перед высшим напряжением замирают все силы человека. Это дремлющее могущество, готовое вот-вот выплеснуться в мир, и есть образ возвышен-

ного. «Король Лир» Шекспира — художественный анализ истинного и ложного величия. Лир обладал властью, но его величие было призрачным: он был капризен, несправедлив, тщеславен и слеп душой — велеречивость старших дочерей принимал за истинную любовь, а молчаливую преданность младшей дочери Корделии — за холодность и черствость. Но вот, преданный старшими дочерьми, он оказывается посреди степи — ослепленный молниями, обезумевший от горя, в рубище. Но лишенный мнимого

величия власти, он обретает человеческий взгляд на вещи, а с ним и подлинное могущество. В нем открывается мощь человеческого духа. Он гордо противостоит несчастьям и, осознав наконец истинные ценности мира, получает нечто большее, чем власть над людьми, — власть над собой и своими страстями, реальное видение жизни.

В искусстве Нового времени

В искусстве **Нового времени** возвышенное гениально воплощено в Девятой симфонии Бетховена. Тихие, глухие, мерцающие звуки постепенно нарастают и вдруг взрываются. Вот вновь все замерло, как бы ушло под землю, но там копится какая-то огромная энергия, ее искры прорываются и вспыхивают, снова гаснут, но вдруг, прорвавшись, мощная волна катится, все сметая на своем пути. Симфония передает подспудную мощь исторических процессов, в которые втянуты огромные людские массы. Мир Бетховена грандиозен и бесконечен. В его музыке все неожиданно: и тихие журчащие, воркующие звуки, и взрывы бурь, и шепот влюбленных, и грохот всемирных катастроф. Эпоха революционных бурь ворвалась в музыку. И природа, и человеческая жизнь воспринимаются Бетховеном космично, возвышенно. В отличие от бетховенского, мир музыки Моцарта уютен, обжит, он весь светится изнутри, весь согрет трепетным человеческим дыханием, хотя и не чужд острым конфликтам («Дон Жуан») и трагедиям («Реквием»). Его мир — это гармонично замкнутое целое. Он прекрасен и похож на ту звенящую хрустальную сферу, которой древние греки окружали в своих натурфилософских представлениях планеты. Этот родной человеку, освоенный им мир не пугает, в нем нет ничего сверхъестественного. Иногда Моцарт грациозен, изящен, иногда улыбчив, порой печален и даже скорбен, но всегда прекрасен.

Отражение возвышенного в искусстве обусловлено не только темой, но и характером ее изложения. В подготовительных материалах к «Истории Петра» Пушкин описывает Полтавский бой с бесстрастием историка: «Петр объехал со своими генералами всю армию, поощряя солдат и офицеров, и повел их на неприятеля. Карл выступил ему навстречу; в 9-ом часу войска вступили в бой. Дело не продолжалось и двух часов — шведы побежали. На месте сражения сочтено до 9234 убитыми. Голиков погибшими полагает 20 000, на три мили поля усеяны были трупами. Левенгаупт с остальными бежал, бросая багаж и коля своих раненых. Ушедших

было до 16000, а с людьми разного звания — до 24 000» *(Пушкин.* Т. 9. С. 218-219). И хотя цифры и факты показывают масштабность битвы, ее описание здесь не производит впечатления возвышенного.

А вот описание того же боя в поэме «Полтава». Словами высокого стиля Пушкин рисует образ Петра и создает возвышенную, впечатляющую картину гигантского сражения:

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с Богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как Божия гроза.
.....
И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскаленным,
Стеной живою отраженным,
Над падшим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся с плеча...
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.
(Пушкин. Т. 4. С. 293-294, 295).

Возвышенные события требуют ярких, пафосных художественных средств, яркости образов и интенсивности воздействия на читателя.

* * *

Итак, *возвышенное — объективное эстетическое свойство, присущее предметам и явлениям, которые обладают широкой положительной общественной значимостью, оказывают влияние на жизнь целых народов или всего человечества. Ввиду своей колоссальной мощи и огромного масштаба возвышенные явления не могут быть сразу освоены, поэтому по отношению к ним человек несвободен. Прекрасное* —

сфера свободы, возвышенное — сфера несвободы человека.

2. Трагическое.

2. Трагическое.

Трагическое в истории эстетики

Трагическое в истории эстетики.

Платон

Платон не вместил в рамки своей эстетики высшее достижение античного искусства — трагедию: человечество, не сумевшее разумом обуздать страсти и жить счастливо, не должно умножать свои страдания изображением трагедии на

62

сцене; трагедия не доставляет удовольствия; она — бедствие и бич для людей. Платон отказывается принять в государство трагическую музу, ибо это значило бы допустить чтобы в нем царило страдание вместо мудрых законов.

Аристотель

Аристотель высоко ценил трагедию как вершину искусств. Этот взгляд соответствует ведущему месту, которое трагедия занимала в античной художественной культуре. «Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью» *(Аристотель.* Поэтика. IX, 1450 a). Трагедия воспроизводит переход человека от счастья к несчастью. «[Трагедия] есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда получается неожиданно, и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо таким образом удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно. так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением, например, то событие, что статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти этого Мития, упав на него в то время, как он на нее смотрел; подобные вещи кажутся случившимися не без цели» *(Там же.* IX, 1452 a). Трагедия — подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее благодаря состраданию и страху очищение подобных аффектов *(Там же.* VI, 1449b). Это катарсическое воздействие — очищение души зрителя посредством страха и сострадания, порождаемых трагическим действием. В понятие катарсиса Аристотель вкладывал моральный и эстетический смысл, оно означало для него полное просветление души человека. Трагедия имеет познавательное значение и оказывает воспитательное нравственно-эстетическое воздействие (калокагатия). Аристотель ставит вопрос о характере трагического героя: «сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастием нам подобного»; трагический герой «не отличается (особенной) добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастьи, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица подобных родов» *(Там же.* XIII, 1453). Аристотель отмечает синтетическую природу трагедии, в которой сценические средства сочетаются с впечатляющей силой музыки и других искусств.

Для Буало трагедия есть «трагедия сострадания». На сострадании к герою, поступки которого имеют моральное оправдание, зиждется эстетическое воздействие трагедии. Она, «развлекая нас, рыданья исторгает», «трогает» и «вызывает сочувствие», ибо трагический герой действует ли-

63

бо по неведенью (например, Эдип), либо испытывает угрызения совести (например, Орест), либо оказавшись «преступником поневоле», испытывает «добродетельные» страдания (например, Федра).

Эстетика просветителей (Дидро, Лессинг)

Эстетика просветителей (Дидро, Лессинг) оспаривает точку зрения классицизма, считавшего, что трагическим героем может быть только выдающаяся, «противостоящая толпе» личность. Герой трагедии может быть и обыденным человеком. Однако «если поэт хочет вызвать удивление геройскими чувствами, то не должен распоряжаться ими слишком расточительно: что мы видим часто и у многих, тем мы перестаем любоваться» *(Лессинг.* 1953. С. 517). **Дидро** требует в трагедии простоты, правды, ненапыщенной (естественной) возвышенности и осуждает художника, изобразившего смерть Сократа на парадном ложе, ибо художник не понял, насколько добродетель и невинность, угасающие в глубине тюрьмы, на соломенном ложе, могли бы создать зрелище патетическое и возвышенное. **Лессинг** считает, что трагедия изображает ужасы и жизненные бедствия, не приукрашивая и не смягчая их и раскрывая закономерность и необходимость этих событий. По Лессингу, трагическое — преходящий момент мира, не исключающий гармонии и справедливости. Лессинг за оптимистическую трагедию: целое произведение

этого смертного творца должно быть отражением целого, созданного вечным творцом, должно приучить нас к той мысли, что все кончится к лучшему в этом мире, как и в том.

Кант

Кант утверждал: трагедия возбуждает чувство возвышенного, комедия — чувство прекрасного.

По Гегелю «основной пункт» теоретической проблематики трагического — природа целей трагического героя — «стремление к абсолютному». Всеобщий характер целей трагической личности он демонстрирует на примере «Фауста» Гете: герой этой «философской трагедии» неудовлетворен наукой, с другой стороны — проявляет интерес к светской жизни и земным удовольствиям. Фауст совершает трагическую попытку примирения знания с абсолютом. Сходным образом шиллеровский Карл Моор восстает против гражданского порядка и самого состояния мира и человечества (это восстание носит характер всеобщности). Гегель — противник чисто случайных трагедий, ибо в подлинной трагедии царствует необходимость. В развязке трагедии нет места для «голой гибели индивидуумов» и нет места трагическому там, где может получиться и «счастливая развязка запутавшихся отношений и благополучный конец» для тех действующих характеров, которыми нас заинтересовали.

Если счастливая судьба героя имеет по меньшей мере такое же право, как и неудача, — лучше счастливый исход, говорит Гегель. Он против того, чтобы в искусстве отдавалось предпочтение несчастью только ради псевдоаристократической чувствительности людей, находящих себя при

64

переживаниях скорби и сострадания особенно интересными. Гегель подчеркивает, что трагический конфликт и его разрешение должны быть в произведении, лишь если это необходимо, для того чтобы воздать должное более высокому воззрению. По Гегелю, при трагическом конфликте обоюдно приемлемое соглашение для борющихся сил невозможно: конфликт в трагедии непримирим и, уж во всяком случае, значим, существен, он не есть продукт мелкой ссоры, перебранки, а порождается глубинными противоречиями: если сталкиваются такие интересы, что не стоит для них приносить в жертву индивидуумов, так как последние могут, не отрекаясь от самих себя, отказаться от преследования своих целей или прийти к соглашению со своими противниками, то нет нужды, чтобы конец был трагическим. Художник не волен убить своего героя, когда и где ему заблагорассудится. В трагедии конфликтующие характеры, не отрекаясь от самих себя, не могут прийти к примирению и отказаться от своих целей. Принципы, во имя которых идет борьба в трагедийном произведении, настолько важны для борющихся характеров, что ценятся ими дороже собственной жизни. В трагедии даже самопожертвование не превращается в самоотречение и означает утверждение принципов и целей трагической личности, а не отказ от них.

Для Гегеля трагическое — результат взаимодействия трагического характера и трагедийных обстоятельств: как конкретных, складывающихся вокруг данного характера благодаря его активности, так и общих, существующих благодаря общей конкретно-исторической обстановке, порождаемой деятельностью человечества. Гегель назвал эти глобальные обстоятельства «состоянием мира».

Значимость категории трагическое для понимания современности

Значимость категории трагическое для понимания современности. Человек смертен, и его не могут не волновать проблемы взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. История человечества насыщена трагедийными событиями. Искусство в своих философических размышлениях о мире тяготеет к трагедийной теме. Другими словами, и жизнь личности, и история общества, и художественный процесс пересекаются с проблемой трагического.

Жизнь человека трагична и потому, что он смертен, и потому, что ни одно общественное устройство в истории человечества не осуществило идею свободы, равенства и братства, хотя ближе всего к этому идеалу подходит демократическое общество. Тоталитаризм рождает трагедию несвободы. Однако и в самом благоустроенном демократическом обществе есть преступления, самоубийства, наркомания, неосуществленность личности и другие бедствия, порождаемые несовершенством смертного и греховного человека, живущего в несовершенном обществе.

65

XX век — эпоха величайших социальных потрясений, революций, войн, кризисов, бурных перемен, создающих напряженнейшие ситуации. Поэтому теоретический анализ трагического для нас в известном смысле есть самоанализ и осмысление мира.

Трагедия — невосполнимая утрата и утверждение бессмертия.

Трагедия — невосполнимая утрата и утверждение бессмертия. По мнению музыковеда И. И. Соллертинского, эстетическая структура Четвертой симфонии Чайковского может быть выражена формулой «трагедия — гибель — праздник...» *(Соллертинский.* 1946. С. 98). Эту формулу можно было бы уточнить таким образом: страдание — гибель — скорбь — радость. В этой формуле — эстетический закон

трагедийных произведений. Переход от скорби к радости — одна из загадок трагического. Еще Юм в трактате «О трагедии» утверждал: трагическая эмоция включает в себя скорбь и радость, ужас и удовольствие (См.: *Юм.* 1967. С. 166-167). Человек на наших глазах гибнет. Откуда же берутся радость и удовольствие?! Чтобы объяснить природу этого явления, обратимся к историческим истокам трагического.

Древние земледельческие народы создали легенды об умирающих и воскресающих богах: Дионисе (Греция), Осирисе (Египет), Адонисе (Финикия), Аттисе (Малая Азия), Мардуке (Вавилония). Во время культовых празднеств в честь этих богов скорбь по поводу их смерти сменялась радостью и весельем по поводу их воскресения. Эти легенды рождены наблюдением над хлебным зерном, умирающим в земле и воскресающим в колосе. Неземледельческие народы, наблюдавшие за сменой времен года (осень — умирание природы, весна — ее воскресение), также отмечают круговорот жизни и смерти в природе. Нарастающие общественные противоречия усложняли и социализировали природную основу мифов: со смертью и воскресением богов стали связывать упование на избавление от земных страданий, надежды на вечную жизнь.

Закономерность трагического в событийной сфере — переход гибели в воскресение, а в эмоциональной сфере — переход скорби в радость. Трагическая эмоция — сочетание глубокой печали и высокого восторга — проявляется в искусстве разных народов: и в трагедийном действии эскимосов (описанном Крузенштерном), и в древних сказках — корейской «Сим Чен», банту «О семи героях и семи птицах». Древнеиндийская эстетика выражала эту закономерность через понятие «сансара» (круговорот жизни и смерти). Концепция метемпсихоза (посмертного перевоплощения души умершего в другое живое существо в зависимости от характера прожитой им жизни) у древних индийцев была связана с идеей эстетического совершенствования, восхождения к более прекрасному. В Ведах, древнейшем памятнике индийской литературы, утверждалась красота загробного мира и радость ухода в него (См.: *Древнеиндийская философия.* 1963. С. 178). У древних мексиканцев тоже существовали представления

об инобытии умерших, однако здесь «конечная судьба определяется не моральным поведением людей, а характером их смерти (как они покидают этот мир)» (См.: *Шантепи де ля Соссей.* Т. 2. С. 41; *Леон-Портилья.* 1961. С. 226-227).

В представлениях о загробной жизни и воскресении погибшего героя таится философско-эстетическая проблематика земного бессмертия: герой остается жить и в результатах своей деятельности, и в памяти людей. Бессмертие, уход героя после смерти не в небытие, а в грядущее, в жизнь других людей за счет торжества общественного начала. (См.: *Соллертинский.* 1946).Трагедийное произведение раскрывает в гибнущем то, что находит продолжение в человечестве. В религиозных понятиях это положение звучало бы так: трагедийное произведение раскрывает в гибнущем то, что душа умершего несет к божьему престолу. Издревле человек не смирялся перед небытием и тяготел к идее бессмертия и в «нетях» отводил место злу и провожал его туда смехом. *Парадоксально, но о смерти говорит не трагедия, а сатира. Сатира доказывает смертность даже торжествующего зла, а трагедия утверждает бессмертие даже погибающего героя. Трагедия — скорбная песнь о невосполнимой утрате и радостный гимн бессмертию человека. В трагедии скорбь разрешается радостью, смерть - бессмертием. Гибель трагической личности рождает чувство безвозвратной утраты (и отсюда скорбь), и в то же время возникает идея продолжения жизни человека в человечестве и (или) в Боге (и отсюда мотив радости).*

Общефилософские аспекты трагического

Общефилософские аспекты трагического. Человек уходит из жизни безвозвратно. Смерть — превращение живого в неживое. Однако в живом живет умершее: культура — внегенетическая память человечества — хранит все, что прошло. Человек — целая Вселенная. Гейне говорил, что под каждым надгробием — история целого мира. Этот мир не может уйти бесследно.

Осмысляя гибель индивидуальности как непоправимое крушение целого мира, трагедия вместе с тем утверждает прочность, бесконечность мироздания. В самом же гибнущем существе трагедия находит бессмертные черты, роднящие личность с мирозданием, конечное — с бесконечным, человека с Богом. *Трагедия — философское искусство, решающее высшие метафизические проблемы жизни и смерти, осознающее смысл бытия, анализирующее глобальные проблемы его устойчивости, вечности, бесконечности, несмотря на постоянную изменчивость.*

В трагедии, как полагал Гегель, гибель не только уничтожение, но и сохранение в преображенном виде того, что в данной форме погибнет. Существу, подавленному инстинктом самосохранения, Гегель противопоставляет человека, свободного от «рабского сознания» и способного жертвовать жизнью ради высших целей. По Гегелю, умение постигнуть идею бесконечного развития — важнейшее свойство человеческого сознания.

В мировой художественной культуре обозначились две крайние позиции осмысления трагедийных ситуаций: экзистенциалистская и буддистская.

Экзистенциализм поставил смерть в центр проблематики философии и искусства, а некоммуникабельность и принципиальное одиночество провозгласил фундаментальным свойством человека. Гибель личности, отторгнутой от людей, перестает быть общественной проблемой и не воспринимается как трагическое событие. Личность, оставшуюся один на один с мирозданием, не ощущающую контекст человечества, охватывает ужас неизбежной конечности бытия. Отторгнутая от людей личность на деле оказывается абсурдной, а ее жизнь — лишенной смысла и ценности. Принципиально одинокий человек остается смертным, но его гибель перестает быть трагедией.

Согласно буддизму, человек, умирая, превращается в другое существо. Поскольку эта идеология осознает смерть не как конец земного бытия неповторимого разумного существа, а как переход в другое существо (сансара, метемпсихоз), проблема трагизма снимается. Если экзистенциализм приравнивает жизнь к смерти (жизнь столь же абсурдна, как смерть), то буддизм приравнивает смерть к жизни (человек, умирая, продолжает жить; смерть ничего не меняет). И в том, и в другом случае развитие трагедийного сознания оказывается невозможным. Не случайно ни на основе экзистенциалистской, ни на основе буддистской концепции мира и личности трагедийные произведения не возникли. *Гибель личности приобретает трагическое звучание там, где человек выступает одновременно как конечное и как бесконечное социализированное существо.* Именно так воспринимается эта проблематика в свете эллинской и христианской традиций, на основе которых и сформировалась европейская культура. Миросозерцание этой культуры драматично. И этот драматизм не следует смягчать, как это получается при излишне благостно-бесконфликтном представлении о христианском космосе: «Быть в культуре означает представить конечную земную жизнь как вечную, и потому не длящуюся, но пребывающую. Каждый миг полнится вечностью, свидетельствует о ней. И тогда *миг смерти не существует* (выделено мною. — *Ю.Б.),* ибо встроен в вечность. В небытийственной точке смерти стянуто прошлое как память и будущее как надежда или воздаяние» (*Рабинович.* 1993). Да, культура преодолевает смертность человека, но как конечного существа. Ведь даже для бессмертного Христа, принявшего крестную муку, существует (и существен!) миг смерти.

Трагична гибель самоценной, социально ценной личности, открытой для социума. Эта ценность повышается, если личность живет «для себя через хорошее отношение к людям» (об этом принципе говорят: «Не живи как лопата, отбрасывая все от себя, не живи как граб-

ли, гребя все к себе, а живи как пила — и себе и людям»). В этом случае личность неповторимо своеобразна и ценна и, погибая, она находит продолжение в жизни людей. Отсутствие собственных интересов, хунвейбиновская социальность, муравьиный коллективизм лишают личность самоценного значения. И тогда люди — «винтики большого государственного механизма», а «у партии незаменимых людей нет» и «есть человек — есть проблема, нет человека — нет проблемы» (И Сталин). Для искусства — каждый человек незаменим, гибель же «винтика» не создает почвы для возникновения трагических образов в искусстве.

Источники трагического в историческом процессе: специфические общественные противоречия между общественно необходимым, назревшим требованием и временной невозможностью его осуществления; социальная активность преобразователя жизни при неадекватности его идей сложности бытия и неизбежной недостаточности знаний (= принципиальное невежество). Революционер, преобразователь, перестроечник «не знает, что он ничего не знает» (не догадывается о недостаточности информации о мире, которой он располагает) и действует решительно и круто. Он вершит необходимые (или нетерпеливые и решаемые «самим ходом вещей» = эволюцией) и разумные (или утопические) коренные изменения. И вместе с ними несет и себе и людям трагедии. *Трагическое — сфера осмысления всемирно-исторических противоречий, поиск выхода для человечества. В этой категории отражаются не частные неполадки и несчастья человека, а бедствия человечества, фундаментальное несовершенство бытия, сказывающееся на судьбе личности и народа.*

Трагическое в искусстве.

Трагическое в искусстве. Трагический герой — носитель принципа, выходящего за рамки индивидуального бытия: некой всемирно-исторической идеи. Каждая эпоха вносит в трагическое свои черты и выявляет определенные стороны его природы.

В античности трагедия — вершина искусства. В античной трагедии героям часто дано знание будущего благодаря прорицаниям оракулов, вещим снам и предупреждениям богов. Хор в греческой трагедии подчас сообщал и действующим лицам, и зрителям волю богов или предрекал дальнейшие события. К тому же зрители хорошо знали сюжеты мифов, на основе которых создавались трагедии. Занимательность греческой трагедии основывалась не столько на неожиданных поворотах сюжета, сколько на логике

действия. Суть трагедии — не в роковой развязке, а в поведении героя. Он действует в русле необходимости и не в силах предотвратить неизбежное, но не необходимость влечет его к развязке: своими активными действиями он сам осуществляет свою трагическую судьбу. Таков заглавный герой трагедии Софокла «Эдип-царь». Он по своей воле доискивается до причин бедствий, выпавших на долю жителей Фив. «Следствие» оборачивается против «следователя»: оказывается, что виновник несчастий города — сам Эдип, убивший своего отца и женившийся на матери. Однако, даже подойдя вплотную к этой истине, Эдип не прекращает «до-

знания». *Герой античной трагедии действует свободно даже тогда, когда понимает неизбежность гибели. Он не обреченное существо, а именно герой, действующий свободно сообразно императивам своего «я», в рамках необходимости, продиктованной волей богов.* У Эсхила Прометей совершает подвиг во имя людей и расплачивается за передачу им огня. Хор славит Прометея:

Ты сердцем смел, ты никогда
Жестоким бедам не уступишь.
(Греческая трагедия. 1956. С. 61)

Цель античной трагедии — катарсис: очищение чувств зрителя посредством страха и сострадания. Алмаз можно шлифовать только алмазом, ибо это самое твердое вещество на земле. Чувства можно шлифовать только чувствами, ибо это самое тонкое и сложное вещество в мироздании Античная трагедия несет героическую концепцию человека и очищает зрителя

В Средние века

В Средние века — суть трагического *не героизм, а мученичество;* центральный персонаж тут — мученик. Это трагедия *не очищения, а утешения, чуждая катарсису.* Так, сказание о Тристане и Изольде заканчивается обращением ко всем несчастливым в страсти: «Пусть найдут они здесь утешение в непостоянстве и несправедливости, в досадах и невзгодах, во всех страданиях любви». Логика средневековой трагедии: утешься, ведь бывают страдания горше, а муки тяжелее у людей, еще меньше, чем ты, заслуживающих этого. Такова воля Бога. В подтексте трагедии жило обещание потусторонней справедливости. Утешение земное (не ты один страдаешь) умножается утешением небесным (тебе воздастся по заслугам). В античной трагедии самые необычные вещи совершаются естественно, в средневековой — *сверхъестественно, чудесно* все происходящее.

На рубеже Средневековья и Возрождения возвышается Данте.

На рубеже Средневековья и Возрождения возвышается Данте. На его трактовке трагического лежат глубокие тени Средневековья и сияют солнечные отблески надежд Нового времени. У Данте еще силен средневековый мотив мученичества: Франческа и Паоло, своей любовью преступившие запреты земли и неба и пошатнувшие монолит существующего миропорядка, обречены на вечные страдания. Однако в «Божественной комедии» отсутствует второй столп средневековой трагедии — сверхъестественность, волшебство. Здесь та же естественность сверхъестественного, реальность нереального (подробная география ада, например), как в античной трагедии. Этот возврат к античности на новой основе делает Данте одним из первых выразителей идей Возрождения.

Сочувствие Данте Франческе и Паоло более откровенно, чем у безымянного автора сказания о Тристане и Изольде — своим героям, также в нарушение общепринятых норм полюбившим друг друга. В «Тристане и

Изольде» отношение к героям противоречиво: то их поведение подвергается моральному порицанию, то проступку находятся смягчающие обстоятельства (герои-де выпили волшебное зелье). Данте же прямо, открыто, исходя из побуждений своего сердца, сочувствует Паоло и Франческе, хотя и считает справедливой их обреченность на муки. Их трагизм трогательно-мученический, а не героический:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец
(*Данте* 1961. С. 48).

Средневековье давало всему божественное объяснение.

Эпоха Возрождения и барокко ищет причину мира и его трагедий в самом мире.

Эпоха Возрождения и барокко ищет причину мира и его трагедий в самом мире. В философии это выразилось в классическом тезисе Спинозы о природе как causa sui (причине самой себя). Еще раньше этот принцип получил отражение в искусстве. Мир и его трагедии не нуждаются в потустороннем объяснении, в их основе — не рок или провидение, не волшебство или злые чары, а его собственная природа. Показать мир, какой он есть — таков девиз нового времени. Герои Шекспира — Ромео и Джульетта несут в себе обстоятельства своей жизни. Их поступки порождены их характерами. Роковые

слова: «Зовут его Ромео: он сын Монтекки, сын вашего врага», — не изменили отношения Джульетты к возлюбленному. Она не скована никаким внешним регламентом. Единственная мера и движущая сила ее поступков — она сама, ее любовь к Ромео.

Искусство Возрождения и барокко обнажило социальную природу трагического конфликта, утвердило активность человека и свободу его воли. Казалось бы, трагедия Гамлета в тех несчастьях, которые на него обрушились. Но подобные несчастья обрушились и на Лаэрта. Почему же он не воспринимается как трагический герой? Лаэрт пассивен, а Гамлет сам сознательно идет навстречу неблагоприятным обстоятельствам. Он мужественно, благородно и философично выбирает схватку с «морем бед». Именно об этом выборе и идет речь в знаменитом монологе:

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль Смиряться под ударами судьбы, Иль надо оказать сопротивленье
И в смертной схватке с целым морем бед Покончить с ними? Умереть. Забыться.
(Шекспир. 1964 . С. 111)

Шоу принадлежит шутливый афоризм: умные приспосабливаются к миру, дураки стараются приспособить мир к себе, поэтому изменяют мир и делают историю дураки. Собственно, этот афоризм в парадоксальной форме излагает гегелевскую концепцию трагической вины. Благоразум-

ный человек действует по здравому смыслу и руководствуется устоявшимися нормами и предрассудками своего времени. Трагический же герой действует свободно, из потребности самоосуществления, сам выбирая направление и цели действий, невзирая на обстоятельства. В его характере причина его гибели. Трагическая развязка заложена в самой личности. Внешние обстоятельства могут лишь войти в противоречие с характером трагического героя и спровоцировать его активность. Однако причина его поступков — в нем самом. Следовательно, *он несет в себе свою гибель.* По Гегелю — это и есть *трагическая вина* героя. Гегель подчеркивал способность трагедии исследовать *состояние мира.* В «Гамлете» оно определяется так: «распалась связь времен», «весь мир — тюрьма, и Дания — худшее из подземелий», «век, вывихнутый из суставов».

Глубокий смысл имеет образ всемирного потопа. Существуют эпохи, когда история выходит из берегов. Потом долго и медленно она входит в русло и продолжает то неспешное, то бурное течение в грядущее. Счастлив поэт, в век выхода истории из берегов коснувшийся пером своих современников («блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые»): этот поэт неизбежно прикоснется к истории; в его творчестве так или иначе отразятся хотя бы некоторые из существенных сторон глубинного исторического процесса. В такую эпоху искусство становится зеркалом истории. *Анализ состояния мира — шекспировская традиция, ставшая принципом современной трагедии.*

В античной трагедии необходимость осуществлялась через свободное действие героя. Средние века преобразовали необходимость в произвол провидения. Возрождение совершило восстание против необходимости и против произвола провидения и утвердило свободу личности, что неизбежно оборачивалось ее произволом. Ренессансу не удалось развить все силы общества не вопреки личности, а через нее; и все силы личности — через общество и во благо ему. Надежды гуманистов на создание гармоничного, универсального человека опалила леденящим дыханием корысти надвигавшаяся эпоха буржуазности. Трагедию крушения этих надежд почувствовали наиболее прозорливые художники: Рабле, Сервантес, Шекспир. Эпоха Возрождения породила трагедию нерегламентированной личности. Единственным регламентом для человека стала заповедь Телемской обители: «Делай что хочешь» (Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»). Однако, освободясь от пут средневековой морали, личность подчас утрачивала всякую мораль, совесть, честь. Наступавшая эпоха индивидуализма преобразовывала раблезианский лозунг «делай что хочешь» в Гоббсов «война всех против всех». У Шекспира свободны в своих действиях не только герои, одухотворенные идеалом (Отелло, Гамлет), но и герои, несущие зло (Яго, Клавдий).

Где же заключены те общественные ценности, которые превращают героев Шекспира в трагические характеры, в характеры, способные «продолжить себя после себя», обладающие правом на бессмертие? В чем общественное «инобытие» не только Ромео и Гамлета, но и Макбета после гибели каждого из них? Ведь без этого «инобытия» нет трагедии, которая поет гимн бессмертию человека. Но о каком бессмертии может идти речь

в отношении Макбета, взорвавшего все человеческие нормы. Ведь бессмертие человека — это и есть посмертное продолжение героя в человечестве. Однако Возрождение, уничтожив ограничивающие личность аскетические нормы, превратило человека в общественную меру всего. Общественное начало было введено в самую личность. Само титаническое развитие индивидуальности человека и было проявлением общественного. Литературный характер у шекспировских героев стал космически-индивидуальным, и в этой яркости, неповторимости, мощи была его ценность. Именно этим объясняется трагизм Макбета. Его характер стал настолько мощным, настолько масштабным, что оказался не

заменимым и, гибель героя становилась трагедией, ибо его неповторимая индивидуальность, в которой высвободились колоссальные силы человеческого духа, не могла быть ничем и никем возмещена. С гибелью героя уходили из мира огромные богатства, накопленные и сконцентрированные в его характере. Характер героя был целым миром, и гибель героя воспринималась как непоправимая космическая катастрофа.

В трагедиях Шекспира источник бессмертия героя заключен в его мощи, неповторимости, в колоссальности его характера, а смысл жизни человека — в высвобождении его беспредельной потенциальной духовной энергии.

В эпоху классицизма

В эпоху классицизма из нерасторжимого и нерасчлененного ранее единства трагедия вычленила как самостоятельные начала общественное и индивидуальное в характере героя. *Трагедия раскрывает смысл жизни.* Для героя эпохи классицизма смысл жизни раздвоен: он и в личном и в общественном счастье человека. Но эти два плана, трудно сочетаемы. И посему подлинное счастье практически недосягаемо. Царит трагический разлад чувства и долга. Всегда нужно жертвовать одной из сторон жизни во имя торжества другой. Общественная сторона для классицизма важнее личной. Последняя обязана подчиниться первой. Но при этом исчезает личное счастье, гибнет чувство, приносится в жертву любовь. От смысла жизни остается только половина. Противоречие трагически неразрешимо.

А в чем же бессмертие этого героя? *В трагедии классицизма герой любой ценой открывает простор общественному началу в своей жизни. В торжестве чести, в триумфе общественного долга — продолжение трагического героя в человечестве.* И в том, что долг есть категория разума и в том, что долг олицетворяется в абсолютном монархе, проглядывает следующий этап художественного и мировоззренческого развития человечества — просветительская идеология с ее концепцией просвещенного монарха. В классицистской трагедии эта идея присутствует в свернутом виде, как листок в почке.

73

Надежды гуманистов, что личность, избавившись от средневековых ограничений, разумно, во имя добра распорядится своей свободой, оказались иллюзорными. Утопия нерегламентированной ренессансной личности в эпоху классицизма обернулась абсолютной ее регламентацией: в политике — абсолютистским государством, в философии — учением Декарта о методе, вводящем мышление в русло строгих правил, в искусстве

— классицизмом и его нормами. На смену трагедии абсолютной свободы приходит трагедия абсолютной нормативности личности. Долг по отношению к государству — становится ограничителем личности, страсти и желания которой не примиряются с регламентацией. В трагедиях классицизма (Корнель, Расин) этот конфликт долга и личных устремлений человека становится центральным.

Классицистская трагедия свидетельствует о невозможности безраздельного и безущербного господства общественного начала над индивидуальным. Общественный долг не дает индивидуальному началу в личности перерасти в эгоизм, а кипение страстей не позволяет герою раствориться в общественном и утратить свою неповторимость. Возникает подвижное равновесие трагически раздвоенных общественного и индивидуального начал в характере героя, при приоритете общественного. А динамическое равновесие — суть жизни. Классицистская трагедия дает исторически неповторимые ответы на вопросы о смысле жизни, о соотношении жизни, смерти и бессмертия, о ценности личности. В своеобразии этих ответов — своеобразие классицистской трагедии.

Искусство романтизма (Гейне, Шиллер, Байрон, Шопен)

Искусство романтизма (Гейне, Шиллер, Байрон, Шопен) раскрыло состояние мира через состояние духа. Разочарование в результатах Великой французской революции и, как следствие, разочарование в общественном прогрессе порождает романтизм с его мировой скорбью и осознанием того, что всеобщее начало может иметь не божественную, а дьявольскую природу. В трагедии Байрона «Каин» утверждается неизбежность зла и вечность борьбы с ним. Каин не может примириться с ограничениями свободы человеческого духа. *Смысл его жизни — противостояние вечному злу,* всесветное воплощение которого — Люцифер. Зло всесильно, и герой не может его устранить из жизни даже ценой своей гибели. Однако для романтического сознания борьба не бессмысленна: *трагический герой не позволяет установить безраздельное господство зла на земле, он создает оазисы надежды в пустыне, где царствует зло.*

Критический реализм раскрыл трагический разлад личности и общества.

Критический реализм раскрыл трагический разлад личности и общества. В трагедии Пушкина «Борис Годунов» заглавный герой хочет использовать власть на благо народа. Но на пути к власти он совершил зло

— убил невинного царевича Димитрия. И между Борисом и народом пролегла пропасть отчуждения, а

потом и гнева. Пушкин показывает, что не существует зла во благо, слезинкой, а тем более кровью ребенка нельзя

74

достичь всеобщего счастья. Могучий характер Бориса напоминает героев Шекспира. Однако у Шекспира в центре трагедии — личность. У Пушкина — судьба человеческая — судьба народная; деяния личности впервые сопрягаются с жизнью народа. Народ — и действующее лицо трагедии истории и высший судья поступков ее героев.

Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» воплощают пушкинскую формулу слитности человеческой и народной судеб. Впервые на оперной сцене предстал терпящий бедствие народ, отвергающий насилие и произвол. Углубленная характеристика народа оттеснила трагедию совести царя Бориса. Благие помыслы Бориса не воплощаются в жизнь, он остается чуждым народу, втайне страшится его и в нем видит причину своих неудач. Мусоргский разработал музыкальные средства передачи трагического: музыкально-драматические контрасты, яркий тематизм, скорбные интонации, мрачные тональности и темные тембры оркестровки (фаготы в низком регистре в монологе Бориса «Скорбит душа...»).

Бетховен в Пятой симфонии философски развил трагедийную тему как тему рока. Эту тему продолжил в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях Чайковский. Последний обращается и к теме трагической любви в симфонической поэме «Франческа да Римини», где роком сокрушается счастье, и в музыке звучит отчаяние. То же происходит и в Четвертой симфонии, однако здесь герой находит опору в могуществе вечной жизни народа. В Шестой симфонии Чайковского напряженный трагизм завершается мучительной печалью расставания с жизнью. Трагическое у Чайковского выражает противоречие между человеческими устремлениями и жизненными препятствиями, между бесконечностью творческих порывов и конечностью бытия личности.

В критическом реализме XIX в. (Диккенс, Бальзак, Стендаль, Гоголь, Толстой, Достоевский) нетрагический характер становится героем трагических ситуаций. В жизни трагедия стала «обыкновенной историей», а ее герой — отчужденным, «частным и частичным» (Гегель) человеком. И поэтому трагедия как жанр исчезает, но как элемент она проникает во все роды и жанры.

Реализм XX в. (Хемингуэй, Фолкнер, Франк, Гессе, Белль, Феллини, Антониони, Гершвин, Булгаков, Платонов, Андрей Тарковский) раскрыл трагизм стремлений человека преодолеть разлад с миром, трагизм поиска утраченного смысла жизни.

Трагическое и философия революционного насилия.

Трагическое и философия революционного насилия. «Проблема человек и история» — объект художественного анализа трагедии. Гегель считал, что герой в трагедии погибает по своей вине («трагическая вина»: вольно ему бунтовать против веками устоявшегося миропорядка). Черны-

75

шевский возражал: видеть в погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая, вина за гибель героя лежит на неблагоприятных жизненных обстоятельствах, которые герой стремится изменить.

Взгляд Чернышевского близок к концепции Маркса, для которого истинная тема трагедии — революция Говоря о революционной трагедии, Маркс имеет в виду, что революционерам приходится жертвовать собой во имя революции и не достаточно обращает внимание на народные бедствия и потери от революционного пожара. Человек, беззаветно преданный идее и способный ради нее жертвовать своей жизнью, особенно легко жертвует чужой и в своей мужественной самоотверженности черпает уверенность в праве на фанатическую жестокость. Ф. Искандер говорит: «Люди, поддавшиеся соблазну революции, сбрасывая с себя трагедию существования, одновременно сбрасывают чувство долга перед окружающими. Множественный и сложный характер чувства долга перед конкретными людьми заменяется единым лучезарным долгом перед идеей. Это создает определенную легкость существования, бодрит. И чем безупречней выполнение единого революционного долга, тем свободнее чувствует себя революционер от какого-либо долга перед конкретными окружающими людьми, ведь он дальше других пошел ради будущей справедливой жизни. Так он компенсирует свое революционное усердие и порождает новые (временные!) угнетения на пути к окончательной справедливости» *(Искандер* 1993). «Верхи гниют — низы наглеют», — такое новое определение революционной ситуации предлагает Ф. Искандер.

Консерватизм и революционность — крайности в понимании истории. Последовательное проведение в жизнь идеи революционного изменения мира чревато перманентным насилием, кровью, нарушением естественного хода бытия, неизбежным искажением первоначально благородных целей революционной борьбы. И впрямь, революцию готовят романтики и идеалисты, осуществляют фанатики и герои, а ее результатами пользуются узурпаторы и корыстные разрушители. Это показал исторический опыт XX века. И именно об этом предупреждал Достоевский (особенно в «Бесах» и в «Преступлении и наказании»). Исторически неизбежны и трагичны жестокие и кровавые издержки революционного пути разрешения

жизненных противоречий. Радуясь началу первой русской революции (1905 г.), Горький с пафосом писал: «Мир перекрашивается в другой цвет только кровью». Не самая гуманная и не самая красивая краска!

За непротивление злу насилием и за мудрое и терпеливое доверие к логике жизни ратовал Лев Толстой. В известном смысле, по высшему философскому счету Гегель, Достоевский, Толстой — единомышленники в отрицании исторической правомерности революционного насилия.

Но что делать, если враг не сдается? Его уничтожают — отвечает Горький. Этот ответ не без оснований осмеян и освистан, потому что он был дан в историческом контексте борьбы с мнимыми врагами народа, в контексте массовых репрессий и жертв, приносимых на алтарь государства во имя установления в нем тоталитарного строя. Ну а если не сдается реальный враг, пришедший на твою землю, Гитлер, например? Так ли уж кощунствен ответ «его уничтожают»? Правда, существуют и ненасильст-

венные формы борьбы со злом. Ганди и сопротивление Индии колониализму показали эффективность этих форм, но они неприемлемы в случае борьбы с фашизмом.

Так как же быть? Кто прав? Гегель, Достоевский, Толстой, Ганди или Маркс, Чернышевский, Ленин, Горький? Главная правда — у первых. Насилие склонно к цепной реакции. Начавшись со старухи-процентщицы, оно неизбежно перекинется и на уж совсем неповинную Лизавету. И 1917 год неизбежно перерастает в бесконечный 37. Последовавшие за 17 семь десятков лет показали правоту Достоевского в этом вопросе. И все же, когда идет нашествие, когда Гитлер наступает, непротивление злу невозможно. Значит, и во второй точке зрения, как бы несвоевременно это ни звучало сегодня, есть нечто важное, что нельзя выбросить из жизни.

Сейчас многие решают проблему «ответственны ли русская философия, литература, культура в целом за ГУЛАГ?». Не обсуждая высказанные мнения и аргументы, позволю себе высказать свое мнение. Из одного и того же цветка змея берет яд, а пчела мед. Большевики взяли из разноцветья русской культуры яд. Наиболее глубокий ответ на вопрос о насилии и ненасилии можно найти именно в русской культуре у самого мудрого из мудрых, того, кто лучше всех берет жизнь во всей ее сложности, противоречивости и полноте, у самого гармоничного, — у Пушкина. Он против насилия. Он предупреждает: «Спаси нас Бог от русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Он не разделяет экстремизм декабристов. Но он видит в Дубровском положительного героя. Он не отрицает определенного обаяния бунта ни у Пугачева, ни у Разина. Он осуждает Петра за многие жестокости и вместе с тем восторгается его «волей роковой», воздвигающей «пышный, горделивый» град «на берегу пустынных волн». Чтобы не продолжать дальше перечень, казалось бы, противоречащих друг другу положений, заключенных в творчестве Пушкина, можно сказать кратко: Пушкин считает ведущей идеей идею мирного, спокойного, эволюционного развития жизни, но на каких-то перевалах истории и в решении каких-то дел он видит возможность и насильственных действий, но — и это главное — он считает, что во всем должна быть мера. *И именно мера должна уравновесить в истории насилие и ненасилие.* Таков мыслительный постулат, идеал исторического процесса для Пушкина. И его мнение мне представляется высшей исторической мудростью. Другое дело, что еще *ни одному политику мира не удалось эту пушкинскую формулу претворить в жизнь и в своих действиях соблюсти меру ненасильственного и насильственного исторического действия. Всякий хватавшийся за насилие обязательно перегибал палку. А всякий хитривший с насилием или утрачивал власть, или делал ее неэффективной.*

Здесь истоки мировых трагедий, здесь вопрос всех вопросов — ведь речь идет об одной из самых высших метафизических проблем бытия, о самой глубинной сути исторического развития. Ведь в истории человечества за последние шесть тысячелетий произошло 14508 войн, в которых погибло свыше 3 миллиардов человек, на деньги, израсходованные на войны, можно было бы прокормить все современное человечество. За это время было заключено 4718 мирных договоров и из них соблюдалось только 14. Из всего этого не следует ли, что по крайней мере до сих пор из истории человечества насилие не уходило и что начавший его применять не знал меры и впадал в действия, несущие людям кровавые трагедии? Из всего этого не следует ли, что *природа людей греховна и идеальные конструкции сторонников непротивления злу насилием столь же утопичны, сколь фанатичны представления о всеобщем счастьи, добываемом через насилие Только мера в применении этих крайностей может уберечь людей и от утопического прекраснодушия, и от агрессивной жестокости В поле напряжения между этими двумя полюсами и разыгрываются трагедии человечества*

В свете этих рассуждений искусство социалистического реализма

В свете этих рассуждений **искусство социалистического реализма** предстает как тенденциозная идеология, во имя идеи нарушающая исторический баланс (меру!) и абсолютизирующая роль насилия. Это искусство вслед за Марксом (см. его конспект «Эстетики» Фишера) утверждало, что подлинная тема

трагедии — революция. Маркс считал, что революционная коллизия должна стать центральным пунктом современной трагедии. Мотивы и основания действий трагических героев коренятся не в их личных прихотях, а в историческом движении, которое поднимает их к борьбе. «Гибель эскадры» Корнейчука, «Разгром» Фадеева, полотно Петрова-Водкина «Смерть комиссара» изображают революцию не как фон событий, не как момент в цепи исторического развития, не как временное нарушение исторической меры, а как состояние мира. Для социалистического реализма революция перманентна, а насилие — непременный и главный движущий фактор истории (для марксизма революции — локомотивы истории). Эта односторонность социалистического реализма — результат не только идеологических постулатов марксизма, но и нарушений меры в самом историческом процессе, породившем немилосердное насилие гражданской войны и коллективизации, жестокость, символ которой — 37 год, длившийся целую эпоху.

Трагическое выступает в социалистическом реализме как частный случай и высшее проявление героического: активность характера трагического героя переходит в агрессивную наступательность. Своей борьбой и даже гибелью герой стремится совершить прорыв к совершенному состоянию мира, но кроме классовой борьбы и преодоления перманентных трудностей, создаваемых собственной деятельностью, он не знает путей в грядущее.

78

Некоторые крупные художники перерастали творческие границы того метода и направления, к которым они исторически и географически вынуждены были принадлежать. Личная ответственность героя за свое свободное действие у Шолохова в «Тихом Доне» трактуется как историческая ответственность. Всемирно-исторический контекст действий человека превращает его в участника исторического процесса. Это делает героя ответственным за выбор жизненного пути. Характер трагического героя выверяется самим ходом истории, ее законами. Характер шолоховского героя противоречив: он то мельчает, то углубляется внутренними муками, то закаляется тяжкими испытаниями. Трагична его судьба: ураган лишь клонит к земле тонкий и слабый березняк, но выворачивает с корнем могучий дуб.

Шостакович разработал новый тип трагедийного симфонизма. В симфониях Чайковского рок всегда извне вторгается в жизнь личности как мощная, бесчеловечная сила. У Шостаковича такое противостояние возникает лишь однажды — когда композитор раскрывает катастрофичность нашествия зла, прерывающего спокойное течение жизни (тема нашествия в первой части Седьмой симфонии). В Пятой симфонии, где композитор художественно исследует проблему становления личности, зло раскрывается как изнанка человеческого. Жизнерадостный финал симфонии разрешает трагедийную напряженность. В Четырнадцатой симфонии Шостакович решает вечные темы любви, жизни, смерти. И музыка, и стихи философичны и полны трагизма. Заканчивается симфония стихами Рильке:

Всевластна смерть.
Она на страже
и в счастья час
В миг высшей жизни она в нас страждет,
ждет нас и жаждет —
и плачет в нас

Даже через образ смерти композитор утверждает красоту жизни. «Трагическое в искусстве можно уподобить прививке от смертельной болезни. Оно умудряет душу и облегчает встречу с трагическим в жизни» *(Искандер.* № 1. С. 9)

Сущность трагического. Трагедия — суровое слово, полное безнадежности. На нем холодный отблеск смерти, от него веет ледяным дыханием. Но подобно тому, как свет и тени заката делают предметы для зрения объемными, сознание смерти заставляет человека острее переживать всю прелесть и горечь, всю радость и сложность бытия. И когда смерть рядом, в этой пограничной ситуации ярче видны краски мира, его эстетическое богатство, чувственная прелесть, величие привычного. Для траге-

79

дии смерть — момент истины, когда отчетливей проступают правда и фальшь, добро и зло, сам смысл человеческого существования.

Итак, *трагическое 1) раскрывает гибель или тяжкие страдания личности; 2) показывает невосполнимость для людей ее утраты; 3) утверждает бессмертие погибающей личности (бессмертие человека осуществляется в бессмертии народа, в жизни людей находят свое продолжение общественно ценные начала, заложенные в человеке и его деяниях, а для религиозного сознания погибающего ждет потустороннее бытие, так же зависящее от общественно ценного — праведного прижизненного бытия); трагедия — всегда оптимистическая трагедия, в ней даже смерть служит жизни; 4) выявляет активность трагического характера по отношению к обстоятельствам; 5) дает философское осмысление состояния мира и смысла жизни человека; 6) вскрывает исторически временно неразрешимые противоречия; 7) трагическое в искусстве рождает чувство скорби (по поводу гибели*

героя), сочетаемое с чувствами торжества и радости (по поводу его нравственного величия и бессмертия); 8) оказывает очищающее воздействие на людей (катарсис).

Большое искусство всегда нетерпеливо ждет грядущего. Оно торопит жизнь и стремится осуществить идеалы уже сегодня. То, что Гегель называл трагической виной героя, есть удивительная способность жить, не приноравливаясь к несовершенству мира, а исходя из представлений о жизни, какой она должна быть. Это чревато пагубными последствиями: над личностью нависают грозовые тучи, из которых в конце концов бьет молния смерти. Однако именно не желающая ни с чем сообразовываться личность прокладывает путь к новому состоянию мира, страданием и гибелью открывает новые горизонты человеческого бытия. Такая непокорная личность (l'homme revolte) несет гибель не только себе, но и другим. Эта стремящаяся к высшей гармонии мира личность, силой сопротивляясь насилию, вносит в мир новую дисгармонию, рождает новое сопротивление (сила против силы). Даже победа добра полностью не снимает проблему, а лишь завязывает новые узлы противоречий, и борьба вступает в новый цикл, выходит на новый виток спирали. Все это, а также смертность человека делают трагедию неустранимой из жизни.

Центральная проблема трагедии — расширение возможностей человека, разрыв исторически сложившихся границ, ставших тесными для пассионарных (активных, инициативных) людей. Трагический герой прокладывает путь к будущему, он взрывает устоявшиеся границы, он всегда на переднем крае борьбы человечества, на его плечи ложатся наибольшие трудности. Он пассионарен со всеми положительными и отрицательными следствиями, порождаемыми этим типом динамичного и непримиримого характера. *Трагедия раскрывает смысл бытия. Этот смысл невозможно найти ни в жизни для себя, ни в жизни, отрешенной от себя: развитие личности должно идти не за счет, а во имя общества, во имя человечества. С другой стороны, общество должно развиваться во имя человека и через человека, а не вопреки ему и не за счет него. Таков путь к гуманистическому решению проблемы человека и человечества, предлагаемый всемирной историей трагедийного искусства.*

80

3. Комическое. Концепции комического в истории эстетики.

3. Комическое. Концепции комического в истории эстетики. Через историю эстетики проходят утверждения о невозможности определить комическое и непрекращающиеся попытки (в том числе и скептиков) дать его дефиницию. Б. Кроче писал, что все определения комического в свою очередь комичны и полезны только тем, что вызывают чувство, которое пытаются анализировать. Н. Гартман подчеркивает: «Комическое — наиболее сложная проблема эстетики» (*Hartmann.* 1953. S. 391). А. Цейзинг назвал всю литературу о комическом «комедией ошибок» в определениях *(Zeising.* 1855. S. 272) и сам не удержался от того, чтобы вписать в эту комедию свои строки: «Мир есть смех Бога, и смех есть мир смеющегося. Кто смеется, возвышается до Бога, до миниатюрного создателя веселого творения, до истребления ничто, до противоречащего противоречию» *(Там же.* S. 289). Толковый словарь русского языка поясняет: «Смех — короткие и сильные выдыхательные движения при открытом рте, сопровождающиеся характерными порывистыми звуками...». Это верно. Но если бы смех был только особым выдыхательным движением, с его помощью можно было бы рушить разве что карточные домики и он не был бы предметом эстетики.

На деле смех — как отмечал Н. Щедрин — оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порок, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех. А. Герцен писал, что смех — одно из самых мощных орудий разрушения; смех Вольтера бил, разил, как молния. От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой. Для В. Маяковского острота — «оружия любимейшего род». Ч. Чаплин утверждает, что для нашей эпохи юмор — противоядие от ненависти и страха. Он рассеивает туман подозрительности и тревоги, окутавший ныне мир.

Все панегирики в честь смеха утверждают за ним славу мощнейшего оружия. В век атомной бомбы славить оружие негуманно. Однако, в отличие от всякого другого оружия, смех обладает избирательностью. Пуля — дура, не разбирает, в кого летит. Смех — всегда метит шельму. Он может попасть только в уязвимое место личности или в уязвимую личность. И когда человечество откажется от традиционных средств кары (= тюрьмы, исправительные колонии), в распоряжении людей останется, может быть, самое действенное, грозное и гуманное средство общественного воздействия — смех. Кроме того, смех может быть добр и ласков. Он может не крушить, а созидать. Он может быть весел и легкомыслен, радостен и приветлив.

Все существующие теории рассматривают комическое или как объективное свойство предмета, или как результат субъективных способностей личности, или как следствие взаимоотношений субъекта и объекта. Эти три методологических подхода и порождают все многообразие концепций комического.

81

Платон

Платон утверждает, что смешны слабые и неспособные отомстить, если над ними насмехаются. Невежество лиц могущественных — ненавистно, а невежество слабых делает их смешными. Смешным бывает самомнение там, где оно никому не вредит. Сказав об отдельных случаях смешного, Платон не обобщил свои наблюдения и не дал единого понимания природы комического (разделив вопросы «что прекрасно?» и «что такое прекрасное?», Платон не применил это к комическому). Платон считает: необходим запрет «свободнорожденным людям» заниматься «комедией» и «обнаруживать свои познания в этой области». Воспроизведение комического средствами искусства (в слове, песне, пляске), согласно Платону, «надо предоставить рабам и чужестранным наемникам». Великому философу — представителю рабовладельческой аристократии — чужда демократическая сущность комедии.

Аристотель полагал, что смех вызывают несчастья и «некоторые ошибки и безобразия», никому не причиняющие страдания и ни для кого не пагубные; комедия — «воспроизведение сравнительно дурных характеров», которые, однако, не абсолютно порочны. «Чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания» (См.: *Аристотель.* Поэтика. V, 1449 a.; II, 1448a).

Аристотель говорит, что всякое отклонение от середины или от «принадлежности добродетели» порождает людей заблуждающихся, характеры которых содержат «частицы безобразного» и, следовательно, смешны. К смешным относятся характеры гневливые, вялые, расточительные, жадные, честолюбивые, невоздержанные. Смешное для Аристотеля — область «безвредных» нарушений этики. Обличающий смех Аристофана, наполненный часто не веселостью, а болью и вызывающий гнев и отвращение к осмеиваемому, не соответствовал аристотелевскому пониманию комического. Эстетика Аристотеля отрицала сатиру и теоретически обосновывала комедию характеров (Менандр). По Аристотелю свободному человеку подходит ирония, ибо пользующийся ею вызывает смех ради собственного удовольствия, а шут — для забавы другого. Иронией Аристотель называет оттенок смеха, вызываемый особым комедийным приемом, когда мы говорим одно, а делаем вид, что говорим другое, или когда мы называем что-либо словами, противоположными смыслу того, о чем мы говорим. Насмешка, по Аристотелю, — своего рода брань. Нужно бы запретить ее, как законы запрещают некоторые виды порицания и брани (См.: *Аристотель.* Никомахова этика. IV, 8).

Цицерон подчеркивал, что в смешном всегда есть нечто безобразное и уродливое.

В Средние века

В Средние века многие философы отрицали смех как способность, отсутствовавшую у Спасителя.

82

Спиноза связывал эстетическое и этическое во всех сферах искусства. Он писал: «Смех есть радость, а посему сам по себе благо» *(Спиноза.* ч. VI, пол. XV, сх. II).

Эстетика классицизма

Эстетика классицизма выступает против комедии «вульгарной толпы», шутовством чарующей лакеев. Буало говорит:

Пусть вздохам и слезам комедия чужда
И мук трагических не знает никогда,
Но все ж не дело ей на площади публичной
Тупую чернь смешить остротою циничной.
(*Буало.* 1937 С. 77)

Эстетика Просвещения

Эстетика Просвещения утверждает: комическое раскрывается путем его противопоставления эстетическим идеалам, и точка зрения должна быть не среднеобыденной, а высшей. Высота эстетической позиции особенно легко достигается с высотой иерархического положения. Дидро полагал, что положение просвещенного монарха дает наилучшие возможности для комедийного творчества. Дидро писал Екатерине II: «Вы созданы для того, чтобы бичевать пороки всех классов общества» (*Дидро* Т. X. С. 113).

Лессинг подчеркивал, что комедия не может вылечить болезнь, но она может укрепить еще здоровый организм. Сфера комедии — нарушения закона, которые по их непосредственному влиянию на благо общества слишком незначительны, чтобы попасть под контроль этого закона. В комедии, по Лессингу, действие играет меньшую роль, чем в трагедии. Характеры в комедии должны быть «перегружены» (замеченное в нескольких личностях, должно быть собрано воедино в комедийном характере).

И. Кант раскрывает природу комического на примере анекдота. Один индеец был приглашен на обед к англичанину. Когда была откупорена бутылка эля, ее содержимое стремительно вылетело, превратившись в шипящую пену. Индеец был поражен. На вопрос: «Что же тут странного?» индеец ответил: «Я удивляюсь не тому, что пена выскочила из бутылки, а не понимаю, как вы могли ее туда заключить?» Смех, вызываемый этим ответом, Кант объясняет не тем, что мы чувствуем себя выше индейца, а тем, что

напряжение нашего ожидания внезапно превратилось в ничто. Кант видит во всех комических случаях нечто, способное на мгновенье повергнуть нас в заблуждение. Он считает смех средством примирения противоречий и подчеркивает, что воспоминание о чем-либо смешном радует нас и не так легко сглаживается, как другие приятные рассказы. Причина смеха, по Канту, в состоянии внезапно ущемленных нервов. Он писал: «Смех разбирает нас особенно сильно тогда, когда нужно держать себя серьезно. Смеются всего сильнее над тем, кто имеет особенно серьезный вид. Сильный смех утомляет и, подобно печали, разрешается слеза-

ми. Смех, вызванный щекоткой, весьма мучителен. На того, над кем я смеюсь, я уже не могу сердиться даже в том случае, если он причиняет мне вред» *(Кант.* 1963. Т. 2. С. 216).

«Комедия... изображает тонкие интриги, забавные положения остряков, умеющих выпутываться из всякого положения, глупцов, позволяющих себя обманывать, шутки и смешные характеры. Любовь здесь не так прочна, она, напротив, радостна и доверчива. Но как в других случаях, так и здесь благородное может в известной мере сочетаться с прекрасным» *(Кант.* 1963. Т. 2. С. 180). Кант отмечает действенность смеха: мало людей способны невозмутимо на глазах толпы переносить ее насмешки и презрение, хотя они знают, что эта толпа состоит из невеж и глупцов.

Ф. Шиллер описал наше состояние в комедии: оно спокойно, ясно, свободно, весело, мы не чувствуем себя ни активными, ни пассивными, мы созерцаем, и все остается вне нас; это состояние богов, которых не заботит ничто человеческое, которые вольно парят над всем, которых не касается никакая судьба, не связывает никакой закон (См. *Шиллер.* 1935. С. 481). Сатира, согласно Шиллеру, раскрывает противоречия между действительностью и идеалом.

Школа йенских романтиков,

Школа йенских романтиков, опиралась на идеи Шеллинга и видела в комизме субъективность, как господствующее начало, возвышающееся над действительностью.

Гегель видел основы комизма в противоречии между внутренней несостоятельностью и внешней основательностью. Он писал об Аристофане, что в его комедиях изображается испорченность, которая пыжится придать себе видимость субстанциальных сил, изображается индивидуальное явление, в котором нет подлинной сути. По Гегелю комическое появляется на основе контраста между сущностью и образом, целью и средствами ее достижения, вследствие чего уничтожается образ и не достигается цель. Комическое коренится в веселом расположении духа и уверенности радостной субъективности в собственной недосягаемой высоте над противоречием, неспособным поэтому причинить никакой горечи и никакого несчастья. Комизм заключен так же и в сознании силы, позволяющей переносить промахи в стремлениях к целям. По Гегелю, состояние мира может быть трагическим и комическим. Развитие начинается с трагедии, из которой вырастают примирение и торжество субстанциального начала. Затем наступает успокоение духа и переход истории в фазу комедии. Парафразом этих идей Гегеля стало положение Маркса о том, что история повторяется дважды: сначала в виде трагедии, а потом в виде фарса.

Моя теоретическая модель комического **(Ю. Борев)** основывается на недостаточно использованной в истории эстетики идее: *комическое — явление, заслуживающее эмоционально насыщенной эстетической критики (отрицающей или утверждающей), представляющей реальность в не-*

ожиданном свете, вскрывающей ее внутренние противоречия и вызывающей в сознании воспринимающего активное противопоставление предмета эстетическим идеалам. Многообразие оттенков смеха — результат взаимодействия эстетических свойств действительности, идеалов и эстетических потребностей человека.

Комическое — социокультурная реальность

Комическое — социокультурная реальность. В одном из эпизодов романа Сервантеса «Дон Кихот» Санчо Панса висит всю ночь на ветке над мелкой канавой, полагая, что под ним пропасть. Его действия вполне понятны. Он был бы глупцом, если бы решил спрыгнуть и разбиться. Почему же мы смеемся? Суть комического, согласно Жан Полю, в «подстановке» : «Мы ссужаем его (Санчо Пансы. — *Ю. Б.)* стремлению наше понимание дела, наш взгляд на вещи и извлекаем из такого противоречия бесконечную несообразность... Комическое всегда обитает не в объекте смеха, а в субъекте» (*Jean Paul.* 1804. S. 104). Однако дело вовсе не в том, что мы подставляем под чужое стремление противоположное понимание обстоятельств: комичен сам Санчо — при всей трезвости мышления он оказался трусоват и не разобрался в реальной обстановке. Эти качества противоположны идеалу и потому становятся объектом осмеяния.

Человеческое общество — истинное царство комедии и трагедии. Человек — единственное существо, которое может и смеяться, и вызывать смех. Человеческое, общественное содержание есть во всех объектах комедийного смеха. Порой исследователи ищут комизм в явлениях природы: в причудливых

утесах, в кактусах. Цейзинг считает, что в «Гамлете» Шекспир смеется над комичными метаморфозами облаков:

Гамлет. Вы видите вот то облако, почти что вроде верблюда?
Полоний. Ей-богу, оно действительно похоже на верблюда.
Гамлет. По-моему, оно похоже на ласточку.
Полоний. У него спина, как у ласточки.
Гамлет. Или как у кита?
Полоний. Совсем как у кита.
(Шекспир. Т. 6. 1960. С. 89).

Однако здесь смешны не «метаморфозы облаков», а метаморфозы беспринципного, угодливого Полония.

Некоторые теоретики приводят на первый взгляд более убедительный пример природного комизма — животные в баснях. Однако еще Лессинг доказал, что животные в баснях олицетворяют человеческие характеры. Комическое — объективная общественная ценность явления. Естественные свойства животных (подвижность и гримасничанье обезьяны, развитые инстинкты лисы, помогающие ей обманывать врагов, неповоротливость медведя) ассоциативно сближаются с человеческими поступками и

становятся объектом эстетической оценки. Они предстают в своем комизме лишь тогда, когда через их природную форму просматривается социальное — человеческие недостатки: суетливость, хитрость, тугодумие.

Смех могут вызвать и щекотка, и горячительные напитки, и веселящий газ В Африке встречается инфекционное заболевание, выражающееся в долгом, изнурительном смехе Скупой Рыцарь улыбается своим сокровищам, Чичиков — счастливому исходу бесчестного дела. Однако не все смешное комично, хотя комическое всегда смешно.

Комическое — прекрасная сестра смешного, порождающая одухотворенный эстетическими идеалами, светлый, «высокий» (Гоголь) смех, отрицающий одни человеческие качества и утверждающий другие. В зависимости от обстоятельств явление или смешно, или комично. Когда у человека неожиданно падают брюки, окружающие могут рассмеяться. Однако здесь нет истинного комизма. Но вот в венгерском фильме «Месть брака» брюки собственного производства падают с нерадивого портного, и смех обретает социальное содержание и комедийность.

Комизм социален своей объективной (особенности предмета) и своей субъективной (характер восприятия) стороной.

Комизм как критика

Комизм как критика. В литературе, живописи, кино, театре комизм очевиден. В музыке он менее очевиден и его бытие осложнено самой природой (специфичностью семантики и средств выражения смысла) музыки. Один из способов создания комического в музыке — трансформация жанров. Например, Гайдн в Лондонских симфониях нарушает логику танцевально-бытовых жанров неожиданными паузами, контрастами, благодаря чему возникает комический эффект. Для восприятия комического в инструментальной музыке важен рецепционный настрой слушателя, задаваемый авторским обозначением жанра произведения.

Жанр комической оперы оформился с появлением в Италии оперы-буфф (30-е годы XVIII в.), демократизировавшей театр и музыку, которая стала простой и песенной и включила в себя фольклорные мотивы. Высший ее расцвет — творчество Перголези. Во Франции комическая опера возникла из ярмарочных представлений. Она отвечала культурным запросам третьего сословия и оказала влияние на творчество венских классиков, а через них на европейскую музыку в целом, сформировались некоторые приемы музыкально-комедийной выразительности (гомофонный склад, периодичность, моторность, скороговорку, связь с бытовой народной мелодией). Эти особенности стали основой языка музыкального комизма. Так, в арии Фарлафа (опера Глинки «Руслан и Людмила») и в арии Варлаама (опера Мусоргского «Борис Годунов») звучит комедийная скороговорка.

Единственный вид искусства, неспособный отразить комическое, — архитектура. Комическое здание или сооружение — беда и для зрителя, и для жителя, и для посетителя. Архитектура, прямо выражая идеалы общества, не может что-либо непосредственно критиковать, отрицать, а следовательно, и осмеивать. *Комическое всегда включает в себя высокоразви-*

тое критическое начало. Смех — эмоциональная эстетическая форма критики Он предоставляет художнику (Рабле, Вольтер) безграничные возможности для серьезно-шутливого и шутливо-серьезного обращения с предрассудками своего времени.

Демократизм смеха

Демократизм смеха. Комедия — плод развившейся цивилизации. *Смех по своей природе враждебен иерархичности, преклонению перед чинами и дутыми авторитетами.* Герцен писал: «Если низшим

позволить смеяться при высших... тогда прощай чинопочитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки» *(Герцен.* 1954. С. 223). На этой особенности смеха основана сатира чудесной сказки Андерсена о голом короле. Ведь король лишь до тех пор король, пока окружающие относятся к нему как подданные. Но стоило людям поверить глазам своим, понять, что король голый, засмеяться — и прощай почитание, преклонение.

Чешский писатель К. Чапек выступает против самовластия. Его рассказ «Александр Македонский» *(Чапек.* 1954) написан в форме письма Александра своему учителю Аристотелю. Автор рисует образ узурпатора, требующего восхваления своей персоны, и показывает, что обожествление личности начинается с фарисейства, угроз и насилия. Пышность двора Александра, ставшего императором, вызвала недовольство македонской гвардии. Новоявленный император объясняет: «В этой связи я был, к сожалению, вынужден казнить моих старых соратников... Я очень жалел их, но другого выхода не было...» Александр готов пойти не только на эти потери: «Обстоятельства требуют от меня все новых личных жертв, и я несу их не ропща, мысля лишь о величии и силе своей прославленной империи Приходится привыкать к варварской роскоши и к пышности восточных обычаев». Читатель сочувствует Александру, понимая, как ему «морально тяжело» терпеть роскошь. «Я взял в жены, — жалуется далее Александр, — трех восточных царевен, а ныне, милый Аристотель, я даже провозгласил себя богом». С истинной самоотверженностью он идет и на это новое «лишение», которого требует от него историческая необходимость: «Да, мой дорогой учитель, богом! Мои верные... подданные поклоняются мне и во славу мою приносят жертвы. Это политически необходимо, для того чтобы создать мне должный авторитет у этих горных скотоводов и погонщиков верблюдов. Как давно было время, когда вы учили меня действовать согласно разуму и логике! Но что поделаешь, сам разум говорит, что следует приноравливаться к человеческому неразумению». Фюрерство — это всегда крещендо безумия, а идея мирового господства — форма сумасшествия. Но даже великий полководец не может держаться на одних мечах: «И вот сейчас я прошу вас, моего мудрого друга и наставника, философски обосновать и убедительно мотивировать грекам и македонцам провозглашение меня богом. Делая это, я поступаю как отвечающий за себя политик и государственный муж». И он заканчивает свое письмо намеком на санкции в случае «непатриотического» поведения Аристотеля: «Таково мое задание. От вас зависит, будете ли вы выполнять его в полном сознании политической важности, целесообразности и патриотического смысла этого дела». Александр возвел себя в боги, однако, когда «земному богу» удается достичь единовластия, человечество не отказывает себе в публикации чего-нибудь вроде переписки Александра с его учителем. И тогда божественная личность вдруг превращается в личность комическую. А то, что общество осмеивает, подлежит исправлению или уничтожению.

Смех выступает как сила, враждебная всем формам неравноправия, насилия, самовластия, фюрерства, вождизма.

87

Активность восприятия комизма

Активность восприятия комизма. Комичность врага — его ахиллесова пята. Вскрыть комичность противника — значит одержать первую победу, мобилизовать силы на борьбу с ним, преодолеть страх и растерянность. Смех — антииерархичен, он разрушитель всех табелей о рангах. Он величайший анархист мира. Однако есть и отличие: анархическая стихия рождает хаос, стихия смеха из хаоса рождает гармонию.

Комическое — актуальная критика. Даже если сатирик пишет о давно минувшем, его смех злободневен. В истории села Горюхина, или города Глупова, или в «Пошехонской старине» цель и адрес сатиры — современность. Смех — доходчивая и заразительная форма эмоциональной критики.

Смех заразителен и тяготеет к коллективности, на людях он более интенсивен. Особенно благоприятны для комического массовые искусства. Актеры, знающие законы восприятия комического, во время записи телепередачи обращаются с комедийным текстом не прямо к телезрителям, а к аудитории, с которой есть обратная связь (первым это понял Аркадий Райкин — он, выступая перед камерой TV, собирал в студии аудиторию).

Фейербах отмечал, что остроумная манера писать предполагает ум также и в читателе, при этом писатель высказывает не все, а предоставляет читателю самому сказать себе об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо. Недоверие к уму аудитории порождает смех плоский, а порой и пошлый. В отличие от трагедии, комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается. *Комическое предполагает сознательно-активное восприятие со стороны аудитории. Критика в комизме не выражается непосредственно, и воспринимающий юмор подводится к самостоятельному критическому отношению к осмеиваемому явлению. Читателю, чтобы воспринять юмор, предстоит самостоятельно противопоставить в своем сознании высокие эстетические идеалы комическому явлению.*

Комическое как противоречие

Комическое как противоречие. Сущность комического — в противоречии. Комизм — результат контраста,

разлада, противостояния: безобразного — прекрасному (Аристотель), ничтожного — возвышенному (И. Кант), нелепого — разумному (Жан Поль, Шопенгауэр), бесконечной предопределенности — бесконечному произволу (Шеллинг), автоматичного — живому (Бергсон), ложного, мнимо основательного — истинному и основательному (Гегель), внутренней пустоты — внешности, притязающей на значительность (Чернышевский), нижесреднего — вышесреднему (Гартман). Каждое из этих определений, выработанных в истории эстетической мысли, выявляет и абсолютизирует один из типов комедийного противоречия. Формы комического противоречия разнообразны. *Для противоречий, порождающих комическое, характерно то, что первая по времени восприятия сторона противоречия выглядит значительной и*

производит на нас большое впечатление, вторая же сторона, которую мы воспринимаем по времени позже, разочаровывает своей несостоятельностью. При этом «разочарование» обнаруживается неожиданно.

Неожиданность в комическом

Неожиданность в комическом. Кант видел сущность комического во внезапном разрешении напряженного ожидания в ничто. Французский философ-просветитель XVIII в. Монтескье писал: «Когда безобразие для нас неожиданно, оно может вызвать своего рода веселье и даже смех» *(Монтескье.* 1955. С. 753).

Психологический механизм комедийного смеха, как ни странно, сродни механизму испуга, изумления. Эти разные проявления духовной деятельности роднит то, что они — переживания, не подготовленные предшествующими событиями. Человек настроился на восприятие значительного, существенного, а перед ним вдруг предстало незначительное, пустышка; он ожидал увидеть прекрасное, человеческое, а перед ним — безобразное, бездушный манекен, кукла. *Смех — всегда радостный «испуг», радостное «разочарование-изумление», которое прямо противоположно восторгу и восхищению.*

В комедии Гоголя «Ревизор», городничий обманывается, принимая Хлестакова за важного чиновника, и зритель заблуждался, предполагая, что человек, которого принимают за ревизора, должен быть если не солидным и положительным, то хотя бы персоной, которую действительно стоит бояться. Оказывается, передо мной фитюлька... Существует огромное, кричащее несоответствие между тем, кто есть на самом деле Хлестаков, и тем, за кого его принимают, между тем, каким должен быть государственный чиновник, и тем, каков он на самом деле. И мне приятно, что я это противоречие схватил: за внешним увидел внутреннее, за частным — общее, за явлением — сущность. Мне радостно сознавать, что все опасное для общества не только грозно, но и внутренне несостоятельно, комично. Страшен мир фитюлек и мертвых душ, но он и комичен: он далек от совершенства, он не соответствует высоким идеалам. Осознав это, я поднимаюсь над опасностью. Даже самая грозная опасность не победит меня. Она может принести мне гибель, я могу пережить трагедию, но мои идеалы выше и потому сильнее, а значит, я и мои идеалы непобедимы, и поэтому я смеюсь над фитюльками и мертвыми душами. Гоголь не знает выхода из тех противоречий, которые он раскрывает в своих произведениях, и потому его смех - «смех сквозь слезы». Но у него есть огромное моральное и эстетическое превосходство над изображенным им миром Коробочек и Держиморд. Вот почему из души художника и его читателей излетает светлый смех.

Что было бы, если бы неожиданность, молниеносность отсутствовали в остроте? Все было бы обыденным, размеренным. Не возникло бы столь непривычного и острого противопоставления факта высоким эстетическим идеалам. Не было бы столь высокой активности нашей мысли в процессе восприятия этого противопоставления. Не вспыхнул бы тот свет, в котором явление предстает в своем комическом виде.

Значение неожиданности в комическом раскрывает античный миф о Парменискe, который, однажды испугавшись, потерял способность смеяться и очень страдал от этого. Он обратился за помощью к Дельфийско-

му оракулу. Тот посоветовал ему посмотреть на изображение Латоны, матери Аполлона. Парменискпошел в указанное ему место, ожидая увидеть статую прекрасной женщины, но увидел... чурбан. И Парменискрассмеялся! Этот миф полон теоретико-эстетического содержания. Смех Парменискабыл вызван несоответствием между тем, чего он предполагал увидеть, и тем, что неожиданно увидел в действительности. При этом удивление имеет критический характер. Если бы Парменисквдруг встретил еще более прекрасную женщину, чем он предполагал, то, само собой разумеется, он не рассмеялся бы. Неожиданность здесь помогает Парменискуактивно противопоставить в своем сознании высокий эстетический идеал (представление о красоте матери Аполлона—Латоны) явлению, которое, претендуя на идеальность, далеко не соответствует идеалу.

В музыке комизм раскрывается через художественно организованные алогизмы и несоответствия, а также через соединение разнохарактерных мелодий, всегда содержащее в себе элемент неожиданности. В арии Додона (опера Римского-Корсакова «Золотой петушок») сочетание примитива и изысканности создает гротесковый эффект. Шостакович в опере «Нос» также использует гротесковый контрапункт: тема

стилизуется под баховский речитативно-патетический тип мелодии и сопоставляется с примитивизированным галопом.

Инструментальная музыка выражает комическое не прибегая к «внемузыкальным средствам», в отличие от сценических музыкальных жанров, или жанров, имеющих литературную программу. Сыграв Рондо соль мажор Бетховена, Шуман, по его словам, начал хохотать, так как «трудно себе представить что-либо более забавное, чем эта шутка». Впоследствии в бумагах Бетховена он обнаружил заглавие этого произведения — «Ярость по поводу потерянного гроша, излитая в форме рондо». О финале Второй симфонии Бетховена тот же Шуман писал, что это величайший образец юмора в инструментальной музыке. А в музыкальных моментах Шуберта ему слышались неоплаченные счета портного — такая житейская досада звучала в них. Для создания комического эффекта в музыке часто используется внезапность. Так, в одной из Лондонских симфоний Гайдна встречается шутка: внезапный удар литавр встряхивает публику, вырывая ее из мечтательной рассеянности. В «Вальсе с сюрпризом» Штрауса плавное течение мелодии неожиданно нарушается хлопком пистолетного выстрела, что всегда вызывает веселую реакцию зала. В «Семинаристе» Мусоргского мирские мысли, передаваемые неспешной мелодией, внезапно нарушаются скороговоркой, передающей зазубривание латинского текста. В эстетическом фундаменте всех этих музыкально-комедийных средств лежит эффект неожиданности.

Чувство юмора и остроумие

Чувство юмора и остроумие. Русский фольклор знает своего Пармениска — царевну Несмеяну. Заколдованная волшебником, она разучилась смеяться. Все попытки развеселить ее были тщетны. На тему этой сказки Васнецов написал картину, изображающую Несмеяну, сидящую на высоком троне. Царевна погружена в себя. Вокруг трона — придворные и шуты, скоморохи, плясуны, сказители, которые играют на гуслях, на балалайках, пляшут камаринскую, сыплют прибаутками, поют веселые песни.

90

За распахнутым окном, полный удали, смеется народ. Но волны смеха разбиваются о трон Царевны. Для смеха недостаточно комического в действительности, необходима еще и способность его восприятия, чувство юмора. Смех не безобидное баловство. Лишиться способности смеяться — значит утратить важные свойства души. И это горькое несчастье — быть «несмеянной» властительницей сказочно-комедийного царства.

Чувство юмора — разновидность эстетического чувства, обладающая рядом особенностей 1) опирается на эстетические идеалы,проти-вопоставляя их воспринимаемому комическому явлению (в противном случае юмор превращается в скепсис, цинизм, сальность, пошлость, скабрезность); 2) предполагает способность хотя бы эмоционально в эстетической форме схватывать противоречия действительности; 3) присуще эстетически развитому уму, способному быстро, эмоционально-критически оценивать явления, 4) предполагает склонность к богатым и неожиданным сопоставлениям и ассоциациям;. 5) рассматривает явление критически с точки зрения его общечеловеческой значимости.

Активная, творческая форма чувства юмора — остроумие. Чувство юмора — способность к восприятию комизма; остроумие — к его творению, созиданию. Остроумие — талант так концентрировать, заострять и эстетически оценивать реальные противоречия действительности, чтобы нагляден и ощутим стал их комизм. Комедийная обработка жизненного материала, выявляющая комизм как эстетическое свойство реальности, требует художественных средств, с помощью которых заостряются противоречия, стимулируется эффект неожиданности и активизируется противопоставление эстетических идеалов осмеиваемому явлению.

Разрушающее и созидающее в смехе.

Разрушающее и созидающее в смехе. Смех — взрывчато-критичен. Но в его критическом пафосе нет мефистофельского, всеобщего, слепо-беспощадного отрицания, разрушения. Истинное остроумие человечно и зиждется не на философии вселенского нигилизма, а на эстетических идеалах, во имя которых и ведется критика. Поэтому смех — критическая сила, столь же отрицающая, сокрушающая, сколь и утверждающая, созидающая. Смех стремится разрушить существующий несправедливый мир и создать новый, идеальный. Жизнеутверждающий, радостный, веселый аспект комического имеет историческую, мировоззренческую и эстетическую значимость.

Типы и оттенки комизма. Мера смеха

Типы и оттенки комизма. Мера смеха. Юмор и сатира — основные типы комизма. Существует целая гамма оттенков смеха. Насмешка Эзопа, раскатистый карнавальный хохот Рабле, едкий сарказм Свифта, тонкая ирония Эразма Роттердамского, изящная, рационалистически строгая сатира Мольера, мудрая и злая улыбка Вольтера, искристый юмор Беранже, карикатура Домье, гневный гротеск Гойи, колючая романтическая ирония Гейне, скептическая ирония Франса, веселый юмор Твена, интеллекту-

91

альная ирония Шоу, смех сквозь слезы Гоголя, разящая сатира и сарказм Щедрина, душевный, грустный, лиричный юмор Чехова, печальный и сердечный юмор Шолом-Алейхема, озорная, веселая сатира Гашека,

оптимистическая сатира Брехта, жизнерадостный народный юмор Шолохова Какое богатство! Целый спектр оттенков смеха передает и музыка. В произведениях Мусоргского «Семинарист», «Калистрат», «Блоха» звучат и юмор, и ирония, и сарказм. Родион Щедрин в музыке к «Мертвым душам» рисует гоголевских героев разными красками смеха и наделяет их не только тематическими и ритмическими, но и тембровыми характеристиками Манилова характеризует флейта, Коробочку — фагот, Ноздрева — валторна, а Собакевича — два контрабаса.

Юмор — смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый. Он совершенствует явление, очищает его от недостатков, помогает раскрыться всему общественно ценному в нем. Юмор видит в своем объекте какие-то стороны, соответствующие идеалу. Часто наши недостатки суть продолжение наших достоинств. Такие недостатки — мишень добродушного юмора. Объект юмора, заслуживая критики, сохраняет свою привлекательность. Иное дело, когда отрицательны не отдельные черты, а явление в своей сущности, когда оно социально опасно и способно нанести серьезный ущерб обществу. Здесь уже не до дружелюбного смеха, и рождается смех бичующий, изобличающий, сатирический.

Сатира отрицает, казнит несовершенство мира во имя его коренного преобразования в соответствии с идеалом.

Карнавальный смех

Карнавальный смех *отличен от сатирического При карнавальном смехе народ не исключает себя из становящегося целого мира Сатирик знает только отрицающий смех и ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему Этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением*

Ирония

Ирония — *притворство, намерение в шутку или в насмешку сказать нечто противоположное тому, что человек думает, но сказать так, чтобы выявить истинный смысл ситуации, манера речи или письма, при которой сообщается одно, а подразумевается иное. Ирония — «смех-айсберг» с подводным содержанием*

Сарказм

Сарказм *— горькая и ядовитая ирония, высказанная с целью обидеть или причинить боль*

Многообразие оттенков смеха (карнавальный смех, юмор, сатира, ирония, сарказм, шутка, насмешка, каламбур) отражает эстетическое богатство действительности и духовного склада личности. Каждый оттенок смеха богат нюансами.

92

Мера смеха

Мера смеха *определяется и эстетическими свойствами предмета, и принципами художника, его эстетическим отношением к миру, и традициями художественной культуры народа.*

Комическое всегда выступает в национально своеобразной и исторически изменчивой форме. Так, в XIX-XX вв. Фишер, Липпс, Фрейд относят *каламбур* к низшему сорту шутки. Во Франции XVII—XVIII вв. — легкий, блестящий, беззаботный, веселый каламбур — высшая форма остроумия, полно соответствующая всему укладу жизни высших слоев общества и высоко ценимая. Существует притча: Людовик XV захотел испытать остроумие одного придворного и сказал ему, что он, король, хочет быть сам сюжетом остроты. В ответ кавалер скаламбурил: «Le roi n'est pas sujet». По-французски «sujet» одновременно означает «сюжет» и «подданный». Отсюда игра слов: «Король не сюжет — король не подданный». Таково французское галантное остроумие. В конце XVIII в. Французская революция вместе с королевским двором смела и галантный аристократический каламбур. Господствовать в области комизма стал *гротеск,* зло жаливший аристократию. Святыни монархической государственности были повержены и осмеяны с высоты идеалов свободы, равенства и братства. В середине XIX в. стало ясно, что эти идеалы не осуществились, ценности же аристократического прошлого померкли безвозвратно. Безверие и отсутствие ясных идеалов породили особый род остроумия — *благг* — беспощадная насмешка над тем, чему прежде поклонялись; дитя общественных разочарований. Утраченные иллюзии стали обыкновенной историей, в сфере юмора это выразилось в безрадостном, подернутом цинизмом смехе, для которого нет ничего неприкасаемого. Пример благга: «Эта женщина как республика: она была прекрасна во времена империи».

В XX в. возникла новая форма юмора — *гегг* — смех, окрашенный неопасным ужасом и отражающий отчуждение людей в индустриальном обществе. Например, реклама, построенная по принципу гегга, повествует: два враждующих машиниста повели навстречу друг другу поезда, полные пассажиров. На полотно выбегает ребенок с мячом. Поезда сталкиваются, но... катастрофы не происходит, они разлетаются в разные стороны, отталкиваясь от мяча — «Покупайте мячи фирмы такой-то». Еще один пример гегга — знаменитые кадры путешествия Чаплина между шестернями огромной машины в кинофильме «Новые времена». Под влиянием американской культуры гегг получил распространение и в смеховой культуре Франции.

Каламбур, гротеск, благг, гегг — исторические формы французского юмора, обусловленные историческими изменениями жизни нации. Конечно, каламбур не исчез с падением аристократии. Речь идет лишь о приоритете разных форм комического в разные эпохи. Национальное своеоб-

разие культуры каждого народа живет и в одежде и в кухне и особенно в манере понимать вещи, проявляющейся и в формах комизма. В комическом сочетаются национальное и общечеловеческое (одни и те же явления осмеивают разные народы).

Комическое как утверждение радости бытия

Комическое как утверждение радости бытия. Смех — подобие жизни (гармония, возникающая вопреки хаосу). Смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии, он — гармонизация хаоса. Смех — это радость вопреки злу и часто по поводу зла во имя его ниспровержения. Жизнь — созидание второй природы (живой), смех — созидание второго бытия (вымышленного, мира духовной гармонии, вносящий организацию в хаос зла).

Конечно, живая природа существует не только вопреки, но и на основе неживой, не только в нарушение ее законов, но и благодаря им. Так же и смех — и антипод реальности и ее подобие. Он стремится разрушить существующий мир, и создает новый, свой, похожий и принципиально отличный от окружающего.

Историзм комедийного анализа жизни.

Историзм комедийного анализа жизни. От эпохи к эпохе менялись особенности комического: менялась и сама действительность, и исходная позиция комедийного анализа жизни.

В древнем комедийном действе критика идет с точки зрения *«я»,* слитого с социумом (племенем, полисом). Исходная позиция — *отношение насмехающегося.*

В древнейшем искусстве существовали смеховые культы, бранно-пародийные образы божеств. Ритуальный смех первобытной общины включал в себя и отрицающие, и жизнеутверждающие начала, он был устремлен и к разрушению несовершенного мира, и к его возрождению на новой основе. .

Смех живет по формуле всесокрушения и всетворения. Эта творческая жизнетворящая сила смеха была подмечена людьми очень давно. В древнеегипетском папирусе, хранящемся в Лейдене, божественному смеху отводится роль создателя мира: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз — появились воды...». Наконец, при седьмом взрыве смеха родилась душа (См.: *Reinach.* 1908. P. 112-113). В фаллических празднествах египтян, судя по описаниям Геродота, чествовались зиждительные, созидательные силы природы, торжествовало плотское начало человека, бушевал смех, разворачивались комические перевоплощения.

Для древних греков смех был тоже жизнетворцем, радостной, веселой народной стихией. У истоков комизма обнажаются его сущностные свойства. В дни празднеств в честь Диониса обычные представления о благопристойности временно теряли силу и устанавливалась атмосфера полной раскованности. Возникал условный мир безудержного веселья, насмешки, откровенного слова и действия. Это было чествование созидательных сил природы, торжество плотского начала в человеке. Смех здесь способствовал основной цели обряда — обеспечению победы производительных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнетворящую силу.

Обряд Диониса отмечался праздничным деревенским шествием, осененным изображение фаллоса. Такая фаллическая процессия воссоздана во всем своем радостном буйстве в комедии Аристофана «Ахарняне», где изображается, как аттический крестьянин Дикеополь организует шествие, празднуя сельские дионисии:

Фалл приподнять прошу повыше Ксанфия, Поставь корзину, дочь, приступим к таинству... Вот так, прекрасно. Дионис, владыка наш, Хочу, чтобы любезно приношение Ты принял от меня и от семьи моей...

Дикеополь затягивает «фаллическую песнь», в которой выражается радость по поводу заключения мира, что позволяет предаваться любовным утехам. Он обращается к богу фалла Фалесу:

Тебе молюсь, вернувшись в дом.
Мир заключил я для себя.
Довольно горя, хватит битв...
Во много раз приятнее, Фалес, Фалес,
Застать в лесу за кражею валежника
Рабыню молодую... схватить ее, поднять ее
И повалить на землю...

Разгульный смех в честь бога Диониса был синкретичен. В нем в свернутом виде содержались свойства, которые позже разовьются в откровенное, не стесняющееся в выражениях, чувственное карнавальное веселье Рабле, и те свойства, которые скажутся в остром сарказме Свифта и в едкой сатире Щедрина.

По старинному обычаю в древней Греции обиженные ходили ночью по деревне и рассказывали крестьянам, что здесь живет тот, который совершает неблаговидные поступки. Днем соседи повторяли слышанное, и это для виновного было позорно (См.: *История...* 1946. С. 428). Особенности смеха «комоса», видимо, переняли и первые комедийные поэты, о которых известно так мало. Древнейший

комедиограф Миль известен лишь тем, что о нем жила поговорка «Миль слышит все», из которой исследователи делают резонное заключение, что «он представлял на сцене обыденные промахи своих сограждан» *(Магаффи.* 1882. С. 368). Во время дионисий разыгрывались мимические сценки, шло простейшее, почти бесфабульное действие насмешливого характера — зарождались начала комедии как драматургического жанра. В ходе этого фаллического шествия отпускались шутки и бранные слова в адрес отдельных граждан. Этот фольклорный способ общественного порицания был и средством выхода народного жизнелюбивого смеха и средством личной и общественной полемики.

Европейская комедия в своих истоках восходит к культу греческого бога Диониса. Исследователи ведут этимологию слова «комедия» от греческих слов «комос» и «одэ», в соединении означающих «песня комоса» («комос» — ватага гуляк, процессия пирующих, толпа ряженых на сельском празднике в честь Диониса). Правда, Аристотель ссылается на мнение дорийцев, утверждающих, что комические актеры получили свое название не от слова «кутить», а от выражения «блуждать по деревням» (их с позором выгоняли из города). На основе фаллических песен мегарцы создали первую комедию, полную грубых ругательств и скабрезностей, известную лишь по нелестным отзывам о ней аттических комедиографов (прежде всего Аристофана). Независимо от того или иного происхождения слова «комедия», ясно: у истоков комедии находилось веселое, радостное, брызжущее жизнью, ничем не стесненное, не знающее никаких нравственных ограничений и запретов начало, содержащее мотив критики.

У истоков смеха обнажается его природа: смех «комоса» способствовал «основной цели обряда — обеспечению победы производительных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнетворящую силу» *(Тронский.* 1951. С. 164).

Римские сатурналии

Римские сатурналии так же отрешали народ на время празднеств от официальной идеологии и возвращали его к легендарному «золотому веку», в царство безудержного веселья. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятие, звучал в Риме в ритуалах, сочетавших одновременно и прославление, и осмеяние победителя, оплакивание, возвеличение и осмеяние покойника.

Художественная культура Рима с его развитой государственностью ориентирована на нормативность мышления и оценок, что выражается в четком разделении добра и зла, положительного и отрицательного. Исходной точкой сатирического анализа жизни становятся *нормативные представления о целесообразном миропорядке* (например, у Ювенала).

В Средние века

В Средние века народный смех, противостоящий строгой идеологии церкви, звучал на карнавалах, в комедийных действах и процессиях, на праздниках «дураков», «ослов», в пародийных произведениях, в стихии фривольно-площадной речи, в остротах и выходках шутов, в быту, на пирушках, с их «бобовыми» королями и королевами. Комедийно-праздничная, неофициальная жизнь общества — карнавал — несет и выражает народную смеховую культуру, воплощающую в себе идею вселенского обновления. *Радостное обновление — важный принцип эстетики комического* Смех не только казнит несовершенство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональной волной радости, преображает и обновляет его. В карнавале полно проявляет себя и отрицающая и утверждающая сила смеха Народное празднично-смеховое мировосприятие восполняло удручающую серьезность и односторонность официальной идеологии. Бахтин писал: «...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Карнавал не созерцают — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» (Бахтин. 1964. С. 10).

Эпоха Возрождения

Эпоха Возрождения провозгласила: человек — мера всех вещей. Полная физической и духовной силы, брызжущая умом и чувственностью человеческая природа раскрепощается в жизнерадостном смехе Рабле. А все, что не соответствует этой мере, заслуживает у Рабле осмеяния, например, схоластика — этот идейный оплот старого мира. Воспитание Гаргантюа схоластами изображается в пародийно-сатирическом ключе. Схоласты заставляют ученика бессмысленно зубрить тексты, и он ничему не может научиться. Столь же пародийно изображает Рабле перипетии государственной жизни. Пикрошоль идет войной на доброго и беззаботного короля Грангузье, у которого не оказывается даже войска для сопротивления. Пришлось вызывать Гаргантюа, который защищает государство и помогает победить Пикрошоля.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» не сатирическое произведение. Смех Рабле синкретический и сатира лишь один из его оттенков. У Рабле исходная точка отношения к миру — человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе. Смех Рабле озорной, фривольный и грубоватый, дерзкий и жизнерадостно-праздничный, карнавальный. Это смех отрицает и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает. Карнавальный смех универсален, он направлен на все и вся (в том числе и на самих смеющихся): весь мир предстает в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности. Во всенародности карнавального смеха, воплощаемого в творчестве Рабле, наиболее полно проявляется коллективистский принцип эстетики комического.

В эпоху Возрождения

В эпоху Возрождения комедийное искусство за отправное начало берет человеческую природу *(человек как мера состояния мира).* Так, в «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского «нормальная», «умеренная», знающая меру человеческая глупость судит и осмеивает глупость безмерную, неразумную, бесчеловечную.

96

Сервантес вскрывает противоречие цивилизации: невозможно каждому человеку начинать все сначала, необходимо опираться на предшествующую культуру; с другой стороны, опасен догматизм культуры, ее фанатическая приверженность окаменевшим идеям, не соответствующим современной реальности. Это противоречие может превратить в трагедию и комедию всякое доброе начинание, осуществляемое таким непроизвольно догматическим способом. Над мечтателем Дон Кихотом тяготеют нравственные долженствования рыцарства. Всем своим существом он ощущает неблагополучие мира и, как рыцарь, считает своим священным долгом «странствовать по земле, восстанавливая правду и мстя за обиды». Однако нелепость его поступков порождает новую ложь и новые беды для людей. Санчо Панса, напротив, чужд книжных идей. В нем живут народные мудрость, верования, предрассудки и заблуждения. Для него не существует мировых проблем, мироздание — это он сам и его непосредственное окружение. Санчо Панса не считает нужным вмешиваться в само по себе разумное течение жизни. За людьми он оставляет право жить так, как они хотят. Дон Кихот и Санчо Панса — два совершенно различных человеческих начала. Однако при всем различии этих людей, оба они обладают удивительным человеческим качеством — бескорыстием. И во имя этого качества мы прощаем им все их чудачества и безумства. Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого охваченного стяжательством мира. Безумец Дон Кихот оказывается более нормальным, чем «нормальные» люди, преисполненные жадности и властолюбия. Сервантес раскрыл способность комического исследовать само состояние мира, изображая его в определенном разрезе, способность дать и художественную концепцию мира, и гигантскую панораму жизни.

В эпоху классицизма

В эпоху классицизма чувство юмора опирается на *абстрактные нравственные и эстетические нормы* Объектом сатиры становится персонаж, концентрирующий в себе абстрактно-отрицательные черты, противоположные добродетели. Так возникает сатира Мольера, осмеивающая ханжество, невежество, мизантропию.

Сатира эпохи Просвещения

Сатира **эпохи Просвещения** продолжила традиции Сервантеса в исследовании состояния мира. Критика обращена против несовершенства мира и человеческой природы. Выражением нового этапа становится созданная Свифтом фигура Гулливера. Он человек-гора, под стать великанам эпохи Возрождения. Однако у Свифта не весь Гулливер с его слабыми и сильными сторонами, а лишь его *здравый смысл* становится мерой сатирического анализа эпохи. Бичуя зло, Свифт отправляется от здравого смысла, поскольку другие качества человека относительны: великан в стране лилипутов, Гулливер оказывается лилипутом в стране великанов. Не выходя за пределы эпохи Просвещения, английский сатирик предвосхищает осознание утопичности ее идей. Описывая школу политических прожектеров, Свифт иронизирует над несбыточностью идей просветителей: это были «совершенно рехнувшиеся люди», они «предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных и добродетельных; научить министров принимать в расчет оказавших обществу выдающиеся услуги...» *(Свифт.* 1947. С. 378-379).

Романтизм

Романтизм раскрыл неблагополучное состояние мира через неблагополучное состояние духа, подвергнув художественному исследованию внутренний мир человека. Ирония превращается в главную форму комизма. Комедийный анализ опирается на *представления о несбыточном совершенстве,* которыми выверяются реальный мир и личность. Ирония сменяется самоиронией (например, у Гейне), самоирония перерастает в мировой скепсис. Мировой скепсис романтической иронии — родной брат мировой скорби романтической трагедии.

В XIX в. связи человека с миром углубляются и расширяются. Личность становится средоточием широчайших социальных отношений. Ее духовный мир усложняется. Сатира **критического реализма** проникает в сердцевину психологического процесса. Отправной точкой критики становятся *развернутые эстетические идеалы, вбирающие в себя народные*

97

представления о жизни, о человеке, о целях и лучших формах общественного развития. Смех сопоставляет свой объект с человечеством. Сатирическим пафосом дышит все критическое направление русского искусства. Гоголь порой одной фразой включает сатирический персонаж во всеобщее, сопоставляет с жизнью мира. Плюшкин — «прореха на человечестве». Это и характеристика Плюшкина, и характеристика человечества, на рубище которого возможна такая прореха. Гоголевская сатира, говоря словами писателя, поставила «русского лицом к России», человека — лицом к человечеству.

Сатира искусства социалистического реализма

Сатира **искусства социалистического реализма** опиралась на коммунистическую идеологию и предложила самый неопределенный идеал в истории искусства — *будущее,* которое должно было достаться не личности (ей не суждено было дожить), а народу и человечеству. Сатира Маяковского

направлена против того, что враждебно будущему. В финале пьесы Маяковского «Баня» будущее высылаете современность своего гонца — Фосфорическую женщину. Будущее становится столь же искусственной конструкцией, как и машина времени. Оно вбирает в себя все лучшее из нашей жизни, отбрасывая дурное (машина времени, предвосхищая ГУЛАГ, производит чистку, отбор и мчит достойных в 2030 год, выплевывая Победоносикова и других недругов народа). Само действие пьесы устремляется к грядущему. В сатире Маяковского *утопическое будущее и есть эстетический идеал, с позиций которого рассматриваются жизнь* и особенно ее теневые стороны, измеряются достоинства, отсеиваются достойные от недостойных. Идея ускорившегося, спрессованного времени созвучна ленинским идеям ускорения хода истории, идеям революции, сталинских пятилеток, маоцзедуновского большого скачка, хрущевского коммунизма через 20 лет (к 1980 году).

Модернизм

Модернизм («Носороги» Ионеско, «Физики» Дюрренматта) идеальной позицией комедии делает *кантовский категорический императив,* выражаемый через утверждение гуманистических ценностей.

Итак, *от эпохи к эпохе меняется исходная точка эмоциональной критики в комизме: собственное отношение (Аристофан); представления о целесообразном миропорядке (Ювенал), человеческая природа как мера (Рабле, Сервантес, Эразм Роттердамский,); норма (Мольер), здравый смысл (Свифт); несбыточное совершенство (Гейне), идеал, отражающий народные представления о жизни (Гоголь, Салтыков-Щедрин); точка зрения искусственно сконструированного и неопределенного будущего (Маяковский), гуманистические ценности (Ионеско, Дюрренматт). В этом процессе с отступлениями осуществляется тенденция возвышения и расширения идеала, с позиций которого комизм анализирует действительность Этот идеал демократизируется и все более широко охватывает действительность, опираясь на все более развитое духовное богатство индивида*

4. Безобразное

4. Безобразное. В истории эстетики *антипод прекрасного* — безобразное — не имеет глубокой теоретической традиции. Однако и этой категории уделялось внимание.

Древние египтяне, постигая диалектику прекрасного и безобразного, отмечали, что в процессе старения все здоровое и красивое становится больным и безобразным, «хорошее превращается в дурное, вкус теряется». Обратимость и взаимопереходы прекрасного и безобразного раскрываются в древнеегипетском мифе об Исиде. Молодой и прекрасной Исиде был запрещен переезд на остров. Она обернулась старухой — и перевозчик ее не узнал. На острове она произнесла заклинание и вновь приняла образ прекрасной девушки.

98

Безобразное в искусстве впервые теоретически осмыслил Аристотель: произведение всегда имеет прекрасную форму, в предмет же искусства входит и прекрасное, и безобразное. Даже отвратительное, изображенное в художественном произведении, доставляет эстетическое удовольствие благодаря радости узнавания действительности, которую мастерски передал художник. «На что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» *(Аристотель.* Поэтика. 4, 1449а). *Безобразное и прекрасное — противоположности, тысячью переходов связанные друг с другом.* Шекспировский Гамлет замечает, что даже такое божество, как солнце, плодит червей, лаская лучами падаль. Шекспир считал такие превращения свойством природы и общества.

Лессинг писал, что телесная красота заключается в гармоничном сочетании разнообразных частей, которые могут быть охвачены одним взглядом. Безобразное — дисгармония частей и целого. Безобразное не является предметом искусства и, по Лессингу, допустимо лишь для усиления прекрасного, как смешное и страшное.

По Бодлеру, безобразное лицо — это лицо дисгармоничное, патологическое, неодухотворенное, лишенное света и внутреннего богатства.

Определять безобразное только как антипод прекрасного логически недостаточно. Что же такое безобразное? *Безобразное — эстетическое свойство предметов, естественные природные данные которых имеют отрицательное общечеловеческое значение, хотя и не представляют серьезной угрозы человечеству, так как заключенные в этих предметах силы освоены человеком и подчинены ему. Безобразное — отрицательная общечеловеческая значимость предметов, находящихся в сфере свободы.*

Безобразное отталкивает, но не пугает; прекрасное доставляет наслаждение одним своим видом.

5. Низменное.

5. Низменное. *Низменное противоположно возвышенному.* Древние египтяне в гимне богу Атону так описывают низменное: покидая мир, солнце повергает землю во мрак, и ужас смерти охватывает всех.

Аристотель впервые в истории эстетической мысли говорит о низменном как об эстетическом свойстве и приводит пример: в трагедии Еврипида «Орест» — не вызванная необходимостью низость характера

Менелая.
Для Буало низменное — уродливо («Чуждайтесь низкого — оно всегда уродливо»).
Невладение людьми своими общественными отношениями — тирания. Ее низменность раскрывает французский гуманист Этьен де ла Боэси (XVI в.): «Величайшее несчастье — зависеть от произвола властелина, относительно которого никогда не можешь знать, будет ли он добр, поскольку всегда в его власти быть дурным, когда он этого захочет» (*Боэси.* 1952. С. 7). Для Боэси несвобода людей — результат их общественной
99
слепоты: тиран «побежден сам по себе, только бы страна не соглашалась на свое рабство. Не нужно ничего отнимать у него, нужно только ничего ему не давать... Я не требую от вас, чтобы вы бились с ним, нападали на него, перестаньте только поддерживать его, и вы увидите, как он, подобно колоссу, из-под которого вынули основание, рухнет под собственной тяжестью и разобьется вдребезги» *(Там же.* С. 11, 14). Для французского гуманиста тирания низменна, так как несет людям несвободу.
Низменное социальное явление изобразил Верещагин в картине «Апофеоз войны», посвященной всем «великим завоевателям» — бывшим, сущим и будущим: на картине — холм, сложенный из человеческих черепов.
Музыка лишь в XIX—XX вв. овладела способностью непосредственно воссоздавать образ низменного (Седьмая симфония Шостаковича). До этого музыка (Моцарт, Бетховен, Чайковский) передавала этот образ опосредованно, через раскрытие накала борьбы, через показ меры усилий добра в преодолении низменного.
Низменное — крайняя степень безобразного, чрезвычайно негативная ценность, имеющая отрицательную значимость для человечества; сфера несвободы. Это еще не освоенные явления, не подчиненные людям и представляющие для них грозную опасность. Человечество не владеет собственными общественными отношениями. Это таит в себе источник бедствий и воспринимается как низменное (милитаризм, тоталитаризм, фашизм, атомная война).

6. Ужасное.

6. Ужасное. Ужасное — близкая трагическому, но в корне отличная от него категория. Если трагическое имеет разрешение в грядущем, то *ужасное безысходно, безнадежно. Это гибель, не несущая в себе ничего просветляющего, не сулящая людям освобождения от несчастий, это бедствие, не контролируемое людьми, неподвластное им, господствующее над ними.* Трагическое величественно, оно возвышает человека — он остается господином обстоятельств и, даже погибая, утверждает свою власть над миром. В ужасном, напротив, человек — раб обстоятельств, он не владеет (= не освоил) ни обстоятельствами, ни предметами его окружающими, он потерян в мире.
Ужасное — эстетическая доминанта средневекового сознания, запуганного адовыми муками и грядущим страшным судом.
В «Гамлете» Шекспира ужасное — аспект, грань трагического. Рассказ Призрака выдержан в ключе ужасного:
Я скошен был в цвету моих грехов,
Врасплох, непричащен и непомазан;
Не сведши счетов, призван был к ответу
Под бременем моих несовершенств.
О ужас! Ужас! О великий ужас!
(Шекспир У. Т. 6. С. 35).
100
В кризисные эпохи рушится мировосприятие человека, новое же на смену ему приходит не сразу. В этот момент реальность часто воспринимается в свете ужасного. Крушение устоявшегося исторического порядка в глазах современников выглядит как глобальная катастрофа. Мироощущение, полное безнадежного ужаса и отчаяния, передает Брейгель в картине «Слепые»: историческая судьба человечества предстает в образе слепцов, ведомых слепым поводырем к обрыву.
Герой картины испанского художника Хосе Риберы «Самоубийство Катона Утического» не похож на могучих титанов шекспировских трагедий. Гибель его не трагична, а ужасна: социальные аспекты жизни человека приглушены, во всем сквозит безысходность, и на полотне запечатлен биологический страх смерти жалкого существа, жившего без разумного назначения. Умирая, герой наполняет мир предсмертным криком отчаяния.
Проблема ужасного разрабатывалась Дидро. На этой разработке лежит печать предреволюционной эпохи. Философ как бы предугадывает грядущие социальные столкновения. В «Опыте о живописи» Дидро вменяет художнику в обязанность клеймить всеми почитаемый порок, ужасать тиранов; показывать брошенного на растерзание зверям человека, чтобы зритель увидел его на полотне

растерзанным их клыками и услышал крики радости и ужаса вокруг его трупа.
Искусство Кафки утверждает, что состояние мира ужасно, человека окружают слепые, враждебные силы. «Обыкновенный» ужас определил поэтику новелл Кафки. Ныне безумие мира стало фактом и проникло в искусство. Трагическое в такой атмосфере становится иррациональным, преобразуется в ужасное.
Ужасное внушает не страх, а ужас. Различая эти аффекты, Бердяев писал: «Страх, всегда связанный с эмпирической опасностью, нужно отличать от ужаса, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия. Кирхегардт отличает Angst от Furcht. Для него Angst есть первичный религиозный феномен. Тоска и ужас имеют родство. Но ужас гораздо острее, в ужасе есть что-то поражающее человека. Тоска мягче и тягучее. Очень сильное переживание ужаса может даже излечить от тоски. Когда же ужас переходит в тоску, то острая болезнь переходит в хроническую... Печаль душевна и связана с прошлым. Тургенев — художник печали по преимуществу. Достоевский — художник ужаса. Ужас связан с вечностью. Печаль лирична. Ужас драматичен» *(Бердяев.* 1990. С. 45—46).
Категория ужасного охватывает те обстоятельства, которыми человек свободно не владеет и которые несут ему катастрофические бедствия или гибель, неразрешимые даже на историческом уровне (отсюда пессимистическое мироощущение). Ужасное страдание и (или) гибель человека в обстоятельствах, которые не ведут его к бессмертию и при которых даже ценой жизни человек не может добиться расширения сферы свободы для человечества.
101
Безобразное, низменное, ужасное — негативные ценности, отрицательные эстетические свойства мира, запечатлеваемые искусством (особенно в XX в.) и отражающиеся в эстетике. Эти категории вошли в систему современной эстетической науки. Без них невозможно осмыслить реалии и искусство XX в.

7. Хаос и гармония.

7. Хаос и гармония. Энтропия — властительница вселенной. Во всем неживом мире в ходе всякого природного процесса нарастает хаос. Жизнь как бы существует в обратном времени. Когда-то Гегель, иллюстрируя мысль о случайности, спрашивал: сколько раз нужно рассыпать наборный шрифт, чтобы из букв сложилась строфа «Илиады»? По случайности хаос может родить гармонию, но не в масштабах высокой поэзии. Впрочем, сама жизнь есть грандиозная высокая гармония, случайно и необходимо рожденная хаосом. Древние атомисты представляли себе этот процесс так: изначально потоки атомов летели во вселенной параллельно друг другу. Один из атомов самопроизвольно отклонился от параллельного движения, столкнулся с двигавшимся рядом и заставил его тоже отклониться и столкнуться с соседним атомом — так начался хаос, из которого и родилась гармония — мир звезд, планет и вещей.
Если бы мы проделали предложенный Гегелем опыт, несколько изменив условия, мы бы получили модели обоих процессов: бытия неорганической природы (энтропии) и развития жизни (рождения гармонии из хаоса). Перед нами набранная строфа из «Илиады», и мы рассыпали ее, засняв замедленной съемкой этот распад гармонии. На пленке будет запечатлена модель любого природного процесса, протекающего по закону энтропии. А теперь прокрутим пленку в обратном направлении и на экране возникнет картина складывания из хаоса (рассыпанного шрифта) гармонии (строфы из «Илиады»). Это и будет модель процесса жизни. Жизнь как антитеза всей природе, противотечение вселенной.

8. Эстетические понятия и их взаимоотношения с категориями.

8. Эстетические понятия и их взаимоотношения с категориями. В систему эстетики входят не только эстетические категории, но и понятия, не имеющие столь широкого значения, как категории. Понятия отражают стороны эстетических категорий (грациозное, например, одно из проявлений прекрасного) или характеризуют негенеральные для данной эпохи эстетические свойства жизни и искусства. Эстетические понятия в ходе художественного развития человечества нередко перерастают в категории. Когда какое-либо эстетическое свойство в ведущих художественных явлениях эпохи выступает на первый план, эстетика выделяет его в особую эстетическую категорию. Так, развитие сентиментализма выдвинуло на первый план *трогательное.* Бердяев признавался: « Я не мог выносить трогательного, я слишком сильно его переживал» (*Бердяев.* 1990. С. 46).
Искусству Средних веков с его аскетизмом была чужда прелестность. В искусстве же Возрождения стремление к удовлетворению изысканных
102
эстетических потребностей породило поиски «не столько красоты, сколько прелести» (Bayet. 1886. P. 329). Прелестное начинает обретать категориальное значение в связи с интересом искусства к обнаженной натуре, лишенной к тому же холодной бесстрастности прошлого (сравните Венеру Милосскую, Венеру Джорджоне и Венеру Пуссена); сквозь призму прелестного воспринимаются пейзаж и бытовые вещи.

Прелестное использовалось искусством Возрождения как аргумент против средневекового аскетизма. *Прелестное* — *чувственно-привлекательное, чувственно-красивое* — выделяется из прекрасного не как его оттенок, а как самостоятельная эстетическая категория. Чем более красота освобождается от физического элемента и проникается духовным, тем она возвышеннее; наоборот, чем более преобладает в ней чувственный принцип, тем она прелестнее (См.: Rosenkranz. 1853. S. 283). Прелестное — красота, «доставляющая физическое удовольствие своей способностью льстить внешним чувствам» *(Саккетти.* 1917. С. 48). Английский эстетик XIX в. Лекки считает, что прелестное в искусстве воспевает наслаждения и радости жизни. Оно основывается не на прежней, аскетической, а на новейшей, «индустриальной» философии. Лозунг первой — умерщвление плоти, уменьшение желаний, а второй — развитие, увеличение желаний (См.: *Lecky.* 1866. P. 395—396). Рескин, Липпс, Сурио выделяют прелестное как самостоятельное эстетическое свойство, для осмысления которого необходима особая эстетическая категория.

Еще одно понятие — *чудесное* (как свойство трагедии) ввел в научный обиход Аристотель. Позже Тассо считал, что чудесное — главное понятие (тем самым категория) главного жанра искусства — поэтической эпопеи. По Дидро чудесное должно стать основным предметом искусства, стремящегося ныне к философичности и обобщению жизни; чудесные обстоятельства важны для раскрытия прекрасного.

Без чудесного невозможно осознать эстетику народной сказки. Оно важно и для осмысления поэтики произведений Гофмана, и для раскрытия своеобразия гоголевского «Носа», и для анализа романов Достоевского.

Взаимодействия эстетических качеств в живом потоке жизни и в искусстве порождают эстетические «гибриды». Среди них наиболее известен — трагикомическое. Это понятие отражает существенные процессы в реальности и в искусстве XIX и особенно XX в. и ныне оно обрело категориальное значение.

9. Взаимодействие эстетических свойств в жизни и в искусстве.

9. Взаимодействие эстетических свойств в жизни и в искусстве. Отношения человека с реальностью сложны и многообразны. Обстоятельства текучи и изменчивы, а человек, оставаясь самим собой, в каждой ситуации равен и не равен себе, тот же и вместе с тем иной. Он в каких-то отношениях прекрасен, в каких-то — комичен, а в иных — героичен. Раскрывая это взаимодействие характера и обстоятельств, искусство отражает жизнь эстетически многогранно.

103

Комедийное начало в лице остроумного шута смело вторгается в трагедии Шекспира Возвышенное у него столь причудливо смешивается с низменным, страшное со смешным, героическое с шутовским, что Вольтер, вкусу которого было близко эстетически одноцветное искусство классицизма, даже назвал великого английского драматурга пьяным дикарем

Причудливое сочетание эстетически различных красок присуще и творчеству Сервантеса Пожалуй, нет такого эстетического свойства, которого не было бы в характере Дон Кихота В нем и возвышенные, и прекрасные, и романтические, и трогательные черты — все краски эстетического спектра отчетливо проступают на фоне трагикомического

Лопе де Вега считал правомерным соединение трагического и комического в драматургии, поскольку в действительности эти начала находятся «в смешении» И по Лессингу, сама природа служит образцом сочетания обыденного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печальным (См Лессинг 1957 С 254)

Художественное творчество

I. Творческий процесс

1. Автор и степень его предрасположенности к творчеству.

Автор — творческая личность, обладающая рядом специфических качеств.

«Секрет писательства заключается в вечной и невольной музыке в душе Если ее нет, человек может только «строить из себя писателя» Но он не писатель » *(Jung* 1947 S. 99) Авторский труд (= творчество) — радостный и мучительный процесс « творец обыкновенно испытывает одни огорчения Всякое творение есть творение из ничего В лучшем случае пред нами безобразный, бессмысленный, большей частью упорный и твердый материал, с трудом поддающийся обработке Да и неизвестно, как его обрабатывать Каждый раз в голову приходит новая мысль, и каждый раз новую мысль, на мгновение показавшуюся блестящей и очаровательной, нужно отбрасывать как негодный хлам Творчество есть непрерывный

переход от одной неудачи к другой Общее состояние творящего — неопределенность, неизвестность, неуверенность в завтрашнем дне, издерганность И чем серьезнее, значительнее и оригинальнее взятая на себя человечеством задача, тем мучительней его самочувствие» *(Розанов* 1990 С 33)

Разные люди предрасположены к художественному творчеству в разной степени: способность — одаренность — талантливость — гениальность Художник, находящийся на более высокой ступеньке этой творческой лестницы, сохраняет те качества, которые присущи тем, кто расположен на низших ее ступенях, но непременно должен обладать еще рядом дополнительных высоких достоинств.

Способности художника,

Способности *художника, согласно американскому психологу Гилфорду предполагают шесть склонностей беглость мышления, ассоциативность, экспрессивность, умение переключаться с одного класса объектов на другой, адаптационную гибкость, умение придавать художественной форме необходимые очертания Способности обеспечивают создание художественных ценностей, представляющих общественный интерес*

Одаренность

Одаренность *предполагает остроту внимания к жизни, умение выбирать объекты внимания, закреплять в памяти тему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением Человек художественно одаренный создает произведения, обладающие устойчивой значимостью для*

105

данного общества на значительный период его развития. Одаренность — это умение сосредотачивать внимание на объектах, достойных избирательного внимания, извлекать из памяти впечатления и включать их в систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением.

Талант порождает художественные ценности, имеющие непреходящее национальное, а порой и общечеловеческое значение. «Большинство предпочитает середину между посредственностью и гением — талант. Не всякому охота менять всю жизнь свою на искусство. А сколько раз гений под конец своей карьеры раскаивается в своем выборе! «Лучше было не удивлять мир и жить в этом мире», — говорит Ибсен в последней своей драме». (Шестов. 1991. С. 72—73).

Гений

Гений *полно выражая суть своего времени, чаще всего как бы неумещается в свою эпоху. Он, можно сказать, тянет нить традиции от прошлого к будущему и потому частью своего творчества принадлежит прошлому, а частью будущему. И лишь посредственные современники видят только то, что в гении от настоящего, да и то видят неполно. «Постылый, скучный, раздражающий труд есть условие развития гения. Оттого верно люди так редко добиваются чего-нибудь. Гений должен согласиться культивировать в себе осла — это условие так унизительно, что на него человек идет только в крайнем случае... Гений — жалкий и слепой маньяк, которому прощаются все его странности ввиду приносимой им пользы. И все-таки мы все поклоняемся настойчивости и гению — единственному богу, в которого еще верит современность» (Шестов.* 1991. С. 72—73). *Гений создает высшие общечеловеческие ценности, имеющие значимость на все времена.* Гениальность художника проявляется и в силе восприятия мира, и в глубине воздействия на человечество. «Гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть — без наития» *(Цветаева.* 1991. С. 74).

Вокруг фигуры гения много таинственных легенд и теоретических спекуляций. В гениальности есть «отклонение от нормы». «Гениальность редко встречается в союзе с преобладающей разумностью; напротив, гениальные индивидуумы часто подвержены сильным аффектам и неразумным страстям» *(Шопенгауэр.* 1900. С. 196). Однако художественная гениальность не есть форма умственной патологии и по справедливому суждению Гоголя, «искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства» *(Гоголь.* Т. 6. С. 382). Это относится и к воздействию произведения на публику, и к процессу художественного творчества.

2. Художественное творчество как специфическая деятельность.

Художественное творчество — загадочный процесс. И. Кант говорил: «...Ньютон все свои шаги, которые он должен был сделать от первых начал геометрии до своих великих и глубоких открытий, мог представить

106

совершенно наглядными не только себе самому, но и каждому другому и предназначить их для преемства; но никакой Гомер или Виланд не может показать, как появляются и соединяются в его голове полные фантазии и вместе с тем богатые мыслями идеи, потому что сам не знает этого и, следовательно, не может научить этому никого другого. Итак, в научной области величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как от того, кого природа наделила способностью к

изящным искусствам, он отличается специфически» *(Кант.* Т. 5. С. 324—325).
Пушкин писал: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? — Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею...» *(Пушкин.* 1957. С. 380—381).
Природу художественного творчества воспроизводит воображаемая экспериментальная ситуация, описанная А. Толстым: «Вас, писателя, выбросило на необитаемый остров. Вы, предположим, уверены, что до конца дней не увидите человеческого существа, и то, что вы оставите миру, никогда не увидит света. Стали бы вы писать романы, драмы, стихи?» Ответ дает сам вопрошающий: конечно, — нет; для творчества нужен второй полюс — читатель. (См.: *Толстой.* 1961. С. 63).

3. Творчество как воплощение замысла.

3. Творчество как воплощение замысла. Творческий процесс начинается с замысла. Последний есть результат восприятия жизненных явлений и их понимания личностью на основе ее глубинных индивидуальных особенностей (степень одаренности, опыт, общекультурная подготовка). Парадокс художественного творчества: оно начинается с конца или, вернее, конец его неразрывно соединен с началом. Художник «мыслит» зрителем, писатель — читателем. В замысле присутствует не только установка писателя и его видение мира, но и конечное звено творческого процесса — читатель. Писатель хотя бы интуитивно «планирует» художественное воздействие и пострецепционную активность читателя. Цель художественного общения обратной связью воздействует на его начальное звено — замысел. Процесс творчества пронизан встречными силовыми линиями: идущими от писателя через замысел и его воплощение в художественном тексте к читателю и, с другой стороны, от читателя, его потребностей и рецепционного горизонта к писателю и его творческому замыслу.
1) Замыслу свойственна неоформленность и одновременно семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очерта-

ния темы и идеи произведения. В замысле «сквозь магический кристалл еще неясно» (Пушкин) различаются черты будущего художественного текста
2) Замысел формируется вначале в виде интонационного «шума», воплощающего эмоционально-ценностное отношение к теме, и в виде очертаний самой темы в несловесной (= интонационной) форме. Маяковский отмечал, что начинал писать стихи с «мычания». Ницше писал: «На процесс своего поэтического творчества бросил свет Шиллер в одном ему самому необъяснимом, но, по-видимому, не представляющемся сомнительным наблюдении: он признается именно, что в подготовительном к акту поэтического творчества состоянии он не имел в себе и перед собой чего-либо, похожего на ряд картин со стройной причинной связью мыслей, но скорее некоторое музыкальное настроение («Некоторый музыкальный строй души предшествует, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»)» *(Ницше.* Т. 1. 1912. С. 56).
3) Замыслу присуща потенциальная возможность знакового выражения, фиксации и воплощения в образы.
Фактор, порождающий художественный замысел в его неповторимом своеобразии — *креатив (творящий глубинный слой личности), центр творчества, некое творческое ядро личности, определяющее инвариант всех художественных решений Вокруг этого центра группируется все создаваемое художником (См Розанов* 1990 С 39) Воздействие креатива определяет личностное своеобразие и инвариантное ядро всех художественных произведений данного писателя Так «основная мысль Пушкина представляла как бы канон, которому неизменно, помимо его воли, подчинялось его художественное созерцание» (*Гершензон* 1919 С 13—14) И по мнению Р Якобсона, существуют постоянные организующие принципы — носители единства многочисленных произведений одного автора Эти принципы накладывают печать единой личности на все ее творения Так у Пушкина памятники оживают и двигаются (статуя Командора в «Каменном госте», монумент Петру в «Медном всаднике», памятник, который оживляется тем, что «к нему не зарастет народная тропа») Есть неслучайная устойчивость в таком развитии темы памятника В творчестве писателя есть инварианты, обусловленные глубинным порождающим слоем его духовного мира Писатель создает свой художественный мир При этом каждый поэт отличается своим видением реальности, проявляющимся в любой клеточке его текстов
Творчество — это процесс воплощения замысла в знаковую систему и вырастающую на ее основе систему образов, процесс объективизации мысли в тексте, процесс отчуждения замысла от художника и передачи его через произведение читателю, зрителю, слушателю.
4. Художественное творчество — создание непредсказуемой художественной реальности. Искусство не повторяет жизнь (о чем говорит теория отражения), а создает особую реальность. Художественная

реальность может быть параллельна истории, но она никогда не бывает **ее** слепком, ее копией.
108
«Искусство тем и отличается от жизни, что всегда бежит повторения В обыденной жизни вы можете рассказать тот же самый анекдот трижды и трижды, вызвав смех, оказаться душою общества В искусстве подобная форма поведения именуется «клише» Искусство есть орудие безоткатное, и развитие его определяется динамикой и логикой самого материала, предыдущей судьбой средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение Искусство в лучшем случае, параллельно истории, и способом его существования является создание всякий раз новой эстетической реальности Вот почему оно часто оказывается «впереди прогресса», впереди истории, основным инструментом которой является — а не уточнить ли нам Маркса? — именно клише» *(Бродский* 1991 С 9)
Художественная реальность непредсказуемо случайна. В «Египетских ночах» Пушкина, импровизируя на заданную Чарским тему («поэт сам избирает предмет для своих песен; толпа не имеет права управлять вдохновением»), импровизатор говорит:
- Зачем крутится ветр в овраге, Подъемлет лист и пыль несет, Когда корабль в недвижной влаге Его дыханье жадно ждет? Зачем от гор и мимо башен Летит орел, тяжел и страшен, На чахлый пень? Спроси его Зачем арапа своего Младая любит Дездемона, Как месяц любит ночи мглу[9] Затем что ветру и орлу И сердцу девы нет закона '' Таков поэт как Аквилон,
Что хочет, то и носит он — Орлу подобно, он летает И, не спросясь ни у кого, Как Дездемона избирает Кумир для сердца своего
(Пушкин Т VI 1957 С 380)
Для Пушкина художественный мир, создаваемый поэтом, произволен и непредсказуем Теория Пригожина о случайности и непредсказуемости истории может быть распространена на особо таинственный и случайный процесс, создания художественной реальности, рождающейся из хаоса во имя гармонии.
В сознании художника параллельно существуют первоэлементы (= атомы) сознания впечатления бытия, самопроизвольные фантазии, рожденные внутренними потребностями личности, ее индивидуальными особенностями. Однажды (непредсказуемо когда), «не спросясь ни у кого», эти первоэлементы сознания соединяются в смутный образ героя и обстоятельств. И дальше пошло: герой начинает действовать, обстоятельства «заселяются» взаимодействующими персонажами. Это и есть стадия
109
хаоса, ибо рождается множество героев, персонажей, обстоятельств. «Выживают» (работает «естественный отбор»!) наиприкраснейшие: эстетический вкус художника отсеивает одних и сохраняет других. Хаос начинает жить по законам красоты, и из него рождается прекрасная, неожиданная художественная реальность. И весь этот процесс спонтанен и не вполне управляем самим художником. М. Цветаева писала: «Единственная цель произведения искусства во время его совершения — это завершение его, и даже не его в целом, а каждой отдельной частицы, каждой молекулы. Даже оно само, как целое, отступает перед осуществлением этой молекулы, вернее: каждая молекула является этим целым, цель его всюду на протяжении всего его — всеместно, всеприсутственно, и оно как целое — самоцель. По свершении же может оказаться, что художник сделал большее, чем задумал (смог больше, чем думал!), иное, чем задумал». *(Цветаева.* 1991. С. 81).

5. Психологические механизмы художественного творчества.

5. Психологические механизмы художественного творчества. Юнг считал, что психология может быть поставлена в связь с эстетикой. Существует пограничная зона между этими науками — психология искусства (психология творчества и психология восприятия).
Художественное творчество начинается с обостренного внимания к жизни мира и предполагает ***«редкие впечатления»*** *(Гете), умение их удержать в памяти и осмыслить.*

Память

Память — психологический фактор творчества. У художника она не зеркальна, а избирательна и носит творческий характер. Живописец Фальк велел своим ученикам запоминать впечатления от натуры и затем писать этюды по памяти. Известно, какое значение имела память в творчестве Пруста. Считая, что действительность художественно формируется именно в памяти, он воскрешал прошлое и запечатлевал затем воспоминания в произведении.

Воображение

Воображение комбинационно-творчески воспроизводит блоки представлений, впечатлений и образов, хранящиеся в памяти, комбинирует и рисует в сознании художника живые картины, которые он фиксирует в художественном тексте. Благодаря воображению в сознании художника возникают живые картины. Русский писатель XIX в. Гончаров писал: «...лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости Господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться» (*Гончаров.* 1955. С. 71).

Воображение имеет много разновидностей: фантасмагорическое — у Гофмана, философско-лирическое — у Тютчева, романтически-возвышенное — у Врубеля, болезненно гипертрофированное — у Дали, полное таинственности — у Бергмана, реалистически-строгое и гротескное — у Феллини. Творческое воображение принципиально отличается от галлюцинации. Согласно Флоберу при гал-

люцинации вы испытываете ужас и ощущаете что вы умираете, плоды же воображения доставляют радость и эстетическое наслаждение.

Ассоциации

Ассоциации (от лат. association = участвующий, соединенный, объединение, союз; этот термин предложен Локком в книге «Опыт о человеческом разуме», 1698 г.; см. об этом «Оксфордский словарь английского языка») — мысли или образы, возникающие при виде предмета или при восприятии высказывания; путем установления сходства, или путем отталкивания, благодаря воспоминанию или нахождению аналогий с помощью подсознания; возникающие по смежности, сходству и контрасту «переклички» между впечатлениями бытия, непредсказуемые логикой прыжки воображения сопоставляющие эти впечатления и неожиданные сопряжения далеко отстоящих друг от друга явлений. Вся литература «потока сознания» основывается на ассоциативном мышлении. Психоаналитики используют свободные ассоциации как инструмент исследования подсознания. Ассоциации возникают на основе предшествующего опыта. Здание психической жизни человека, — согласно Миллю, — составлено из «кирпичей» — ощущений и связывающего их цемента — ассоциаций. Художественное творчество осуществляется посредством бессознательного синтеза тривиальной ассоциации с ассоциацией оригинальной, принадлежащей другому семантическому полю. Художник мыслит **ассоциативно.** Облако для него, как для чеховского Тригорина, похоже на рояль, а «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова»; судьбу же девушки он раскрывает через судьбу птицы: «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка... любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» *(Чехов.* 1948. С. 166,168, 189). Все риторические фигуры возникают благодаря ассоциациям и воображению. «У капель тяжесть запонок» (Б. Пастернак) — чудо неожиданного сочетания несочетаемого поражает читателя. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» (О. Мандельштам). Слово по своей природе многозначно, многовалентно и предоставляет поэту богатейшие возможности ассоциаций. Без ассоциаций не обходится ни один вид искусства.

Вдохновение

Вдохновение — специфически творческое состояние ясности мысли, интенсивности ее работы, богатства и быстроты ассоциаций, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, могучего «выброса» накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственное включение его в творчество, обостренная виртуозность в чувствовании формы. Вдохновение рождает необыкновенную творческую энергию, оно почти синоним творчества. Символом поэзии и вдохнове-

ния с древнейших времен служит крылатый конь Пегас. Вдохновение делает творческий процесс особенно плодотворным.

Внутреннее освобождение

Внутреннее освобождение — элемент психологического механизма творчества, разрешающий потребность творческой индивидуальности в публичной исповеди или проповеди; ощущение желания поделиться с близким человеком глубоким переживанием, ярким впечатлением, существенной мыслью. Потребность во внутреннем освобождении, возникающую в процессе творчества, выразительно описывает Данте: «Глаза мои изо дня в день проливали слезы и так утомились, что следовало бы ослабить силу моих страданий и сложить слова, исполненные печали. И я решился написать канцону, в которой, жалуясь, скажу о той, оплакивая которую я истерзал душу. И я начал канцону «Сердечной скорби» *(Данте.* 1968. С. 41).

Благодаря памяти, воображению, ассоциациям, вдохновению, внутреннему освобождению в творческом сознании появляется множество образов, обстоятельств, ситуаций. Эстетический вкус помогает из бесчисленных вариантов отобрать лучшие. Творческий процесс — эстетическая селекция, он нацелен на читателя, на передачу ему определенной художественной информации и формирование системы его ценностных ориентаций.

6. Сознание и подсознание

6. Сознание и подсознание — компоненты творческого процесса создания произведения. Важная роль

подсознания в художественном мышлении приводила уже Платона и других древнегреческих философов к трактовке творчества как экстатического, боговдохновенного, вакхического состояния. Для Гомера рапсод — певец, озаряемый свыше, а Пиндар называл поэта пророком муз.

Эстетика романтизма абсолютизировала роль бессознательного в творческом процессе. Шеллинг писал: «...художник непроизвольно и даже вопреки своему внутреннему желанию вовлекается в процесс творчества... Подобно тому как обреченный человек совершает не то, что он хочет или что намеревается сделать, но выполняет здесь неисповедимо предписанное судьбой, во власти коей он находится, таким же представляется и положение художника... на него действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной» *(Шеллинг.* 1936. С. 380). Процесс рождения стихов, по словам Гете, выглядит так: «Заранее я не имел о них никакого представления и никакого предчувствия, но они сразу овладевали мною и требовали немедленного воплощения, так что я должен был тут же на месте, непроизвольно, как лунатик, их записывать» *(Эккерман.* 1934. С. 809).

В XX в. бессознательное в творческом процессе привлекло к себе внимание З. Фрейда и его психоаналитической школы. Художник как творческая личность был превращен психоаналитиками в объект наблюдения и

самонаблюдения критики. Художник, по мнению фрейдистов — личность, сублимирующая свою сексуальную энергию в область творчества. Фрейд полагал, что в акте творчества происходит вытеснение из сознания художника социально неосуществимых потребностей и устранение тем самым реальных жизненных конфликтов. По Фрейду, неудовлетворенные желания — побудительные стимулы фантазии.

Американский психолог Беррон обследовал с помощью тестов группу писателей и пришел к выводу, что у писателей эмоциональность и интуиция высоко развиты и преобладают над рассудочностью. Из 56 испытуемых 50 оказались «интуитивными личностями» (89 %). В контрольной группе, где были люди, далекие от художественного творчества, обладающих развитой интуицией оказалось в три с половиной раза меньше (25 %) (См.: *Barren.* 1968).

В творческом процессе взаимодействуют подсознание, сознание и сверхсознание, память и воображение, потребность в исповеди и проповеди, эвристические, суггестивные, просветительские наклонности, природный дар и приобретенный навык. Шиллер писал: «Бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта-художника» *(Шиллер.* 1957. С. 560).

Акт творчества сознателен, но в нем много и иррационального. Розанов пишет: «Человек в цельности своей природы есть существо иррациональное; поэтому как полное его объяснение недоступно для разума, так недостижимо для него — его удовлетворение. Как бы ни была упорна работа мысли, она никогда не покроет всей действительности, будет отвечать мнимому человеку, а не действительному. В человеке скрыт акт творчества, и он-то именно привнес в него жизнь, наградил его страданиями и радостями, ни понять, ни переделать которых не дано разуму» *(Розанов.* 1990. С. 71).

Сознание определяет многие существенные стороны творчества. Оно контролирует цель, сверхзадачу творчества и основные контуры художественной концепции произведения, высвечивает «светлое пятно» в творческом мышлении и организует весь опыт художника вокруг этого света. «Светлое пятно» обеспечивает самонаблюдение и самоконтроль художника, помогает ему самокритично проанализировать, оценить черновой вариант и довести его до совершенного. Сознание помогает художнику провести критический анализ всего своего творчества и сделать выводы, способствующие дальнейшему росту мастерства.

Особенно важна роль сознания при создании крупномасштабных произведений. Миниатюру можно исполнить и по наитию, крупное же произведение нуждается в серьезном обдумывании. Лев Толстой писал по поводу «Войны и мира»: «Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1 000 000 — ужасно трудно» *(Толстой Л.Н.* 1958. С. 261—262).

Значение сознательного начала при работе над «Братьями Карамазовыми» подчеркивал и Достоевский: «Теперь же подводится итог тому что 3 года обдумывалось, составлялось, записывалось» *(Достоевский.* 1959. С. 198—199).

Подсознание под влиянием жизненных впечатлений рождает в творческом процессе огромное число вариантов образов, ситуаций, мыслительных связей между явлениями. Интуитивное эстетическое чувство заставляет отобрать из этого огромного числа наиболее красивые образы. Механизм интуиции тесно связан с эстетикой. Французский математик А. Пуанкаре подчеркивал, что отличительное свойство математического ума нужно искать не в логике, а в эстетике (См.: *Пуанкаре.* 1909. С. 24). Об этом же

говорит современный американский математик С. Пейперт *(Papert.* 1978. P. 105—119).
Идеи, которые переходят из подсознания в сознание, не всегда правильны, так как в подсознании нет логических критериев истины. Именно красота есть критерий передачи образов из подсознания в сознание, где осуществляется строгая проверка полученного из подсознания материала. Рожденный подсознанием, отобранный эстетическим чувством, образ поступает в сознание. Здесь он логически выверяется, просветляется разумом, обрабатывается (домысливается, обосновывается, связывается **с** культурным фондом и обогащается им). Таким образом, сначала эстетическое чувство (на уровне интуиции), затем строгая логика (на уровне сознания) производят «естественный отбор» из множества идей и образов. «Выживают» (= поступают в дальнейшую обработку в творческом процессе) лишь самые прекрасные и истинные. Переход от подсознания к сознанию связан с огромным творческим приращением. Логически выверенные разумом идея или образ углубляются и получают свою завершенность.

II. Художественный образ

1. Художественное творчество как образное мышление и как рождение особой реальности.

1. Художественное творчество как образное мышление и как рождение особой реальности. В истории эстетической мысли сложились две трактовки художественного творчества:
гносеологическая: от античных представлений о душе как о воске, в котором отпечатываются предметы, до ленинской теории отражения;
онтологическая: от античных представлений о творчестве как воспоминании душой ее предвечной сущности, от средневековых и романтических представлений о том, что Бог говорит устами поэта, что ху-

дожник — медиум Творца, до концепции Бердяева, придававшей творчеству основополагающее бытийное значение.
Нельзя пренебрегать ни онтологической, ни гносеологической составляющей творчества. В. Соловьев видел в их взаимосвязи условие творческого процесса. На эту теоретическую традицию и следует опираться. Именно с этих позиций и следует рассматривать художественный образ и его особенности.
Художественный образ конкретен и обладает чертами представления, но особого рода: представления, обогащенного мыслительной деятельностью. Представления — переходная ступень между восприятием и понятием, обобщение широчайших слоев общественной практики. Представление содержит в себе как значение, так и смысл осваиваемого явления. Для того чтобы художественные представления стали достоянием аудитории, их надо объективировать. Художественный образ есть объективация системы художественных представлений.
Понятийное начало присутствует и в художественном мышлении — порой в скрытом, а иногда и в явном виде. Концептуальное содержание художественного произведения складывается из объективированных в образе представлений и идей. Художественное мышление образно. Оно сочетает обобщенность и конкретность с личностной формой. Искусство воссоздает жизнь в ее целостности и тем самым расширяет, углубляет реальный жизненный опыт человека.

2. Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность.

2. Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность. Художественный образ — это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Художник как бы сталкивает явления друг с другом и высекает искры, освещающие жизнь новым светом.
В древнеиндийском искусстве, согласно Анандавардхане (IX в.), образная мысль (дхвани) имела три основных элемента: поэтическую фигуру (аламкара-дхвани), смысл (васт-дхвани), настроение (раса-дхвани). Эти элементы образной мысли сопрягаются. Поэт Калидаса выражает дхвани настроения в «Шакунтале». Обращаясь к пчеле, которая кружится у лица его любимой, царь Душьянта восклицает: «Ты то и дело касаешься ее трепещущих глаз с их подвижными уголками, ты нежно жужжишь над ее ухом, как бы рассказывая ей секрет, хотя она и отмахивается рукой, ты пьешь нектар ее губ — средоточия наслаждения. О пчела, поистине ты достигла цели, а я блуждаю в поисках истины». Поэт, прямо не называя чувство, овладевшее Душьянтой, передает читателю настроение любви, сопоставляя мечтающего о поцелуе влюбленного с пчелой, летающей вокруг девушки.
В древнейших произведениях метафорическая природа художественного мышления предстает особенно

наглядно. Например, изделия скиф-
115
ских художников в «зверином стиле» причудливо сочетают реальные животные формы: хищные кошки с птичьими когтями и клювами, грифоны с туловищем рыбы, человеческим лицом и птичьими крыльями.
У племен Аляски были распространены изображения фантастического существа, обладавшего туловищем выдры и головой человека. Изображения таких мифологических существ, как дракон, богиня Нюй-ва — змея с головой женщины (Древний Китай), бог Анубис — человек с головой шакала (Древний Египет), кентавр — конь с торсом и головой мужчины (Древняя Греция), человек с головой оленя (лопари), являют собой модель художественного образа. Художественная мысль соединяет реальные явления, создавая невиданное существо, причудливо сочетающее в себе элементы своих прародителей. Древнеегипетский сфинкс — это не лев и не человек, а человек, представленный через льва, и лев, понятый через человека. Причудливое сочетание человека и царя зверей позволяет человеку познать и природу, и самого себя — всю свою царственную мощь и господство над миром. Кентавр и сфинкс — зрительно воплощают модель художественного образа.
Логическое мышление устанавливает иерархию, соподчиненность явлений. В образе предметы раскрываются — один через другой. Художественная мысль не навязывается предметам мира извне, а органически вытекает из их сопоставления, из их взаимодействия.
Эти особенности образа хорошо видны в миниатюре римского писателя Элиана: «...если тронуть свинью, она, естественно, начинает визжать. У свиньи ведь нету ни шерсти, ни молока, нет ничего, кроме мяса. При прикосновении она сейчас же угадывает грозящую ей опасность, зная, на что годится людям. Так же ведут себя тираны: они вечно исполнены подозрений и всего страшатся, ибо знают, что, подобно свинье, любому должны отдать свою жизнь» *(Элиан.* 1964. *СЛ).* Образ у Элиана построен по принципу развернутой метафоры: сфинкс — человеколев, а элиановский тиран — человекосвинья. Сопоставление далеких друг от друга существ неожиданно дает новое знание: тирания — свинство.
Структура художественного образа не всегда так наглядна, как в сфинксе или элиановской человекосвинье. Однако и в более сложных случаях в искусстве явления и раскрываются одно через другое. Так, в романах Льва Толстого и Достоевского герои раскрываются через те отсветы и тени, которые они бросают друг на друга, на окружающий их мир. В «Войне и мире» Толстого характер Андрея Болконского раскрывается и через любовь к Наташе, и через отношения с отцом, и через небо Аустерлица, и через тысячи вещей и людей, которые, как этот герой осознает в смертельной муке, «сопряжены» с каждым человеком.
Ассоциативность как одна из особенностей психологического механизма художественного творчества (см. об этом выше) на гносеологическом уровне проявляется в виде метафоричности. В известном смысле образ строится по парадоксальной и, казалось бы, нелепой формуле: «В огороде бузина, а в Киеве дядька». В образе через «сопряжение» далеко отстоящих друг от друга явлений раскрываются неизвестные стороны и отношения реальности.
116

3. Самодвижение.

3. Самодвижение. Художественный образ обладает своей логикой, он развивается по своим внутренним законам, обладая самодвижением. Художник задает все изначальные параметры образа, но, задав их, он не может ничего изменить, не совершая насилия над художественной правдой. Жизненный материал, который лежит в основе произведения, ведет его за собой, и художник порой приходит совсем не к тому выводу, к которому стремился. Внутренняя установка Толстого заставляла его быть безоговорочно на стороне Каренина, но логика художественного мышления привела автора «Анны Карениной» к непредусмотренным замыслом результатам, и автору, в известном смысле, стало «жалко всех». У Пушкина в «Евгении Онегине» Татьяна «удрала штуку» и «неожиданно» для автора вышла замуж. Эмма Бовари «внезапно» решает отравиться. Для Тургенева были неожиданными те идейные выводы, которые генерировал образ Базарова и вся проблематика «Отцов и детей». Во всем этом проявилась логика самодвижения характеров.
Герои произведений ведут себя по отношению к авторам как дети по отношению к родителям. Они обязаны им жизнью, их характер в значительной мере сформирован под воздействием родителей, они «слушаются» их, выражая известную почтительность. Однако, как только их характер оформится и окрепнет, они начинают действовать самостоятельно, по своей внутренней логике, и порой бывают «непослушны» и не принимают во внимание «родительскую» (авторскую) волю.

4. Многозначность и недосказанность.

4. Многозначность и недосказанность. В научно-логической мысли все четко и однозначно. Образная мысль многозначна. Она так же богата и глубока по своему значению и смыслу, как сама жизнь. Один из

аспектов многозначности образа — недосказанность. Для Чехова искусство писать — искусство вычеркивать. Хемингуэй сравнивал художественное произведение с айсбергом: небольшая часть его видна, основное спрятано под водой. Это делает читателя активным, процесс восприятия произведения оказывается сотворчеством, додумыванием, дорисовыванием образа. Однако это не домысел произвола. Воспринимающий получает исходный импульс для раздумий, ему задается эмоциональное состояние и программа переработки полученной информации, но за ним сохранены и свобода воли, и простор для творческой фантазии. Недосказанность образа, стимулирующая мысль воспринимающего, с особой силой проявляется в принципе non finita (отсутствие концовки, незаконченность). Как часто, особенно в XX в., произведение обрывается на полуслове, недоговаривает о судьбах героев, не развязывает сюжетные линии!

Образ многопланов, в нем бездна смысла, раскрывающаяся в веках. Каждая эпоха находит в классическом образе новые стороны и дает ему свою трактовку. В XVIII в. Гамлета рассматривали как резонера, в XIX в. — как рефлектирующего интеллигента («гамлетизм»), в XX в. — как борца «с морем бед» (трактовка П. Скофилдом, В. Высоцким, И. Смоктунов-

ским). Столь же многозначен и другой шекспировский образ — король Лир. Михоэлс говорил, что за триста с лишним лет существования этого образа было множество определений сущности его трагедии. Считали, что «Лир» — это трагедия вероломства и дочерней неблагодарности. Считали, что трагедия Лира — политическая: Лир делит королевство, когда исторически необходимо собирание, а не разделение страны. «Мне лично казалось, что трагедия Лира — это трагедия обанкротившейся, ложной идеологии» *(Михоэлс.* 1960. С. 141) Образ Лира многозначен и не имеет единственно верного прочтения. Трактовка же Михоэлса была прозорливо-актуальной для сталинской эпохи господства утопической идеологии, проповедовавшей достижение всеобщего счастья через всеобщее насилие. Трактовка «диктуется» эпохой. Произведение «поворачивается» нужной стороной к исторической реальности и раскрывается его новый смысл.

Гете отмечал, что не может выразить идею «Фауста» в формуле. Для раскрытия идеи нужно было бы снова написать это произведение. Образ — целая система мыслей. Хемингуэй на примере своей повести «Старик и море» раскрыл смысловую бесконечность художественного произведения: «Я попытался дать настоящего старика и настоящего мальчика, настоящее море и настоящую рыбу, и настоящих акул. И, если это мне удалось сделать достаточно хорошо и правдиво, они могут быть истолкованы по-разному» *(Хемингуэй.* 1959. С. 20). Образ соответствует сложности, эстетическому богатству и многогранности самой жизни.

Если бы художественный образ был полностью переводим на язык логики, наука могла бы заменить искусство. Если бы он был совершенно непереводим на язык логики, то ни литературоведение, ни искусствоведение, ни художественная критика не существовали бы. Образ непереводим на язык логики потому, что при анализе остается «сверхсмысловой остаток», и переводим — потому, что, глубже и глубже проникая в суть произведения, можно все полнее, всестороннее выявлять его смысл: критический анализ есть процесс бесконечного углубления в бесконечный смысл образа. И этот анализ исторически вариативен: новая эпоха дает новое прочтение произведения, ибо оно взаимодействует с новым жизненным опытом читателя.

5. Индивидуализированное обобщение.

5. Индивидуализированное обобщение. Художественный образ — обобщение, раскрывающее в конкретно-чувственной форме существенное для ряда явлений. Диалектика всеобщего (типического) и единичного (индивидуального) в мышлении соответствует их диалектическому взаимопроникновению в действительности. В искусстве это единство выражено не в своей всеобщности, а в своей единичности: общее проявляется в индивидуальном и через индивидуальное. Поэтическое представление образно и являет не абстрактную сущность, не случайное существование, а явление, в котором через его внешность, его индивидуальность познается субстанциальное. (См. *Гегель.* 1971. С. 384—385). В одной из сцен романа Толстого «Анна Каренина» Каренин хочет развестись с женой и приходит к адвокату. Доверительная беседа проходит в уютном кабинете, уст-

ланном коврами. Вдруг по комнате пролетает моль. И хотя рассказ Каренина касается драматических обстоятельств его жизни, адвокат уже ничего не слушает, ему важно поймать моль, угрожающую его коврам. Маленькая деталь несет на себе большую смысловую нагрузку: в большинстве своем люди равнодушны друг к другу, и вещи для них имеют большую ценность, чем личность и ее судьба.

Может показаться, что лирическая поэзия выпадает из этой общей закономерности: образ — единство общего и индивидуального. В стихотворении «Я вас любил» Пушкин говорит возлюбленной о самом сокровенном, интимном. Все неповторимо-индивидуально. Так чувствовал только Пушкин. Поэт выражает

себя, свои мысли и чувства, и, казалось бы, о каком общем здесь может идти речь? Однако сама индивидуальность художника несет в себе всеобщее. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем «я», говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество; и поэтому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает свою и видит в нем не только поэта, но и человека, брата своего по человечеству (См.: *Белинский.* 1954. С. 486).

Художник мыслит образами, природа которых конкретно-чувственна. Это роднит образы искусства с формами самой жизни, хотя нельзя понимать эту родственность буквально. Таких форм, как художественное слово, музыкальный звук или архитектурный ансамбль, в самой жизни нет и быть не может.

Искусству классицизма присуща *генерализация* — художественное обобщение путем выделения и абсолютизации характерной черты героя. Романтизму свойственна *идеализация* — обобщение путем прямого воплощения идеалов, наложения их на реальный материал. Реалистическому искусству присуща *типизация* — художественное обобщение через индивидуализацию путем отбора существенных черт личности. В реалистическом искусстве каждое изображаемое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность — «знакомый незнакомец».

Древнеиндийская притча рассказывает о слепцах, которые захотели узнать, что собой представляет слон, и стали ощупывать его. Один из них охватил ногу слона и сказал: «слон похож на столб»; другой ощупал брюхо великана и решил; «слон — это жбан»; третий коснулся хвоста и понял: «слон — корабельный канат»; четвертый взял в руки хобот и заявил: «слон — это змея». Их попытки понять что такое слон были безуспешными, потому что они познавали не явление в целом и его сущность, а его составные части и случайные свойства. Художник, возводящий в типическое случайные черты действительности, поступает как слепец, принимающий слона за веревку только потому, что ему не удалось ухватить ничего другого, кроме хвоста. Истинный художник схватывает характерное, существенное в явлениях. Искусство способно, не отрываясь от конкретно-чувственной природы явлений, делать широкие обобщения и создавать концепцию мира.

6. Единство мысли и чувства.

6. Единство мысли и чувства. Художественный образ — единство рационального и эмоционального. Эмоциональность — исторически ранняя первооснова художественного образа. Древние индийцы полагали, что искусство родилось тогда, когда человек не смог сдержать переполнявших его чувств. В легенде о создателе «Рамаяны» говорится о том, как мудрец Вальмики шел лесной тропой. В траве он увидел двух нежно перекликавшихся куликов. Внезапно появился охотник и стрелой пронзил одну из птичек. Охваченный гневом, скорбью и состраданием, Вальмики проклял охотника, и слова, вырвавшиеся из его переполненного чувствами сердца, сами собой сложились в стихотворную строфу с отныне каноническим размером «шлока». Именно таким стихом бог Брахма впоследствии повелел Вальмики воспеть подвиги Рамы. Эта легенда объясняет происхождение поэзии из эмоционально насыщенной, взволнованной, богато интонированной речи.

Для создания непреходящего произведения важен не только широкий охват действительности, но и мыслительно-эмоциональная температура, достаточная для переплавки впечатлений бытия. В связи с этим вспоминается эпизод из жизни итальянского скульптора Бенвенуто Челлини. Однажды, отливая из серебра фигуру кондотьера, Челлини столкнулся с неожиданным препятствием: когда металл был залит в форму, оказалось, что его не хватает. Художник обратился к своим согражданам, и они понесли к нему в мастерскую серебряные ложки, вилки, ножи, подносы. Челлини стал бросать эту утварь в расплавленный металл. Когда работа была окончена, взорам зрителей предстала прекрасная статуя, однако из уха всадника торчал черенок вилки, а из крупа лошади — кусок ложки. Пока горожане несли свою утварь, температура металла, вылитого в форму, упала... Если мыслительно-эмоциональной температуры не хватает для переплавки жизненного материала в единое целое (художественную реальность), тогда из произведения торчат «вилки», на которые натыкается воспринимающий искусство человек.

Французский скульптор Роден отмечал значение и мысли, и чувства для художественного творчества: «Искусство — это... работа мысли, ищущей понимания мира и делающей этот мир понятным.., это — отражение сердца художника на всех предметах, которых он касается» (*Роден.* 1960. С. 123).

7. Реалии мира и личность художника — строительный материал образа.

7. Реалии мира и личность художника — строительный материал образа. Художественный образ — единство объективного и субъективного. В образ входит материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, его отношение к изображенному, а также все богатство личности

творца.

120

Компьютеры способны перерабатывать впечатления бытия по определенной программе, но даже самый «умный» из них лишен личности. Стихи, написанные машиной, можно понять, но нельзя воспринять как поэзию:

Насекомое
Все дети малы и грязны.
Железо может распилить всех драконов,
И все бледные, слепые, покорные воды очищаются.
Насекомое, немое и обожженное зноем,
Выходит из личинки.
Как насекомое попадает в этот мех?

В этом сочиненном компьютером стихотворении нет обаяния поэзии, потому что нет обаяния личности, а есть лишь механическое сопряжение понятий и жесткое сочетание фраз, не развивающих единой мысли, единого индивидуального взгляда на мир.

Роль индивидуальности художника особенно наглядна в исполнительском искусстве (музыка, театр). Каждый актер, например, по-своему трактует образ, и перед зрителем раскрываются разные стороны пьесы. Знаменитый исполнитель роли Отелло в XIX в. Томмазо Сальвини играл в романтическом ключе доверчивого, первобытно-наивного мавра, плохо разбирающегося в тонкостях венецианского этикета. Перед зрителями представал великолепный генерал с вулканическим темпераментом, но патриархальный человек, неспособный в своем простодушии разгадать хитрости цивилизации. Для Остужева доверчивость Отелло — результат его высокой интеллигентности и культуры. Гармоничный и гуманный мавр показан в столкновении с заурядными чиновниками и политиками, лишенными утонченной культуры. Лоуренс Оливье дает антиромантическую трактовку образа Отелло. Для этого английского актера как и для Сальвини, мавр тоже естественный человек, не «вписывающийся» в цивилизацию белых. Но если для Сальвини в этой несовместимости был укор развитому, утонченному обществу, то у Оливье само первобытное состояние мавра дано без романтических прикрас. Отелло у Оливье добрый и привлекательный человек с неразвитым сознанием, лишенный способности разобраться в сколько-нибудь сложной ситуации. Первое же нарушение обычного потока жизни повергает его в дикость и хаос. Перед нами трагедия столкновения не только Отелло и Яго, но и варварства с цивилизацией, которая порой жестока и лжива, но несет на себе печать многовековой шлифовки. Различия варварства и цивилизации сглаживаются историческим развитием, но, пока они существуют, они источник трагического — такова трактовка шекспировского персонажа у Оливье. Сальвини, Остужев, Оливье дали различные трактовки образа Отелло, и каж-

121

дый в соответствии со своим мироощущением, своей творческой индивидуальностью, своим историческим, национальным и личным опытом.

Конечно, далеко не безразлично, кто ведет научное исследование — талантливый или бездарный человек. Но индивидуальность ученого мало отражается на формулировке открытого им закона. То, что закон сохранения вещества и движения впервые открыл Ломоносов, а потом Лавуазье, важно для установления приоритета, но, кто бы ни открыл этот закон, его смысл и формула будут одни и те же в соответствии с объективной истиной, заключенной в нем. Иное дело в искусстве. Представьте себе, что Пушкин не подсказал сюжет «Ревизора» Гоголю, а написал эту комедию сам Вся художественная обработка, вся система образов находились бы в зависимости от творческой индивидуальности великого поэта. Произведение приобрело бы иное звучание.

Личность творца запечатлевается в художественном образе. Чем ярче и значительнее эта личность, тем значительнее ее творение. По выражению Генриха Белля, «автор не «берет» действительность, он носит ее в себе, создает ее, и невидимая мистика даже какого-нибудь сравнительно реалистического романа заключается в абсолютной несущественности того, что конкретно в него попало из реальных вещей и обстоятельств, что в нем переработано, скомпоновано, преображено» (Франкфуртские чтения. 1991. С. 309). В художественном образе заключено большое жизненное содержание. Вместе с тем, в отличие от религии, искусство не претендует на то, чтобы его образы принимались за реальность.

8. Оригинальность.

8. Оригинальность. Образ неповторим, принципиально оригинален. Даже осваивая один и тот же жизненный материал, раскрывая одну и ту же тему на основе общих идей, разные творцы создают разные произведения На них накладывает свой отпечаток творческая индивидуальность художника. Автора шедевра можно узнать по его почерку, по особенностям творческой манеры. «Пусть копирование пройдет через наше сердце, прежде чем за него примутся руки, и тогда независимо от самих себя мы будем оригинальными» *(Роден.* 1960. С. 120).

Научные законы часто открываются разными учеными независимо друг от друга. Например, Лейбниц и

Ньютон одновременно открыли дифференциальное и интегральное исчисление, и их открытие повторил через двести с лишним лет, в начале XX в., малограмотный мясник из Вильнюса. Повторение научных открытий возможно, однако за многовековую историю искусства не было ни одного случая совпадения произведений разных художников.

Впрочем, один случай «повторения» произведения описан Низами в поэме «Искандер-наме»: Александр Македонский, завоевав одну из восточных стран и в честь победы выстроил триумфальную арку, внутри которой по обе ее стороны два художника, соревнуясь в мастерстве, стали

122

расписывать стены. Арка была разделена занавесом, и художники не могли видеть работы друг друга. И вот завеса снята. На одной стороне арки все увидели кружевной узор, а на противоположной стене он был в точности повторен. Зрители были поражены. По приказу полководца занавес вновь повесили, и тогда на одной из стен картина исчезла, а на другой продолжала сиять всеми красками. Военачальник разгадал тайну арки: один из художников так отшлифовал камень, что превратил его в зеркальную поверхность, отражающую картину второго художника. Закон «осуществляется через свое неосуществление» (Гегель). Исключительный случай, описанный Низами, только подтверждает общую закономерность: художественный образ уникален, принципиально оригинален, так как его неотъемлемая составная часть — неповторимая индивидуальность творца.

Художественное произведение

I. Художественное произведение как форма социального бытия искусства

1. Художественный текст — первая ступень бытия искусства.

1. Художественный текст — первая ступень бытия искусства. Художественный текст — носитель концептуально нагруженной и ценностно ориентированной информации, физическое бытие социально значимой художественной мысли. Вне потребления существование художественного текста неполноценно, он существует лишь как потенциальное произведение.

Художественный текст несет в себе мысль и в пластической форме, и в форме идей, не опосредованных изображением. Смысловой центр текста может смещаться в сторону изобразительного, или непластического, собственно интеллектуального начала. Нельзя ни отвергать, ни преувеличивать ни одно из этих начал в тексте. Так, в живописи или скульптуре название заключает в себе непластический аспект содержания. В литературном тексте наряду с изобразительным началом всегда присутствует и непластическое. Последнее особенно развито в интеллектуальной литературе (Фриш, Дюрренматт) и в символических образах. Лессинг убедительно опроверг положение «поэзия — говорящая живопись».

Существуют три разновидности текста:

Научный текст

Научный текст *(научный труд, доклад, сообщение, лекция) не требует интерпретации он прочитывается однозначно благодаря однозначности смысла и определенности значения научных терминов*

Практический, деловой текст

Практический, деловой текст *(письмо, документ, репортаж), интерпретация которого обусловливается коммуникативной ситуацией*

Художественный текст

Художественный текст*, интерпретация которого предполагает а) выявление его аналогии с действительностью «посредством подобия», б) понимание в контексте культурной традиции Художественный текст может иметь множество прочтений Но его многозначность (амплитуда колебаний вокруг «оси» смысла) имеет пределы За пределами крайних точек этой амплитуды прочтение становится неадекватным тексту Восприятие художественного текста вариативно, но*

124

текст содержит инвариант этих разночтений и дает устойчивую программу художественного восприятия, обусловленную его объективным содержанием (художественная концепция и ценностные ориентации). Для художественного текста характерно: 1) завершенность, невозможность вмешательства извне, 2) изменчивость смысла благодаря изменчивости исторического и культурного контекста, а также благодаря «диалогу» текста с разными рецепционными группами с разным личностным сознанием; реципиент, воспринимая художественный текст, вовлекается в сотворчество, рождающее дополнительный смысл; 3) образование поля сообщения как специфической среды

художественного общения, 4) предмет, о котором идет речь в тексте, вне этого текста не существует, 5) поле отношений, на основе которого возникает общение реципиента с художественным текстом, не существует до восприятия этого текста Отношение к тексту реципиента — толкование (интерпретация).

Знак

Знак — минимальная единица художественного текста. Знак должен быть узнан, а высказывание — понято. Система высказываний составляет художественный текст, несущий художественную концепцию, подлежащую интерпретации и оценке.

Художественный текст складывается из художественных образов, а последние — из знаков. Однако на каждом этапе перехода на более высокий уровень (от знака — к художественному высказыванию, то есть к образу, от системы образов — к художественному тексту) происходит качественный скачок, снятие предшествующего уровня, возникновение и приращение нового смысла и новых значений художественной мысли.

Художественный текст — замкнутая система.

2. Художественное произведение — социально функционирующий текст, вторая ступень бытия искусства.

2. Художественное произведение — социально функционирующий текст, вторая ступень бытия искусства. Художественный текст в процессе социального бытия обретает статус произведения (замкнутая система становится разомкнутой, социально функционирующей). В художественном произведении сочетается знаковое и незнаковое: из знаков путем качественного скачка складывается художественное высказывание — художественный образ (незнаковое образование); из образов складывается художественный текст (новый скачок), включение которого в социальное функционирование превращает его в произведение (метазнак художественной культуры). Произведение отличается от текста тем, что оно есть функционирующий разгерметизированный текст, имеющий смысл (художественная концепция) и предметное значение (ценность для человечества). Текст становится произведением, если не ждет своего часа в столе писателя, не пылится на полке книжного магазина или в запаснике музея, а социально функционирует, читается публикой, обретает вокруг

себя поле общественного мнения. Произведение — форма социального бытия искусства и одно из самых сложных явлений в мире. Это микромир, в котором живет макромир, это модель личности и окружающей ее действительности. Произведение вырастает на почве реальности, воспринятой сквозь призму культуры. Произведение включает в себя философские, научные, политические, моральные, правовые, религиозные идеи. Структура произведения столь емка, что может включать и эти идеи, и подобную жизни систему пластических образов, воплощающих эстетическое богатство мира. Широта охвата явлений в произведении не идет ни в какое сравнение ни с каким другим феноменом культуры.

Политика сосредоточивается на взаимоотношениях между социальными силами общества, **философия** — на отношении мышления и бытия, мораль — на отношениях человека с другими людьми и обществом. Искусство же интересует вся система отношений человека и мира: отношение личности к себе, к другим людям, к обществу, человечеству и его истории, к природе, к материальной и духовной культуре, к Вселенной и Богу. Эти отношения сложнее и богаче самых глубоких идей. Когда идеи, установки художника противоречат сложности бытия, чуткий к реальности художник изменяет не правде реальных отношений, а этим установкам. В этом причина того, что даже увлеченные революционно-утопическими идеями писатели (И. Бабель, Вс. Иванов, М. Шолохов) создавали яркие произведения, а искусство социалистического реализма, несмотря на жесткую идеологизированность, оказалось не бесплодным.

Каждое художественное направление создает свой тип художественного произведения со своей моделью мира, выражающий художественную концепцию через различные смысловые пласты. В каждом из них запечатлевается один из типов взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами. Вот почему произведение оказывается сложнее других феноменов культуры. Сложность его объясняется и тем, что за художественным текстом стоят и реальность породившей его эпохи, и реальность эпохи, современной реципиенту, и личность автора, и то, что он хотел сказать, и то, что сказалось, и смысл темных мест, сокрытых от прямого понимания. Социальное бытие произведения — бесконечное потребление его публикой, в процессе диалога читателя и автора (вернее, авторской мысли, заключенной в тексте). Произведение, оставаясь самим собой, исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом и обретая новые смысловые и ценностные характеристики. Каждым новым поколением оно прочитывается «свежими и нынешними очами». Различные прочтения художественного текста обусловлены тем, что его восприятие протекает по принципу диалога автора и реципиента (читателя, зрителя, слушателя).

Сложность произведения проявляется и в его исторической изменчивости. Оно не равно себе. Исторически подвижные великие творения — наши вечные спутники и современники на все времена.

126

Но как же осуществляется историческое движение произведения? Что именно его движет, какая сила? Различное восприятие? Но по отношению к произведению это фактор внешний, нуждающийся в опоре на некое внутреннее качество, которое позволяет произведению быть исторически изменчивым и не равным себе.

Шедевры художественного творчества развиваются вместе с человечеством. Их историческая изменчивость заключена во внутренних противоречиях самого художественного феномена, в напряженности его гармонической структуры. Каковы же эти противоречия?

1. Произведение — нечто материальное и в то же время духовное. Оно материальный предмет, способный в поле культуры выявлять свои духовные (художественные) свойства.
2. Произведение подчинено моральному началу, и одновременно оно предмет разума.
3 Произведение личностно и социально: оно и самовыражение художника, и решение общественных проблем.
4. В произведении сочетаются идеи и пластические образы, создающие художественную реальность.
5. Произведение — сосуществование идеального и реального; художественный текст и его язык относятся, с одной стороны, к воображаемому миру, с другой — к конкретным объектам.
6. Произведение — целостная система художественных образов. Последние же являются противоречивым единством: рационального и эмоционального, объективного и субъективного, сознательного и подсознательного, индивидуального и общего.
7. Произведение — единство смысла и ценности. Оно запечатлевает мир в его отношении к личности и к человечеству.

Внутренние противоречия произведения становятся пружиной его саморазвития (произведение обретает новый смысл в новую эпоху), и движущей силой развития художественного процесса (появляются новые художественные направления).

Все типы отношения личности к миру берутся искусством в их эстетическом значении, в их соотнесенности с человечеством. Это и обусловливает гуманистический характер искусства, его эстетическую природу.

3. Актуальное и вечное в произведении.

3. Актуальное и вечное в произведении. «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына запечатлел такой трагический, исторически значимый жизненный материал, такой уникальный исторический опыт, что стал бы вечным, независимо от своих собственно художественных качеств, которые нет оснований ставить под сомнение.

Произведение многослойно, и один из слоев — его политическое бытие, включенность в идейную борьбу эпохи (вспомним хотя бы «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Медный всадник» Пушкина, «Отцы и дети» Тургенева, «Отверженные» Гюго). Этот слой определяет актуальность произведения. Она слабеет или исчезает с изменением политических обстоятельств, и нередко новые поколения почти перестают ощущать заключенную в произведении политическую проблематику. Но в новой исторической ситуации оно может обрести новую жизнь, соприкасаясь с реальностью иными точками.

127

Актуальный слой произведения ориентирован на данное общество, глубинные же слои обращены к человечеству и дают произведению длительное существование. Произведение — и отвечает на конкретную ситуацию современности, и предназначено для продолжительной и даже вечной жизни. Актуальный политический слой, ориентированый на сиюминутность, важен. В нем осуществляется социальная позиция художника, в известной мере программирующая восприятие других слоев произведения. Ослабленность актуального слоя затрудняет вхождение даже шедевров в сознание современников и в историю литературы. Так, поэзия Тютчева почти не существовала для его современников. Для Некрасова и в 1856 году Тютчев — второстепенный, барочный поэт. Как крупная художественная фигура Тютчев выдвинулся много лет спустя. В его стихах был ослаблен внешний актуально-социальный слой, имеющий прямые выходы на современность, но в них был мощный слой общечеловеческих ценностей, который в наше время востребован читателем. Внутренний эстетический слой произведения ориентирован на протяженность человеческой истории. В произведении живут и настоящее, и историческая память человечества о прошлом, и предугаданное будущее.

Произведения архитектуры призваны жить века — в разных эпохах. Художник обращается к «близким» (к современникам), и к «далеким» (к потомкам, к человечеству). Он вторгается в отношения сегодняшнего дня, вносит в будущее опыт своей эпохи и рассматривает современность с точки зрения непреходящих

общечеловеческих ценностей.

4. Художественная реальность и художественная концепция.

4. Художественная реальность и художественная концепция. Художественная реальность представляет мир в его целостности. Целостность - неотъемлемое свойство художественного мира. Произведение — космос духа, художественный мир, складывающийся из художественных образов. Этот мир похож на реальный: в нем богатые тоже плачут, а бедные тоже радуются, в нем люди любят и ненавидят, рождаются и умирают, как в реальном. Пластичность не только изобразительных, но и литературных образов такова, что мы видим портреты героев и окружающие их вещи с той же очевидностью, с какой мы видим их в жизни. Перед нами предстает и художественный микромир тончайших чувств человека, и макрокосмос целой эпохи бытия человечества. Художественный мир может быть велик, сомасштабен исторической реальности. «Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте, «Гамлет» Шекспира, «Война и мир» Толстого — это целые миры, размеры которых вселенски огромны. Однако при всем жизнеподобии художественный мир существенно отличается от мира реального обобщенностью персонажей, ситуаций, деталей и их подчиненностью единой художественной мысли, во имя которой этот вымышленный мир создается. «Вымышленное... порой не имеет аналогов в реальности, но неверно говорить о чисто субъективном. Мир иллюзий не

128

становится реальностью, однако не перестает быть миром, объективным универсумом, исполненным смысла и совершенства. Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам... но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект» *(Ортега-и-Гассет.* 1991. С. 203).

Художественная реальность — система художественных образов, несущая художественную концепцию мира и личности, подчиненная этой концепции и пластически воплощающая ее. Так, **художественный мир в произведениях** *экзистенциализма* раскрывает принципиальное одиночество человека и абсурдность его жизни; в произведениях *экспрессионизма* — враждебность мира личности, *сюрреализма* — непостижимость и загадочность бытия. В произведениях *поп-арта* художественный мир — со-реальность, некий параллельный действительности космос. В *реализме* художественный мир несет в себе идеи ответственности личности за судьбу человечества, утверждает значение культуры в переходе человека «от горизонта "я" к горизонту всех» (П. Элюар). В произведениях *социалистического реализма* художественный мир — это трудная современная реальность, которую человек насильственно преобразовывает во имя абстрактного будущего, обещающего быть светлым.

Художественный мир чувственно достоверен и материально насыщен. Он состоит из всех природных стихий (земли, воздуха, воды, огня), из всех предметов «первой» природы (гор, лесов, рек, морей) и «второй», рукотворной природы (зданий, мебели, вещей). В этом мире действуют человеческие характеры и из их взаимодействия складываются обстоятельства, в нем живет общество и протекает история. Однако и вещи, и природные стихии, и характеры, и обстоятельства, и сам исторический процесс — лишь обобщенные, концептуально нагруженные образы. Жизнеподобие обусловлено склонностью искусства отражать действительность в формах самой действительности. Жизнеподобие художественного мира относительно, так как во имя более четкого выражения концепции и более полного выражения эстетического отношения к изображаемому явлению даже реалистическое искусство способно заострять (например, в сатире), преувеличивать (гипербола), преуменьшать (литота), деформировать (гротеск) явления. Художественная реальность порой отступает от жизнеподобия. Однако у этих отступлений в реалистическом искусстве всегда есть мера, не позволяющая разрушать представления о действительности.

Конкретная чувственность пластических образов создает художественный мир, обладающий свойствами непосредственности, самодеятельности, незаданности, случайности, то есть, на первый взгляд, качествами самой действительности, статусом факта жизни. Однако эта незаданность

129

и реальность — иллюзия, ибо эта художественная реальность создается во имя выражения определенной художественной концепции мира и личности. Тем не менее воссоздание непосредственности жизни влечет за собой известную власть материала над художником и неполное соответствие замысла и результата.

Художественная концепция произведения запечатлевается в восьми пластах, каждый из которых передает определенный тип взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами.

Первый пласт *(«я — я»)*

Первый пласт *(«я — я»)* — *внутренние коммуникации, внутренние взаимодействия личности,*

определяемые противоречиями подсознания и сознания, «нецензурированного» сознания и социальных норм. Этот пласт несет философско-психологическую проблематику, раскрывает «диалектику души», передает поток сознания и показывает границы моего «я», мои отличия и сходства с другими, мое предназначение. В этом пласте произведения осуществляется художественное самосознание (осознание человеком себя как личности). Этот пласт в развернутом виде появляется лишь в романтизме.

Второй пласт *(«я—ты»)*

Второй пласт *(«я—ты»)*—*коммуникации человека с другим человеком. Этот пласт — носитель нравственной проблематики.*

Третий пласт *(«я —мы»)*

Третий пласт *(«я —мы»)* — *общение и взаимодействия личности с социальной средой (классом, нацией, народом, государством, обществом). Этот пласт в произведении носитель социально-политической и правовой проблематики.*

Четвертый пласт *(«я - все мы»)*

Четвертый пласт *(«я - все мы»)* — *отношения человека с человечеством и историей. Этот пласт — носитель философии истории, соцоиально-философских проблем.*

Пятый пласт *(«я — всё»)*

Пятый пласт *(«я — всё»)* — *личность и природная среда, ее окружающая. Этот пласт — носитель естественнонаучных и натурфилософских проблем.*

Шестой пласт («я — все созданное нами в сфере материальных ценностей»)

Шестой пласт *(«я — все созданное нами в сфере материальных ценностей»)* — *личность и рукотворная, «вторая» природа. Этот пласт — носитель соционатурфилософских проблем и включает в себя болевые точки цивилизации: руссоизм, урбанизм, экологические вопросы.*

Седьмой пласт («я—все созданное нами в сфере духа»)

Седьмой пласт *(«я—все созданное нами в сфере духа»)* — *человек и созданная им духовная культура. Этот пласт — носитель культурологических и герменевтических проблем.*

Восьмой пласт *(«я — всеобщее»)*

Восьмой пласт *(«я — всеобщее»)* — *человек и мироздание. Этот пласт — носитель религиозной и глобальной метафизической проблематики: что есть мир и каков он, в чем смысл жизни и что такое смерть, что такое человек в его отношении ко Вселенной, космосу и к Богу?*

Художественный мир реален и нереален. В своей реальности он есть концептуально нагруженная модель действительности, состоящая из ос-

мысленных и пропущенных через сердце художника впечатлений бытия. Одновременно художественный мир и нереален, ведь сколько бы читатель или зритель в этот мир ни погружался, он ничего не может в нем изменить. Зритель не может вмешаться в действия Яго и предотвратить их. Этот мир создан словами. И хотя слово — тоже дело, это дело духовное, и «материальность», пластичность художественного мира совсем иная, нежели у мира реального. В отличие от реального в художественном мире все пронизано художественной концепцией и самые сторонние, самые незначительные вещи, поступки, черты характера подчинены главной идее произведения и не случайны. Любая случайность внутри художественного мира предусмотрена, читатель или зритель к ней подведен. В художественном мире нет ничего лишнего (известен афоризм Чехова о ружье: если оно висит на стене в первом акте пьесы, то в третьем акте оно должно выстрелить). Само создание скульптуры для художника есть процесс отсечения от куска мрамора «всего лишнего».

5. Художественная правда и правдоподобие.

Ценность художественной правды и мастерства ее выражения отмечалась уже в самых первых теоретических суждениях об искусстве. Древнеегипетский зодчий Мертисен (эпоха фараона Ментухотепа III), готовя себе надгробную плиту, написал на ней автохарактеристику: «...я был и художником, опытным в искусстве своем, превосходящим всех знаниями своими... Я умел (передать) движение фигуры человека, походку женщины; положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного... выражение ужаса того, кто застигнут спящим; положение руки того, кто мечет копье, и согнутую походку бегущего» (См.: *Матье.* 1941. С. 16).

Закон творчества — художественная правда — «нечто действительно правдивое, а иной раз и более правдивое, чем сама правда» *(Хемингуэй.* Т. 1. С. 20). И. Бабель заметил, что хорошо придуманной истории незачем походить на жизнь: жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю. Художественная правда не тождественна правдоподобию (простой похожести на жизнь). Есть предание о художнике, написавшем цветы столь искусно, что их принимали за живые не только люди, но и пчелы. Они садились на полотно собирать нектар. Это правдоподобие, а не правда. Убедительные

аргументы против подмены художественной правды правдоподобием высказал в диалогической форме Гете:

Зритель. Вы говорите, что только невежде произведение искусства может показаться произведением природы?

Защитник. Разумеется, вспомните о птицах, которые слетались к вишням великого мастера.

Зритель. А разве это не доказывает, что они были превосходно написаны?

Защитник. Отнюдь нет, скорее это доказывает, что любители были настоящими воробьями.

Далее в диалоге речь идет о том, что у одного естествоиспытателя жила обезьяна. Однажды она проникла в библиотеку и стала лакомиться жуками, изображенными на картинках. По этому поводу высказывается сентенция:

«Невежественный любитель требует от произведения натуральности, чтобы насладиться им на свой, часто грубый и пошлый лад» *(Гете.* 1950. С. 631).

Неправдоподобна «полиметалличность» скульптуры в поэме Пушкина «Медный всадник»: конь бронзовый, всадник медный, узда железная. В действительности конная фигура

131

Петра I была отлита Фальконе из бронзы. Пушкинская же характеристика этой скульптуры помогает читателю услышать бронзовый звон («тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой»), почувствовать железную волю царя и ощутить в величественном образе Петра «горделивого истукана», «медною главой» возвышающегося во мраке над Евгением.

Неправдоподобно низок потолок в избе на картине Сурикова «Меншиков в Березове», но именно такой потолок помогает художественно раскрыть гнетущую атмосферу ссылки, в которой находится герой.

По Аристотелю, поэт выше историка: историк говорит о действительных событиях, о том, что случилось, то есть о явлениях не только существенных, но и случайных, поэт же очищает историю от случайного и говорит о событиях художественно смоделированных и несущих художественную концепцию мира. Искусство — не слепок с жизни, а ее *вероятность,* ее наиболее возможный вариант. Аристотелевская концепция поэтического творчества «по вероятности» неожиданно нашла свое подтверждение в кибернетике. Винер пишет: «.. передаваемую сигналом информацию возможно толковать, по существу, как отрицание ее энтропии и как отрицательный логарифм ее вероятности. То есть чем более вероятно сообщение, тем меньше оно содержит информации. Клише, например, имеют меньше смысла, чем великолепные стихи» *(Винер.* 1958. С. 34).

Художественная правда заключает в себе неожиданность. Если в произведении все ожидаемо, загодя известно, то перед нами штамп, клише, расхожая полуистина, а не художественная правда. То, что острый ход сюжета цепко держит внимание читателя, — лишь внешнее проявление значения неожиданной вероятности для художественной правды.

В «Пире во время чумы» Пушкина на пире присутствуют две женщины: одна из них хрупкая, слабая, а другая суровая, жестокая. Однако при виде страшной телеги с трупами теряет сознание жестокая: «Нежного слабей жестокий, и страх живет в душе, страстьми томимой ..» Художественная правда парадоксальна, неожиданна, включает в себя непредвиденное, и поэтому информационно насыщена. Правда искусства всегда удивительна Искусство просвечивает покровы, раскрывает скрытое, поэтому оно полно «великолепных нелепостей», ожидаемых неожиданностей, волшебства. Художественная правда необязательно похожа на действительность, но глубоко соответствует ее существу.

II. Художественный стиль

1. Стиль как категория эстетики.

1. Стиль как категория эстетики. Понятие «стиль» многозначно, им пользуются разные науки (литературоведение, искусствоведение, лингвистика, культурология, эстетика). Широко поле функционирования стиля.

1. Стиль — фактор творческого процесса,

1. Стиль — *фактор творческого процесса,* осуществление ориентации художника по отношению к реальности, к художественной традиции, к публике. Стиль диктует художнику избирательность по отношению к жизненному материалу, культурной (и в частности к художественной) традиции, к общественным целям искусства.

2. Стиль — фактор произведения,

2. Стиль — *фактор произведения,* его социального бытия. Стиль обусловливает существование произведения как законченного художественного целого. Стиль спасает произведение от эклектики. Стиль выра-

132

жает характер, направленность и меру эстетического освоения мира человеком и выступает носителем существенных сторон эстетической ценности и художественного смысла произведения. Стиль — источник эстетического наслаждения искусством.

Стиль представитель целого в каждой клетке произведения. Подчиняя каждую деталь общему конструктивному замыслу, он определяет структуру произведения и его принадлежность к определенному

типу культуры. Стиль — центростремительная сила в произведении, обеспечивающая его монолитность. Стиль — принцип организации художественного мира, его внутренняя необходимость, проявляющаяся в характере «сцепления» слов.

3. Стиль — фактор художественного процесса, его стрежень.

3. Стиль — *фактор художественного процесса,* его стрежень. Он ориентирует художника по отношению к процессу развития искусства, обеспечивает развитие традиции на новом основании, способствует взаимодействию искусства разных эпох.

4. Стиль — фактор художественного общения (автора и реципиента).

4. Стиль — *фактор художественного общения (автора и реципиента).* Стиль определяет характер эстетического воздействия произведения на аудиторию, ориентируя художника на определенный тип читателя, а последнего — на определенный тип художественных ценностей. В коммуникативном плане стиль — это закрепленная в художественном тексте программа взаимопонимания автора и читателя. Художественный стиль — сфера оперативного воздействия искусства на сознание людей. Процесс прочтения и интерпретации, понимания и оценки протекает во времени. Стиль же моментально, единым информационным броском, без подробностей сообщает о целостном качестве произведения. Еще прочитаны только первые строки поэмы, просмотрена только первая сцена спектакля, а читатель и зритель, восприняв стиль произведения, уже знают многое, а нередко и то, следует ли смотреть спектакль и дочитывать поэму до конца. Здесь мы сталкиваемся с информативным аспектом стиля, выступающего как узловой пункт художественного общения, в котором сходятся все нити, протянутые через произведение от художника к реципиенту и обратно. Создавая произведение, писатель «мыслит своим читателем», последний присутствует в творческом процессе как цель, во имя которой художник творит. Писатель в свою очередь всегда присутствует в сознании читателя в виде обаяния имени, притягательности славы, авторитета, профессионального статуса, внушенного критикой и утвердившегося в общественном мнении. Все это и знакомство с прежними творениями, в которых светится личность художника, «работает» на его образ. Встреча писателя и читателя в произведении осуществляется только тогда, когда они заведомо тянутся друг к другу и являются друг для друга желанной целью, когда существует их духовная «взаимность». Точ-

ка их встречи, место пересечения их обоюдных стремлений — стиль. Через него писатель передает свидетельство своего авторства, знак своей личности, заложенный в каждой фразе произведения, в ритме, в интонации. В стиле осуществляется (или прерывается) художественная коммуникация: действительность — творец — произведение — исполнитель — реципиент — действительность. На концах этой цепочки находится реальность; ее воспринимает художник и на нее же под воздействием искусства влияет публика. В этом смысле стиль есть способ совершенствования реальности посредством культуры.

2. Структура стиля.

Структура стиля произведения сложна и многослойна.

Первый (глубинный, «порождающий») слой стиля

Первый (глубинный, «порождающий») слой стиля — *тематическая и интонационная общность культуры.* Стих, например, рождается ритмически выраженной интонацией, передающей эмоциональное состояние поэта и сообщающей творческому процессу ценностную ориентацию по отношению к теме. Только потом эта интонация облекается в слова. Иначе говоря, на «порождающем» уровне текста находятся тема и интонация, а на порожденном — смысл и ценность. Точно так же и в истории культуры первоначально складывались тематические и интонационные общности, обусловленные единством исторических судеб народов, схожестью их жизненного опыта, которые влияют на ценностно-смысловое содержание искусства того или иного региона. Первый стилевой слой охватывает, например, все явления индоевропейской художественной культуры.

Второй стилевой слой — национальная стилистическая общность.

Второй стилевой слой — *национальная стилистическая общность.* Здесь единый тематический и интонационный фонд обретает конкретизацию, опирающуюся на жизненный опыт данного народа. Национально-стилевые особенности культуры позволяют по стилевым признакам отличить произведение русского искусства от немецкого или французского. Даже в переводе стихов чувствуется национальный стиль подлинника, не сводимый к языку, а сказывающийся в национальном интонационном и тематическом своеобразии художественной культуры.

Третий стилевой слой — национально-стадиальный стиль

Третий стилевой слой — *национально-стадиальный стиль (национальный стиль народа, находящегося на*

определенном этапе историческо-культурного развития). Таков стиль Людовика XIV. На этом уровне стилистическая общность может сужаться до одного вида искусства (например, русский ампир в архитектуре) и даже до одного из жанров (например, стиль фаюмского портрета). С другой стороны, национально-стадиальный стиль может расширяться и охватывать не только искусство, но и культуру в целом. Так, Бахтин говорит о смеховой культуре Средневековья, о карнавализации как стиле деятельности средневекового человека.

134

Четвертый слой стиля

Четвертый слой стиля — *стиль художественного направления (общность, присущая всем произведениям данного направления).* Художественный процесс исторически усложняется: происходит членение на разные направления и внутри каждого складывается стилистическая общность. Даже самые несхожие между собой реалистические произведения обладают стилистической общностью, позволяющей отличить их от произведений романтических или классицистских. Стилистическая общность художественного направления «пульсирует»: то расширяется (классицизм, например, накладывает печать на парковую культуру, этикет, моду и другие феномены культуры своей эпохи), то сужается и конкретизируется в разных течениях, членящих данное направление. Тогда стиль направления дополняется еще одним уровнем общности (вернее, «подобщности») — стилем течения.

Пятый уровень стилистической общности

Пятый уровень стилистической общности — *индивидуальный стиль художника, отражающий особенности его художественного мышления* Как только человек исторически сформировался в личность, обретя самосознание и своеобразие в ценностных ориентациях и деятельности, так в искусство пришел индивидуальный стиль. Блок писал: «Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю...» *(Блок.* 1962. С. 315).

Шестой уровень стилистической общности — *стиль периода творчества.*

Шестой уровень стилистической общности — *стиль периода творчества.* В новейшую эпоху ускорения исторического движения так повышается интенсивность жизни личности, что ранее устойчивые, неизменные ее характеристики — индивидуальность, особенности мышления, ценностная ориентация — в течение творческой жизни художника существенно меняются и индивидуальный художественный стиль членится и обретает новую степень общности. «Голубой» и «розовый» периоды в творчестве Пикассо имеют разную стилистическую окраску, хотя в них и сохраняется общность, скрепляемая индивидуальным стилем художника (личность при всех своих изменениях сохраняет ядро своего «я», и перед нами предстает другим тот же самый человек).

Седьмой уровень стилистической общности — *стиль произведения.*

Седьмой уровень стилистической общности — *стиль произведения.* В новейшую эпоху столь интенсивна духовная жизнь художника и столь сложен жизненный материал, что неповторимая стилистическая целостность возникает у отдельного художественного произведения и оно обретает стилистическое своеобразие даже по отношению к другим шедеврам того же художника.

Восьмой слой стилистической общности: *стиль элемента произведения,*

Восьмой слой стилистической общности: *стиль элемента произведения,* предполагающий «склеивание», стыковку стилистически разнородных элементов. Этот уровень впервые возник в конце XIX — начале XX вв. в произведениях эклектического искусства. Позже одним из способов создания произведения, разные части которого имеют разный стиль, стал

135

коллаж с присущей ему стилевой мозаичностью. При этом часто уже не цитируются (как, например, в фугах Баха), а механически ассимилируются фрагменты чужих сочинений. Впервые в этом направлении вел поиски еще Стравинский. Полистилистичное произведение благодаря общности на других стилистических уровнях сохраняет целостность.

Девятый уровень стилистической общности — *стиль эпохи,*

Девятый уровень стилистической общности — *стиль эпохи,* объединяющий все многообразие художественных явлений данной эпохи. Стиль эпохи инвариантен и предполагает разнообразие своих проявлений, по-разному соответствующих сути времени. Характеризуя соответствие стиля А. Блока эпохе, Б. Пастернак писал: «Прилагательные без существительных, сказуемые без подлежащих, прятки, взбудораженность, юрко мелькающие фигурки, отрывистость — как подходил этот стиль к духу времени, таившемуся, сокровенному, подпольному, едва вышедшему из подвалов, объяснявшемуся языком заговорщиков, главным лицом которого был город, главным событием — улица» *(Пастернак.* 1990. С. 206). Стиль — манифестация культуры как целого, видимый знак эстетического единства. По мере усложнения целого все труднее отыскать в нем это единство, поэтому некоторые исследователи отрицают

наличие в современном искусстве стиля эпохи и видят его лишь на ранних стадиях художественной культуры. Однако и в наше время, при всем усложнении художественного процесса, при всем нарастании в нем стилистической пестроты и увеличения стилистических слоев, не утрачивается эпохальная типологическая общность искусства. Именно она и составляет стиль эпохи.

Закономерность художественного процесса:

Закономерность художественного процесса: усложнение структуры произведения и нарастание в нем стилистических слоев, увеличение и различий и общностей с другими феноменами культуры.

3. Стиль - «генная» (порождающая) программа произведения.

3. Стиль - «генная» (порождающая) программа произведения. Стиль в искусстве — это не форма, не содержание, не даже их единство в произведении. Стиль — набор «генов» культуры (духовных принципов построения произведения, отбора и сопряжения языковых единиц) обусловливающий тип культурной целостности. Стиль как единая порождающая программа живет в каждой клеточке художественного организма и определяет структуру каждой клеточки и закон их сопряжения в целое. Стиль — императивный приказ целого, повелевающий каждым элементом произведения. Анализ обнаруживает принцип порождения стиля, определяющий строение и смысл каждой фразы, кадра, сцены, строфы и строки. Рассмотрим эту проблему на примере пушкинского «Медного всадника».

Завязка и конфликт «Медного всадника» классицистичны: идея личного счастья, носителем которой является Евгений, сталкивается с идеей государственности Петра. Разрешение же этой экспозиции происходит вовсе не в духе классицизма. Все решается не в пользу какой-либо одной

136

стороны, а ставится вопрос о нахождении согласованности («консенсуса», как выражаются ныне) современности и истории, личности и государственности, счастья и законности. Эта идея — ядро концепции поэмы, определяющее ее поэтику и стиль, в котором оказываются гармонично объединены одическое (представляющее Петра и государственность) и обыденное (представляющее Евгения и личностность) начала.

Вся история России сконцентрирована в государственности, несущей в жизнь упорядоченность и организованность. Наводнение предстает в поэме как беспорядок истории, воплощение ее хаоса, как разрушитель упорядоченных людьми набережных и городских построек и как губитель Параши.

В поэме в схожих с эзоповым языком целях Пушкин новаторски применяет одический язык. Обычно иносказание одновременно решает и противоцензурную, и чисто художественную задачи: адекватно выразить ироническую мысль. «Обратный ход» эзопова языка содержит в себе и художественно-критический потенциал. В «Медном всаднике» Пушкин добивается такого одического звучания стиха, что его мысль обретает противоцензурную защиту: создается ощущение сплошного восхваления Петра, его творенья — Петербурга, всего строя жизни. Одический строй поэмы имеет и собственно художественное значение. Вплавленные в одическую речь критически заряженные слова бытового, сниженного стиля органично сливаются с общим строем речи и обретают дополнительную внутренне скрытую критическую силу.

С одическо-эзоповым пафосом Пушкин ставит в стилистически высокий ряд слова разного эстетического заряда, разновекторные по ценностной ориентации и с помощью привычной восторженной интонации делает как бы нормальным называние царя «горделивым истуканом», «кумиром на бронзовом коне», человеком с «медною главой» и прочие «непочтительности».

Одический строй речи в «Медном всаднике» имеет и еще одну функцию — стилизацию исторической эпохи, создание атмосферы XVIII в., перенос читателя в петровское время и сопряжение этого времени с новой эпохой.

Одический стиль традиционно ориентирован на художественное выражение возвышенного, у Пушкина же он стал формой выражения не только возвышенного (замыслы Петра, рожденный его волей величественный Петербург), но и низменного (царский гнев и жестокое преследование медным всадником маленького человека, и другие противочеловечные деяния «державца полумира»). Воспринимая стих поэта как одический, читатель невольно усваивал и критический пафос.

137

Свершая художественное открытие критических возможностей одической речи, Пушкин опирался на созданную славянскими культурами форму «восторженного отрицания», которая живет в речах Иванушки-дурачка и которая позже проявилась в победных и верноподданнических, ироничных славословиях бравого солдата Швейка.

Применяя одический, высокий стиль для выражения «всего», для передачи эстетического богатства мира, а не только возвышенного аспекта действительности, Пушкин наносит удар по стилистическим

переборкам классицистской поэтики, одновременно вбирая в свое творчество ее лучшие достижения, ее наиболее отточенные приемы и расширяя поле их применения. Перед нами высшая форма раскрепощения слова от жанровой иерархии путем расширительного его употребления, применения не по традиционному назначению. Пушкин придает одической речи амбивалентность (двойственность), заставляет ее служить средством и возвеличения, и изобличения. В этом художественная виртуозность поэта, его новаторство — умение применить традиционную литературную технику для решения новых поэтических задач.

Утверждение смысла обратного сказанному — ход иронический. Благодаря жизненному и художественному контексту мысль изреченная оказывается значащей нечто иное и даже противоположное тому, что сказано впрямую. Напыщенную, возвышенно-патетическую, традиционно литературно-изукрашенную речь художник снижает с помощью иронии. В поэме звучит одический стих, но если вчитаться внимательно, если не обманываться пафосной интонацией и не следовать ей «до конца», то мы почувствуем другой смысл. Так, Пушкин пишет, что «мощный властелин судьбы» в порыве преобразований «на высоте уздой железной Россию поднял на дыбы». Если читать этот стих с пафосом и полностью отдаться красоте и энергии стиха, то можно и не услышать в «на дыбы» помимо «высоко», «мощно», «властно» поднял, свершил великие преобразования еще и «дыбу» — орудие пытки и казни. А если мы этого не услышим, то ускользнет от нашего понимания и второй план поэмы, и второй лик Петра, и мы не заметим, что он дан и как царь-преобразователь, и как «грозный» преследователь личности.

Пушкин замечал, что церковнославянский и русский разговорно-бытовой язык — это не два самостоятельных языка, а всего лишь «два наречия одного славяно-русского языка». Простонародное наречие, считал он, отделилось от книжного, но впоследствии они сблизились. На тонком острие «схождения» этих двух наречий и находится язык пушкинской поэмы. В ней чуть-чуть делается крен то в сторону архаизации, то в сторону современной языковой стихии. Между этими двумя полюсами и рождается поэтический магнетизм, способный держать и оживлять любую фигуру, даже многопудовую фигуру бронзового истукана.

138

Там, где звучит тема Евгения, язык из одического становится обыденно-повествовательным. Таинственная прелесть этого языка в том, что обычные слова, соединяясь самым прозаическим образом, создают великую поэзию:

Итак, домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волненьи разных размышлений.

А равновеликость Евгения Петру в момент бунта подчеркивается тем, что Пушкин говорит о Евгении в этом эпизоде таким же пафосным языком, каким он ранее говорил о Петре. Маленький человек, которого не брал в расчет в своих державных деяниях царь, вдруг удостаивается его внимания, осознается и им, и окружающими, и самим повествователем, как историческая сила, достойная соперничества и даже равновеликая «державцу полумира». Такова удивительная семантическая работа стиля.

Стиль определяется характером отклонений художественного текста от нейтрального, «школьного» языка. Чтобы выявить стиль, надо сопоставить стилистически окрашенный текст с его стилистически нейтральным эквивалентом (нормой).

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Норму нарушает обозначение царя местоимением «он» без предшествующего обозначения этого персонажа именем собственным. Этим подчеркивается исключительность, единственность и величественность фигуры, о которой идет речь, возникает *одический стиль* речи. Однако здесь же Пушкин употребляет не одическое слово «брег», а обыденное «берег».

В финале Пушкин рассказывает о пустынном острове, на который наводнение занесло «домишко ветхий».

У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради Бога

В разговорно-обыденную речь, где употребляется столь низкое слово «труп» (не тело!), вдруг органично входит слово «высокого» ряда — «хладный». Этот церковно-славянизм поднимает маленького человека, ощутившего свое достоинство, на уровень Петра и придает Евгению оттенок величия в его жалкой смерти. Мы видим, что концовка поэмы, как и ее начало, как и весь ее текст, построена по принципу сочетания одического и обыденного.

139

Стилистический принцип построения фразы в поэме — сочетание одического и обыденного. Одическая

речь — эстетический эквивалент государственности, а обыденная — маленького человека. Стиль оказывается концептуально нагруженным. Он в каждой клеточке смысла передает общую концепцию поэмы: державное и личностное должно согласоваться и сливаться воедино.

Петр велик в государственных замыслах и жесток и жалок в отношении к личности. Евгений жалок в своей бедности и велик в своей любви к Параше, принижен своим жизненным положением и возвышен своими мечтами о независимости и чести, жалок в своем безумии и высок в своей способности протестовать. И смерть Евгения жалка (безумец погибает на пустынном острове) и высока (остров сей не прост, это историческое место, где захоронены казненные «высокие безумцы» — бунтари, декабристы).

В любой мельчайшей клеточке текста действует единая программа стиля. Целостность поэмы в показе двойственности всего. Все двулико, все имеет две стороны, все оборачивается иным: злое — добрым, доброе — злым, высокое — низким, низкое — высоким, жалкое — возвышенным. Сам стиль пушкинской поэмы несет в себе осознание диалектичности жизни, родства и вражды противоположностей, вражды и родства схожестей.

Образы «Медного всадника» философичны и символичны. Конь — Нева — державная власть — народ — личность — бунт — звенья метафорической цепи. Они то отождествляются, то сближаются. Идет игра значений. В поэме заключено «сверхплотное вещество» смысла. Малый объем поэмы — свидетельство и чувства меры автора, и спрессованности ее смысла. Стихия потопа не тождественна народному бунту, но имеет с ним точки схождения и известное художественно-моделирующее и аллегорическое значение. Наводнение то схоже с народным возмущением, то сопрягается с державными действиями, то перекликается с реальным народом, стоящим по берегам Невы и ожидающим развязки событий:

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.

Для аллегорического смысла поэмы существенно, что Нева, обычно закованная в береговой гранит, разбушевавшись, оказывается враждебной и Медному всаднику, олицетворяющему государственность, и «маленькому человеку» Евгению, и народу, имуществу и благу которого стихия наносит непоправимый ущерб. Идея осуждения «русского бунта, бессмысленного и беспощадного», живет в этом образе разбушевавшейся стихии.

140

Текст поэмы одновременно накладывается на три исторические эпохи, присутствующие в поэме: Петра I (создание Петербурга), Александра I (эпоха наводнения), Николая I (пушкинская современность). Эти наложения углубляют метафоричность. На одном конце метафоры находится художественный мир, изображаемый поэтом, на другом — исторические лица, события, проблемы трех эпох. *Поэма осмысляет философию истории.* Образы Пушкина оказываются способными к наложению на новые исторические ситуации, что придает поэме актуальность на все времена и делает ее «вечным спутником» человечества.

Стиль поэмы построен по гармоничной модели — лука с натянутой тетивой (внутренне напряженная гармония, стягивающая в одно целое сложное и противоречивое бытие). Стиль поэмы — гармония художественного мира, сопрягающего в единство противоречия и реальности и творческой мысли.

Искусство

I. Природа искусства

1. Концепции искусства в истории эстетики.

1. Концепции искусства в истории эстетики. Гераклит считал, что искусство подражает красоте в природе. По Платону предметы — тени идей, искусство же подражает предметам и есть отражение отраженного (тень тени), а потому явление низшее. Доступ ему в идеальное государство должен быть ограничен (гимны богам).

Для Аристотеля искусство — подражание действительности (мимезис). Две причины произвели искусство: 1) подражание присуще людям с детства; 2) продукты подражания всем доставляют удовольствие. «На что мы в действительности смотрим с отвращением, тончайшее изображение того мы рассматриваем с удовольствием» *(Аристотель.* Поэтика. IV, 1448 в.). Аристотель обосновывает принципы художественной правды: подражание воспроизводит не случайные явления, а вероятные (не факты, а то, что могло бы произойти; не случившееся, но вероятное предпочтительнее случившегося). Поэзия изображает цепь вероятных событий (даже если они никогда не происходили). История же воспроизводит единичные факты и события, часто лишь случайно связанные. По Аристотелю искусство содержит больше философского и серьезного элемента, чем история; поэзия выше истории. В этих положениях — первая

попытка выявить специфику искусства в сравнении с наукой.
Типы подражания: 1) подражание вещам «так, как они были или есть»; 2) «так, как о них говорят или думают»; 3) «какими они должны быть» (См.: *Аристотель.* Поэтика. XXV, 1460 b).
Каждому роду искусства присуще, по Аристотелю, свое наслаждение. Так наслаждение, доставляемое комедией, проистекает от зрелища смешного, которое не причиняет боли, веселит и развлекает. В основе наслаждения картиной — узнавание в изображении истинной природы вещей.
Аристотель признает воспитательную роль искусства, что отражает ситуацию в античном обществе, где искусство и право составляли основу воспитания. Обществу небезразлично направление воздействия искусства, поэтому допустимые в музыкальном воспитании инструменты, музыкальные лады, системы мелодики должны контролироваться цензурой.
142
Аристотель («Политика») полагает, что музыка с помощью ритмов и мелодий подражает определенным состояниям души — гневу, кротости, мужеству. Формы музыки близки к естественным состояниям души. Испытывая печаль или радость от подражания действительности в музыке, человек привыкает глубоко чувствовать в жизни.
По Аристотелю произведение не может быть причислено к искусству только на основании метрического построения речи. Ритмом обладают и научные произведения. «Если издадут написанный размером какой-нибудь трактат по медицине или физике, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо назвать поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом» (Аристотель Поэтика, I, 1447 b) Можно уложить в размер сочинения Геродота, но они останутся историей, а не станут поэзией, ибо их содержание не станет поэтическим. Характеризуя особенности содержания искусства, Аристотель разработал понятия: «фабула» («подражание действию», «сочетание фактов»), «перипетии», «узнавание»; «характер» («то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь», — определенность; «то, в чем обнаруживается нравственный принцип»), «композиция». (См.: *там же.* VI, 1450 b). Аристотель ввел деление персонажей на положительных и отрицательных: «подражатели подражают действующим (лицам), последние же необходимо бывают или хорошими или дурными» *(Там же.* VI, 1448 a).
В эпоху барокко Тассо, отталкиваясь от суждений Аристотеля, утверждал, что предмет искусства — человек.
По Буало, главный предмет искусства — красота государственной жизни, равная добру и целесообразности.
Французский аббат Дюбо в работе «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) искал пружины развития искусства в природе и объяснял изменения искусства изменениями воздуха.
По Баумгартену художественное познание отличается от научного чувственной формой. Он опирается на концепцию Вольфа, согласно которой удовольствие возникает благодаря совершенству чувственно познаваемого. Вольф, а вслед за ним и Баумгартен различали низшую познавательную деятельность (постижение прекрасного искусством) — и высшую (постижение истины наукой). Баумгартен высказал мысль, позже полно выраженную Гегелем: логическое (понятийное) мышление выше художественного (образного).
Кант разделяет искусство на **1)** ***приятное*** (низшая, неполноценная форма художественного творчества, связанная с практическими целями); **2)** ***прекрасное*** (настоящее, не связанное с практическим интересом, эстетическое, изящное искусство, мерило которого — рефлектирующая способность суждения, а не чувственное ощущение; искусство как свободная игра человеческих познавательных способностей; это искусство гения) (См.: *Кант.* 1898. С. 175-176).
Гердер полагал, что искусство меняется под воздействием изменений климата и в зависимости от национального характера народа.
143
Гегель считал, что мир есть отражение абсолютного духа. Познание мира таким образом есть самопознание абсолютного духа. Познание проходит две ступени: низшая — художественное отражение идеи; высшая — ее философское и религиозное оссознание. В художественном творчестве видит Гегель не подражание природе, а процесс очищения вещи, запятнанной «случайностью и внешностью повседневного бытия». Гегель внес принцип историзма в понимание искусства и рассмотрел его в развитии. Согласно его концепции искусство проходит три этапа:

Символическое искусство

Символическое искусство — начальная стадия познания абсолютного духа (идея оформилась в действительности, но еще не нашла соответствующей формы); полно воплощается в архитектуре древнего Востока. В символическом искусстве форма преобладает над содержанием. Этим соотношением формы и содержания характеризуется 1) символический этап развития искусства; 2) категория комического; 3) особо значимый для этого этапа вид искусства — архитектура, в которой материальное начало (форма)

превалирует над духовным (содержание).
Дальнейший рост содержания (развитие духовного начала) и составляет суть истории искусства.

Классическое искусство **(вторая стадия развития искусства — античность)**

Классическое искусство (вторая стадия развития искусства — античность) — возросшее духовное содержание приходит в соответствие с формой. Этим гармоничным соотношением формы и содержания характеризуется 1) классический этап развития искусства; 2) ведущая категория классического искусства — прекрасное; 3) особо значимый для этого этапа вид искусства — скульптура, в которой материальная форма адекватна содержанию.
Духовное начало продолжает нарастать, и вскоре гармония содержания и формы нарушается. Классическое искусство, полное гармонии и красоты, по Гегелю, подобно прекрасной, быстро облетающей розе.

Романтическое искусство

Романтическое искусство (третья стадия — христианское искусство Средних веков, Возрождения, Нового времени) — духовное содержание превалирует над формой. Этим соотношением формы и содержания характеризуется 1) романтический этап развития искусства, 2) ведущая категория романтического искусства — возвышенное; 3) особо значимые для этого этапа виды искусства — живопись, которая дает лишь иллюзию предметов; музыка, в которой духовное содержание выражается как чувство через соотношение звуков и ритмов; поэзия, — абсолютное проявление духа, освобожденного от всего материального. Христианское искусство сосредотачивается на внутреннем содержании жизни духа, а не на форме. Это противоречит конкретно-чувственной природе искусства. Происходит отрицание искусством самого себя. Оно погибает и наступает более высокая ступень познания духа. На смену искусству в XIX в. приходит философия — высшая форма самопознания абсолютного духа.

144

Белинский отмечал зависимость содержания художественных произведений от содержания жизни народа.
Марксизм из совокупности общественных факторов, определяющих развитие искусства как формы общественного сознания, выделял в качестве первопричины экономику (способ производства).
Французский теоретик И. Тэн (вторая половина XIX в.) считал, что общественные настроения и нравы создают «духовную температуру», определяющую развитие художественного сознания, так же как физическая температура определяет развитие флоры и фауны.
Французский философ-позитивист Ж.М. Гюйо полагал, что искусство — функция общественного организма.

2. Искусство — форма общественного сознания.

Марксистская концепция искусства как формы общественного сознания ценна тем, что позволяет рассмотреть искусство, сопоставляя его с наукой, философией, моралью, правом, религией. Однако тезис о зависимости форм общественного сознания от общественного бытия заставляет теоретика проделывать мыслительные фигуры высшего пилотажа, чтобы ответить на вопросы: почему античное искусство, родившееся на примитивной экономической основе и опиравшееся на общество, в котором господствовало рабовладение, создало классические произведения недосягаемой высоты? Почему Шекспир появился в Англии не в период ее высшего экономического расцвета? Почему сегодня вовсе не наиболее экономически развитые нации создают художественные шедевры? Каков общественный или мыслительный механизм перехода от экономических явлений к художественным? Как в одну и ту же эпоху, в одной и той же стране, на одном и том же экономическом фундаменте появляются самые различные, а порой и противостоящие друг другу художественные явления? Таких вопросов много. Несовершенство марксистской концепции искусства как формы общественного сознания, обусловленной экономикой, порождало и вульгарный социологизм, и схоластику борьбы «вопрекистов» и «благодаристов» (гений создает шедевры вопреки или благодаря своему мировоззрению?), и идею партийного руководства искусством. Несмотря на эти недостатки рассмотрение искусства как формы общественного сознания — один из плодотворных подходов к изучению природы художественного творчества.
Объективное богатство реального мира и субъективное богатство человека и его потребностей вызвали к жизни разные формы общественного сознания (наука, философия, искусство, мораль, религия, политика, право). Они имеют общие черты: 1) развитие под воздействием исторической действительности; 2) относительная самостоятельность по отношению к действительности, объясняемая их самодвижением, их взаимовлиянием, ролью творческого наследия, традиций, технических навыков и приемов (в искусстве), мыслительного материала, накопленного в предшествующие эпохи (в философии), фактического материала (в науке); 3) осмысление реальности и обратное воздействие на нее.
Каждая форма общественного сознания имеет свою специфику: преимущественное внимание к определенным сторонам и связям действительности, особые функции, предмет, метод, содержание, внутренние закономерности развития, формы, в которых выражается мысль (научные законы,

философские категории, нравственные нормы, правовые постулаты и уложения о наказании, религиозные заповеди, художественные образы). •

145

***Мораль* — носитель общественно устоявшихся принципов отношений между людьми.**

Мораль — носитель общественно устоявшихся принципов отношений между людьми. Искусство выше нравственности (Пушкин), однако оно одухотворяется гуманными моральными идеями. *Мораль кристаллизует особый жанр литературы - басню* (басни Эзопа, Лафонтена, Крылова).

Политика

Политика концентрированно выражает социальную жизнь. Воздействие политики на искусство *кристаллизуется в жанрах политического романа и памфлета.* В России лишенная возможности свободного выражения политическая мысль часто выражалась через литературу. Это создало плодотворную традицию, которой мы обязаны появлением и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, и «Медного всадника» Пушкина, и поэзии Некрасова, и «Бесов» Достоевского. Взаимодействие политики и литературы породило социалистический реализм. Негативный опыт этого направления свидетельствует о важности для художника сохранить независимость и свободу выбора (в том числе политических идей и ориентаций). Независимость искусства от политики (что не означает отсутствие взаимодействия!) обеспечивает художнику самостоятельное место в культуре. Политика может быть искусством, а искусство политикой, но художник — не политик, у него свои задачи, цели, способ мышления. «Как могучий художник, Чехов сумел сохранить свою свободу от какой бы то ни было тенденциозности и предвзятости в своем творчестве. Чехов прежде всего был художник, а не политик» (*Булгаков.* 1993. С. 155-156).

***Философия* взаимодействует с искусством:**

Философия взаимодействует с искусством: так классицизм развивался на философском фундаменте рационализма Декарта; так Толстой и Достоевский в своем творчестве выступают как оригинальные социальные мыслители; экзистенциалистская философия развивается не только в трактатах Хайдеггера и Ясперса, но и в драматургии и прозе Камю и Сартра. В творчестве Вольтера *философия кристаллизуется в особый жанр — философская повесть.*

***Религия* взаимодействует с художественным творчеством,**

Религия взаимодействует с художественным творчеством, что способствует возникновению шедевров во многих видах искусства. Кроме того, возникли и *собственно религиозные жанры: в живописи — иконы, в музыке — религиозные гимны и духовное песнопения, в поэзии — религиозные стихи, в архитектуре — храмы.*

***Право* взаимодействует с искусством, что способствует проникновению правосознания**

Право взаимодействует с искусством, что способствует проникновению правосознания в сферу художественных образов и приводит к *формированию особого жанра литературы, кино, театра — детектива, в основе которого лежат идеи правосознания.*

***Наука* взаимодействует с искусством.**

Наука взаимодействует с искусством. Это привело к возникновению технически оснащенных видов искусства — фотографии, кино, телевидения; способствовало расширению технологических и художественных

146

возможностей архитектуры, живописи и сформировало *особый жанр — научную фантастику.* Появились особые типы зданий, обслуживающие одну из наук (астрономию) — обсерватория, планетарий.

3. Искусство — художественное освоение мира.

3. Искусство — художественное освоение мира. Искусство возвращает аналитически расщепленному наукой миру его целостность, оно

— хранитель целостности личности, культуры, жизненного опыта человечества. Это всемирно-историческое назначение искусства. Искусство не заменяет ни одну из форм деятельности человека, а специфично их воссоздает.

Искусство — «дублер» разных форм деятельности человека: существует наука, познающая мир, но и искусство — тоже познание; есть педагогика, но и искусство — тоже воспитание; существуют естественные языки и современные средства массовой информации, но и искусство — тоже язык и средство информации. Искусство не заменяет ни одну форму деятельности человека, а моделирует и дублирует каждую из них.

Структуру личности определяет структура человеческой деятельности. Деятельность может быть

направлена не только вовне (на действительность), но и вовнутрь (наличность действующего). Природа искусства определяется моделью человеческой деятельности.
I. Деятельность субъекта, направленная вовне: 1) познание, 2) оценка, 3) труд, 4) общение.
II. Деятельность субъекта, направленная вовнутрь: 1) самопознание; 2) самооценка; 3) самосозидание (строительство собственной личности. Формирование личности не сводится к восприятию ею внешнего воздействия и в этом процессе человек не пассивен. Существуют цензурные барьеры, внутренние установки личности. Воспитание — всегда самовоспитание. Это процесс, корректируемый сознанием индивида. Гедонистическую и эстетическую функции искусства нельзя понять, не признав самоценности личности и роли искусства в воздействии на деятельность человека по конструированию собственной личности; 4) «самообщение»
— автокоммуникация, внутреннее взвешивание «за» и «против», «диалог» сознания и подсознания. Эти процессы во внутреннем мире личности выявлены русским и европейским романом, овладевшим методом психологического анализа — Стендаль, Достоевский, Лев Толстой, Джойс, Пруст, Саррот, Роб-Грийе. Они запечатлели поток сознания в его взаимодействии с обществом, и подсознательные процессы в их связи с сознанием и в их речевом проявлении. Правда, В. Набоков критиковал литературу потока сознания за то,что она не учитывает, что мышление часто протекает в словесно не оформленном виде.
В науке проблема отношений сознания и подсознания была поставлена 3. Фрейдом и К. Юнгом и разрабатывалась их последователями. В искусстве прошлого психика человека предстает как зеркало, отражающее
147
мир. У Стерна, Филдинга, Диккенса герой воспринимает предмет или другого человека и по поводу их высказывает свои соображения. Человек был равен себе. Лев Толстой стал рисовать людей в движении, в процессе. Их внутренний мир течет, то мелея, то углубляясь. Лежащий на поле Аустерлица раненый Андрей Болконский вначале мыслью своей как бы отталкивается от облачка и от дерева, которые он видит. Но потом в этот процесс мышления втягивается весь его предшествующий жизненный опыт. Реализм XIX в. освоил диалектику души и показал, что сознание человека формируется в процессе его деятельности и вбирает в себя весь жизненный опыт. Личность меняется. Болконский на разных страницах романа разный. Герой влияет на мир, и мир воздействует на героя. Сознание отражает и творит мир, и мир преобразует сознание.
«Искусство для искусства» признает за личностью ее самоценность, но не учитывает ее включенность в систему общественных связей. Еще более односторонне трактует личность тенденциозное, социально озабоченное тоталитарное искусство. Для такого искусства человек — «винтик большого государственного механизма» (И. Сталин), социальный функционер, лишенный самоценности и индивидуальности и легко заменимый («У партии незаменимых людей нет» — И. Сталин).
Для высокого искусства социальная ответственность обоюдна: не только человек ответствен перед историей, но общество и искусство как его институт ответственны за судьбу и счастье личности.
Искусство несет не обыденные, а художественные, «умные» (Л. Выготский) эмоции. Они социальны и выражают и закрепляют исторический опыт отношений. Это всегда положительные эмоции, доставляющие эстетическое наслаждение, и существуют они только в художественной системе. Не освоив эту систему, ничего нельзя ни понять, ни пережить в искусстве.

4. Личное, национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве.

4. Личное, национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве. Английский поэт XVII в. Джон Донн писал: «Смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Эти слова, афористично сопоставляющие личность с человечеством, как известно, Хемингуэй сделал эпиграфом к своему роману «По ком звонит колокол». Смерть каждого героя романа переживается как утрата всего человечества. Хемингуэй рисует яркие национальные характеры испанцев, и американца Джордана, и русского журналиста Каркова.
Исторически и национально обусловленное художественное сознание выражает общечеловеческое. И это позволяет великим творениям, преодолев историческую и национальную ограниченность их создателей, сохранять свою ценность в веках и прорываться к сознанию людей новой
148
эпохи, имеющих иные ценностные ориентации. Прекрасное — непременное качество истинного произведения искусства. Осваивая мир и его явления по законам красоты, художник неизбежно оценивает их с точки зрения значения человечества. Общечеловеческое начало лежит в фундаменте художественного творчества, для которого естественны национальная природа, гуманизм и интернационализм.

Личностное — национальное — интернациональное — общечеловеческое — определяют структуру образного мышления.

Понимание общечеловеческой ценности исторически и национально обусловлено. И чем самобытнее национальное видение, тем больше оно несет в себе драгоценной, неповторимой общезначимой художественной информации и опыта отношений. Именно в сочетании интернационального и национального — условие общемирового звучания произведения.

Интернациональное в искусстве — это ценностные связи художника и его произведения с современным человечеством.

Общечеловеческое в искусстве — это ценностные связи искусства с человечеством как субъектом истории (со всем человечеством, существовавшим во всемирной истории).

Национальное в искусстве «...состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (Гоголь. 1953. С. 34).

Национальная самобытность культуры, патриотизм, национальная гордость противостоят национализму. Академик Лихачев пишет: «Национализм — это проявление слабости нации, а не ее силы. Заражаются национализмом по большей части слабые народы, пытающиеся сохранить себя с помощью националистических чувств и идеологии. Но великий народ, народ со своей большой культурой, со своими национальными традициями обязан быть добрым, особенно если с ним соединена судьба малого народа. Великий народ должен помогать малому сохранить себя, свой язык, свою культуру... Истинный патриотизм в том, чтобы обогащать других, обогащаясь сам духовно. Национализм же, отгораживаясь стеной от других культур, губит свою собственную культуру, иссушает ее. Культура должна быть открытой... Патриотизм — это благороднейшее из чувств. Это даже не чувство — это важнейшая сторона и личной и общественной культуры духа, когда человек и весь народ как бы поднимаются над самими собой, ставят себе свехличные цели. Национализм же — это подлейшее из несчастий человеческого рода. Как всякое зло, оно скрывается, живет во тьме и только делает вид, что порождено любовью к своей стране. А порождено оно на самом деле злобой, ненавистью к другим народам и к той части своего собственного народа, которая не разделяет националистических взглядов. Национализм порождает неуверенность в самом себе, слабость и сам, в свою очередь, порожден этим же» (*Лихачев,* 1980. С. 36-37). Общечеловеческий дух искусства противостоит не патриотизму и национальным чувствам, а национализму.

149

Итальянский филолог В. Страда говорит, что национализм — это преувеличенно позитивный образ самих себя с одновременно негативным образом некоего «враждебного» народа, национализм обычно диктуется стремлением социальной группы к господству внутри своей страны и вне ее *(Страда* N 1 С. 61-64) Положения Лихачева и Страды особенно актуальны для многонациональных сообществ

Искусство национально и по складу мышления художника и по своему содержанию, и по форме. Национальная структура образного мышления проявляется в своеобразии эмоциональных алгоритмов смены чувств, красок, оттенков. Формула русского алгоритма по Пушкину: «То разгулье удалое, то сердечная тоска». А вот другое национальное восприятие мира — картина Сарьяна «Армения». Она вся пронизана ярким южным солнцем. Небо раскалено почти добела, и его отблески сияют на снеговых вершинах высоких гор, светом и тенью ложатся на землю, принимая очертания деревьев. Цветистые одежды людей повторяют краски гор, полей, садов. Люди слиты с природой, которую они очеловечивают и которая накладывает свой празднично-прекрасный и сурово-торжественный отпечаток на их облик. Только глаз художника, привыкший к жаркому южному солнцу, раскаленным и напоенным зноем горам, мог так увидеть мир. Солнце стоит почти в зените, тени уходят под ноги людей. Зенит жизни древнего и молодого народа предстает перед нами на картине, которая вся проникнута национальным духом.

Национальный опыт неповторим в своей повторяемости. Он повторяем, так как народы живут по единым общечеловеческим законам. Он неповторим, ибо общечеловеческие законы индивидуально проявляются в истории каждого народа.

Общечеловеческое звучание произведений и острота их национального своеобразия усиливаются благодаря взаимодействию разных национальных культур в творчестве художников.

Литературовед Вильмонт, сам будучи потомком бояр Колычевых, шотландской королевской фамилии Стюартов, немецкого религиозного реформатора Лютера, пишет: «Вторжение инородного начала (расового или культурно-сословного) обычно только и делает большого человека полновластным хозяином национальной культуры. Тому первый пример Пушкин, потомок "арапа Петра Великого" и правнук Христины фон Шеберх... и к тому же его в лицее прозвали "французом"... Но именно о нем скажет Гоголь: "Пушкин есть явление чрезвычайное, и, может быть, единственное явление русского духа". Архирусский Суворов был с материнской стороны армянином.. Только будучи большим барином и просвещенным ценителем Паскаля, Руссо и Стендаля, Толстой сделался, как заметил Ленин, первым "подлинным мужиком" в русской литературе. А романские глаза, по какому-то неизвестному мне закону генетики унаследованные Гете от римских легионеров, осевших в прирейнском крае? Томас Манн

придавал им большое значение. Разве не ими смотрел "величайший немец" на мир и на немецкое захолустье? Надо думать, слишком неразреженно-почвенное противоречит полету духа (как слишком плотно уложенные дрова не дают разгореться огню)..."Лишь все человечество в своей совокупности — по выражению Гете — представляет истинного человека"» *(Вильмонт.* 1987. С. 185).

150

Такие чисто русские художники, как Ломоносов, Кольцов, Гончаров, Чехов, Есенин внесли большой вклад и в отечественную, и в мировую культуру. Однако русская художественная культура создавалась и вовсе не русскими по крови, а порою даже по подданству людьми Тому пример француз Фальконе, итальянец Растрелли, датчанин Даль, немец Брюллов, еврей Левитан, татарин Державин, полукровка Герцен (мать — немка). Лермонтов имел шотландских предков, Фет — еврейских, Гоголь — украинских и польских. Можно в этом ряду назвать еще много громких имен. Если строить историю русской культуры по принципу национальной «чистокровности», потери ее будут невосполнимы, не говоря уже о том, что татарское нашествие на Русь и совместное проживание в течении многих веков на одной территории более сотни этносов вообще делает проблему «чистокровности» трудной для обсуждения.

Не в меньшей степени эта особенность бытия культуры относится к американской культуре и не противоречит истории французской, немецкой, итальянской, английской культур Разве что островное существование, долго обеспечивавшее известную изоляцию японцев от внешнего мира, может дать другую картину. Однако при всем том японская художественная культура испытала мощное воздействие со стороны китайской и индийской. Так что феномен относительно изолированного развития, национальной "чистоты" культуры можно найти разве что у папуасов в Океании, к сожалению, не давших значительных результатов в истории мировой культуры.

История культуры опровергает фашистские, расистские, почвеннические концепции, утверждающие непременную необходимость "чистоты крови", "расовой полноценности" для национально-культурной деятельности. Взаимодействие культур — факт, как правило, положительный для каждой национальной культуры. Что же касается "смешанной" крови и расовой "нечистоты", то это фактор биологический и к культуре прямо не относящийся, впрочем через биографию художника порой интенсивно способствующий благотворному межкультурному взаимодействию.

Наша страна многонациональна, и жить в ней можно только в национальном согласии, когда ни один из народов не чувствует себя обездоленным. Россия, которая победила фашизм, сумеет справиться с национальными трудностями.

Искусство — сфера безусловного приоритета общечеловеческих ценностей. В острые периоды истории художник обращается к актуальному, исторически горячему национальному материалу. Так, Пушкин после восстания декабристов интересуется проблемами философии истории, роли народа в истории, правомерности и результативности бунта. Однако, вторгаясь в остросовременную проблематику (в «Борисе Годунове», «Капитанской дочке», «Медном всаднике», «Дубровском»), Пушкин, отдавая дань актуальному, утверждает общечеловеческие ценности. Именно поэтому его творения уходят в вечность, бесконечно повышаясь в своей значимости. В этом и сказывается приоритет общечеловеческих ценностей и интересов в творчестве Пушкина, который при всем том остается сыном своей эпохи, укорененным в ее проблемы, победы и беды, трагедии и свершения.

Общечеловеческое в искусстве имеет следующие источники: 1) художественное освоение жизненного материала по законам красоты требует

151

рассмотрения всех явлений с точки зрения их эстетической ценности, их значения для человечества; 2) истинно великое произведение ставит общезначимые проблемы; 3) общечеловеческие начала есть в самой личности художника.

5. Народность искусства.

5. Народность искусства. Народность — эстетическая категория, выражающая взаимоотношения художественного творчества и народа и отражающая саму природу искусства, его корни.

Первые теоретические идеи о народности в искусстве возникли в трудах Дж. Вико и Ж. Ж. Руссо, у немецких и английских предромантиков. Теоретически проработанную форму этой категории придали немецкие просветители Гердер и Гумбольдт. Свой вклад внес и Ф. Шлегель, увидевший источник развития немецкой культуры в мифологии древних германцев.

Народность была непременной категорией многих эстетических концепций начиная с XIX в., когда разные политические движения, представители разных духовных и практических сфер приняли во внимание народ как историческую силу, стали клясться в служении народу или действительно сочувствовать его трудной жизни и даже реально защищать его права.

Народность отстаивали и Пушкин, и его враг — министр просвещения Уваров, выдвинувший принцип «самодержавие, православие, народность», и Гоголь, и оспаривавший некоторые его идеи Белинский, и Ленин, и продолжатель его дела Сталин, и его подручный в эстетике Жданов. Пестро! Попытаюсь

обобщить рациональное в ранее высказанных идеях о народности искусства и сформулирую свою точку зрения.

Структура народности и факторы, определяющие эту эстетическую категорию:

1. Народ — объект художественного творчества.

1. Народ — объект художественного творчества. В картине Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» сам предмет изображения обнаруживает народность этого произведения. Однако порой в истории эстетики народность трактовалась примитивно: «народное» сводилось к «простонародному». Народность искусства состоит вовсе не в выведении на сцену пастухов и пастушек или мужиков и баб, бородатых купцов и мещан, а в изображении существенных моментов из жизни народа, существенных сторон действительности. Истинный художник создает фигуру, которая служит представителем великой народной идеи (См.: *Добролюбов.* 1964. С. 352). Однако предмет изображения не может служить главным критерием народности искусства.

2. Отражение интересов народа и его миросозерцания — необходимое условие народности искусства.

2. Отражение интересов народа и его миросозерцания — необходимое условие народности искусства. Художник может изображать и нечто совсем стороннее, но его творчеству будет присуща народность, если на все он смотрит глазами народа, если само понимание явлений жизни продиктовано чаяниями и понятиями народа и соответствует им. Интересы наро-

да должны определять творческую позицию художника, лежать в основе его эстетических идеалов. Народность включает в себя и национальную самобытность в трактовке изображаемой действительности.

3. Народ — не только объект, но и субъект искусства.

3. Народ — не только объект, но и субъект искусства. Он участвует в самом процессе художественного творчества. Музыку создает народ, а композиторы лишь аранжируют ее (Глинка). Профессиональное художественное творчество связано с народным мышлением, с фольклором (Гердер, Гумбольдт). Один из источников индивидуального, профессионального творчества — коллективное, народное (= фольклор). Народ создает арсенал образов, из которого художник черпает свою образную систему.

4. Народ — создатель, носитель, хранитель языка и культуры,

4. Народ — создатель, носитель, хранитель языка и культуры, в поле которой только и может протекать процесс художественного творчества. «Народ — языкотворец», а поэт — его «подмастерье» (Маяковский). Народ вырабатывает и хранит в своей исторической памяти все предпосылки искусства (благодаря этому условность художественных образов, средства выражения оказываются общезначимыми, понятными и для современников, и для последующих поколений). Без участия народа в духовной жизни общества невозможно осуществить демократию. «Всякий язык, который непонятен собранию народа, есть язык рабоd» (*Руссо.* 1961. С. 267).

5. Еще одна сторона народности искусства: народ — цель искусства, его конечный адресат

5. Еще одна сторона народности искусства: народ — цель искусства, его конечный адресат и потребитель. Популярность и доступность — качество художественного творчества, достигаемое не упрощением образной системы произведения, а ее соответствием строю народного мышления. Художник не приспосабливается к массовой аудитории, а поднимает ее художественное восприятие, воспитывая эстетический вкус. Великое искусство способно удовлетворить и самый изысканный вкус интеллектуально подготовленного человека, и вкус массовой аудитории, однако возможны и противоречия. Успех у публики порою имеют посредственные произведения. С другой стороны, критика иногда восклицает: «Массам непонятно!» — и отрицает значительные, хотя и сложные произведения. Народность предполагает доступность, массовость искусства. Правда, народ часто лишен возможности свободно приобщаться к высотам культуры, а современное «массовое искусство» часто ориентируется на широкую, но культурно отсталую и эстетически нетребовательную аудиторию. Однако, если брать проблему «художник и публика» в исторической перспективе, между сознанием масс и высшими достижениями искусства нет противоречий.

6. Народ — носитель поля общественного мнения,

6. Народ — носитель поля общественного мнения, складывающегося вокруг произведения и обусловливающего его восприятие (рецепционное поле). Художественная рецепция — культурный процесс, протекающий в контексте культуры, носитель и создатель которой — народ. Восприятие

искусства вариативно, но имеет направляющие, заложенные и в тексте, и в народном сознании. Исторические перипетии диалога реципиента с текстом определяет народ — создатель и носитель рецепционного поля, обеспечивающего понимание искусства.

Народность — категория конкретно-историческая, ее содержание исторически обусловлено и исторически изменчиво.

На ранних этапах развития искусства и в более поздних фольклорных произведениях прямо и полно проявляется народная сущность искусства: оно повествует о народе с точки зрения народа и создается народом для народа, на народном языке.

Осложняет, а порой искажает народную сущность искусства раздвоение художественного процесса на элитарный и массовый. При этом элитарное искусство становится все более усложненным, а искусство для масс — все более псевдонародным и вульгарным. Это раздвоение художественной культуры непреодолимо при сегодняшней культурной ситуации в мире. Можно лишь надеяться, что демократическое развитие общества повысит уровень мировой аудитории искусства, а оно, углубляя свою гуманистическую ориентацию, углубит и свою народность.

II. Множественность целей искусства (полифункциональность)

1. Преобразующая функция (искусство как деятельность).

Искусство преобразует реальность:

1) через идейно-эстетическое воздействие на людей.

1) *через идейно-эстетическое воздействие на людей.* Тип художественного сознания эпохи, идеалы искусства и тип личности взаимозависимы. Древнегреческое искусство формировало характер грека и его отношение к миру. Ренессансное искусство раскрепощало человека от догм Средневековья. Романы Льва Толстого породили толстовцев. Изображение любви французскими писателями XVII в. повлияло на строй этого чувства во Франции, эротизм же кино и романов XX в. во многом определил сексуальную революцию 60-70-х годов;

2) через включение человека в ценностно ориентированную деятельность.

2) *через включение человека в ценностно ориентированную деятельность.* Искусство пробуждает чувствительность к нарушениям общественной гармонии, стимулирует социальную активность личности, ориентирует ее на приведение мира в соответствие с идеалом. Так порабощенный исландский народ в безгероическую пору своей истории создал саги, в которых жили и действовали вольнолюбивые и мужественные богатыри. В сагах народ духовно осуществлял свои помыслы, создав художественный мир, непохожий на окружающий. Саги сформировали духовный облик народа, и без них ныне невозможно понять национальный характер современного исландца;

3) через преобразование в процессе художественного творчества

3) *через преобразование в процессе художественного творчества с помощью воображения впечатлений от действительности* (автор перерабатывает жизненный материал, строя новую реальность — художественный мир);

4) через обработку строительного материал образа

4) *через обработку строительного материал образа* (художник преобразует мрамор, краски, слова, создавая скульптуру, картину, поэму).

Концепция «искусства для искусства» полагает, что к художественному творчеству неприменима «мерка результативного действия», ибо искусство переносит человека из реальности, требующей действий, в мир эстетического наслаждения. Однако преобразующее воздействие искусства особенно ощутимо в переходные эпохи. Преобразующая функция, спящая внутри искусства, особенно привлекательна для пассионарных и революционно настроенных слоев общества, которые ставят ее во главу угла своей эстетики. Марксистская эстетика придавала решающее значение преобразующей роли искусства и именно за это его ценили партийные деятели, прагматически подходившие к искусству.

2. Компенсаторная функция (искусство как утешение).

Французский эстетик М. Дюфрен полагает, что искусство обладает утешительно-компенсаторной функцией и призвано иллюзорно восстанавливать в сфере духа гармонию, утраченную в реальности. А французский социолог Э. Морен считает, что, воспринимая художественное произведение, люди разряжают внутреннее напряжение, порожденное реальной жизнью, и компенсируют монотонность повседневности.

Компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта: 1) отвлекающий (гедонистически-игровой и развлекательный); 2) утешающий; 3) собственно компенсаторный (способствующий духовной гармонии человека). Жизнь современного человека полна конфликтных ситуаций, напряжения, перегрузок, неосуществившихся надежд, огорчений. Искусство утешает, уводит в мир грез и своей гармонией влияет на внутреннюю гармонию личности, способствуя сохранению и восстановлению

психического равновесия. Создавая в «безумном, безумном, безумном, безумном мире» внутреннюю гармонию человеку, искусство помогает ему удержаться на краю жизненной пропасти и дает возможность жить дальше. Своей красотой оно компенсирует жизненные потери людей, скрашивает серые будни или несчастливое бытие. Функции искусства исторически подвижны: если в античности трагическое «очищает» человека (преобразующая функция), то в Средние века оно уже не очищает, а утешает человека (компенсаторная функция: люди более достойные тебя претерпевают беды более горькие, чем те, что выпали на твою долю).

3. Познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение).

3. Познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение). Платон считал необходимым изгнать из идеального государства художников (даже Гомера, правда предварительно увенчав его лавровым венком). Так на заре своего развития философия выказала недоверие к познавательным возможностям искусства. Для Гегеля искусство также было низшей формой познания истины.

155

В действительности познавательные возможности искусства огромны и незаменимы иными сферами человеческой духовной жизни. Из романов Диккенса можно узнать о жизни английского общества больше, чем из сочинений всех историков, экономистов, статистиков той эпохи, вместе взятых. Искусство способно осваивать труднодоступные для науки стороны жизни. В научной формуле H_2O отражен закон существования воды. Но явление богаче закона, и в формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, ни лунная дорожка на поверхности моря, ни девятый вал Айвазовского. Многие свойства воды, ее конкретно-чувственное богатство остались за пределами научного обобщения.

Искусство осваивает конкретно-чувственное богатство мира, раскрывает его эстетическое многообразие, показывает новое в привычном (так, Лев Толстой открыл «диалектику души»). Искусство возвращает миру его первозданную прелесть, оттачивает наши чувства, учит по-человечески воспринимать жизнь. Оно становится призмой цивилизации между глазом человека и природой. Оскар Уайльд высказал афоризм-парадокс: живопись Тернера создала лондонские туманы. Искусство формирует человеческую чувственность, видение мира. В этом смысле Тернер действительно открыл (= создал) красоту лондонских туманов.

В каждом виде искусства свое соотношение деятельного и познавательного начал. При ведущей роли деятельного начала более развита выразительность (например, в архитектуре), а там, где преобладает познание, возрастает значение изобразительности (например, в живописи). Когда архитектор решает здание изобразительно, он нарушает специфику своего искусства. Например, у здания Центрального театра Российской Армии в Москве — форма пятиконечной звезды. Такое изобразительное решение создало неудобства в функционировании здания (нефункциональные лучи звезды); и нелепости в восприятии (изображение звезды прочитать можно только с вертолета — план сверху).

Литература, кино и театр и изобразительны, и выразительны. Офелия поет:

Ты во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, открытым лицом..

Первая строка создает зрительный образ. Вторая к нему ничего не прибавляет. С точки зрения изобразительности, бессмысленно после слов «с непокрытым лицом» говорить: «с открытым лицом». Эти слова работают на выразительность, заостряя художественный смысл.

Искусство — средство просвещения (передача опыта, фактов) и образования (передача навыков мышления и системы взглядов). Оно выступает как «учебник жизни», который читают даже те, кто не любит учебников. Информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Оно существенно пополняет наши знания о мире. Искусство — средство и познания мира, и самопознания личности.

156

4. Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира). Гегель писал: «...религия как всеобщее сознание истины составляет существенную предпосылку искусства...» (Гегель. 1969. С. 240). Искусство — не иллюстрация ни к философским, ни к религиозным, ни к политическим идеям. Художник перерабатывает собственные впечатления бытия, создавая художественную концепцию.

Итальянский философ Б. Кроче определяет искусство как интуицию и отрицает его способность к концептуальному знанию, которое якобы может быть выражено только в логических понятиях. По Кроче искусство «более простая форма познания», чем познание концептуальное. Однако искусство несет художественную концепцию, оно стремится к решению общемировых проблем, к осознанию состояния мира. Художника интересует судьба и его героев, и человечества, он мыслит в масштабах истории, с нею соотносит содержание своего произведения.

Художественная реальность концептуально нагружена.

Загадки бытия решали Софокл и Еврипид. Данте в «Божественной комедии» создал модель Вселенной.

Единой концепцией охватывал состояние мира Шекспир. Вольтер развивал жанр философской повести. Лессинг, исследуя личность и общество, ставил интеллектуальные эксперименты, в которые вовлекал действующих лиц своих пьес. Он утверждал, что мыслящий художник удваивает ценность своего труда. Гете в «Фаусте» дал глубокую концепцию человека и человечества. Суть своей эпохи выражают философичная музыка Бетховена, Вагнера, Шостаковича, скульптура Микеланджело, живопись Рембрандта и Шагала, кинематограф Тарковского и Феллини.

Для А.Н. Радищева тяготение к философичности, размышления о мире и человечестве были программны, что отразилось в тексте посвящения «Путешествия из Петербурга в Москву» А. М. Кутузову: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала... Я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благоденствии себе подобных» *(Радищев.* 1938. С. 227). Идея освобождения русского крестьянства от крепостничества выговорена здесь в ее сообразности с общечеловеческими идеалами. Для Радищева «наипротивнейшее человеческому естеству самодержавство», рабство духа — все это общемировые проблемы, частные проявления всеобщего неблагополучия человечества. Чаадаев мыслью сопрягал Россию и мир. В первом «философическом письме» (1829) он сетует на ее состояние вне человечества и считает необходимым войти в него (См.: *Чаадаев.* 1906. С. 7). Гений Пушкина «всемирен и всечеловечен» *(Достоевский.* 1958. С. 459) и эти качества идеально соответствуют природе и назначению искусства.

Для Льва Толстого принцип морального самосовершенствования личности — путь к совершенствованию мира. Достоевский в своих романах искал ответ на вопрос о природе человека и сути человечества. Сознание

157

писателя было постоянно наполнено коренными проблемами бытия, ориентировано на самые высокие проблемы мироздания.

Сама история нашей страны, не раз соединявшая судьбу России с судьбами мира, вырабатывала тип художника-мыслителя с общемировыми заботами, с общечеловеческой проблематикой.

В духовной жизни современного общества сильна и антиинтеллектуалистская волна, идущая в философии от интуитивизма Бергсона, в психологии — от Фрейда, в искусстве — от сюрреализма с его «автоматическим письмом», «эпидемией снов» и «отключением разума». Однако в культурно-духовной ситуации XX в. доминирует тенденция к философичности (творчество Томаса Манна, Фриша, Дюрренматта). Искусство не исчезает под натиском мысли, как это представлялось Гегелю, оно интеллектуализируется. Для реалистического искусства XX в. характерно возрастание роли мысли в общем балансе художественного образа.

5. Функция предвосхищения (искусство как предсказание). Кассандра предсказала гибель Трои в дни расцвета и могущества города. В искусстве всегда живет «кассандровское начало» — способность предвосхищать будущее. Интеллект человека способен совершать прыжок через разрыв информации, обнажать сущность современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Со времен Юма утвердилось мнение, что мышление человека индуктивно, склонно к логическим выводам на основе обобщения повторяющихся фактов. Однако современные нейрофизиология и психология указывают на скачкообразность мышления, которое приходит к выводам не только индуктивным путем, но и на основе однократного наблюдения, или путем экстраполяции (вероятностного продолжения в будущее линии развития существующего). Ученый делает умозаключения о будущем, а художник — образно представляет его.

Интуиция позволяет осознать некоторые истины, в том числе и картины будущего, как самоочевидные. Художник способен ясно и достоверно предугадывать грядущее, что проявляется в фантастических, утопических, антиутопических, социально прогнозирующих произведениях искусства.

Литература часто предвосхищала будущее.

Задолго до первой подводной лодки «Наутилус» прошел 20 тыс. лье под водой в романе Жюля Верна. Полеты в космос или действие лучей лазера, прежде чем осуществиться в действительности, осуществлялись на страницах «Из пушки на Луну», «Аэлиты» и «Гиперболоида инженера Гарина». Литература проектирует техническое будущее человечества, пытается проникнуть в его грядущую социальную структуру и предугадать судьбу личности. Существует и фантастика предупреждения (Замятин «Мы»), которая пробуждает в людях настороженность и активность по отношению к той или иной тенденции общественного развития.

158

Порой художественные предвосхищения полны леденящей душу безнадежности. Для романа Кафки «Процесс» характерно резкое смещение логики, переход от отчетливо выписанных реальных подробностей к ирреальному. Кафку занимает проблема отчужденных от личности, враждебных ей и управляющих ею сил. По мнению писателя, мир обречен потому, что он противочеловечен, а личность не способна противостоять метафизическому злу бытия. Безнадежность, отчаяние, ощущение крушения

личности и абсурдности мира — таков общий смысл предвосхищений Кафки, который, подобно дельфийскому оракулу, прорицал сквозь туманные, многозначно-неопределенные видения.
Томас Манн предвосхищает будущее, опираясь на систему просветленных мыслью образов Так, в романе «Доктор Фаустус» он не только анализирует состояние современного мира и его культуры, но и дает прогнозы их грядущего бытия. Трагическая история композитора Адриана Леверкюна отражает судьбу художника, творчество которого разъедают изнутри скепсис и сомнения. Мироощущению героя произведения противостоит авторская позиция, которая прорывается сквозь отстраненно-спокойное повествование, ведущееся от лица друга и биографа композитора — Цейтблома. Леверкюн создавал технически изысканные, усложненные, рационалистически исчисленные музыкальные «артефакты» (искусственные конструкции). И все же его высшее достижение — «Плач доктора Фаустуса» — явилось не только торжеством формализма, но и стоном отчаяния немецкой интеллигенции, раздавленной фашизмом. Вопреки историческому пессимизму Леверкюна, Томас Манн утверждает, что личность и народ продолжают жить, как бы ни были тяжелы их исторические испытания; свобода человека неотвратима, как судьба, и это послужит основой возрождения искусства. Роман Томаса Манна полон предвосхищений. «Не смешно ли, что некоторое время музыка считала себя средством спасения, освобождения, тогда как она, равно как и все искусства, сама нуждается в освобождении от выспреннего отщепенчества.. от пребывания с глазу на глаз со «сливками образованного общества», то есть с публикой, которой скоро не будет, которой, собственно, уже нет, так что искусство в ближайшем будущем окажется в полной изоляции, обреченным на одинокое вымирание, если оно не прорвется к «народу», или, выражаясь менее романтично, станет совсем другим. Оно будет более радостным и скромным. Это неизбежно, и это счастье... Грядущие поколения будут смотреть на музыку, да и она на себя, как на служанку общества» *(Манн.* 1960.С.418-419).
Предвосхищение — «прорыв» образной мысли в будущее. В стихотворении «О предсказаниях» французский поэт Аполлинер писал:
...предсказателем может быть каждый; Но людям так долго внушали, Что нет у них будущего, И от рожденья они идиоты, И невежество — их неизменный удел, Что поверили этому люди, И никто себя даже не спросит, Знает он. будущее или не знает. Религией тут и не пахнет — ни в приметах, ни в предсказаньях:
Это просто попытка наблюдать за природой И ее истолковывать. Здесь ничего незаконного нет.
(Аполлинер. 1967. С. ПО).
159
6. Коммуникативная функция (искусство как общение). Искусство — средство художественного общения, и его родство с языком неоднократно подчеркивалось в истории эстетики (Лессинг, Гердер, Потебня, Кроче). На коммуникативности искусства основывается его современное семиотическое рассмотрение как знаковой системы. Как всякая знаковая система, искусство имеет свой исторически и национально обусловленный код, свои условности. Общение между народами и освоение культуры прошлого делают эти коды и условности общедоступными, вводят их в арсенал художественной культуры человечества. Восприятие произведения происходит по законам общения, другими словами, это коммуникация с обратной связью. Навстречу опыту художника, зафиксированному в произведении, реципиент бросает свой опыт, осовременивающий, проявляющий и даже обогащающий смысл произведения. Художественное общение позволяет людям обмениваться мыслями, дает возможность человеку приобщаться к опыту, далеко отстоящему от него исторически и географически. Тем самым искусство повышает духовный потенциал и общность человечества.
Искусство объединяет людей. Когда в древности два разноязычных племени заключали перемирие, они устраивали танец, своим ритмом сплачивавший их. Когда политики в конце XVIII в. разделили Италию на мелкие графства и княжества, искусство роднило и соединяло неаполитанцев, римлян, ломбардцев и помогало им ощущать себя единой нацией. Столь же велико было значение единого искусства для раздираемой междоусобицами Древней Руси. А в XVIII-XIX вв. объединяющую силу поэзии остро почувствовали в своей жизни немцы. В современном мире искусство прокладывает пути к взаимопониманию народов, оно — инструмент мирного сосуществования и сотрудничества.
7. Информационная функция (искусство как сообщение). Искусство несет информацию, оно — специфический канал связи и служит обобществлению индивидуального опыта отношений и личному присвоению общественного опыта.
Еще Аристотель подчеркивал вероятностный характер информации, содержащейся в художественном произведении. Он считал, что искусство изображает то, что могло бы произойти (= вероятное). Основатель кибернетики Норберт Винер утверждал, что сообщение о вероятном в информативном отношении ценнее сообщения о действительно происшедшем.
Информация, переданная на языке танца, живописи, архитектуры, скульптуры, прикладного и декоративного искусства, легче усваивается другими народами, чем словесная. Она не нуждается в переводе. Информативные возможности искусства широки, так как его язык и понятен, и выразителен, и гибок. Художественная информация всегда оригинальна,

эмоционально насыщена, парадоксальна, эстетически богата, ее язык аллегоричен и аллюзивнен.

8. Воспитательная функция (искусство как катарсис). Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Воспитательное воздействие других форм общественного сознания носит частный характер: мораль формирует нравственные нормы, политика — политические взгляды, философия — мировоззрение, наука готовит из человека специалиста. Искусство же, если не побояться тавтологии, готовит из человека человека: воздействует комплексно на ум и сердце, и нет такого уголка человеческого духа, который оно не могло бы затронуть своим влиянием. Искусство формирует целостную личность.

Пифагорейцы говорили, что искусство очищает человека. Аристотель разработал и ввел в эстетику категорию катарсиса — очищения посредством «подобных аффектов» (чувств). Показывая героев, прошедших через тяжкие испытания, искусство заставляет людей сопереживать им и этим как бы очищает внутренний мир зрителей и читателей. Эти положения Аристотель развил на материале воздействия на зрителя трагического произведения. Вероятно, в утраченных частях «Поэтики» была разработана и проблема комического катарсиса. Это предположение согласуется с научной традицией трактовки катарсиса как общеэстетической категории, отражающей воспитательную функцию искусства. Последняя, по мнению финского социолога Грина, польского эстетика Дземидока, английского антрополога Гаррисона и американского антрополога Уоллеса, — важнейший аспект общественного значения художественного творчества, аспект воздействия искусства на личность.

Воздействие искусства ничего общего не имеет с дидактическим нравоучением и осуществляется через эстетический идеал, который проявляется и в положительных, и в отрицательных образах.

Искусство, как и наука, «сокращает нам опыты быстротекущей жизни» (Пушкин). Художественное произведение позволяет пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться опытом других людей, присвоить его, сделать его элементом своей личности. Искусство передает опыт отношения к миру, умножая и расширяя реальный жизненный опыт личности, хронологически ограниченный рамками определенной исторической эпохи, и человек обретает исторически многообразный опыт человечества; личность получает художественно организованный и отобранный, обобщенный и концентрированный, осмысленный и оцененный художником опыт. Это позволяет человеку быстрее и качественнее вырабатывать собственные установки и ценностные реакции по отношению к типологическим жизненным обстоятельствам. Двухчасовой фильм о проблемах сегодняшней жизни — это своего рода эссенция, которая, раство-

ряясь в нашем повседневном реальном опыте, повышает его социальную насыщенность. Воздействие искусства направлено на социализацию целостной личности и утверждение ее самоценного значения.

9. Внушающая функция (искусство как суггестия). Искусство — внушение определенного строя мыслей и чувств, почти гипнотическое воздействие на подсознание и на всю человеческую психику. Часто произведение буквально завораживает. Суггестия (внушающее воздействие) была присуща уже первобытному искусству. Австралийские племена в ночь перед битвой вызывали в себе прилив мужества песнями и танцами. Древнегреческое предание повествует: спартанцы, обессиленные долгой войной, обратились за помощью к афинянам, те в насмешку послали вместо подкрепления хромого и хилого музыканта Тиртея. Однако оказалось, что это и была самая действенная помощь: Тиртей своими песнями поднял боевой дух спартанцев, и они победили врагов.

Осмысляя опыт художественной культуры своей страны, индийский исследователь К.К. Панди утверждает, что в искусстве всегда доминирует внушение. Главное воздействие фольклорных заговоров, заклинаний, плачей — внушение.

Готическая храмовая архитектура внушает зрителю священный трепет перед божественным величием.

Внушающая роль искусства отчетливо проявляется в маршах, призванных вселять бодрость в шагающие колонны бойцов. В «час мужества» (Ахматова) в жизни народа внушающая функция искусства обретает особенно важную роль. Так было в период Великой Отечественной войны. Один из первых зарубежных исполнителей Седьмой симфонии Шостаковича, Кусевицкий, заметил: «Со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами». Установка на внушающее воздействие присуща и лирике этого периода. Таково, например, популярное стихотворение Симонова «Жди меня»:

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,

Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.
162
В двенадцати строках восемь раз повторяется как заклинание слово «жди». Все смысловое значение этого повтора, вся его внушающая магия формулируются в финале стихотворения:
Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
(Симонов. 1979. С. 158).
Здесь выражена поэтическая мысль, важная для миллионов разлученных войной людей. Солдаты посылали эти стихи домой или носили их у сердца в кармане гимнастерки. Когда эту же мысль Симонов выразил в киносценарии, то получилось посредственное произведение: в нем звучала та же актуальная тема, но была утрачена магия внушения.
Помню, как Эренбург в беседе со студентами Литературного института в 1945 г. высказал мнение, что сущность поэзии — в заклинании. Это, конечно, сужение возможностей поэзии. Однако это характерное заблуждение, продиктованное точным ощущением тенденции развития военной поэзии, которая стремилась к немедленному действенному вмешательству в духовную жизнь и потому опиралась на выработанные вековым художественным опытом народа фольклорные формы, такие как наказы, обеты, видения, сны, разговоры с мертвыми, обращения к рекам, городам. Лексика заклинаний, обетов, благословений, анахронизмы обрядовых оборотов речи звучат в военных стихах Тычины, Долматовского, Исаковского, Суркова. Таким образом в поэтическом стиле проявлялся народный, отечественный характера войны против захватчиков.
Внушение — функция искусства, близкая к воспитательной, но не совпадающая с ней: воспитание — длительный процесс, внушение — одномоментный. Суггестивная функция в напряженные периоды истории играет большую, иногда даже ведущую роль в общей системе функций искусства.
10. Специфическая функция — эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций). До сих пор речь шла о функциях искусства, которые «дублировали» художественными средствами то, что по-своему делают другие сферы человеческой деятельности (наука, философия, футурология, педагогика, СМК, гипноз). Сейчас речь пойдет о совершенно специфических, присущих только искусству функциях — эстетической и гедонистической.
Еще в древности было осознано значение эстетической функции искусства. Индийский поэт Калидаса (приблизительно V в.) выделял четыре цели искусства: вызывать восхищение богов; создавать образы окружающего мира и человека; доставлять высокое удовольствие с помощью эстетических чувств (рас): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса; служить источником наслаждения, радости, счастья и красоты. Индийский ученый В. Бахадур считает: цель искусства — вдохновлять, очищать
163
и облагораживать человека, для этого оно должно быть прекрасным *(Bahadur.* 1956. P. 17).
Эстетическая функция — ничем не заменимая специфическая способность искусства:
1) *формировать художественные вкусы, способности и потребности человека.* Перед художественно цивилизованным сознанием мир предстает как эстетически значимый в каждом своем проявлении. Сама природа выступает в глазах поэта как эстетическая ценность, вселенная обретает поэтичность, становится театральной сценой, галереей, художественным творением non finita (незаконченным). Искусство дарит людям это ощущение эстетической значимости мира;
2) *ценностно ориентировать человека в мире* (строить ценностное сознание, учить видеть жизнь сквозь призму образности). Без ценностных ориентаций человеку еще хуже, чем без зрения — ему не удается ни понять, как относиться к чему-либо, ни определить приоритеты деятельности, ни выстроить иерархию явлений окружающего мира;
3) *пробуждать творческий дух личности, желание и умение творить по законам красоты.* Искусство пробуждает в человеке художника. Речь идет вовсе не о пробуждении пристрастия к художественной самодеятельности, а о деятельности человека, сообразованной с внутренней мерой каждого предмета, то есть об освоении мира по законам красоты. Изготовляя даже чисто утилитарные предметы (стол, люстру, автомобиль), человек заботится и о пользе, и об удобстве, и о красоте. По законам красоты создается все, что производит человек. И ему необходимо чувство прекрасного.
Эйнштейн отмечал значение искусства для духовной жизни, да и для самого процесса научного творчества. «Мне лично ощущение высшего счастья дают произведения искусства В них я черпаю такое

духовное блаженство, как ни в какой другой области... Если вы спросите, кто вызывает сейчас во мне наибольший интерес, то я отвечу: Достоевский!.. Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс!» (См.: *Мошковский.* 1922 С. 162).

Пробуждать в человеке художника, желающего и умеющего творить по законам красоты, — эта цель искусства будет возрастать с развитием общества.

Эстетическая функция искусства (первая сущностная функция) обеспечивает социализацию личности, формирует ее творческую активность; пронизывает все другие функции искусства.

11. Специфическая функция — гедонистическая (искусство как наслаждение). Искусство доставляет людям наслаждение и создает глаз, способный наслаждаться красотой красок и форм, ухо, улавливающее гармонию звуков. Гедонистическая функция (вторая сущностная функция) как и эстетическая пронизывает все другие функции искусства. Еще

164

древние греки отмечали особый, духовный характер эстетического наслаждения и отличали его от плотских удовольствий.

Предпосылки гедонистической функции искусства (источники наслаждения художественным произведением): 1) художник свободно (= мастерски) владеет жизненным материалом и средствами его художественного освоения; искусство — сфера свободы, мастерского владения эстетическим богатством мира; свобода (= мастерство) вызывает восхищение и доставляет наслаждение; 2) художник соотносит все осваиваемые явления с человечеством, раскрывая их эстетическую ценность; 3) в произведении гармоническое единство совершенной художественной формы и содержания, художественное творчество доставляет людям радость постижения художественной правды и красоты; 4) художественная реальность упорядочена и построена по законам красоты; 5) реципиент испытывает приобщенность к порывам вдохновения, к творчеству поэта (радость сотворчества); 6) в художественном творчестве есть игровой аспект (искусство моделирует деятельность человека в игровой форме); игра же свободных сил — еще одно проявление свободы в искусстве, доставляющее необычайную радость. «Настроение игры есть отрешенность и воодушевление — священное или просто праздничное, смотря по тому, является ли игра просвещением или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку. Сфере игры принадлежат все способы поэтического формообразования: метрическое и ритмическое подразделение произносимой или поющейся речи, точное использование рифмы и ассонанса, маскировка смысла, искусное построение фразы. И тот, кто вслед за Полем Валери называет поэзию игрой, игрой, в которой играют словами и речью, не прибегает к метафоре, а схватывает глубочайший смысл самого слова "поэзия"» *(Хейзинга.* 1991. С. 80).

Гедонистическая функция искусства опирается на идею самоценного значения личности. Искусство доставляет человеку бескорыстную радость эстетического наслаждения. Именно самоценная личность в конечном счете и является наиболее социально действенной. Другими словами, самоценность личности — существенная сторона ее глубокой социализации, фактор ее творческой активности.

12. Единство предмета и цели искусства. Что есть предмет медицины? Человек и его здоровье? Нет. Это цель медицины. А ее предмет — весь мир, взятый под углом зрения здоровья человека. Принципиально невозможно найти какую-то особую сферу, особый круг жизненных явлений, составляющих предмет (исключительный интерес) искусства. Ни в природе, ни в обществе, ни в духовной жизни человека нет таких явлений, которые были бы недоступны искусству или не интересовали его. Когда в

165

пушкинском Пророке пробудилось **художественное чувство, ему стал** внятен смысл и неба, и моря, и земли:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
(*Пушкин* Т 2. С. 340).

Ошибочно выделять в действительности круг явлений и считать только его предметом искусства. Весь мир — объект не только научного, но и художественного освоения. При освоении явлений человек подходит к ним, исходя из определенной практической необходимости. Так, палка может иметь разное назначение в зависимости от потребности человека: вы ходите с палкой, она для вас средство опоры, но если на вас нападут — вы используете ее как орудие обороны, в других ситуациях вы запрете ею дверь, или собьете с дерева яблоко, или используете как кочергу. Практика в процессе освоения человеком мира как бы поворачивает предмет нужной стороной. Нельзя поступать по произволу, скажем использовать палку в качестве подзорной трубы. Однако, сообразуясь со свойствами палки, можно пользоваться ею в соответствии с конкретными потребностями. Сказанное можно отнести и к такому огромному и

многообразному предмету, как мир в целом.
У художника и ученого различны цели (= практические определители связи с миром). Творец искусства подходит к действительности, побуждаемый своей целью, которая обусловливает его угол зрения, его специфический, художнический взгляд на мир. Каков же этот практический определитель, связывающий художника с окружающим миром? Какова практика, функция, цель искусства? На этот вопрос я уже подробно ответил рассмотрев многообразные функции искусства. Теперь отвечу обобщенно.
Искусство существует во имя людей, его высшая цель — гуманизм, счастье и полноценная жизнь личности. Ничем незаменимая цель (= практика) искусства: утверждать самоценность личности, доставлять ей эстетическое наслаждение, пробуждать в ней творческий дух. Именно в свете и под углом зрения этой цели художник и смотрит на мир, отбирая в нем необходимые связи.
Полифункциональность искусства многое объясняет в его природе. Однако, чтобы понимание этой природы было полным, следует найти некую единую, объясняющую все его многообразные функции сущностную цель. Вернемся к примеру с палкой. Человек может использовать ее по-разному, но прямое специальное ее назначение — быть средством опоры при ходьбе. Ложка может служить разным практическим задачам, даже задаче обороны, однако то, во имя чего она создана, однозначно: инструмент для еды. Практика искусства многогранна, но есть одна его сущ-
166
ностная цель — социализация личности и утверждение ее самоценности. Искусство делает личность истинно человеческой и истинно общественной, вовлекая в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Искусство непринужденно и непосредственно воздействует на сокровенное и индивидуальное мироотношение личности, утверждая ее самоценное значение.
Выявив сущностную специфическую функцию искусства, можно четко различить его объект и предмет. Объект и искусства, и науки, и философии, как и всякого сознания, — мир. Однако каждая форма сознания воспринимает его в свете своей специфической практики и рассматривает определенные его связи, стороны и свойства. В свете своих сущностных функций рассматривает мир и искусство; художник берет в нем те связи, свойства, стороны, которые помогают ему осуществить его специфические цели. Предмет искусства появляется как бы на пересечении объективных свойств окружающего мира и специфических целей, которые стоят перед художником.
Предмет искусства — реальность, взятая в свете гуманистических целей искусства, или жизнь в ее самом широком общественном значении («общеинтересное» для человека не как специалиста, а как человека), *действительность в ее эстетическом богатстве, мир в его значении для человечества*

III. Виды искусства

1. Источник многообразия видов искусства. Искусство существует в конкретных своих видах: литература, театр, графика, живопись, скульптура, хореография, музыка, архитектура, прикладное и декоративное искусство, цирк, художественная фотография, кино, телевидение.
В истории эстетики источник многообразия искусства находили: Кант — в разнообразии способностей субъекта, Гегель — во внутренней дифференциации абсолютной идеи, французские материалисты — в различии художественных средств, которыми пользуются музыканты, поэты, живописцы
Разделение искусства на виды обусловлено:
1) эстетическим богатством и многообразием действительности;
2) духовным богатством и многообразием эстетических потребностей художника;
3) богатством и многообразием культурных традиций, художественных средств и технических возможностей искусства.
167
На основе всемирно-истерической практики человечества, в процессе жизнедеятельности людей возникло богатство человеческого духа, развились эстетические чувства человека, его музыкальное ухо, глаз, умеющий наслаждаться красотой.
Существуют ли особые музыкальные, живописные и тому подобные свойства действительности? Каждый вид искусства имеет преимущественное тяготение к определенным сторонам действительности. Для уха предмет иной, чем для глаза. Слух берет в объекте другие стороны, свойства, связи, нежели зрение. «Для музыкального сердца — все музыка» (Ромен Роллан), однако он порожден тем же миром, который видит перед собой живописец. Музыкально одаренный герой Роллана Жан-Кристоф «прислушивался к невидимому оркестру, к пению хоровода насекомых, с ожесточением круживших в солнечном луче возле смолистых сосен, различал фанфары мошкары, органное жужжание шмелей, колокольное гудение диких пчел, вьющихся вокруг верхушки дерева, божественный шепот леса, слабые переборы ветерка в листве, ласковый шелест и колыхание трав, будто дуновение, от которого идут складки по лучезарному челу озера, будто слышится шорох легкого платья и милых ножек, — вот он приближается, проходит мимо и тает в воздухе. Все эти шумы, все эти крики Кристоф слышал и в самом себе. В самом крошечном и в самом большом из всех этих существ текла та же река жизни, что омывала и его» *(Роллан.* 1955. С. 300-301). Композитор воспринимает картину мира слухом, живописец ту же самую картину воспринимает

зрением, наслаждаясь не звуками, а красотой форм, игрой линий, горением цвета, оттенками, мягкими переливами светотени. Одна и та же реальность разными своими сторонами схватывается и живописцем и музыкантом и соответственно отражается в разных видах искусства.

Художественное развитие человечества — это два встречных процесса: 1) от синкретизма к образованию отдельных видов искусства (от нерасчлененного художественного мышления в древности отпочковались танец, пение, музыка, театр, литература, в XIX в. формируется художественная фотография, в XX в. — кино и телевидение); 2) от отдельных искусств — к их синтезу (кино — и отдельный вид искусства, и синтез ряда искусств; архитектура вступает в синтез с монументальной живописью и скульптурой). Для развития художественной культуры равно плодотворны и вычленение специфики каждого из искусств, и их взаимодействие.

Многообразие видов искусства позволяет эстетически осваивать мир во всей его сложности и богатстве. Нет главных и второстепенных искусств, но каждый вид обладает своими сильными и слабыми сторонами в сравнении с другими искусствами.

Соотношение между искусствами, их большая или меньшая близость, их внутреннее сходство, взаимное тяготение и противоборство исторически изменчивы и подвижны. Гегель предсказал сближение живописи с музыкой и тяготение скульптуры к живописи: «...эта магия отблесков в конце концов может приобрести столь преобладающее значение, что рядом с ней перестает быть интересным содержание изображений, и тем самым живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, взаимопроникновении и играющей гармонии начинает в такой же степени приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к принципам живописи» *(Гегель.* 1971 С. 244). Это гегелевское предсказание осуществили импрессионисты. Их картины стали музыкой цвета, они отошли от сюжетной, близкой к литературе живописи и сблизились с музыкальным искусством.

168

2. Прикладное искусство. Один из древнейших и поныне развивающихся видов художественного творчества — прикладное искусство. **Оно** осуществляется в предметах быта, созданных по законам красоты. *Прикладное искусство — это вещи, окружающие и обслуживающие нас, создающие наш быт и уют, вещи, сделанные не только как полезные, но и как прекрасные, имеющие стиль и художественный образ, который выражает их назначение и несет обобщенную информацию о типе жизни, об эпохе, о миросозерцании народа.* Эстетическое воздействие прикладного искусства ежедневно, ежечасно, ежеминутно. Произведения прикладного искусства могут подниматься до вершин искусства.

Прикладное искусство национально по самой своей природе, оно рождается из обычаев, привычек, верований народа и непосредственно приближено к его производственной деятельности и быту.

В древности произведения прикладного искусства — это предметы роскоши (Древний Египет), красивые и удобные вещи (Древняя Греция), вещи, отличающиеся строгим вкусом (Рим эпохи республики). Средневековый аскетизм наложил печать на прикладное искусство, придав ему чисто конструктивный, рационалистически-суровый, утилитарный характер. В более поздний период развития феодального общества для прикладных вещей становится характерным сочетание украшения и конструкции. На мебель, костюм и другие произведения прикладного искусства стали переноситься вертикально-стрельчатые линии и формы архитектуры, вещи богаче орнаментируются. В эпоху Возрождения важное значение приобретает единство функции и красоты. Вещи обретают прелесть, индивидуальность, неповторимость. Это уникальные произведения, сохраняющие обаяние таланта их творца (художника-ремесленника).

Классицизм наложил печать государственности и ройялизма на прикладное искусство, а позже стиль ампир утвердил строгий имперский дух.

Развитие индустриального производства в Новое время все более стирает отпечаток индивидуальности творца с произведений, созданных заводским способом. Но вот в промышленность приходит художник, и начинается бурное развитие дизайна.

Вершина прикладного искусства — ювелирное дело, сохраняющее свое самостоятельное значение и развивающееся и сегодня. Ювелир изготавливает изящные, искусно обработанные украшения и изделия прикладного искусства с использованием драгоценных металлов и камней.

3. Цирк. Цирк — искусство акробатики, эквилибристики, гимнастики, пантомимы, жонглирования, фокусов, клоунады, музыкальной эксцентрики, конной езды, дрессировки животных. Цирк задает эстетике одну из самых сложных загадок: что это за искусство? В чем его специфика? Да и искусство ли это? А может быть, лишь зрелище? Чтобы ответить на

169

эти вопросы важно найти специфику содержания цирка для чего следует понять какова цель циркового представления.

Первое, что бросается в глаза при попытке выявить специфику цирка, — это его «бесцельность», отсутствие сколько-нибудь прямого практического значения исполняемых номеров. Какой смысл учить

льва прыгать через огненное кольцо? Кому нужна собачка, послушно лающая столько раз, сколько того требует цифра, нарисованная дрессировщиком на доске? Ведь лев никогда не станет пожарным, а собака — математиком.

Путь к пониманию природы цирка в принципе найден эстетикой при разработке теории прикладного искусства. Ведь еще раньше цирка родилась и существует поныне столь же «бесполезная» деятельность, как и обучение собачки делать сальто-мортале. Это изготовление украшений. И впрямь, какое практическое значение имеют бусы или браслет? Казалось бы, работа ювелира бесполезна. Он гранит алмаз, заставляет его сверкать. Но бриллиант не просто сверкает, он выражает силу и власть человека над природой. Если даже самый твердый в мире минерал — алмаз — человек способен огранить, то он свободно владеет всем царством минералов, и нет такого камня, который не был бы покорен человеком. «Бесполезное» занятие ювелира имеет глубокий смысл и основание: созданные им ценности воспринимаются как прекрасные.

Искусство цирка — в известном смысле искусство ювелира. Цирковой артист — ювелир не только потому, что от него требуется такое же мастерство, такая же точность и филигранность в работе, но и потому, что по самому своему смыслу и значению его работа схожа с работой человека, шлифующего алмаз. *Дрессировщик подчиняет своей воле царя зверей и тем самым раскрывает безграничную власть человека над всем царством животных.* В работе дрессировщика в наглядном и убедительном виде выступает свободное и полное владение миром живой природы. Если человек способен заставить царя зверей, преодолев вековые инстинкты, прыгать через огонь, значит, любое животное будет подчиняться и служить человеку. Если можно научить собаку делать сальто-мортале, то тем более можно заставить ее охранять дом или стадо, помогать охоте. Тот же принцип лежит и в работе акробата, который своим головокружительным полетом раскрывает свободное владение человека пространством, своим телом, чувством равновесия. Если прекрасное — явление, которым человек свободно владеет, возвышенное — явление, которым человек пока свободно не владеет, то эксцентрическое — сфера виртуозно-свободного владения трудно осваиваемым предметом. Эксцентричность в цирке не просто форма, а особое художественное содержание, раскрывающее всю власть человека и над животными, и над пространством, и над своим собственным телом, и над своими чувствами. Эксцентричность — расшире-

ние сферы свободы человека и свидетельство его безграничной власти над всем миром.

Марко Поло, венецианский путешественник XIII в., рассказывал, как владыка Китая Кублай изгнал фокусников и акробатов из своей страны. Их было так много, и они так хорошо владели своим оружием, что, перейдя через многие горы и пустыни, завоевали дальние страны. Объяснить такую распространенность циркового искусства можно только его жизненной необходимостью.

Решить сверхзадачу — победить пространство, выказать власть над животным миром, над своим телом — еще недостаточно, чтобы возник цирковой номер. Спортсмен, демонстрирующий рекордные достижения, тоже решает сверхзадачу, но, даже если он будет это делать на арене, он не станет от этого артистом. Артист цирка решает сверхзадачу, добивается сверхъестественных результатов — находит в вещи ее сверхмеру и творит по закону эксцентричности и создает образ человека, решающего сверхзадачу. Благодаря этому возникает номер — художественное произведение циркового искусства, обладающее ритмической и композиционной организацией, продуманным чередованием трюков, реприз, украшенное артистическим общением партнеров. Только обретя образную силу, трюк становится художественно выразительным. Цирк — место преодоления реальной опасности. Через реальную пропасть летит гимнаст на качающейся трапеции. Безусловность трудностей, победа над страхом, над невозможностью, уже лишенной смертельного исхода, — в этом суть цирка и его отличие от театра. Цирк отличается от театра «всамделишностью» (поднимаются настоящие тяжести, преодолеваются реальные препятствия). Но у сцены и арены есть и общее — образность, артистизм.

Цирк — это не рекордсменство, а образ человека, демонстрирующего свои высшие возможности, решающего сверхзадачи, творящего в соответствии со сверхзадачей, по законам эксцентрики.

4. Архитектура. Когда человек научился изготавливать орудия труда, его жильем стала уже не нора или гнездо, а целесообразная постройка, постепенно обретавшая эстетический вид. Строительство стало архитектурой.

Архитектура — формирование действительности по законам красоты при создании зданий и сооружений, призванных обслуживать потребности человека в жилье и общественных помещениях. Архитектура создает замкнутый утилитарно-художественный освоенный мир, отграниченный от природы, противостоящий стихийной среде и позволяющий людям использовать очеловеченное пространство в соответствии с их материальными и духовными потребностями. Архитектурный образ выражает назначение здания и художественную концепцию мира и личности, представление человека о

себе самом и о сути своей эпохи.

171

Архитектура - искусство и здания обладают определенным стилем. Ломоносов, определяя особенности зодчества, писал, что архитектурное искусство «воздвигнет здания, к обитанию удобныя, для зрения прекрасныя, для долговременности твердыя». Благодаря архитектуре возникает составная часть «второй природы» — материальная среда, которая создана трудом человека и в которой протекает его жизнь и деятельность.

Архитектура тяготеет к ансамблевости. Ее сооружения искусно вписывают в естественный (природный) или урбанистический (городской) пейзаж. Например, здание МГУ хорошо вписывается в пейзаж Воробьевых гор, откуда открывается вид на столицу и на уходящие дали среднерусской равнины. Удачно вписано в городской пейзаж Москвы бывшее здание СЭВ (ныне здание мэрии), похожее на раскрытую книгу.

Формы архитектуры обусловлены: 1) природно (зависят от географических и климатических условий, от характера ландшафта, интенсивности солнечного света, сейсмической безопасности); 2) социально (зависят от характера общественного строя, эстетических идеалов, утилитарных и художественных потребностей общества; архитектура теснее других искусств связана с развитием производительных сил, с развитием техники).

Архитектура — и художество, и инженерия, и строительство, требующее огромного сосредоточения коллективных усилий и материальных средств (Исаакиевский собор, например, строили полмиллиона человек в течение сорока лет). Архитектурные произведения создаются на века. Творец «каменной книги» и ее «читатель» — народ. Произведение зодчества — это огромная каменная симфония, могучее творение народа, подобное «Илиаде», изумительный результат соединения всех сил целой эпохи.

Еще в древности архитектура вступала во взаимодействие с монументальной скульптурой, живописью, мозаикой, иконой. В этом синтезе архитектура доминирует. По этому поводу русский религиозный философ кн. Евгений Трубецкой замечал: «Подчинение живописи архитектуре вообще обусловливается... не какими-либо посторонними и случайными соображениями архитектурного удобства. Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней запечатляется, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого» *(Трубецкой.* 1916. С. 24). Порой литература в виде цитаты из литературного текста вступает в отношение соподчинения с зодчеством и ваянием. Известен случай и соподчиненного взаимодействия музыки с архитектурой: одна из бирманских пагод увешана колокольчиками, которые создают вокруг сооружения серебряное

172

облако легчайшего и нежнейшего звона. Органная музыка была соподчинена с готическими соборами.

Основа архитектурной композиции — объемно-пространственная структура, органическая взаимосвязь элементов здания или ансамбля зданий. Масштаб сооружения семиотически значим и во многом определяет характер художественного образа, его монументальность или интимность. Архитектура не воспроизводит действительность изобразительно, а носит выразительный характер. Ритм, соотношение объемов, линий — средства ее выразительности. Одна из современных художественных структур — аритмия в ритме, диссонанс в гармонии (например, ансамбль зданий города Бразилия).

Архитектура зародилась в глубокой древности, на высшей ступени варварства, когда в строительстве начинают действовать законы не только необходимости, но и красоты.

В Древнем Египте строились огромные гробницы (высота пирамиды Хеопса в Гизе — около 150 м), храмы со множеством мощных колонн (в храме Амона в Карнаке высота колонн 20,4 м, а диаметр 3,4 м). Этой архитектуре присуща геометрическая четкость форм, отсутствие членений, несоразмерность масштабов сооружения и человека, подавляющая личность монументальность. Грандиозные сооружения создавались не для удовлетворения материальных потребностей народа, а во имя духовно-культовых целей и служили делу социальной организации египтян под деспотической властью фараона.

В Древней Элладе архитектура обретает демократический облик. Культовые сооружения (например, храм Парфенон) утверждают красоту, свободу, достоинство грека-гражданина. Возникают новые виды общественных построек — театры, стадионы, школы. Зодчие следуют гуманистическому принципу красоты, сформулированному Аристотелем: прекрасное — это не слишком большое и не слишком маленькое. Человек здесь выступает как мера красоты и масштабов здания, которое, в отличие от сооружений Древнего Египта, не подавляет, а возвеличивает личность, что соответствовало социальным целям афинской демократии. Зодчие античной Греции создают ордерную систему, сыгравшую большую роль в развитии архитектуры. В Древнем Риме широко применяются арочные и сводчатые конструкции из

бетона. Появились новые типы сооружений: форумы, триумфальные арки, отражающие идеи государственности, военной мощи.
В Средние века архитектура становится ведущим и самым массовым видом искусства, чьи образы были доступны даже неграмотным людям. В устремленных к небу готических соборах выражался религиозный порыв к Богу и страстная земная мечта народа о счастье.
173
Архитектура Возрождения развивает на новой основе принципы и формы античной классики.
Классицизм канонизировал композиционные приемы античности.
С конца XVI до середины XVIII в., в эпоху становления национальных государств, сопровождавшегося войнами, развивается барокко (большое количество лепных украшений, сложность членений и пространственных соотношений, парадность, экзальтированность, контрастность форм). Сооружения в стиле барокко служили прославлению и утверждению абсолютизма (таков Версальский дворец) и католицизма (например, римская церковь Санта-Мария-делла-Виттория).
В начале XVIII в. во Франции возник и распространился по всей Европе стиль рококо (например, дворец Сан-Суси в Потсдаме) как выражение вкусов аристократии (украшательство, прихотливая орнаментальность формы, нарочитая асимметричность и сложность извилистых линий, а в интерьере — богатые росписи и большие зеркала, создающие впечатление легкости и нематериальности стен).
Во второй половине XVIII в. рококо уступает место ампиру — монументальному, величественному стилю, опирающемуся на традиции классицизма и на стиль эпохи римских императоров. Он выражает воинскую мощь и державное величие власти (например, Триумфальная арка в Париже, превосходящая арки древнего мира, или Вандомская колонна, повторяющая колонну Траяна в Риме).
Достижения русского зодчества запечатлены в кремлях, крепостных сооружениях, дворцах, культовых и гражданских зданиях. Русская архитектура богата самобытными национальными творениями (колокольня Ивана Великого, храм Василия Блаженного, постройки из дерева с их четкими конструктивными решениями и богатыми орнаментальными формами, как, например, церкви в Кижах). «Русское барокко» утверждало единство русского государства, подъем национальной жизни (творения Растрелли: Зимний дворец и ансамбли Царского Села).
В XVIII-XIX вв. вырабатываются принципы русского классицизма: ясность и выразительность архитектурного образа, простые конструктивные и художественные средства. В XIX в. утверждается эклектизм.
В XX в. появляются новые типы зданий: промышленные, транспортные, административные многоэтажные дома и жилые массивы. Их строительство ведется индустриальными методами с использованием новых материалов и стандартных элементов заводского изготовления. Это меняет эстетические критерии и открывает новые выразительные средства в архитектуре (в градостроительстве, например, возникает проблема художественной выразительности массовой застройки).
174
Украшательство, которым грешила советская архитектура 30-х — 50-х гг., тормозило ее развитие. Отказ от украшательства удешевил строительство, увеличил его масштабы и темпы, направил творческую мысль зодчих на поиски простых, выразительных собственно архитектурных решений. В этом отношении показательны Дом ветеранов кино, комплекс зданий на Новом Арбате в Москве.
Новая постперестроечная архитектура Москвы обогатилась оригинально решенными зданиями, новые формы которых стали возможными благодаря использованию новых строительных технологий и стройматериалов. Правда, некоторые новые здания выглядят вычурными и кричащими.
У архитектуры свой язык, своя семиотическая система. Архитектурные формы, конфигурации объемов нагружены первоначальным смыслом и составляют азбуку языка зодчества:
куб — идеальное воплощение идеи неизменности, равновесия, устойчивости; *параллелепипед,* стоящий вертикально — образ устремленности к небу:
Видений этих не забыть
Они как глыбы
И небоскребы как гробы
Что стали дыбом
П-образные композиции — образ входа в пространство и выхода из него,
цилиндр — ротонда — форма, одинаковая во всех ракурсах; символ вечности, божества, уподобления человека Богу;
сегмент — образ делимости пространства;
полусфера — образ неба, часто применяется в пантеонах, планетариях;
ордер — средство, помогающее скрыть утилитарную природу здания и в благородно художественном виде представить работу заключенных в конструкции сил; ордер — детально разработанная система архитектурных художественных средств, стилеобразующая архитектурная форма. Отклоняясь от

«нулевого уровня» (от столба-опоры-подпорки) в разных направлениях, возникают колонны различных ордеров — дорическая, ионическая, коринфская.
Существуют разные типы архитектурных знаков.
1) ***Знак рецепционного ожидания*** Архитектурный знак рецепционного ожидания (характер решетки, ворот перед зданием, аллеи ведущей к нему) дает настрой зрителю на тот или иной тип восприятия, дает информацию о целостности архитектурного произведения, о его типе, дает ключ к прочтению пластического архитектурного текста, настраивает на прочтение концепции здания, предупреждает о том, с чем встретится зритель. Так, подходя к Детскому музыкальному театру в Москве, зритель видит здание, похожее на театральные кулисы, видит скульптуры сказочных героев. Это — зрительная увертюра к восприятию и Здания театра, и музыкально-сказочного театрального представления.
2) *Функциональный знак* предупреждает о назначении данного здания, о типе его социального функционирования. Массивные министерские здания своей пластикой несут идею державности. Форма круга в здании — один из функциональных знаков цирка. Надгробие в глубокой древности было курганом, холмом. Древнеегипетская пирамида и усе-
175
ченная пирамида у древних обитателей Америки имеет то же происхождение — иконический знак холма, подражание кургану.
Оставим в стороне вопрос о том, насколько правомерно было сооружение надгробья в центре Москвы и насколько противопоказано русскими традициями такое захоронение, и даже вопрос, действительно ли автором проекта Мавзолея является А.В. Щусев. Не станем поддаваться новым идеологемам и отрицать очевидное: с архитектурной точки зрения Мавзолей — подлинный шедевр. Функция сооружения (место захоронения и скорби) и художественная концепция (оптимистическая трагедия) раскрываются тремя знаковыми средствами: 1) через двойственное назначение (бифункциональность) сооружения: это надгробие и одновременно трибуна; 2) через пластику: традиционная для надгробия форма усеченной пирамиды, выражающая идею смертности и скорби, сочетается с массой куба, выражающей идею устойчивости, вечности, бессмертия; 3) через язык цвета: траурно-торжественное сочетание черного цвета скорби и красного цвета жизни.
Функциональные знаки передают через форму назначение предмета. Этот знак исторически подвижен. Так, первые автомобили имели форму коляски или кареты, таким образом ориентируясь на лучшее транспортное средство своего времени — конный экипаж. Когда быстрейшим средством стал самолет, обретший аэродинамическую каплеобразную форму, автомобилестроители стали подражать этой форме и появились обтекаемые лимузины. При скоростях, доступных автомобилям, эта форма имела не аэродинамическое, а эстетическое значение, выражая устремленность к современным скоростям, к быстрому преодолению пространства. Наконец, когда самолеты стали летать со сверхзвуковой скоростью и аэродинамика продиктовала скошенные под тупым углом крылья и хвостовое оперение, появились новые представления о красоте формы движущегося транспортного средства: скошенные под тупым углом формы перекочевали в автомобилестроение как эстетическое выражение лучшего средства скоростного движения.
Знаки этикета регулируют поведение людей. В Париже, в Доме инвалидов, где похоронен Наполеон I, зрители находятся на балконе-галерее и с нее смотрят вниз на стоящий на пьедестале гроб. Чтобы его увидеть, нужно чуть-чуть нагнуться: поклон задан архитектурой. В русских избах входная дверь из сеней в комнату была низкой, что способствовало сохранению тепла и служило знаком этикета: входя, человек снимал шапку и кланялся — хозяевам и иконам. Торжественно неспешный марш лестниц во дворцах определяет величественно неспешное восхождение гостей на второй (по западным понятиям первый) этаж.
Знаки национальной характерности несут информацию о принадлежности произведения к определенной национальной культуре. Существуют четыре пути обозначения национальной принадлежности архитектурного сооружения.
1. Путь декоративности — национально выраженные орнаментальные украшения, декоративные детали выступают как знаки национальной характерности архитектурного произведения. В Средней Азии, например, здания одевают в национально декорированную рубашку. Ее назначение двойственно: она служит и функционально солнцезащитной решеткой и одновременно работает как знак национальной характерности сооружения. Эта решетка ставится часто и с северной стороны здания, где защита от солнца не требуется.
2. Путь метафорический: с помощью исторических отсылок выявляется национальная характерность произведения. Так, здание Ярославского вокзала ассоциируется с образом мест, в которые ведет эта железная дорога (См.: *Иконников.* 1985. С. 120). Шехтель метафорически сопоставляет вокзал с древнерусской архитектурой, воспроизводимой не цитатно, а через воссоздание духа старины. Расчет здесь на аллюзии и ассоциации. Преувеличенные объемы, контрасты масс в пластике вокзала вызывают впечатление былинной сказочности и обращаются к памяти о прошлом.
176
3. Путь иллюстративности — воспроизведение характерных признаков национального своеобразия с помощью цитат (включение текста в текст, обращение к памятникам старины и воскрешение их образного строя в новых сооружениях). Этот путь при официозной ориентации архитектора приводил в XIX в. к «византийской» стилистике, выражавшей идеи державности, а в начале XX в. к ориентации на архитектуру времени установления романовской династии (XVII в.). Зодчие демократических взглядов

тяготели к народным традициям и обращались к архитектурным формам Пскова и Новгорода.
4. Путь ориентации на глубинные традиции национальной культуры, национального мышления и психологии. Таков спортивный комплекс Олимпийских игр (1964) в Токио, созданный зодчим Тангэ. Искусствоведы отмечали, что это сооружение «похоже на сгусток динамичной материи, увлеченной порывом энергии». Связующие все воедино тросы создают ощущение единения людей и их сопричастности событию. Способ формирования пространства спорткомплекса, сам стиль мышления, творческая психология архитектора национальны. Это суждение опирается на мое личное впечатление от сооружения Тангэ, ассоциативно связанного с близким к спорту национальным боевым искусством — каратэ. В некоторых японских школах каратэ занятия проводятся не в кимоно, а в длинных халатах, удобных тем, что они скрывают движения ног человека. Прежде чем нанести удар рукой, боец становится в определенную стойку, и, глядя на ноги, можно предугадать будущее движение партнера. Когда же тело бойца скрыто халатом, оно представляет собой именно сгусток динамичной материи, увлеченной порывом энергии. Скрытое халатом тело одновременно и почти бесформенно, и содержит в себе скрытую логику формы, связанную единой целью — нанесением удара. Эта глубинная ассоциация, коренящаяся в национальном типе боевых искусств, выявляет национальный строй архитектуры Олимпийского комплекса, созданного Тангэ.
Знак времени несет информацию о принадлежности архитектурного сооружения к определенной исторической эпохе. Таким знаком могут быть цифры: например, на постаменте памятника Петру у Инженерного (Михайловского) замка в Санкт-Петербурге красуется надпись: «Прадеду правнук 1800». На многих сооружениях ставятся римские цифры, характеризующие их принадлежность к тому или иному времени. Стилистическая выразительность здания, характер строительного материала, способы его обработки, фактура поверхности, конструкция, технические и технологические средства, воплощенные в облике здания несут в себе временную информацию и являются знаками эпохи. Знаки-символы (гербы, эмблемы) в архитектуре несут художественную концепцию, и служат знаком времени.
Знаки, несущие смысл произведения, передают реципиенту систему идей, художественную концепцию мира и личности.
Готический храм устремлен к небу. Его высокая островерхая крыша продолжает и зрительно «ускоряет» эту устремленность всего здания вверх. В пластике этого порыва воплощается художественная концепция: идеалы человека находятся в горнем мире. Химеры собора Парижской богоматери — знаки сакрального смысла и выражают таинственность мира, который — предмет веры, а не познания. Идея борьбы добра со злом живет в возносящемся к Богу массиве храма, на каждом выступе которого притаились загадочные и злые химеры.
Кариатиды, атланты — это тоже знаки архитектуры. Их трудно применять в современной архитектуре: нечто от рабского труда живет в этих смысловых знаках. Конечно, включенность человеческого образа в контекст здания в качестве несущей опоры возможна и сегодня, но не в образе раба, а скорее в образе человека, совершающего трудовое усилие. И даже нынешнее социальное расслоение нашего общества не резон для возвращения к архитектурному образу «подневольной» кариатиды.

Через монументальность, державность, эмблематику и символику архитектурные функциональные знаки сообщают нам о том, что перед нами министерское или другое государственное здание. Эти функциональные знаки согласуются с концептуальными (они выражают принципы жизни личности, которая не должна подавляться монументальностью и утрачивать чувство собственного достоинства).
Глобально-мировоззренческие знаки выражают космогонические взгляды людей, их мировоззренческие представления о строении мира. Эти знаки особенно часты в культовых сооружениях. Так, мандала — символическое изображение буддистских представлений о структуре Вселенной — стала основой построения многих древнеиндийских, тибетских, и японских буддистских храмов. Мандала изображает иерархию буддистских божеств, их воплощений (от земных до высших) в их отношении к земле и к земному бытию людей. Иерархия земного бытия изображается квадратами, вписанными друг в друга, внутри последнего квадрата — ряд концентрических кругов, символизирующих небесное бытие буддистских божеств. В центре концентрических кругов находится верховный будда. Вот эта схема мироздания и воплощалась в архитектурных храмах, которые были мандалой в камне. Божества, расположенные на концентрических кругах, помещались в колоколообразные ступы.
Столь же концептуально нагруженную модель мироздания создал Аполлодор Дамасский. Архитектор воплотил античное мировоззрение и античную космогонию в цилиндрическом здании Пантеона в Риме, диаметром 43,2 м, увенчанном огромным куполом, высота которого (знак-символ небесной сферы) и цилиндра (знак-символ земного пространства) равны. Уравновешенность земного и небесного пространства символизирует их гармонию и согласованность. В дальнейшем архитектура меняла соотношение высоты купола и цилиндра для выражения назначения и смысла сооружения. Так, при постройке планетариев купол, символизирующий небесную сферу, превалирует по высоте над цилиндрической частью основания. В случае же создания утилитарных сооружений, таких как элеватор или домна, служащих сугубо земным, практическим целям (хранению зерна, изготовлению чугуна), цилиндрическая часть сильно превосходит куполообразную.
Здесь намечены лишь некоторые из типов знаков архитектуры и не охарактеризованы знаки эмоционального воздействия и знаки символики цвета. Например, в древнерусской архитектуре белый цвет символизировал свободу, не случайно около пятисот древнерусских городов в своем названии несут этот корень (Белозерск, Белгород и т.д.). Красный же цвет символизировал праздничность, красоту: и

Москва, и Псков считались красными городами, хотя о Москве говорилось еще и «белокаменная».
Архитектуру называют летописью мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не напоминает о безвозвратно ушедшем в прошлое народе. На страницах «каменной книги» запечатлены эпохи человеческой истории.

5. Декоративное искусство. *Декоративное искусство — эстетическое освоение среды, окружающей человека, художественное оформление созданной человеком «второй природы»: зданий, сооружений, помещений, площадей, улиц, дорог. Это искусство вторгается в повседневную жизнь, создавая красоту и удобства внутри и около жилых и общественных помещений.* Произведениями декоративного искусства могут быть дверная ручка и ограда, оконное стекло в витраже и светильник, вступающие в синтез с архитектурой.

178

Декоративное искусство вбирает в себя достижения других искусств, особенно живописи и скульптуры. Живопись вначале существовала в виде наскальной и настенной и лишь потом сформировалась как станковая. Монументальная живопись на стене — фреска (название произошло от ее техники: «аль фреско» — роспись красками по сырой штукатурке) — жанр декоративного искусства.

Многие великие творения мирового искусства (фрески Микеланджело, Рафаэля, Рублева) — произведения декоративного искусства. Фрески Рафаэля в станца-делла-Сеньятура в Ватикане (комната, где папа подписывал судебные бумаги) посвящены богословию, правосудию, философии, науке, поэзии. Роспись «Афинская школа» изображает встречу древнегреческих философов. Почти пятьдесят фигур расположены с изумительным композиционным и колористическим мастерством. В картине нет пестроты, ее отличает строгая гармония красок. Один из секретов художественного эффекта этой фрески: вписываясь в отведенную ей площадь стены, она создает картину, живущую по законам перспективы. Два ряда квадратов на полу направляют взгляд зрителя в глубь картины. Затем это неспешное, торжественное движение продолжается по высоким ступеням широкой лестницы и завершается анфиладой уходящих в глубь арок. На переднем плане — сидящие и склоненные фигуры философов. Далее изображены философы, поднимающиеся по лестнице, и Диоген, лежащий на ступеньках. Тем самым осуществляется композиционная связь переднего и заднего планов фрески. А в центре на фоне голубого неба навстречу зрителю движутся фигуры двух корифеев античной философии — Платона и Аристотеля. Великолепное здание, придуманное и «выстроенное» Рафаэлем, прекрасно организует всю композицию картины и позволяет, несмотря на уходящую в глубь перспективу фрески, сохранить зрительную целостность стены.

Декоративное искусство — искусство украшения, а не украшательства. Оно помогает созданию целостного архитектурного ансамбля. Оно запечатлевает стиль эпохи. Искусствовед и археолог могут по дверной ручке или остаткам стенной росписи с такой же точностью восстановить облик эпохи, с какой палеонтолог восстанавливает по зубу облик вымершего животного и окружавшей его природы.

6. Живопись и графика. *Живопись — изображение на плоскости картин реального мира, преобразованных творческим воображением художника; выделение элементарного и наиболее популярного эстетического чувства — чувства цвета в особую сферу и превращение его в одно из средств художественного освоения мира.*

В *древней живописи* соотношение изображаемых явлений было не столько пространственным, сколько смысловым. На острове Чэм (Австралия, залив Карпентария) в древней пещере на белой стене черной и красной краской нарисованы кенгуру, преследуемые тридцатью двумя охотниками, из которых третий по порядку ростом вдвое выше остальных, так как изображает вождя. Первобытный художник-охотник был сосредоточен на том, что составляло источник его жизни. Он был великолепным анималистом. Анатомия животных была ему хорошо известна. В

179

пещерной живописи изображения зверей поражают точностью форм, глубоким знанием строения их тела и повадок. Чтобы убить животное, нужно было знать его уязвимые места и манеру поведения; чтобы разделать тушу убитого животного, нужно было знать его строение, а сама разделка служила наглядным уроком анатомии. Запечатлевая охотничий опыт народа, художник учился четко и точно относиться к объекту своих жизненных интересов. При этом утилитарное предшествовало эстетическому, польза рождала красоту, а красота учила глубже осваивать природу.

Древнеегипетские художники ради смыслового выделения также изображали фигуру военачальника в несколько раз большей, чем фигуры его воинов. Это были первые композиционные акценты живописи, не знавшей перспективы. В древности графика и живопись были близки не только друг другу, но и литературе. Древнекитайскую и древнеегипетскую живопись и графику роднит повествовательность. Картина — цепь событий, рассказ, развернутый в ряде фигур. Уже на этом раннем этапе развития живопись выражает на плоскости разные точки зрения на предмет. Художники Древнего Египта рисовали на лице, изображенном в профиль, оба глаза, а живописцы Южной Меланезии изображают плоскости, скрытые от прямого взгляда: над головой человека рисуют диск, обозначающий затылок, или двойное

лицо, передающее «круговой взгляд». Древний художник не воспринимал красоту пейзажа.

Английский этнограф Тэйлор писал: «...Новые художники... превосходят древних... в живописи ландшафтной. Встарь, как бы изумительно ни были нарисованы фигуры, грубые рутинные горы, леса и дома на заднем плане все еще находились в состоянии, близком к идеографическому письму, — они скорее служили обозначением внешнего мира, чем изображали его таким, как он есть» *(Тэйлор.* 1939. С. 174).

Античный художник хорошо знает анатомию уже не только животного, но и человека. В воспитании воина участвуют гимнастика, музыка и изобразительное искусство, чувствующее красоту и силу человеческого тела, что имеет глубокие социально-исторические корни. Олимпийские игры и скульптурные изображения героев выполняют близкие социально-эстетические функции: воспитание нужных рабовладельческой демократии воинов — защитников Эллады и добытчиков рабов для ее экономического развития.

Средневековая живопись давала условно-плоскостное изображение мира. Композиция акцентировала не удаленность предмета от глаза наблюдателя, а его смысл и значение. Эти же особенности присущи русской иконописи. Средневековье еще не знает анатомического различия взрослого и ребенка: на картинах Христос-младенец — это взрослый человек в уменьшенных размерах. Средневековое изобразительное искусство вглядывается во внутренний мир человека, проникает вглубь его духа. На сме-

ну культу красоты обнаженного тела приходит мода на драпирующие тело, ниспадающие до пола одежды. Характерно монашеское одеяние, скрадывающее очертания фигуры человека, делающее его облик бесформенным и бесполым.

Возрождение воскрешает культ обнаженного тела, подчеркивая не только его красоту и мощь, но и чувственную привлекательность. Радость бытия, духовное и чувственное наслаждение жизнью сквозят в живописи, воспевающей прелесть женского тела, его джорджоневскую целомудренность, рубенсовскую пышность, тициановскую земную и небесную красоту, эль-грековскую одухотворенность.

Живопись в системе видов искусства эпохи Возрождения играет ведущую роль.

В пользу этой исторически обусловленной точки зрения Леонардо да Винчи привел аргументы «Когда в день рождения короля Матвея поэт поднес ему произведение, восхвалявшее тот день, когда этот царь родился на благо мира, а живописец подарил ему портрет его возлюбленной, то царь сейчас же закрыл книгу поэта, повернулся к картине и остановил на ней свой взгляд с великим восхищением. Тогда поэт в сильном негодовании сказал: «О царь, читай, читай, и ты почувствуешь, что это — предмет более содержательный, чем немая картина». Тогда царь, услышав, что его упрекают за рассматривание немых предметов, сказал: «О поэт, замолчи, ты не знаешь, что говоришь: эта картина служит лучшему чувству, чем твоя, которая предназначена для слепых. Дай мне что-нибудь, что я мог бы видеть и трогать, а не только слушать, и не порицай мой выбор за то, что я положил твое произведение под локоть, а произведение живописи держу обеими руками, устремляя на него свои глаза ведь руки сами собою взялись служить более достойному чувству, чем слух»... Такое же отношение должно быть между наукой живописца и наукой поэта, какое существует и между соответствующими чувствами, предметами которых они делаются» *(Леонардо да Винчи.* Т. 2. 1935. С. 71). Это мысли не только художника, отдающего предпочтение своему занятию — живописи перед другими искусствами, но теоретика, остро чувствующего ведущее место живописи в системе искусств эпохи Ренессанса. Художники утверждают общечеловеческое значение живописи, не нуждающейся, подобно литературе, в переводе на другой язык Леонардо да Винчи писал: «...если поэт служит разуму путем уха, то живописец — путем глаза, более достойного чувства .. Картина, так много более полезная и прекрасная, понравится больше... Выбери поэта, который описал бы красоту женщины ее возлюбленному, и выбери живописца, который изобразил бы ее, и ты увидишь, куда природа склонит влюбленного судью» *(Леонардо да Винчи.* 1935. С 62-63).

Гении всегда появляются на самом необходимом участке общественной практики. И не случайно эпоха Возрождения дала таких великих художников, как Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рубенс, Тициан.

Антиаскетический, антисхоластический пафос эпохи, порыв к богатству жизни, к ее духовным и чувственным радостям полное выражение находят именно в живописи («Весна» Боттичелли). Художники передают возрастную анатомию человека (дитя на руках Мадонны Литты Леонардо да Винчи — не карлик, а действительно младенец), открывают динамическую анатомию человека при разных темпах и резкости, ракурсах, направлениях движения (фрески плафона Сикстинской капеллы Микеланджело).

В эпоху Возрождения сложились развернутые принципы перспективно-пространственной композиции. Расположение фигур в картине раскрывало их жизненные взаимоотношения. Возрождение открыло законы перспективы или даже шире — свободное владение пространством. Идея перспективы разрабатывалась Брунеллески и Альберти, которые учили организовывать пространство в картине по принципам усеченной пирамиды, образуемой лучами, идущими от предметов к нашему глазу. Об овладении пространством говорит не только построение перспективы (например, в «Тайной вечере»

Леонардо да Винчи), но и создание «дематериализованного» пространства.

Так, в «Сикстинской мадонне» Рафаэль изобразил женщину, ступающую, не глядя под ноги, по облакам. Эффект дематериализации пространства достигается смещением перспективы: два обращенных лицом к зрителю ангела на переднем плане картины устремили на Богоматерь свои взоры. По законам реального пространства они не могут смотреть на мадонну, так как она находится сзади них, но они живут в бесплотном пространстве, и на их глазах происходит чудо — явление женщины, несущей на руках Бога, поэтому невозможное и возможно.

В XIX в. завершается наметившийся уже ранее процесс размежевания живописи и графики. *Специфика графики — линейные соотношения, воспроизведение формы предметов, передача их освещенности, соотношения света и тени.* Живопись запечатлевает соотношения красок мира, в цвете и через цвет она выражает существо предметов, их эстетическую ценность, выверяет их общественное назначение, их соответствие окружающему. Процесс размежевания живописи и графики завершают импрессионисты. Они ничего не передают вне цвета, все линейное для них второстепенно; не рисунок, а цветовые соотношения изображаемых предметов становятся основным носителем эстетического смысла. Живопись обретает независимость от рисунка, ранее бывшего главной ее целью и приближается к музыке, удаляясь от литературы.

Живопись освоила свет, она пишет цвет света, полусвета, тумана, воздуха, тени, полутени. Так, в картинах Клода Моне, рисующих лондонские туманы, схватываются и запечатлеваются тончайшие переливы света. Сама композиция в живописи становится колористической (например, картины Ван Гога, Ренуара, Мане, Тулуз-Лотрека). Пикассо говорит, что в современной живописи каждый мазок стал точной операцией, подобной действиям часовщика; скажем, пишешь бороду какого-то персонажа; она рыжая, и этот рыжий цвет заставляет все переставить в ансамбле, переписать все, что находится вокруг, — это как цепная реакция.

В XX в. резко меняется характер живописи. На нее воздействуют фото, кино, телевидение, широта и разнообразие впечатлений современного человека, воспринимающего реальность и с больших высот, и на больших скоростях, и в неожиданных ракурсах, и с переменных, движущихся точек зрения. Углубляется интеллектуальный и психологический мир чело-

века. Появление фотографии и освоение ею цвета поставило перед живописью новые задачи. Просто запечатлеть объект на память теперь может фотография. В живописи XX в. возрастает роль субъективного начала, обостряется значение личного видения, индивидуального восприятия жизни (вспомним «Мартовский снег» Грабаря).

По словам Хосе Ортеги-и-Гассета, «за века художественной истории Европы точка зрения сместилась — от ближнего видения к дальнему, а сама европейская живопись, возникнув в творениях Джотто как живопись заполненных объемов, превратилась в живопись пустого пространства... Эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника» (*Ортега-и-Гассет.* 1991. С. 191).

Смыслообразующие элементы живописи — обработанное плоское основание, правильные края картины и рама (в наскальной живописи эти элементы отсутствовали). В Новое время появилась живопись, не изображающая глубинного пространства и не обрамленная. Ее аналогом стала скульптура без пьедестала — подвешенная или стоящая на земле. Знаковый смысл имеют части изобразительной плоскости, место изображения предмета на ней. На портрете кисти Мунка погруженный в себя субъект расположен немного сбоку в пустом пространстве. Это создает художественно-смысловой эффект грусти и отчуждения, который усиливает поза портретируемого.

Художник Х. Грис отмечал, что желтое пятно обладает различным визуальным «весом» вверху и внизу изобразительного поля. Знаковый смысл «верха» и «низа» в живописи связан с вертикальным положением человеческого тела, направлением сил тяжести, опытом видения земли и неба. «Правое» и «левое» как части изобразительной плоскости обретают знаковую определенность в связи с традициями культуры, в частности с исторически сложившимся направлением чтения и письма, а также в связи с асимметрией правой и левой руки. В язык живописи входят также формат картины и размер изображения той или иной фигуры. Скульптурные или живописные фигуры, превышающие натуральные размеры человека, обозначают величие изображаемой личности, а миниатюрный формат передает интимность, изящество, драгоценность объекта. В древнем искусстве главная фигура рисовалась иногда больше не только других фигур, но даже деревьев и гор. В эпоху Возрождения социальная значимость изображаемой фигуры начала выражаться другими знаковыми средствами: одеждой, знаками отличия, позой, местом расположения в изобразительном поле, соотнесенностью с другими фигурами.

Смыслообразующее значение имеют и такие элементы картины, как знаконесущая материя — искусственные метки (линии и пятна), нанесенные карандашом, пером, кистью. Импрессионисты ввели в живопись новые знаки, способные передавать свет, воздушную среду, взаимодействие цветов. На картине дерево изображается пятнами. Форма и цвет этих пятен на полотне не схожи с формой и цветом частей реального дерева. Знак дерева, нанесенный на полотно, распознается как дерево благодаря

контексту, но отдельные штрихи и мазки кисти мало напоминают листья и ветви дерева.

7. Скульптура. Огюст Роден, изображая руку Бога, сделал ее рукой скульптора, мнущего глину. Работа скульптора действительно подобна библейскому акту творения мира. *Скульптура — пространственно-изо-*

183

бразительное искусство, осваивающее мир в пластических образах, которые запечатлеваются в материалах, способных передать жизненный облик явлений.

«Скульптура тем совершеннее и выше живописи, что схватывает и выражает идею предмета (или вещи), а не ее состояние; не штрихи в ней или сбегающие и набегающие тени. Живописец берет вещь в ее целостности; имея серию красок, а главное — такой тонкости переливов, и имея такое послушное орудие в руках, как кисть он рисует не только лицо, но и Пылинку, которая села на это лицо и о которой он не знает, принадлежит ли она лицу или внешней природе. Скульптор беден средствами, это монотонный мрамор или монотонная бронза; самое орудие его, резец, не так послушен; нужно усилие, чтобы выдавить черту. Ваятель сосредоточивается, напрягается; уловив одно и главное — он разливает это на все подробности предмета, и мы получаем его мысль, как бы окаменевшую в веках и для веков» (*Розанов.* 1990. С. 231).

Скульптурные произведения высекают из мрамора, гранита и другого камня, вырезают из дерева, лепят из глины. Мягкие материалы считаются временными, при работе с ними обычно предполагается дальнейшая отливка в более долговечные — чугун, бронзу. В наше время расширилось количество материалов, пригодных для скульптуры: возникли произведения из стали, бетона, пластмассы.

Человек — главный, но не единственный предмет скульптуры. Анималисты создают фигуры животных. Круглая скульптура может воссоздать лишь детали среды, окружающей человека. Такие виды скульптуры, как барельеф и горельеф, сближаются с живописью и графикой, и им доступно изображение пейзажа.

Ваяние всегда передает движение. Даже полный покой воспринимается в скульптуре как внутреннее движение, как состояние длящееся, протяженное не только в пространстве, но и во времени. В распоряжении ваятеля лишь один момент действия, но несущий на себе печать всего предшествующего и последующего. Это придает скульптуре динамическую выразительность. Скульптурное изображение мертвого человека передает скрытое движение, разлитое в теле, его вечный покой и последние усилия борьбы, застывшие навек. Таково изображение мертвого Христа, лежащего на коленях у Богоматери, в скульптуре «Пьета» Микеланджело. Движение спит в теле Бога-Сына, ниспадающем с колен матери и одновременно как бы сопротивляющемся этому безжизненному падению.

Восприятие скульптуры всегда последовательно разворачивается во времени, что используется в скульптурной композиции и помогает передать движение. Круговой обзор, изменение позиции, ракурса обозрения раскрывают в объемном изображении разные его стороны. Так, умирающий раб Микеланджело пытается выпрямиться, и зритель уже готов поверить, что поверженный встанет, но стоит продолжить круговой обзор и взглянуть на скульптуру в ином ракурсе — и снова виден бессильно оседающий торс. При новом изменении угла зрения ощущение тщетности усилий гибнущего сменяется надеждой. Так веками пытается подняться, но вновь и вновь падает обреченный на смерть раб.

184

Монументальность — одна из возможностей скульптуры, обеспечивающая ей синтез с архитектурой.

Такова созданная Микеланджело во Флоренции гробница Медичи, в которую входят фигуры «Утро» и «Вечер». Мужская фигура олицетворяет вечер. Человек полулежит, опершись на руку, другая рука его покоится на бедре, правая нога скользит, теряя опору, голова клонится к левому плечу. У полулежащей женской фигуры, изображающей утро, рука согнута в локте и слегка приподнята, как будто человек начинает потягиваться, обе ноги этой тоже полусонной фигуры уже прочно уперлись в ложе. Засыпающий и просыпающийся человек — таково непосредственное пластическое значение этих фигур. Однако их смысл шире. Это — погружение человеческого духа в вечный сон, умирание и пробуждение, рождение, воскресение. Не только время суток, но и времена человеческой жизни, состояния человечества предстают в обобщенных, полных символического смысла образах Микеланджело.

В самой природе ваяния заложено широкое обобщение. Пушкин отмечал, что скульптура раскрашенная производит меньшее впечатление, чем одноцветная, раскраска отнимает у нее обобщение.

Средства изобразительности и выразительности скульптуры — свет и тень. Плоскости и поверхности изваянной фигуры, отражая свет и отбрасывая тени, создают пространственную игру форм, эстетически воздействующую на зрителей.

Бронзовая скульптура допускает резкое разделение света и тени, проницаемый же для световых лучей мрамор позволяет передать тонкую светотеневую игру. Эта особенность мрамора использовалась древними художниками; так, нежный розоватый, чуть-чуть просвечивающий мрамор статуи Венеры Милосской поразительно передает нежность и упругость тела женщины.

Скульптура — один из древнейших видов искусства, восходящий к эпохе палеолита. В ходе развития древнего общества, на основе возникших из практических потребностей магических реалий (синкретических и ритуальных по своей природе дохудожественных изображений), родилась знаковая система, способствовавшая затем художественно-образному отражению мира. Например, камень,

олицетворявший зверя и служивший мишенью для нанесения ран («репетиция» охоты), заменяется натуральным чучелом зверя, а потом его скульптурным образом.

В Древнем Египте скульптура была связана с культом мертвых: убеждение, что душа жива, пока существует изображение человека, заставляло создавать долговечные скульптуры из прочнейших материалов (ливанский кедр, гранит, красный порфир, базальт). Древнеегипетской скульптуре присущи монументальность, некоторая упрощенность форм, тяготение к статичности фигур.

В Древней Греции ваяние достигло высочайшего уровня. Не случайно Гегель связывал классический (античный) период искусства именно со скульптурой. В античной скульптуре всегда живет ощущение внутренней

185

свободы. Герой непринужден и сохраняет внутреннее достоинство, даже страдание не искажает, не обезображивает его лица, не нарушает гармонию образа (например, «Лаокоон»).

Средневековье развило монументальные формы скульптуры, находящиеся в синтезе с архитектурой. Готическая скульптура сочетала натуралистическую подробность деталей с декоративностью и динамичностью фигур, передававших напряженную духовную жизнь. Появляются и иллюзорно-фантасмагорические, аллегорические образы (например, химеры собора Парижской богоматери).

Ваятели *в эпоху Возрождения* создали галерею ярко индивидуализированных образов волевых, инициативных, деятельных людей.

Скульптура *барокко (XVII в.)* была торжественна, пафосна, парадна, полна причудливой игры света и тени, кипения клубящихся масс.

Скульптура *классицизма,* напротив, рационалистична, спокойна, величава, благородно проста. В XVIII в. скульптура тяготеет к социально-психологической портретной характеристике человека.

В XIX в. в скульптуре расцветает реализм: образы обретают эстетическую многогранность, историческую конкретность, бытовую и психологическую характерность.

Современная африканская скульптура парадоксально совмещает в себе, казалось бы, взаимоисключающие свойства: грубость и утонченность, простоту и изощренность, лаконичность и полисемантичность (множественность смыслов). А. Майоль считает, что «емкость» африканской скульптуры позволяет сочетать 20 форм в одной. Это привлекло к ней внимание авангардистов. Африканская скульптура и моложе и старше современной. Моложе, поскольку не прошла все те стадии (= эпохи) художественного развития, которые прошла европейская. Старше, поскольку она — заключительная фаза художественной эволюции первобытнообщинной, синкретической культуры. Африканская скульптура — продукт беспрецедентно длительной эволюции (около 30 тысячелетий!), начала которой уходят в глубь палеолитических пещер (См.: *Мириманов.* № 1. С. 48-60).

В XX в. ваятели дают обобщенную, подчас символическую, трактовку скульптурных образов. Скульптура углубляет психологическое содержание изображения, расширяются возможности выражения в пластике духовной жизни эпохи.

8. Литература. *Литература эстетически осваивает мир в художественном слове.* Ее предмет хотя и не прямолинейно, но неуклонно расширяется. В его сферу ныне входят природные и общественные явления, огромные социальные катаклизмы и движения народных масс, духовная жизнь личности, ее мысли и чувства. В разных своих жанрах литература охватывает этот материал или через драматическое воспроизведение действия, или через эпическое повествование о событиях, или через лирическое самораскрытие внутреннего мира человека.

186

Гегель отмечал уникальную способность литературы вовлекать в свое содержание и мысли, и внешние формы явлений, а потому не исключать из себя ни возвышенной философичности, ни природного бытия.

Исполнительские искусства (музыка, хореография, театр) для своего эстетического воздействия требуют художника, передающего аудитории созданные творцом образы. Неисполнительские искусства (скульптура, живопись) не нуждаются в творческом посреднике между автором и аудиторией. Литература в начале своей истории была исполнительским искусством, так как существовала лишь в устном виде. С возникновением письменности исполнительские формы словесности не исчезли (фольклор), однако основные линии ее развития обрели неисполнительский характер.

Литература исторически изменчива. Меняются отражаемые в ней жизненные явления, мировоззренческие позиции и идеалы, появляются новые художественные средства, приемы и формы. Литература — живая, подвижная художественная система, чутко реагирующая на изменения жизни. Процесс развития литературы — это взаимодействие устойчивости и изменчивости, преемственности и новаторства. Сама историческая изменчивость литературы предполагает и «консервативную» сторону. Изменения литературы вовсе не вызывают разрушений самой ее сущности и замены ее философией, как полагал Гегель. Существуют вечные начала, лежащие в самой природе литературы. Так, жизнь человека в народе и жизнь народа в мире, человек, природа и общество в их взаимоотношении являются вечной темой и предметом литературы. Счастье людей, развитие общества не вопреки и не за счет, а через личность индивида есть устойчивое в идеалах литературы.

Теоретически недостаточно осознана широко бытующая формулировка «литература и искусство». Литература — один из видов искусства, такой же, как скульптура или хореография. И все же никто не скажет «скульптура и искусство». Литература — «первое среди равных» искусство и, может быть, даже не совсем или не только искусство, если оно может таким странным образом выделяться в общей структуре художественной культуры. Как же соотносятся литература и искусство? Что исторически устойчиво, субстанциально в их взаимоотношениях и что преходяще? Составляют ли литература и искусство некоторую оппозицию, или же они части некоего целого? Что общего и специфичного в них? Это первые из простейших и последние из сложнейших вопросов, касающихся видов искусства.

Ответить на эти вопросы можно коротко: все дело в слове. Слово — выразительное средство и мыслительная форма литературы, знаковая основа ее образности. Вначале было слово... Так Библия говорит о сотворении Вселенной. Художественный мир, создаваемый литературой, возникает именно по этой формуле.

Строительный материал скульптуры, живописи, кино — глина, краска, кинопленка — предварительно социально обработан, «очеловечен». Строительный материал литературы — слово, — кроме того, еще предварительно социально нагружен. В слове заключено социальное содержание еще до того, как оно стало в определенный словесный ряд, вписалось в художественный контекст и неповторимо переосмыслилось в литера-

187

турном произведении. Сродни слову в искусстве только музыкальный звук, он сам коренится в слове, вернее, исторически возник на основе интонационного строя речи. В известном смысле музыка своим происхождением обязана литературе.

Образность заложена в самой основе языка, который создается народом, вбирает в себя весь его опыт и становится формой мышления. Исторический процесс развития естественного языка, включающий в себя перенос схожих черт от явления к явлению («око» — «окно»), насытил слово образностью, ассоциативным видением мира и подготовил к художественному осознанию мира. Гегель называл слово самым пластичным материалом, непосредственно принадлежащим духу. Слово в литературном произведении гибко, подвижно, изменчиво и определенно в своем смысле. Оно трепещет в руке поэта, как только что пойманная рыба. Слово — вербальный знак. Конструктивный признак слова — множественность значений. «Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» *(Мандельштам.* 1987. С.42) Слово вбирает в себя весь многовековой культурный опыт народа. Писатель добывает строительный материал литературы — слово — не в кладовых природы, а в глубинах народного духа. Он «у народа, у языкотворца» — «подмастерье» (В. Маяковский). Пушкин чутко прислушивался к живому народному говору московских просвирен.

Универсальность, гибкость, опора на многовековой опыт естественного языка определяют ведущее значение литературы в системе видов искусств. О действенной силе поэтического слова говорят многие предания. Греки рассказывали, что певцы Орфей и Амфион укрощали песнями диких зверей и передвигали деревья и камни. Деревья шли за Орфеем в пустыню, чтобы стать там рощами. Под песни Амфиона камни сами складывались в городские стены.

Благодаря гибкости и безграничным выразительным возможностям слова литература способна вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства. На язык литературы можно перевести образы других видов искусства. Лев Толстой в «Войне и мире», например описывая танец Наташи Ростовой, создает почти зримый хореографический образ; Гюго в «Соборе Парижской богоматери» воспроизводит образ архитектурного произведения; Пушкин в «Медном всаднике» — скульптурный образ Фальконе. Произведения литературы подчас схожи с научными исследованиями. Например, «Былое и думы» Герцена находятся на границе литературы с историей, социологией, философией истории. Однако научную мысль можно изложить разными словами, перефразировать, мысль же художественная может быть выражена только определенными словами, в определенном порядке поставленными.

Отдельные науки абстрагируют одну из сторон реальности. Художественная же литература берет реальность в ее целостности, в переплете-

188

нии и взаимодействии ее различных свойств и особенностей. Поэтому в отличие от научного в художественном тексте каждая фраза является единственно возможной, в ней ничего нельзя изменить без ущерба для выразительности и смысла. Литературный образ отражает явления в их нерасчлененной цельности, тончайшие оттенки речи приобретают здесь огромное значение. Этой особенностью литературы обусловлена трудность художественного перевода произведения на другой язык. Словесная форма литературы позволяет ей выражать эстетические идеалы, устанавливать тесную связь с философией, религией, политикой, моралью. Литература занимает ведущее положение в системе искусств и оказывает влияние на их развитие.

И все же у универсальности и широты литературы у ее возможностей есть границы. Литература не может заменить собой все сферы художественной культуры. Лев Толстой отмечал: «...описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал» *(Толстой.* 1965. С. 69). Иначе говоря, соревноваться с живописью в изобразительности литература не может, у нее другие задачи и возможности.

Принципиальное эстетическое различие существует между художественным восприятием литературного произведения через чтение и через экранизацию. Теле- и киноэкранизация или радиопостановка, строго говоря, не являются способами «распространения» литературы. Художественная мысль в этих случаях оказывается не только выраженной другими художественными средствами, на другом языке, но и семантически иной.

Восприятие культуры не через печатный текст, а через движущуюся на телеэкране картину — вот что характерно для нашей эпохи, поэтому, полагает Маклюэн, цивилизация, основанная на чтении, на наших глазах закончила свой век. Однако подобные пессимистические суждения о судьбе литературы ошибочны. Их опровергают и жизненные факты, и теоретические положения, говорящие в пользу сохранения культурных позиций и значения чтения: 1) структура реальных культурных запросов во многих странах; повышение потребности в книгах, рост тиражей, рост оборота книг в библиотеках; 2) возвратное тяготение к чтению после телеэкранизации художественных произведений; 3) кино не вытеснило театр, не вытеснит и чтение; 4) каждый вид искусства обладает своими формами творчества, распространения, восприятия и незаменим в своем значении.

Чтение не заменимо ничем, никакими художественными впечатлениями. Оно основная форма художественной коммуникации, опирающаяся на естественный язык, вобравший в себя опыт поколений; ориентирующаяся на сотворчество при восприятии. Сильные стороны чтения объясняются и особой активностью собственного опыта читателя, и опорой на многовековую традицию, и выразительностью литературных средств, и обращенностью литературных образов к фантазии читателя, и прямой связью чтения с национальным характером культуры. Чтение литературного произведения оказывает обратное влияние на наш естественный язык, развивает чувство языка, обогащает его, способствует языкотворчеству. На стороне чтения стоят высшие общемировые ценности, созданные Гомером, Данте, Шекспиром, Сервантесом, Гёте, Толстым и Достоевским.

Художественная литература обладает особенно гибкой связью с философией, наукой и другими формами общественного сознания. Наконец, чтение требует больших интеллектуальных усилий и соответственно обладает высоким гедонистическим эффектом, а также способно оказывать не «мозаичное» (манипуляционное), а мировоззренческое воздействие на личность. Лишь масс-литература становится средством манипуляции сознанием людей. Добротная литература не манипулирует личностью, а формирует ее. Все это делает литературу ведущим типом художественной коммуникации, хотя по массовости влияния она порою уступает другим видам искусства (например, в Средние века — архитектуре, ныне — кино и телевидению).

Многие аспекты изобразительного искусства и музыки (особенно программной, песенной, оперной), а также сюжетные планы хореографии зиждутся на культуре чтения. Литература — сценарная и драматургическая основа кино и театра. Чтение — эстетический фундамент других художественных коммуникаций.

9. Театр. *Театр — вид искусства, художественно осваивающий мир через драматическое действие, осуществляемое актерами на глазах у зрителей.* Театр — «внутренний синтез эпохи» (В. Мейерхольд). Театр — особый вид коллективного творчества, объединяющий усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, актеров. Сложились два взгляда на сценическое искусство: театр — «смешанное искусство» (Р. Вагнер) и театр — «отрешенное бытие» с семиотическими (знаковыми), эмоциональными и действенными функциями. (Г. Шпет). В театре при посредстве игры происходит осуществление «новой реальности» (П. Флоренский). Театр — замкнутый мир, концентрированная вселенная.

«Строительный материал» театрального образа — живой человек (актер) с богатым жизненным опытом.

Через актера воплощается замысел спектакля. Актер включает в действие и придает театральность всему, что находится на сцене. Декорации создают на сцене интерьер комнаты, пейзаж, вид городской улицы, но все это останется мертвой бутафорией, если актер не одухотворит вещи сценическим поведением. И наоборот, самые условные обозначения окружающей среды (вплоть до простых дощечек с надписью «сад», «лес», «дворец», как это было в театре Шекспира) заживут художественной жизнью, если актер перевоплотится в персонажа пьесы и будет действовать на сцене как человек в предлагаемых обстоятельствах. Актерское мастерство требует особого таланта — наблюдательности, внимания, умения отбирать и обобщать жизненный материал, фантазии, памяти, темперамента, средств выразительности (дикция, интонационное разнообразие, мимика, пластика, жест). В театре акт творчества (создание образа актером) протекает на глазах у зрителя, что углубляет духовное воздействие на него. В кино зритель видит результат творческого процесса, в театре — сам процесс. В этом особая прелесть спектакля. Каждое последующее исполнение роли актер обогащает новыми жизненными наблюдениями, раздумьями, учитывает опыт общения со зрителем. Актер может выразить жизнь только через себя, только через свою пластику и свою интонацию, он присваивает опыт отношений многих людей и

передает его, перевоплощаясь в персонажа. Театр — менее массовое искусство, чем кино, и не может без художественных потерь с помощью кино или ТВ тиражировать свои спектакли (исчезает живой контакт актера со зрителем).

190

Театральность — специфическое свойство сцены, специфическая система поведения, особый способ художественного мышления. Театральность придает спектаклю праздничность. Праздник — природа театра. Театральность включает в себя игру, свершающую художественное таинство перехода конкретного человека (актер) в художественный образ (персонаж). Подражание как нетворческое поведение противостоит игре как свободной творческой жизненной стратегии. Игра присуща всем видам искусства, но в театре она вырастает в принцип художественного мироотношения и построения произведения. В театре игра вписывается в условное пространство сцены. Кроме сценической игры в театре идет игровой диалог зрителя со сценой. Игра, происходящая в пространстве сцены, иногда выплескивается в зрительный зал (расширение пространства сцены). Сцена в одних театральных системах — «окно», в других — «зеркало», в третьих — «экран», «киноглаз».

Режиссер А. Васильев в статье «Раб Менона» отмечает, что театр постоянно меняется и спектакль в театре не может быть зафиксирован, как картина в живописи, симфония в музыке, поэма в литературе. Станиславский определил природу драматического театра как действие. Театр — это энергия, выраженная в действии и реализующаяся через слово. Театральный образ актер создает из себя, или привлекает из космоса. У Михаила Чехова появляются то импровизация, то ирония как способ установления дистанции между «я» актера и созданным им образом. Театр подчинен собственно сценическим законам, общим законам мироздания и частным законам своей эпохи (См.: *Васильев.* № 1, С. 10-12).

Театр — это сообщение, разворачивающееся в пространстве сцены и протекающее во времени; это семиотическая (знаковая) система. В нем творчество — комбинация знаков и переход от одной системы знаков к другой (перекодирование информации). Знаковая система театрального языка включает в себя как вербальные (звучащая речь), так и невербальные знаки: знаки-индексы (например, гром в сцене бури в спектакле «Король Лир» Шекспира; одновременно это знак-символ, ибо этот знак несет информацию о трагическом положении героя), и иконические знаки (декорации), и знаки-символы (например, изображение чайки на занавесе МХАТ). Театр — это информационная полифония, организованная динамика сценических знаков. Зритель получает одновременно шесть-семь сообщений, исходящих от декораций, костюмов, освещения, размещения актеров в пространстве, от их жестов, мимики и речи.

Произведение театрального искусства — спектакль (система «текст — исполнители — публика»). Спектакль отделяется от реального мира рампой, порталом и замкнут ими. Рампа — знак перехода в мир художественной реальности (См.: *Поляков.* 1993). Спектакль -сложная система знаков. Многокодовость спектакля позволяет одновременно обращаться и к зрителю-знатоку, способному воспринять полный смысл представления благодаря знанию множества его кодов, и к широкому зрителю, способному по-своему понять сценическое действие, владея лишь частью кодов. Дублирование, взаимодополнение каналов информации и кодов делает театральный спектакль особенно надежным и действенным средством художественной коммуникации.

В театре сложный реципиент — зритель. Он не обособлен, он часть публики. Зрители оказываются в поле взаимной индукции, эмоциональной и интеллектуальной. В театре человек находится в эстетически-игро-

191

вой позиции. В театре публика воспринимает смысл спектакля и его зрительно-образный эквивалент. Театр воздействует на зрителя в двух формах: 1) «эффект присутствия», 2) катарсис.

Драма — род литературы и вербальная основа спектакля. В драму встроены театральные механизмы. Основа театра — драматургия. Вместе с тем, «...театр есть совершенно самостоятельное целое, имеющее свой дух, свои внутренние законы, а не есть отдел литературы, не есть одна из форм литературного творчества писателей» *(Розанов.* 1990. С. 340).

Театр синтетичен, включает в себя музыку, танец, прикладное искусство (реквизит: утварь, костюмы), а также живопись, скульптуру, архитектуру (декорации), иногда кино.

Театральное искусство уходит своими истоками в глубокую *древность* к тотемическим пляскам, к ритуальному копированию повадок животных, к исполнению обрядов с употреблением специальных костюмов, масок, татуировки и раскраски тела. На ранних ступенях развития театра драматург и исполнитель объединялись в одном лице.

В античном мире на спектакли собиралось до полутора десятков тысяч зрителей. Действие спектаклей развертывалось на лоне природы, как бы оставаясь событием самой жизни. Это придавало античному театру естественность и живость.

В Средние века театр развивается в формах, восходящих к литургической драме, исполнявшейся как часть церковной службы. В XIII-XIV вв. возникают обособленные от службы жанры — мистерия, миракль, в эти церковные постановки проникают народные мотивы и представления. Народные формы театра

осуществляются и через самодеятельное творчество, и как уличные спектакли бродячих актеров. В XV в. возникает наиболее демократический жанр средневекового театра — фарс, остроумно воспроизводивший быт и нравы современников.

В эпоху Возрождения народные формы театрального искусства проникаются гуманизмом (итальянская комедия масок), театр обретает философичность, становится средством анализа состояния мира (Шекспир), инструментом социальной борьбы (Лопе де Вега).

Театр *классицизма* (XVII в.) — актуальное искусство своей эпохи, построенное на базе нормативной эстетики (Буало) и рационалистической философии (Декарт). В его основе — великая трагедийная (Расин, Корнель) и великая комедийная (Мольер) драматургия, утверждающая идеальных героев, высмеивающая пороки. Актеры воплощают общечеловеческие черты персонажей, пренебрегая их конкретно-историческими и национальными особенностями. Театр классицизма — в центре художественных интересов двора, и потребностей публики.

192

В XVIII в. в театр проникают просветительские идеи (Дидро, Лессинг), он становится средством социальной борьбы третьего сословия против феодализма. Актеры стремятся выразить социальное положение персонажа.

В первой половине XIX в. распространяется романтический театр. Его отличают повышенная эмоциональность, лиризм, бунтарский пафос, характерность в изображении персонажей.

В 30-х годах XIX в. господствующим направлением в театре становится критический реализм. Это направление развивается на основе драматургии Гоголя, Островского, а позже Чехова, Ибсена, Шоу. Театр становится глубоко национальным и демократизируется, развиваются его массовые, народные формы. Возникают театры, рассчитанные на простонародье: «бульварные» (Париж), «малые» (Нью-Йорк), театры предместий (Вена).

Русское сценическое искусство XIX в. — театр реализма, острой социальной проблематики, критического отношения к действительности, доходящего до ее сатирического изобличения, типизации жизни, психологического анализа личности.

В первой трети XX века в театре произошла Великая реформа: в театр пришел режиссер. Это завоевание XX в. Режиссеры К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Рейнхардт, А. Аппиа, Г. Крэг, Л. Курбас создали новые научные теории сценического искусства. В новейшее время основным принципом спектакля становится ансамбль. Режиссер руководит этим ансамблем (труппой), истолковывает замысел драматурга, воплощает пьесу в спектакль и организует весь его ход.

В XX в. русский театр выдвинул плеяду блестящих артистов и режиссеров. К.С. Станиславский разработал и воплотил в художественную практику принципы актерской игры в театре переживания. Система Станиславского дала ключ к сознательному владению творческим процессом и предложила такое сценическое поведение, которое приводит к перевоплощению актера в образ (метод физического действия: правда сценического действия актера вызывает к жизни правду чувств). В. Мейерхольд и Е. Вахтангов сделали принципом игры актера «отчуждение» его от исполняемой роли: исполнитель и образ не сливаются воедино, между ними сохраняется дистанция, позволяющая актеру выразить отношение к герою. В спектакле «Принцесса Турандот» в театре Вахтангова была открыта новая возможность: актер и герой то сливались в одном образе, то разъединялись.

Искусство представления и искусство перевоплощения — два принципа актерского творчества.

193

Есть театр различных классов:

1] ***Целостное бытие — целостное сознание (мысль-чувство)*** (драматургия Островского, бытовая драма; Малый театр. Театр представления). Основывается на принципах просветительской эстетики Дидро («Парадокс об актере»). Актер по Дидро — великий притворщик, испускающий слезы не с помощью чувств, а сознательным усилием ума. Он должен быть холодным и спокойным проводником мысли драматурга.

2] ***Чувство — чувство*** (драматургия Блока; режиссура раннего Мейерхольда).

3] ***Чувство—мысль*** (драматургия Чехова; Театр психологический — МХАТ; принципы режиссуры Станиславского; М. Чехов создал свою универсальную театральную систему психологического реализма.). Театр психологический; его особенность Пушкин видел в истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах. Чеховской драме классически соответствует система Станиславского: действие вызывает чувство, чувство несет мысль и формирует ее в сознании зрителя. Яркая и эмоционально заразительная игра актера отзывается в сердце зрителя и будит «подобные аффекты» (Аристотель). У зрителя возникает строй чувств, похожий на строй чувств актера (сопереживание). Направляя эмоции зрителя, театр формирует и его мысль. Этот класс театра предполагает искусство перевоплощения. Перевоплотившийся актер остается Качаловым или Москвиным. Он как бы пропускает опыт других людей через свое «я» и выражает его в личностной форме, делая этот многообразный опыт своим. Он как бы проживает тысячу жизней, вбирая их в себя, в

свое творчество.
4] *Мысль — мысль* (эпическая драматургия Брехта, Дюрренматта, Фриша; Театр на Таганке, «Берлинер ансамбль»; особенности режиссуры Ю. Любимова). Интеллектуальный театр, в котором актеры разыгрывают в лицах концепцию автора, мысли режиссера. В эпическом театре Брехта находят свое продолжение рационалистические идеи философии Декарта и эстетики Дидро. Мысль ведет все, в том числе и чувства. Брехт сформулировал принципы актерского творчества в эпическом театре:
...подражатель
Никогда не растворяется в подражаемом. Он никогда
Не преображается окончательно в того, кому он
подражает. Всегда
Он остается демонстратором, а не воплощением.
Воплощаемый
Не слился с ним, — он, подражатель,
Не разделяет ни его чувств,
Ни его воззрений. Он знает о нем
Лишь немногое. В его имитации
Не возникает нечто третье, из него и того,
другого,
Как бы состоящее из них обоих, — нечто третье,
В котором билось бы единое сердце и
Мыслил бы единый мозг.
Сохраняя при себе все свои чувства,
Стоит перед вами изображающий и демонстрирует вам
Чуждого ему человека
(Брехт. 1956. С. 7).
Эпический театр, говорит Брехт, «обращается к разуму», «противопоставляет зрителя событию и заставляет его изучать», «принимать решения».
194
5] ***Мысль — чувство*** (драматургия Камю, Сартра; Театр «Школа драматического искусства», особенности режиссуры А. Васильева). Васильев считает, что театр диалогичен; диалог — отношения одушевленных слов.
6] Абсурд бытия — абсурд сознания. В XX в. возникли новые формы сценического искусства абсурдистская драматургия Беккета («В ожидании Годо»), театр жестокости Арто.
Парадоксально, но кино вернуло театр в театр. Оно закрыло дорогу натуралистическому подражанию действительности — фотографизму декораций и актерского поведения. В натуральности передачи жизни театр не может соревноваться с кино, и поэтому художественный поиск на сцене должен идти в другом направлении: интеллектуальный анализ жизни, философское раздумье над состоянием мира, глубокое обобщение природы человека. Тем не менее драматургия и театр приобретают элементы кинематографического мышления и в сценическое искусство приходят монтаж, стремительная смена эпизодов, бурный темп действия, массовые сцены, отражающие тему народ и история.
10. Музыка. Рационализм (Лейбниц) определял музыку как скрытое арифметическое упражнение духа. На музыку, как на особенно сложный вид искусства, образы которого обладают развитой изобразительностью, опирались интуитивистские эстетические концепции. По Шопенгауэру, музыка есть тайное метафизическое упражнение души, о котором она не может философствовать, непосредственный образ слепой, бессознательной, вездесущей воли; музыка чужда познанию видимого мира, поскольку независима от него и могла бы существовать, если бы мира совсем не было, чего нельзя сказать о других искусствах. Шпенглер, напротив, считал музыку высшей формой человеческого познания.
Музыка — реальность, схваченная в эмоциональных переживаниях и окрашенных чувством мыслях, выражаемых через звуки особого рода, в основе которых лежат обобщенные интонации человеческой речи. *Музыка — искусство, закрепляющее и развивающее возможности невербального звукового общения, связанного с человеческой речью. Музыка на основе обобщения и обработки интонаций человеческой речи вырабатывает свой язык.* Музыка — не столько изображение предметного мира, сколько отображение человеческих чувств и мыслей. А мысль, как подчеркивал Асафьев, чтобы стать звуковыраженной, становится интонацией. Музыка по своей природе динамична. Она — не только звуки особого рода, но и движение этих звуков, их поток, текущий во времени и выражающий всю бесконечную гамму человеческих переживаний. Она — «поэзия Звука» (Л. Стоковский).
Музыка в звуковых образах обобщенно выражает существенные процессы жизни. В произведениях Бетховена звучат отголоски суровых военных событий, величественных походов и побед, интонации и ритмы революционных маршей. Таков финал его Пятой симфонии. Ромен Роллан эту музыку назвал эпопеей славы, музыкой военных действий и грандиозных триумфов.
195
Музыка возникла на низших ступенях общественного развития и выполняла преимущественно

утилитарную роль: вначале ритуально-суггестивную, а затем напев, повторяя ритм рабочих движений, облегчал их и способствовал труду; ритм служил объединению людей в едином процессе. Вначале музыка была неразрывно связана с литературой. Поэтическое произведение интонировалось мелодией, напевалось. Музыка находилась в синтезе и с танцем.

Аристотель писал, что моральное значение музыки состоит в том, что под ее влиянием мы испытываем чистое удовольствие — истинно любим или ненавидим.

В природе нет музыкального звука, а есть лишь шумы с той или иной степенью организованности. Музыкальный звук — феномен культуры. Музыка создает звуки особого свойства, которых нет в природе и которые не существуют вне музыки. Откуда же берутся эти звуки? Ж. Б. Дюбо писал, что живописец подражает формам и краскам природы, музыкант же подражает звукам, интонациям, вздохам, модуляциям голоса, словом, всем звукам, с помощью которых в самой природе выражаются чувства и страсти. Спенсер также утверждает, что источник музыки — интонации страстно возбужденной речи. Интонационно-речевую природу музыки подчеркивает и Асафьев. Первым музыкальным инструментом был голос. Первичное музыкальное обобщение речевых интонаций происходит в народных мелодиях, которые создавались и шлифовались сотни лет. Интонации человеческой речи, лежащие в основе музыкального образа, всегда эмоционально насыщены, сотканы из человеческих чувств. Это-то и накладывает печать на особенности музыки, которая говорит с людьми на «непосредственном языке души», волнует человека, вызывает у него бесконечное многообразие эмоций и их оттенков. Музыка включает в себя звукоподражание, есть в ней и изобразительные моменты, но не они определяют ее специфику.

Цвет в живописи можно описать через сопоставление с предметом (желтый — солома, лимон), то музыкальный звук можно передать лишь через метафорическое описание («рыдания осенних скрипок»).

Звукоряд европейской музыки состоит из семи основных тонов. Одновременное сочетание трех и более тонов дает аккорд. Основа музыки — интонация. Структура музыки — ритм и гармония, в своем соединении дающие мелодию. Знаковую, смыслообразующую роль в музыке играют также громкость, тембр, темп, ритм и другие элементы. Из этих знаков складывается музыкальная фраза, музыкальный образ, а их система образует музыкальный текст. Язык музыки — иерархия уровней: отдельных звуков, звукосочетаний, аккордов. Важнейшие элементы и выразительные средства музыкального языка — мелодико-интонационный строй, композиция, гармония, оркестровка, ритм, тембр, динамика.

196

Музыкальный образ лишен непосредственной видимости живописи и конкретности слова. Он не передает точных понятий, не создает зрительно ощутимых картин, не пересказывает событий. Музыка близка архитектуре и огромной значимостью в ней ритма, и формой, далекой от форм самой жизни, а также высокой степенью художественного абстрагирования от конкретного жизненного материала, входящего в образ в «снятом» виде, и возможностями отражения не столько отдельных сторон и частностей жизни, сколько именно ее сердцевины и духа.

11. Хореография. Хореография — искусство танца, эхо музыки. *Танец — мелодичный и ритмичный звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характеры людей, их чувства и мысли о мире.*

Основоположник балетного театра Ж. Ж. Новерр писал: «Вложенная в нас природой любовь к музыке влечет за собой и любовь к танцу. Оба эти искусства — братья, неотделимые друг от друга. Нежные и гармонические интонации одного из них вызывают приятные выразительные движения другого, сообща они являют увлекательные картины зрению и слуху» *(Новерр.* 1965. С. 236-237).

Эмоциональное состояние человека выражается не только в голосе, но и в жестикуляции, характере движений. Даже походка человека может быть стремительна, радостна, печальна. Движения человека в повседневной жизни и в труде всегда так или иначе эмоционально интонированы, выразительны и подчинены определенному ритму. Танец веками шлифовал и обобщал эти выразительные движения, и в результате возникла целая система собственно хореографических движений, свой художественно выразительный язык пластики человеческого тела. Танец национален, он в обобщенной форме выражает характер народа.

Хореографический образ возникает из музыкально-ритмичных выразительных движений, дополняемых порой пантомимой, иногда специальным костюмом и вещами из бытового, трудового или военного обихода (оружие, платки, посуда и т. п.).

Как и музыка, танец сначала существовал одновременно как творческое и исполнительское искусство (автор одновременно был и исполнителем). Позже, с усложнением этих искусств, сочинитель (композитор, балетмейстер) отделился от исполнителя (музыканта, танцора).

Танец возник *в древности,* еще в условиях первобытно-общинного строя, как художественное воспроизведение охоты и других трудовых процессов, как средство объединения людей. У австралийских племен танцем отмечалось всякое важное общественное событие, требующее массового действия: сбор плодов, начало охоты, посвящение юношей, военный поход. Танец в древнейшей культуре, так же как

изобразительная и вербальная деятельность, имел не художественно-образный, а ритуально-магический характер. Этнографические наблюдения подтверждают
197
археологические данные и свидетельствуют, что в пляске обитатели Южной Африки стремятся магическим действием «умилостивить» зверя и путем волшебства заставить дичь угодить в руки охотника. Здесь насчитывается свыше двадцати видов плясок, которые носят имена шакала, орла, слона и других зверей и птиц. Туземец имитирует в танце характерные движения и повадки этих животных или изображает охотничью операцию по добыче зверя, сближая, а порой и отождествляя себя с ним. Пляску сопровождает пение хора. Танцоры же издают звукоподражательные крики, свойственные имитируемому животному. Все участники обрядовой пляски ряжены. Такова современная этнографическая картина древнего ритуала овладения зверем. Эта картина дополняет и оживляет свой живописный аналог, обнаруженный археологами.

В Древней Индии был разработан ряд стилей и школ танца с различной мимикой и выразительными движениями.

В Древнем Египте танец входил в ритуал богослужения.

У древних греков танец был также частью культа (экстатические пляски в честь Диониса, плавные, торжественные — в честь Аполлона). Кроме того, были развиты «пиррические» (военные), атлетические (спортивные) танцы, способствовавшие гармоничному воспитанию молодежи. Лукиан так описывает греческие танцы: «...ведет хоровод юноша, выполняющий сильные плясовые движения, — позднее они пригодятся ему на войне; за ним следует девушка, поучающая женский пол вести хоровод благопристойно, и таким образом как бы сплетается цепь из скромности и доблести». В Древнем Риме танец имел государственное значение; среди высшего слоя общества были также распространены развлекательные (в частности, эротические) танцы.

В Средние века искусство хореографии подвергалось гонениям официальных властей, но танцевальное искусство продолжало развиваться: без народных плясок не обходился карнавал, без строгих танцев — празднество в замке.

В эпоху Возрождения танец обретает популярность. В XVI в. возникают новые танцевальные формы: павана, аллеманда (медленные), куранта, гальярда, вольта (быстрые). Во Франции (1661) создается Королевская академия танца, разработавшая систему классической хореографии, которая сыграла большую роль в развитии балетного искусства.

В конце XVII в. в Европе приобретают широкое распространение бальные танцы — гавот, полонез, менуэт.

В XVIII в. танец обретает развитую сюжетно-драматическую эмоциональную основу, что способствует развитию балетного искусства. Французское Просвещение (Вольтер, Руссо, Дидро), выступая против аристократии и абсолютизма, подвергло критике и их порождение — придворный
198
балет — за украшательство, культ бездумного развлечения, фривольность, штампы, рутину.

В России первое танцевальное представление «Балет об Орфее и Евридике» было поставлено в 1673 г. Музыка Чайковского, творчество балетмейстеров Ш. Дидло и М. Петипа, танцевальное искусство А. Истоминой и А. Павловой, сформировали самобытную школу русского балета. Отечественный балет продолжил традиции прошлого в творчестве Нижинского, Улановой, Лепешинской, Нуриева, Плисецкой, Чабукиани. В современном балете хореография органически связана с действием; это не украшение сюжета танцевальными номерами, а выявление его интонированной пластикой человеческих движений.

Современные бытовые молодежные танцы: в середине XX в. — фокстрот, румба, танго, в 60-х гг. — твист, рок-н-ролл, летка-енка, далее принципом молодежного танца стала вседозволенность ритмических движений под громкую выразительно ритмичную музыку.

12. Фотография. 7 января 1839 г. изобретатель Л. Дагер впервые публично продемонстрировал перед французскими учеными и художниками изображения, полученные на серебряных пластинках. Это были снимки-миниатюры: вид Лувра, башни собора Парижской богоматери, набережная Сены, мастерская художника. Была открыта светопись, воспроизведение предметов с помощью использования законов оптики и химии. Так художник Дагер совместно с изобретателем гелиографии Ж. Ньепсом положили начало фотографии.

Сразу же возникла проблема взаимоотношения фотографии и искусства. По поводу светоизображений художник П. Деларош представил записку в Академию наук, в которой подчеркивал возможности, открываемые фотографией перед искусством: «Живопись умерла с этого дня». Немецкий художественный журнал «Кунтсблатт» придерживался противоположного мнения: «Вообще говоря, открытие фотографии имеет высокое значение для науки и весьма ограниченное для художества». А. Ламартин по поводу первых фотоснимков сказал: *«Это — искусство, призванное сотрудничать с солнцем!»* Ныне фотография

стала видом искусства со своими специфическими особенностями. Фото способно осуществить желание гётевского Фауста, исполнение за которого он отдал душу Мефистофелю: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Фотоискусство — создание химико-техническими и оптическими средствами зрительного образа документального значения, художественно выразительного и с достоверностью запечатляющего в застывшем изображении существенный момент действительности. Документальность — «золотое обеспечение» фото, запечатлевающего навечно факт жизни.

199

Жизненные факты в фотографии почти без дополнительной обработки переносятся из сферы действительности в сферу художественную. С развитием техники и мастерства фотообраз стал передавать и активное отношение художника к объекту (через ракурс съемки, распределение света и теней, через передачу своеобразного «фотопленэра», то есть воздуха и рефлексов, отбрасываемых предметами, через умение выбрать момент съемки). Ныне фотография обрела цвет и стоит на пороге объемного, голографического изображения мира, что расширяет ее информативно-изобразительные и художественно-выразительные возможности.

13. Кино. Кино — дитя XX в. Его появление обусловлено достижениями науки и техники в области оптики, химии, электро- и фототехники, физиологии зрения (открытие способности сетчатки глаза десятую долю секунды сохранять впечатление). Рождение кино нельзя объяснять только техническими и научными достижениями. Его появление и развитие стимулировали социальные особенности новейшего времени: потребность художественно осмыслить общее нарастание динамики жизни, расширение и углубление взаимозависимости самых разных процессов (быстрое перемещение действия в географическом пространстве; связь событий, происшедших в одном конце земного шара, с событиями в других его концах; взаимодействие человека с различными сферами действительности), вовлечение в исторические действия огромных людских масс (Первая и Вторая мировые войны, 1917 год и Гражданская война в России), потребность в раскрытии духовной жизни человека, потока его сознания и каскада действий.

В создании предпосылок кино — достижения традиционных искусств. Роман Нового времени (Бальзак, Стендаль, Толстой, Достоевский) сочетает видение мельчайших подробностей с широким эпическим охватом действительности, выделяет крупный и общий план; развитие сюжета в нем идет путем «монтажа» кусков повествования. Широкий жизненный подтекст пьес Ибсена и Чехова, совершенствование актерской техники, открытие Станиславским связи физического действия с внутренним состоянием человека, — все это сказалось на выразительных особенностях кино.

В художественной подготовке кинематографа приняли участие также живопись и графика. Живопись открыла разные планы в изображении действительности, использовала крупный план, научилась выделять «стоп-кадр» и строить внутри него художественную композицию. Изобразительное искусство стремится зрительно передать динамику движения народных масс (Суриков, Репин), острохарактерные профессиональные движения людей (Дега), взаимопроникновение света и тени (Ренуар, Моне). В графике получает развитие изорассказ (комиксы, например), в

200

котором события сюжетно развертываются во времени. Все это подготавливало и формировало художественно-изобразительное мышление кино.

Среди искусств не существует иерархии. Кино превосходит театр, литературу, живопись в создании зрительных подвижных образов, способных широко охватить современную жизнь во всем ее эстетическом значении и своеобразии. Кино передает динамику эпохи; оперируя временем как средством выразительности, оно способно передать стремительную смену событий в их внутренней логике. Вместе с тем, кино во многих отношениях уступает другим искусствам. Так, непосредственный контакт и обратная связь актера с аудиторией — преимущество театра, а способность «остановить мгновение», документально запечатлеть для длительного обозрения существенное событие — преимущество фотографии.

Кино по своей природе синтетическое искусство: в кинообраз как его составляющие входят: литература (сценарий, текст песен); живопись (мультфильм, декорации в обычном фильме, а главное — колористический и композиционный опыт изобразительного искусства); театр (игра киноактеров, которая при принципиальных отличиях от работы актеров в театре тем не менее основывается на театральной традиции и опирается на нее).

Кино непосредственно опирается на возможности техники. Сама специфика кино подвижна и меняется с открытием и развитием новых технических и художественных средств. Вначале кино существовало как «великий немой». Изобретение фотоэлементов позволило записать синхронно звук и зрительный образ. Первые звуковые фильмы появились в 1928 г., но кино с трудом художественно осваивало звук. Свою

статью, посвященную звуковому фильму Чарли Чаплин назвал «Самоубийством кино». «Огни большого города», «Новые времена» Чаплин снимал как незвуковые фильмы. Он боялся, что звук принесет на экран дурную театральщину и исчезнет специфика кино. Однако кризис, связанный с переходом к звуковому кино, был преодолен, звук был освоен как собственно художественное средство. Звук обогатил кинообраз словом и музыкой, которая стала не сопровождением, не дополнением зрительных впечатлений, а средством создания единого зрительно-слухового образа. От «великого немого» — к звуковому кино, от звука — к цвету, к стереоскопии и стереофонии широкого экрана, к синераме, а в будущем к дальнейшему художественному освоению трехмерного пространства с помощью голографии — этапы расширения художественных возможностей кинематографа.

Для кино характерно не столько словесное, сколько зрительное действие, киносценарий во многом ближе не к драме, а к эпосу (повести, роману). Киносценарист свободен от ограничений сцены и ему доступно любое событие, как бы масштабно или мелко оно ни было, какими бы грандиозными размерами во времени и пространстве оно ни обладало. Сцена кинематографа — весь мир; действие может быстро перемещаться во времени и пространстве

Кино поистине всемирно. В его рождение и совершенствование внесли свой вклад разные нации. Конструкцию киноаппарата и кинопроектора разработали французские изобретатели братья Люмьер. После художественных открытий С. Эйзенштейна в фильме «Броненосец

201

"Потемкин"» монтаж во всем мире называют «русским монтажом», американскому режиссеру Д. Гриффиту принадлежит открытие крупного плана, русский кинематографист Дзига Вертов раскрыл особенности «киноглаза» (кинозрения), шведский режиссер Бергман сделал кинофотогеничным подсознание. Итальянские кинорежиссеры — М. Антониони освоил пастельный колорит в цветном кино и сделал цвет способом выражения духовного состояния, а Феллини зрительно материализовал память и мысли человека. Русский режиссер А. Тарковский научил кино проникать в загадки и тайны человеческого бытия.

Богаты художественно-языковые средства (семиотика) кино: монтаж, смена угла зрения на фиксируемое кинокамерой событие (ракурс), подвижность расстояния между зрителем и зрелищем (крупный план, средний, общий). Крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака.

«Первоэлемент» кинообраза — кадр фиксирует предмет внимания художника; делает упор не на то, как видит мир художник, а на то, что он видит.

Монтаж, напротив, дает качество и характер видения объекта, помогает выделить главное в нем. Единица художественного высказывания в кино — монтажная фраза (в немом кино часто сопровождалась титром, а в звуковом — ей сопутствует кадр-эпизод). Монтаж создает в киноречи «акценты», выделением которых и планируются кинофразы, строящиеся или от детали к общему плану, или от общего плана к детали. Монтаж — первая форма синтаксиса в фильме. Французский теоретик кино Ж. Митри пишет: «...никакой монтаж не изменит самих вещей, но ритм и порядок, который им придается, их кадрирование, их положение в «поле» делают их «другими», хотя при этом они остаются тем, чем являются, — своего рода жертвами собственной репрезентации» *(Митри.* 1984. С. 33). Благодаря монтажу вскрывается смысловая связь кадров и передается ритм движения жизни, внутреннее состояние героя. Временной образ кино обладает своим темпоритмом, определяющимся и актерским поведением, и монтажом, раскрывающим эмоциональное содержание эпизода. «Медленный» монтаж способен передать впечатление спокойного наблюдателя и раскрыть события, протекающие плавно, без перебоев. «Быстрый» монтаж передает высокую степень напряженности наблюдателя и бурное течение событий. Кинокамера и фиксирует, и творчески перерабатывает жизненные картины. Разнообразие форм движения камеры, ракурсов съемки, планов безгранично — в этом кроются богатые художественные возможности кино. Например, эмоциональная выразительность сцены смерти Бориса в фильме «Летят журавли» Калатозова достигается благодаря тому, что хоровод берез, вращаясь на экране, передает последние впечатления падающего солдата и утверждает красоту жизни, с которой он расстается.

Грамматика киноязыка, по Пазолини, выглядит следующим образом: докинематографический язык кино — актерская выразительность; собственно киноязык — система планов, движение камеры, ракурс съемки, пассивность или активность кинокамеры по отношению к объекту съемки; монтаж как способ связи кадров. Тынянов писал: «Движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак» *(Тынянов.* 1977. С. 322).

Современный кинематограф овладевает такими высокими открытиями других видов искусства, как система Станиславского, метод психологического анализа, поток сознания, интеллектуализм. Мысль человека, его внутренний психологический мир стали фотогеничными. Киноискусство прочно вошло в сокровищницу мировой цивилизации. Вершины кино стали вровень с вершинами мировой литературы, живописи, скульптуры. Возможности дальнейшего прогресса кинематографа неисчерпаемы.

202

Кино — искусство зрительных подвижных образов, создаваемых на основе достижений современной химии и оптики, искусство, обретшее свой язык, широко охватывающее жизнь во всем ее эстетическом богатстве и синтетически вбирающее в себя опыт других видов искусства.

14. Телевидение. Как определить телевидение? Что это? Кино на дому? Зрелище? Тип журналистики?

Новый вид искусства? Одни называют его «одноглазым монстром», другие — «ящиком грез», третьи — «восьмым чудом света». Что это — новинка техники или эстетики? *Телевидение — средство массовой видеоинформации, и новый вид искусства, способный передавать на расстояние эстетически переработанные впечатления бытия.* По своей массовости телевидение сегодня обогнало кино. На земле сейчас действуют тысячи передающих и ретранслирующих телестанций. Это меняет даже некоторые космические показатели нашей планеты, приближая ее радиохарактеристики к звездам-гигантам. Никакой другой культ не может собрать столько разномыслящих приверженцев, как телевидение. Социальная ценность телевидения в его аудио- и видеоинформативности.

Телепередачи осуществляются с земли, из-под земли, из-под воды, с воздуха, из космоса. Телеглаз видит и там, где глаз человека не видит. «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Эта старинная поговорка сегодня неожиданно раскрывает преимущества телевизора перед радио и частично отвечает на вопрос, почему телевидение обрело статус нового вида искусства.

Каковы выразительные и изобразительные особенности телевидения? Телеэкран дает изображение на просвет, имеющее поэтому несколько иную фактуру и иные законы освещения, композиции, чем на киноэкране. Свет — сильнейшее средство выразительности на телевидении. Ракурс восприятия предметов, телемонтаж, движение камеры и приближение предмета изображения дают телевидению большие возможности художественной выразительности. Для телевидения характерно сочетание ритмически плавного, «спрятанного» монтажа с его неожиданным сбоем, перебросом на новый объект внимания.

Телевидение, при всей его фактографичности, близости к натуре, хроникальности, способно отбирать жизненный материал и интерпретировать его. Вместе с тем, оно таит в себе угрозу стандартизации мышления людей. «Массовое потребление» одинаковой духовной продукции, если ее качество низко, способно вызывать шаблоны и штампы в общественном сознании. Важен эстетический вектор передач и их художественный уровень.

Особенность телевидения, роднящая его с прикладным искусством, — интимность, домашность восприятия. Это искусство, пришедшее к нам в дом, ставшее частью нашего быта.

Еще на заре телевидения Эйзенштейн предсказывал новое качество актера в этом виде искусства. Все, кто попадает на телеэкран, невольно становятся не только людьми определенных занятий, но и живыми образами, персонажами художественного репортажа в новом виде искусства. Важно поэтому, чтобы каждый герой телепередачи был живым, «незапрограммированным» человеком, на глазах зрителя творящим монолог или беседу, умеющим вести непринужденный разговор и душевно раскрыться.

У телевидения свои критерии талантливости. Деятель телеискусства должен соединять в себе качества актера, журналиста, режиссера, обаяние и эрудицию, легкость и естественность общения с людьми, мгновенность реакции, находчивость, остроумие, способность к импровизации и, наконец, гражданственность, публицистичность. К сожалению, не все выходящие в эфир обладают этими качествами.

Важная эстетическая особенность телевидения — передача «сиюминутного происшествия», непосредственный репортаж с места события, включение зрителя в тот поток истории, который течет именно сейчас и о котором только завтра смогут заговорить газеты и кинохроника, послезавтра — литература, театр, живопись. Долгое время непосредственный репортаж использовался телевидением лишь в особых случаях: большой футбол, соревнование фигуристов, встреча космонавтов, праздничные парады. Но история творится не только по праздничным дням. И сегодня телекамера часто стремится «подглядеть» естественное течение жизни глазами умного и находчивого комментатора, способного к яркой импровизации. Эти особенности телевидения способствуют демократизации жизни общества. Большими информационными возможностями обладает скрытая телекамера, наблюдающая за ходом жизни на перекрестке улиц, в магазине, учреждении, на заводе, в порту. Однако скрытая камера не вполне достойный инструмент для войны компроматов.

При художественном телерепортаже экранное время равно реальному. Когда телевидение прибегает к кинохронике, эффект сиюминутности передачи, присутствия зрителя при совершающемся событии должен сохраниться. Для телевидения важен «эффект безусловности» изображаемого и документальности. На возможности телевидения иметь обратную связь основываются телемосты и некоторые другие передачи.

Голубой экран, став цветным, стал еще более мощным способом получения информации, расширив свои художественные возможности. Можно ожидать, что техника обеспечит вскоре объемное, голографическое изображение.

Телевизор — замечательный ретранслятор крупных событий в художественной жизни мира. Еще в 1921 г. Велемир Хлебников, мечтая о передаче зрительных образов, писал, что раньше радио было мировым слухом, теперь оно станет глазами, для которых нет расстояния. Телевидение таит в себе богатые социальные возможности, опасности и благотворные перспективы. Телевизор может оказаться троянским конем, который въезжает в ум и в душу среднего человека, предает его, делает усредненным, стереотипно мыслящим. Порой телевидение становится наркотиком или манипулятором сознания

зрителей, но оно способно быть и великим учителем человека.
Американский теоретик СМК (средств массовой коммуникации) Маклюэн утверждает, что история человечества — это в первую очередь история коммуникаций, они определяют тип жизни и тип культуры. Человечество прошло в этом плане через стадии устной, письменной, затем печатной, а ныне вступило в стадию изобразительной (кино, телевидение) коммуникации. Развитие СМК потеснило чтение и оно нередко теряет свое непререкаемо господствующее положение, но его огромное значение сохраняется.
204
Предмет телеискусства — весь мир. Муза-подросток взрослеет, обретает свой голос, свое видение жизни, свое отношение к вещам, свою поэтику.
Актуальный, наиболее массовый вид искусства нашего времени — телевидение. Оно может включить в поле нашего зрения весь мир, способно заставить зрителя задуматься над судьбами человечества, дать художественный анализ состояния мира и раскрыть его в живых, видимых образах. Для осуществления этой возможности на телеэкран должны попасть другие нежели сегодня люди, с другой философской и художественной подготовкой, способные создать телеклассику, которая сможет передать последующим поколениям дух культуры и суть нашей эпохи. Эту репрезентативную функцию сегодня наиболее полно выполняют кино и литература. ТВ необходима своя классика, без нее не живет ни один вид искусства.
Телевидение — средство массовой видеоинформации, способный передавать на расстояние эстетически переработанные впечатления бытия; новый вид искусства, обеспечивающий интимность, домашность восприятия, эффект присутствия зрителя (эффект «сиюминутности»), хроникальность и документальность художественной информации.
15. Эстрада. В XX в. рождается *эстрада — равноправное взаимодействие литературы, музыки, балета, театра, цирка; массовое зрелище с усиленным занимательно-развлекательным началом, обращенное к «пестрой» аудитории.* Эстрада производит столь специфическое эстетическое воздействие на зрителя, что можно говорить о рождении нового вида искусства из равноправного сосуществования ряда искусств.
16. Развитие техники и предвидимое будущее искусств. Жизненные и эстетические потребности стимулируют развитие техники и средств массовой коммуникации. Так телевидение возникло из потребности сиюминутно художественно обработать, истолковать и документально-наглядно передать информацию о современной жизни. Телевидение удовлетворяет многие социальные потребности, однако, несмотря на совершенство телевизионного изображения (четкость кадра, естественность и выразительность цвета), техническое состояние светящегося экрана еще не полно удовлетворяет тем запросам, которые были его порождающим стимулом. Телеизображение еще не вполне адекватно действительности: отсутствует объемность. Эстетические потребности, вызвавшие к жизни телевидение, в дальнейшем стимулировали рождение цвета (новая ступень соответствия кадра реальности) **и** теперь стимулируют развитие объемности цветного телеизображения. Технические принципы его создания уже найдены: голография в сочетании со стереофонией. Дело за воплощением этих принципов.
Что же даст художественной культуре голографическое телевидение? Живопись строит перспективу на плоскости и поэтому теряет при телетрансляции не от отсутствия объемного кадра, а от неполной адекватности передачи цвета и характера мазка. Скульптура, архитектура и театр многое теряют от плоскостной телетрансляции. Этим видам искусства объемное телевидение даст возможность более адекватной трансляции и новый способ консервации информации.
205
Восстановление старого города и королевского замка в Варшаве, разрушенных войной, было бы облегчено, если бы существовала голографическая телеинформация о них Объемное телевидение еще более приблизит к реальным условиям путешествия по улицам и площадям Москвы, Парижа, Рима, что углубит приобщение людей к мировой культуре.
Большие возможности стереотелевидение откроет перед музыкой и театром, телетрансляция которых приблизится к ситуации традиционного восприятия в концертном зале или театре Голографическое телевидение усилит эффект присутствия зрителя при любой передаче. И тогда не только художественная, но даже публицистическая или информационная программа будут оказывать эстетическое воздействие.
Увеличение адекватности телеизображения реальности противоречиво по своим последствиям. Положительная сторона: усиление эффекта присутствия, включенности зрителя, документальности, убедительности передач. Отрицательное следствие: приближение изображения к реальности вызовет нарушение условности, необходимой всякому искусству, породит эффект замещения (ощущение иллюзорного присутствия и участия в событиях мира при абсолютной пассивности и как следствие: созерцательность, снижение гражданственности, переключение активности с жизни на ее изображение).
Только художественное воздействие может вызвать у зрителя эстетические переживания и философские раздумья и породить активность, направленную не на сценические события, а на жизненные ситуации. Из этого следует, что усиление натуральности телепередачи должно сочетаться с усилением присущей искусству условности. Решающую роль здесь играют вербальные средства. Именно слово способно выстроить необходимую меру условности в грядущем цветном, объемном изображении.
Слову будет принадлежать огромная новая роль на телевидении. В этом отношении прогноз Маклюэна о будущей «зрительной» цивилизации ошибочен Усиление благодаря развитию телевидения роли зрительных образов в жизни человека будет сопровождаться повышением роли вербального начала.

Иными словами, вместе с появлением голографического светящегося экрана возникнет новый синтез телевидения и литературы, ведущее значение которой по отношению к другим видам искусства в будущем еще усилится. Важно так же изображение и экранное слово сделать достаточно простым (найти меру !),чтобы оно было доступно для многих и достаточно сложным, чтобы оно нуждалось в эмоциональных и интеллектуальных усилиях воспринимающего, усилиях,благодаря которым он будет получать эстетическое наслаждение от голубого экрана.

Возникновение грамзаписи, затем магнитофонной записи, а теперь и записи на лазерных дисках — качественный перелом в истории музыки, следствия которого еще полностью не выявились. Впервые в истории музыкальной культуры электронная запись создала возможности тиражирования и консервирования звучащего художественного произведения. Это имеет свои следствия: к ранее существовавшему опосредующему звену между композитором и слушателем — исполнителю — прибавилось еще одно звено — диск, фиксирующий и воспроизводящий исполняемое произведение.

Сам характер исполнения при электронной звукозаписи меняется. Исполнителю приходится учитывать новое опосредующее звено и исчезновение непосредственного контакта со слушателем — возникает «усреднение» исполнения, ориентирующегося на массовую аудиторию. Грампластинки, микрофон, магнитофон, диск вызвали у музыкальных исполнителей стремление «докричаться» до непосредственно «невидимой» аудитории путем художественного упрощения текста и мелодии. Это чревато вульгаризацией исполнительства. Повышается громкость, возникают поп-артские тенденции, появляется «безголосый» вокал.

Созданная звукозаписью эстетическая ситуация сказалась и на судьбе музыкальной классики: она лишилась ореола элитарности, расширилась ее аудитория, исполнительство демократизировалось, открылись возможности популяризации.

206

Фонокультура стала составной частью современной художественной культуры, она вторглась в сферу досуга, что важно в связи с увеличением свободного времени.

Электронная звукозапись, как кино и телевидение, — средства массовой коммуникации. Фиксация, тиражирование и консервирование музыки привели к ее синтезу с кино и телевидением. У фиксированной фонокультуры имеются большие, отчасти уже использующиеся возможности развития в немузыкальном направлении: запись чтецов, театральных постановок, литературных композиций. Фиксированная фонокультура прочно входит в современный быт: физзарядка, сказки для детей, уроки иностранного языка.

Улучшаются формы и технические характеристики звукозаписи (расширяется диапазон частот, появилась лазерная звукозапись, компакт-диски, аудио- и видеокассеты и их тематические наборы, стереофония, звуковое пространство, воспроизведение цветомузыки) — это представляет новые эстетические возможности аудиокультуре. Открылись возможности запечатлеть для будущих поколений выдающихся музыкальных исполнителей и даже придать стереозвучание монозаписям Шаляпина, Карузо и других великих музыкантов, сделанным на пластинках до изобретения способов фиксации стереофонического звука. Велико значение звукозаписи и по отношению к «горизонтали» художественной культуры: звукозапись позволяет донести лучшую музыку в лучшем исполнении до самых отдаленных уголков мира.

Художественный процесс

I. Этапы и русло протекания художественного процесса

1. Художественное развитие.

1. Художественное развитие. Литература и искусство — развивающаяся система. Развитие художественного процесса социально обусловлено и имеет внутренние закономерности. Взаимодействие внешних (социальных) и внутренних (художественные традиции, художественный мыслительный материал) факторов и формирует художественный процесс. Все течет и меняется в мире. Меняется и сам мир и его явления. Мир

— процесс, искусство — художественный процесс, в котором преломляются изменения реальности. Жизнь предъявляет к искусству определенные требования. Однако сами по себе ни новая историческая реальность, ни ее требования ничего не могут создать в художественной культуре, ибо здесь новые явления творятся только на собственно художественной основе (традиции, предшествующий художественный материал).

Важнейшая категория эстетики, помогающая понять художественный процесс, его исторические этапы и звенья, обобщенно описывающая его

— *художественное направление.* Эта коренная категория имеет инструментально-методологическое значение и «работает» при анализе литературного развития и выявлении его исторических, национальных и региональных особенностей.

Возникновение новых направлений искусства происходит на основе художественно-мыслительных предпосылок (художественных традиций), изменяющихся под воздействием новых исторических реалий и под влиянием науки, философии, религии и других материальных и духовных факторов.

2. Художественное направление как инвариант художественной концепции.

2. Художественное направление как инвариант художественной концепции. Направление — коренная категория теории и истории художественного процесса. Между тем эта категория не разработана и часто отождествляется с течением, школой, методом, стилем. Направление не имеет точного определения, порой отрицается само его существование (см. работы Б. Реизова, например), и целые школы («новая критика», например) провозглашают произведение единственной реальностью искус-

208

ства. Несомненно, произведение — наиболее достоверная и ощутимая реальность искусства. Однако столь же несомненна реальность типологической общности произведений разных писателей. Изучение художественного произведения может быть всесторонним только при раскрытии связи между ним и близкой ему типологической группой произведений.

Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические манифесты, провозглашающие эти принципы. Существование такого рода совокупностей отмечал П. Вяземский, утверждавший, что самые разные гении «в некоторых отношениях подвластны общему духу времени и движимы в силу каких-то местных и срочных законов. Во все времена люди возвышенные, хотя, впрочем, и разногласные в некоторых отношениях, были одной веры по некоторым основным мнениям; несмотря на слова их, противоречащие одно другому, выдавалась у них невольная соответственность». *(Вяземский.* 1878. С. 329).

Направление — одна из центральных проблем эстетики, точка схождения теории и истории художественного процесса. Направление — важнейшая и особо ёмкая категория художественного процесса, позволяющая делать сравнительно-исторические обобщения в масштабах всемирной истории художественной культуры и выявлять в культуре разных народов единую последовательность этапов развития, смену и борьбу концептуальных и стилистических парадигм искусства. Направление воплощает в себе типологические общности, объединяющие многообразные художественные произведения.

Направление межнационально типологично, но имеет свои национальные вариации. Оно вбирает в себя общее для всех национальных модификаций классицизма, романтизма или реализма. Эталонный образец направления, его классическая национальная форма (итальянское Возрождение, французский классицизм, немецкий романтизм, русский реализм). Направление может касаться лишь одного вида искусства (литература «потока сознания» или музыкальный пуантилизм, или абстракционизм в живописи), может выявлять общность ряда видов искусств (неореализм — в кино и в литературе), может очерчивать историческую общность всех или большинства искусств (романтизм или сюрреализм, например). Направление — реальный исторический результат взаимодействия традиции и новаторства.

В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление — концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода.

209

Художественная концепция определяется элементами, составляющими структуру художественной реальности, отражающей мир в его взаимодействии с личностью, что создает ряд пластов в структуре художественного произведения (см. об этом более подробно на с. 134 — 135):

1) внутренние коммуникации личности («Я — Я»);
2) общение человека с другим человеком («Я — Ты»);
3) взаимодействие человека с обществом («Я — Мы»);
4) отношение личности к человечеству («Я — все мы»);
5) отношение к природной среде («Я - все»);
6) отношение личности ко «второй природе» («Я — все, созданное нами в сфере материальных ценностей»);
7) отношение личности к духовной культуре («Я— все, созданное нами в сфере духа»);
8) человек и космос («Я — всеобщее»).

Выражаемая в произведениях данного направления художественная концепция мира реализуется через типологическую художественную модель мира, суть которой зависит от иерархического расположения пластов: от того, какой из них доминирующий; как, в какой последовательности от доминирующего пласта располагаются другие пласты; какие из пластов отсутствуют в структуре произведения, как трактуется каждый из наличествующих пластов.

Помимо пластических идей в художественную концепцию мира входят и прямо формулируемые (в литературном тексте, в названии картины) непластические идеи (философские, религиозные, политические, нравственные).

Всякий раз образуется неповторимая типологическая художественно-образная конструкция, которая так или иначе варьируется в разных течениях и школах и в разных произведениях, принадлежащих к данному направлению. Вместе с тем основной каркас этой конструкции сохраняется.

Художественное направление — инвариант (неизменное, постоянное, устойчивое начало, варьируемое в произведениях этого направления) художественной концепции мира и личности. Поскольку эта концепция раскрывается главным образом через создаваемую художником художественную реальность, художественное направление — тип художественной реальности. А поскольку художественная реальность и художественная концепция определяют характер восприятия произведения реципиентом, художественное направление — тип рецептивного диалога по цепочке: «автор — произведение — реципиент».

Направление — система художественных произведений, построенных по одной типологической модели с инвариантной (единой и устойчивой) концепцией мира. Смена художественных направлений — процесс

изменения художественной концепции мира, проявляющийся через изменение типа структуры художественного произведения.

Средневековое искусство, выдвигая Бога в качестве доминирующей проблематики, осмысляло вселенную в ее отношении к человеку. Эта тенденция нашла свое продолжение у Данте, ставившего мироздание в центр своей художественной концепции. «Божественная комедия» создает вероятностную модель структуры космоса и отводит в ней место для человека и общества.

Возрождение ставит в центр мироздания сознающую себя личность. Классицизм фокусирует внимание на государстве и подчиненном ему человеке. Романтизм помещает в центр художественной концепции внутренний мир личности в его отношениях с природой. Реализм ставит в центр произведения человека и народ, личность и общество.

Школа — художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, определившее свой состав (членство), имеющее свою теоретическую платформу (манифест, программу, принципы).

Течения — варианты устойчивой художественной концепции мира, присущей направлению.

Категория «художественное направление» позволяет охватить развитие искусства в его сложности. В одну художественную эпоху обычно входят несколько значительных художественных направлений. Художественный процесс не совпадает полностью с основными направлениями эпохи, он богаче своих ведущих тенденций. В нем много не устоявшегося, а направления схватывают только то, что уже устоялось.

3. Историческое членение (периодизация) художественного процесса. Художественный процесс, как всякое движение, протекающее во времени и пространстве, следует понимать как диалектику прерывного и непрерывного. Эту диалектику раскрыл еще Зенон в своих апориях «Летящая стрела» и «Ахиллес и черепаха» (пока Ахиллес пробежит половину пути, отделяющего его от черепахи, та пройдет небольшое расстояние; пока Ахиллес пробежит новую половину оставшегося между ним и черепахой расстояния, черепаха опять немного уползет вперед и так до бесконечности). Эта апория утверждает идею единства прерывного и непрерывного в процессе движения.

Процесс развития искусства также основан на диалектике прерывного и непрерывного, что в частности, предполагает периодизацию художественного процесса, его научное членение. Периодизация развития художественной культуры — важнейшая проблема эстетики, теории и истории литературы и искусства. Необходима иерархия исторического членения художественного процесса на мелкие и крупные этапы. Обычно исто-

рия литературы и искусства учитывает два этапа развития художественной культуры.

1. *Поколение* — минимальный этап художественного развития, определяемый творческой деятельностью группы авторов — ровесников и современников. Эти авторы определяют исторически завершенный отрезок художественного развития, равный среднему времени активной творческой жизни художника.

2. Более крупный этап художественного развития — *век.* Так, в движении русской литературы выделяют XVIII, XIX, XX вв. — крупные отрезки исторического времени, достаточные для существенных изменений в социальной жизни и для проявления их влияния на художественное мышление.

3. Иногда эти этапы художественного процесса дополняются понятием художественной эпохи (античность, Возрождение), которую, впрочем, нередко отождествляют с направлением (Просвещение).

Другой принцип исторического разделения искусств на этапы развития предложил В. Мириманов: «В истории европейского искусства, в эволюции европейского представления вычленяются периоды, каждый из которых может быть узнан по соответствующему ему символу — мифологическому образу, организующему на каждом этапе картину мира. Искусство раннего Возрождения (в частности — Мазаччо) отмечает конец первого периода, совпадающего с эпохой Средневековья, и посвященная ему глава могла бы быть названа — Бог. Наиболее адекватным второму периоду (барокко и рококо) является образ Кесаря. «Менины» Веласкеса предваряют конец этого и одновременно указывают на начало следующего — который представляют грандиозные полотна Ж. Л. Давида и Э. Делакруа и такие образы, как «Бонапарт на мосту Арколь, 17 ноября 1796 г.» А. Ж. Гро. Центральная тема его — Герой. Следующий за ним (который еще не изжит до конца), мог бы быть назван «Ни Бог, ни Кесарь, ни Герой» *(Мириманов.* 1993. С. 101).

Предлагаю другое историческое членение:

Художественный период

Художественный период (например, предмодернизм, или модернизм, неомодернизм, постмодернизм) — *объединение группы исторически, эстетически и концептуально близких друг другу направлений, несущее инвариантную художественную идею, значимую для всех этих художественных направлений.*

Художественный период очерчивает историческое время господства в литературном развитии определенного типа героя (варьируемого в направлениях данного периода), определенного типа автора, и определенного типа участия автора в создании художественного текста.

212

Художественная эпоха

Художественная эпоха — понятие, возникшее в раннеромантической эстетике, осознавшей искусство как процесс исторического развития. Этот процесс осмысляется Шиллером в терминах «наивной» и «сентиментальной» литературы, Жерменой де Сталь — «южной» и «северной», Ф. Шлегелем — «классической» и «романтической».

В предлагаемой классификации этому термину придается следующее значение: *художественная эпоха — время существования группы художественных направлений или периодов, объединенных общей инвариантной художественной парадигмой, интегрирующей в себе ряд художественных концепций и идей.*

Художественная стадия

Художественная стадия — *крупнейшая единица членения художественного процесса.* В основе стадиального членения — глобальные проблемы эстетического отношения к Богу, Природе, Человеку, Обществу. Мировой художественный процесс включает в себя четыре стадии: 1) *стадия единения человека с природой;* 2) *стадия единения человека с Богом;* 3) *стадия надежд и иллюзий:* уповая на Бога, действуй сам сообразно Природе; 4) *стадия утраченных иллюзий:* А может быть не удалось Творенье? Всемирный замысел истории не сбылся? Что изменить: Природу? Человека? Бога? Или все дело в Общества пороках?

Эра.

Эра. Гегель выдвинул идею разделения художественного развития человечества на три этапа. Основание такого всемирно-исторического членения истории художественной культуры, по Гегелю, как уже об этом говорилось подробно выше — взаимодействие абсолютного духа (содержания) и его материально-чувственного воплощения (формы). История художественной культуры проходит три эры: символическую, классическую, романтическую. Искусство в его богатстве полно не укладывается в гегелевскую периодизацию, а ее логическое завершение — идея о гибели искусства — исторически не подтверждается, но историзм видения искусства и глобальность подхода — заслуга Гегеля.

Предлагаю другой тип глобального членения и характеристики художественного процесса на основании параметра *пространство и время.* На разных стадиях своего развития искусство сосредоточивало внимание на тех или иных аспектах художественного мира — на пространстве, на времени или на времени-пространстве. С этой точки зрения можно выделить три эры художественного развития.

Древнее искусство мыслило преимущественно пространством. Главная его тема и проблема — миропорядок. Вопросы космогонии, происхождения Вселенной, богов, покровительствующих разным сферам жизни и деятельности человека. Именно эти проблемы были в центре внимания древнего художника.

213

Начиная с эпохи Возрождения искусство (для которого характерны: рост личности и общества, процесс социальных преобразований, изменчивость всего) *мыслит преимущественно временем.* Историзм проникает во все поры художественного творчества.

Новое искусство, сформировавшееся в XIX и XX вв., начинает *мыслить пространством и временем в их*

единстве. Не случайно именно в нашу эпоху была сформулирована М. Бахтиным категория *«хронотоп» (время-пространство),* которая характеризует новейший типа художественного мышления.
Если вышеизложенные теоретические соображения применить к стрежневому процессу художественного развития, если проследить полет стрелы времени в сфере художественной культуры, то общая картина теоретической истории литературы и искусства будет выглядеть следующим образом.

I. ЭРА ПРОСТРАНСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Стадия слиянности человека с природой

ДРЕВНЕЙШАЯ ЭПОХА:

оставаясь частью природы, человек выделяет себя в субъекта, способного ее осваивать практически и эстетически

Период возникновения и становления ранних форм искусства

Магические реалии (тождество изображения и реальности) и происхождение искусства
Миф — форма перехода от магических реалий к художественной реальности

Период развития ранних Форм искусства

Мифологический космизм: (шумерское, аккадское, древнеегипетское, хеттское, угаритско-финикийское): человек в мире неустойчивого равновесия глобальных сил, борющийся за жизнь

ДРЕВНЯЯ ЭПОХА:

доверчиво-наивное ощущение бытия: радостно, трудно и страшно жить в мире гармонии и рока

214

Период развития классических форм искусства

Классическое искусство древности (древнекитайское, древнеиндийское, древнеиранское, древнееврейское искусство): художественная космогония: устройство мира загадочно и человеку трудно адаптироваться к жизни в природе и обществе
Период античного мифологизма: героический человек в обстоятельствах гармонии, определяющей красоту, и рока, определяющего трагизм мира
Мифологический реализм (мир каков он есть): человек, преодолевая страх, героически отстаивает свой социум даже ценой жизни
Мифологический романтизм (мир каким он должен быть): героическое бесстрашие — путь к подвигу человеколюбия
Мифилогизм обыденного сознания (мир как о нем думают и говорят многие): героизм смешон, предпочтительна спокойная жизнь с тихими радостями, весельем, созерцанием красоты, любовными утехами

Стадия слиянности человека с Богом:

судьба человека решается на небе

ЭПОХА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ:

человек в черно-белом мире борьбы добра и зла

Рыцарский романтизм (литература Замка): герой в сражениях, мученик в любви
Сакральный аллегоризм (литература Монастыря): мученик, уповающий на волю Бога
Карнавальный натурализм (искусство Города): народный смех казнит несовершенство мира и, омывая весельем, обновляет его

II. ЭРА ИСТОРИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ВРЕМЕНЕМ

Стадия надежд и иллюзий:

уповая на Бога, действуй сам, однако оказывается, что действия имеют разные векторы и могут быть разрушительными

215

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ:

свободный человек — высшая ценность мира

Период очарования свободой: «делай что хочешь!»
Ренессансный гуманизм: титан, сражающийся с морем бед, чтобы победить их в единоборстве
Маньеризм: элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты
Период разочарований (кризис Возрождения): свобода порождает индивидуализм и возможность творить не только добро, но и зло
Барокко: экзальтированный индивидуалист, гуманный скептик-гедонист в неустойчивом мире
«Плеяда»: жизнерадостный человек, ориентированный на гуманные национальные и государственные ценности

Рококо: изысканная праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей
Готика: в земной жизни человека не ждет ничего хорошего, уповать следует на жизнь небесную

ЭПОХА НОВОГО ВРЕМЕНИ:

человек надежд и иллюзий, ищущий верного вектора действия человека

Период надежд на долг, нормы и разум

Классицизм: человек долга в абсолютистском государстве *Ампир:* государственно ориентированный и регламентированный человек в империи, охватывающей видимый мир
Просвещение: инициативный, авантюрный человек в меняющемся мире

Период надежд на чувства и веру

Сентиментализм: впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу
Романтизм: вечность зла и вечность борьбы с ним; мировая скорбь — состояние мира, ставшее состоянием духа

216

III. ЭРА ХРОНОТОПА (ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ)

Стадия утраченных иллюзий

(включает в себя две параллельно развивающиеся эпохи — авангардизм и реализм): А может быть не удалось творенье? Всемирный замысел истории не сбылся? Что изменить: Природу? Человека? Бога? Или все дело в Обществе пороках?

ЭПОХА АВАНГАРДИЗМА:

мир враждебен личности; поиски смысла жизни

Период предмодернизма: свобода и удовольствие
Натурализм: человек плоти в вещественно-материальном мире
Импрессионизм: утонченная, лирически отзывчивая, впечатлительная личность, способная видеть красоту
Прерафаэлиты: современная жизнь далека от идеала, оставшегося в рыцарской эпохе Средних веков
Символизм: «в закате утонула так (пышно!) кровать»; мечты о рыцарстве и Прекрасной Даме
Эклектизм: демократизм, равенство, доходность
Период модернизма: ускорение истории и усиление ее давления на человека
Модерн: мир в лучах заката
Акмеизм: поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос
Футуризм: воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира
Примитивизм: упрощение человека и мира
Кубизм: геометрическое упрощение человека и мира
Абстракционизм: бегство личности от банальной и иллюзорной действительности
Лучизм: трудность и радость бытия человека в неопределенном мире, рассекаемом лучами света.
Фовизм: художник извлекает из форм вечность, тем самым приобщаясь к вечности.

217

Период неомодернизма: человек не выдерживает давления мира и становится неочеловеком
Дадаизм: мир — бессмысленное безумие
Сюрреализм: смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире
Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире
Имажизм, имажинизм: личность, образно видящая многокрасочность и трагичность мира
Конструктивизм: человек в среде отчужденных от него индустриальных сил
Экзистенциализм: одинокий человек в мире абсурда
Литература «потока сознания»: духовный мир личности, не сопряженный с реальностью
Неоабстракционизм: поток сознания, выраженный в цвете
Период постмодернизма: человек не выдерживает давления мира и становится постчеловеком
Поп-арт: зомбированный масс-культурой демократ-приобретатель общества массового потребления
Гиперреализм: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире
Фотореализм: достоверный обыденный человек в достоверном, обыденном мире
Сонористика: Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая «Я» автора)
Музыкальный пуантилизм: «мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит»
Алеаторика: человек — игрок в мире случайных ситуаций
Хеппенинг: своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире случайных событий
Саморазрушающееся искусство: безликая личность в мире «ничто»

Соц-арт: социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности.
Концептуализм: человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности

ЭПОХА РЕАЛИЗМА:

человек страдает, несет потери, но выстоит

Период традиционного реализма

Критический реализм XIX в.: что делать? кто виноват? установка личности на доброту и порядочность; непротивление злу насилием и самосовершенствование. Проповедь любви враждебным словом отрицанья

Социалистический реализм: личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами
Крестьянский реализм (деревенская проза): крестьянин — главный носитель нравственности и опора национальной жизни

Период модернизированного реализма

Неореализм: человек из народа, ариентированный на простые жизненные ценности
Магический (фантастический волшебный) *реализм:* человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное.
Психологический реализм: личность ответственна; заполняя ее духовный мир, культура способствует братству людей и преодолению их эгоцентризма
Интеллектуальный реализм: счастлив, творящий добро; состояние мира не способствует счастью; существуют ли пути изменения мира?
Предложенная выше схема исторического развития искусства будет подробно освещена в следующей главе (Теоретическая история искусства), однако в эту схему вносятся упрощающие изменения для облегчения усвоения предлагаемого материала

II. Теоретическая история искусства.

1]. ДРЕВНЕЙШАЯ ЭПОХА: ОСТАВАЯСЬ ЧАСТЬЮ ПРИРОДЫ, ЧЕЛОВЕК ВЫДЕЛЯЕТ СЕБЯ КАК СУБЪЕКТА, СПОСОБНОГО ОСВАИВАТЬ МИР ПРАКТИЧЕСКИ И ЭСТЕТИЧЕСКИ

1. Магические реалии и происхождение искусства. Древнейшие изображения подражательны. Они — инобытие реальности. Это магические реалии, которые имеют изобразительную, пантомимическую, подражательную, звукоподражательную, интонационно и вербально суггестивную формы. Уходящие к истокам культуры канонизированные словесные суггестивные высказывания (заговоры, заклинания, проклятия, любовные «присушки», поминания, военные песни, «уничтожающие» врагов) не являются ни индивидуальным, ни даже коллективным самовыражением и представляют собой целенаправленную ритуально-магическую деятельность, исходящую из уверенности в практической действенности слова. «Словом останавливали солнце, словом разрушали города» (Николай Гумилев). Это словесная форма магии, обычно синкретически связанна с музыкальной и танцевальной обрядовой деятельностью. *Магические реалии в корне отличаются от художественных произведений*

своими целями; искусство стремимся воздействовать на человека, магия — непосредственно на действительность. Отсюда натуральность трактовки зверя в наскальном рисунке и в танце. Не случайна и «натуральность» ран, наносимых изображению зверя с помощью орудий охоты. Пятна же охры призваны представить во «всем ее естестве» кровь животного. Фигуративное наскальное изображение при всей его натуральности есть не образ, отражающий реальность, не знак, ее замещающий, а способ удвоения реальности, ее второе, магическое обличье и средство овладения ею.
Древний человек, ударяя копьем по изображению животного, совершал магическую операцию «охоты», считая, что удар по изображению зверя реально ослабляет животное, на которое завтра будет устроена облава. Это укрепляло веру охотника в удачу и победу. Художник палеолита рисовал на скале реальное животное. Для него мир вымысла и искусства еще не открылся, его заслоняла эмпирически воспринимаемая действительность. Процесс рождения театра схож с тем ритуально-магическим процессом, из которого возникло изобразительное искусство. Человек надевал маску или раскрашивал свое лицо, при этом он не становился образом или знаком зверя, а выступал как зверь в ином обличье (= магическое воплощение зверя, ритуальное подражание ему). Первые темы в истории культуры, поднятые в древнейших формах изобразительной и подражательной деятельности человека, — это труд и любовь

(понимаемая как деторождение), то есть созидательные, животворящие силы общества.
Трудовая концепция происхождения искусства К. Бюхера, обобщая материал трудовых песен различных народов, утверждала, что в древности музыка и поэзия составляли единство с работой, которая определяла ритм музыки и задавала стихотворный метр поэзии. Из трудовой песни, по Бюхеру, выросли эпос, лирика и драма. Эта концепция упрощенно трактовала связь труда с искусством. Опосредующее звено между трудом и искусством — магические реалии (наскальные рисунки, заговоры, заклинания) — из этой концепции выпадали.
А.Н. Веселовский показал, что танец, музыка, поэзия возникли в недрах первобытного синкретизма искусств, объединенных народными обрядами. Роль слова вначале была ничтожна, и оно целиком подчинялось интонационно-ритмическим и миметическим началам. Формирование литературы, по Веселовскому, происходило путем постепенного повышения роли словесного текста в ритуальном синкретизме. Веселовский полагал, что синкретизм определил лироэпический характер древних форм эпоса. Лирика же рождалась из кликов древнего хора, из его коллективной эмоциональности, благодаря усилению индивидуального начала в поэтическом сознании.
220

2. Миф — форма перехода от магических реалий к художественной реальности.

Миф (от греч. muthos = предание) — древняя история или легенда, объясняющая религиозные или сверхъестественные явления (См.: *Scott.* 1980); образное выражение коллективного бессознательного, предшествующее индивидуальному бессознательному (Юнг); первая попытка объяснения естественных и социальных явлений *(Rose.* 1963), сакральная история, повествующая о событии, происшедшем в достопамятные времена «начала всех начал» (миф не вымысел, не иллюзия, а реальное сакральное событие, служащее примером для подражания) *(Элиаде.* 1958. С. 6); повествование, построенное на изображении в слове того, что ритуалы выражали на языке культа; саги о богах, о героях, о сотворении мира и о его крушении; сообщение о таких глобальных событиях, как возникновение земли и человека, социальных институтов и культуры (*Gyldendals.* 1984); Миф — «воспоминание» о далеком прошлом, о событиях, происходивших до начала исторического времени; анонимное сказание предположительно исторического характера, истоки которого неизвестны; объяснение природных явлений (*Beckson.* 1989); обращение к эмоциям, а не к разуму, ибо во времена создания мифологии разумные объяснения оставались невостребованными *(Rose.* 1963). Мифы — обобщение представлений древнего человека о том мире, в котором он живет, и о тех силах, которые этим миром управляют (См.: *Тахо-Годи.* 1989. С.8).
Миф генетически и культурно связан с ритуалом, но возник позже него и существенно отличается от своего прародителя. Ритуал преднамерен и специально организован. В мифе события случайны и непреднамеренны. Ритуал каноничен, миф вариативен. Миф может разъяснять смысл обряда и подкреплять авторитетом мифических героев и доисторической традиции статус ритуально-магического действия. В информативном, культурном, эстетическом плане миф богаче ритуала. Ритуал — сфера поведения, область практических и деловых навыков. Миф — сфера священных и тайных знаний. Мифологическое мышление возникло на основе магических реалий (их изобразительного, подражательного и суггестивного опыта). Оно — шаг к постижению мира, попытка его осмысления. Мифологические образы фантасмагоричны, зачастую — это различные зверолюди (сфинксы, кентавры).
Мифы повествуют о происхождении и устройстве мира и его современном бытии, об облике земли и человека, сложившихся в результате деятельности вечных первопредков, живших «вне времени», в доисторическое время, в «золотом веке» или в «эпоху сновидений». Древние мифы синкретичны и содержат в неразвернутом виде начала искусства, религии и донаучных представлений о природе и обществе (См.: *Мелетинский.* Т. 1. С. 29).
221
Мифы послужили историческим переходом от магических реалий к искусству. Миф — и звено, исторически связующее магические реалии с литературными произведениями, и лаборатория поэтической фантазии, и арсенал мыслительного материала художественной литературы. Миф определил многие стороны, процессы, приемы, образные и метафорические системы литературы.
Позже миф, теряя священные и тайные знания, превращается в сказку, которая развлекательна, поучительна, устрашающа и часто, как подчеркивает Е. Мелетинский, исполняет роль мифа для непосвященных. Сказка еще более чем миф — собственно произведение, художественная реальность.
Три этапа рождения и эволюции сказки (прослежены А. Никифоровым на материале чукотской сказки) важны для понимания процессов рождения литературы и искусства из изобразительной, подражательной и словесно-суггестивной деятельности.
I этап: повествовательно-магические рассказы-заклинания, нацеленные на практическое воздействие на

действительность;
II этап: прасказка-повествование, лишенное ритуально-магической функции и обладающее зачатками художественности;
III этап: сказка как художественное повествование.
Все роды, виды и жанры литературы и искусства проходили, подобно сказке, определенные этапы своего развития — от магического «практицизма» к художественному «бескорыстию», а вернее, к общечеловеческой (эстетической) практике.

3. Мифологический космизм: человек в мире неустойчивого равновесия глобальных сил, борющийся за жизнь и готовящийся к жизни после жизни.

Древнейшее искусство создали шумеры, египтяне, ассирийцы, вавилоняне, хурриты, хетты, финикийцы, ахейские греки, древние индусы, иньские китайцы. Евро-афро-азиатскими центрами древнейшей художественной культуры были долина Нила, Междуречье Тигра и Евфрата, Крит, Пелопоннес, бассейн Инда. Многое из древнейшей художественной культуры безвозвратно утрачено. Однако общие ее очертания и характерные особенности ярко запечатлелись в истории и видны по ныне.
1) *Древнейшая художественная культура — сосредоточена на представлениях о прошлом без особого внимания к будущему.* Духовная культура древности (Вавилонии, Шумера, древних Индии и Египта) обращена лицом к прошлому. Древний человек жил очень трудно, ежеминутно сражаясь за свое выживание. Издавна его интересовал тот мир, в котором он жил, и происхождение этого мира. Кроме настоящего и прошлого ничего не было. Будущее появилось для сознания человека лишь тогда, когда возникло некоторое приращение возможностей добывания вещей первой не-

обходимости (еды, одежды, жилья). Это произошло в первом тысячелетии до нашей эры. Мессианские учения и эсхатологические ожидания были первыми духовными стимулами для появления первых представлений о грядущем. Однако *высшую ценность в древнейшей культуре имели представления о прошлом, которые складывались не в историю, а в череду событий.* И это одна из главных черт художественного сознания древности. «Вавилонянин идет в будущее, но взор его устремлен в прошлое. Будущее не становится реальным, пока не станет прошлым» *(Л.Н. Гумилев).* Только в Новое время закончилась переориентация художественной культуры на предпочтительное внимание к грядущему. Отношение людей к направленности времени изменялось примерно два тысячелетия. Это составляет большой переходный период в истории культуры. А.В. Михайлов отмечает, что, хотя поворот лицом к будущему осуществился в середине первого тысячелетия до нашей эры, он, тем не менее, как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в Новое время - в XVIII, XIX веках (См.: *Иностранная литература.* 1995. №9. С. 159-167).
Представления о времени древнего человека коренным образом отличались от современного европейского понимания, находящегося под влиянием точных наук Нового и новейшего времени. Древняя художественная культура вглядывалась в будущее, ведя счет времени по прошедшим поколениям или по царствиям правителей. Древний человек смотрел в прошлое, взвешивая время на весах. Клочков («Духовная культура Вавилонии») отмечает, что время для древнего человека вещественно: «Это не чистая длительность, а, в первую очередь,сам поток событий и цепь поколений. Даже язык вавилонской науки, астрономии и астрологии обходился без специального термина времени, хотя мы допускаем, что ученые воспринимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи. При таком восприятии времени, возможно, лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить просто о будущем, настоящем и прошлом. Прошлое для вавилонянина - это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Почти то же самое можно сказать и о будущем. Будущее воспринималось, по-видимому, не в качестве абстрактных дней или лет, а как то, что непременно случится, как дальнейшее развертывание божественных предначертаний, неукоснительное исполнение божественных планов. Будущее для вавилонянина - это не все то богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а именно то, что позднее воплотится и станет прошлым по прошествии какого-то времени».
2) *Древнейшей художественной культуре присуще удвоение (повторяемость) центрального события в эпическом сюжете.* П. Гринцер отмечает, что «дупликация» — структурообразующий элемент эпического сю-

жета (*Гринцер.* 1974. С. 222). Эту особенность отметил и Н. Тамарченко в докладе «Структура этического сюжета» на конференции в отделе теории ИМЛИ (17. 05. 99): «Для древней эпики характерно удвоение всех важнейших событий. Миру присуще единство противоположностей, равно необходимых для бытия.

Поэтому временный перевес одной из этих сил в конкретном событии должен быть компенсирован другим событием, совершенно подобным, но имеющим противоположный результат».

3) *Древнейшей художественной культуры свойственно представление о мире как о неустойчивом равновесии глобальных сил.* В процессе бытия мира любое действие ведет к временному нарушению равновесия сил, а затем происходит неизбежное восстановление этого равновесия. Поэтому для древнего художественного сознания в кругообороте бытия жизнь и смерть равноправны (См.: *Фрейденберг.* 1997. С. 227). Неустойчивое равновесие мира и его создателя живет, в частности в диалектической характеристике бога Атона как «далекого и близкого». Важно обратить внимание на то, что сама жизнь по своей природе есть неустойчивое, подвижное равновесие.

Циклическое развертывание художественного действия в древних произведениях — свидетельство понимания миропорядка как постоянного равновесия жизни и смерти. В некоторых культурах мир предстает как постоянная смена (взаимопереход) жизни и смерти.

4) Древняя художественная культура: разрабатывала проблемы бессмертия, проблемы жизни после жизни, создавала представления о фантастическом потустороннем посмертном мире.

Человек, согласно древнейшим представлениям, состоит не только из тела, но и из невидимых в земной жизни субстанций. Смерть нарушает единство тела и этих субстанций. Для продолжения жизни в потустороннем мире необходимо восстановить это единство. Древние египтяне утверждали, что одна из главных невидимых субстанций — КА (невидимое подобие человека, растущее и изменяющееся вместе с телом). В «Текстах пирамид» подчеркивается, что КА может жить вечно, если оставшиеся в живых проявят о нем заботу и сохранят тело умершего, с которым КА связано. Древние культуры создали культ мертвых, предполагавший посмертное существование умершего в неком загробном виртуальном мире. Обработка тела умершего и создание мумии, строительство усыпальниц и пирамид для захоронения, разработка и соблюдение торжественного ритуала похорон — все это практические следствия представлений о посмертном бытии человека.

В Британском музее в Папирусе Честер-Битти IV (конец II тысячелетия до н.э.) утверждается еще один — литературно-вербальный («нерукотворный») вариант жизни после жизни:

224

Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах...
Человек угасает, тело его становится прахом,
Все близкие его исчезают с земли,
Но писания заставляют вспомнить его
Устами тех, кто передает его в уста других.
(Перевод *А. Ахматовой)*

Представления о потусторонней жизни оказались не абсолютными. Некоторые дотошные фактологи ставят под сомнение существование загробного мира: мол никто из умерших не возвращался назад, чтобы рассказать об ожидающей нас участи. Из этого суждения делали гедонистический вывод: надо пользоваться всеми благами жизни, веселиться и наслаждаться. Так древнеегипетская «Песнь арфиста» (эпоха фараона XI династии Интефа — конец III тыс. до н. э.) восхваляет земное существование человека и выражает сомнение о его посмертном бытии. Подобные мысли высказывались и в шумерском эпосе о Гильгамеше, и в «Разговоре господина с его рабом», и в библейской книге «Екклесиаста».

5) В древней художественной культуре существуют взаимодополнительные концепции мира и стратегий человеческого поведения в нем *(В.Н. Топоров).*

6) *Для древнейшей художественной культуры характерны героичность эпического действия и наличие препятствия перед его развязкой.* Если бы препятствия не возникало и цели героя достигались легко, эпос лишился бы героической окраски. Гегель показал, что для эпоса равно значимы и деятельность героев в достижении цели, и «все то, что героям встретится на пути» («в эпосе характер и необходимость внешнего имеют одинаковую силу»): «за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей» (Гегель. 1971. С. 450-451, 464). Инициатива героя и «инициатива» обстоятельств равнозначны и взаимодополняют друг друга.

7) *В древнейшей художественной культуре равноправны случайность (Хаос) и необходимость (Порядок).* Все происходящее в мире «пронизывается необходимостью» и одновременно «игре случая предоставляется известный простор» *(Гегель.* 1971. С. 452).

Необходимость создает Порядок; Случай тяготеет к Хаосу. И в мире эти два начала равноправны.

8) *В древнейшей художественной культуре «случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности» (Шеллинг.* 1966. С. 356).

225

Действие начинается случайно, и в финале обрывается (завершается неожиданно). Тем самым художественно воплощаются древнейшие представления о времени как непрерывном и бесконечном линейном
движении.

9) *В древнейшей художественной культуре отсутствуют (или не существенны для культуры) указания на автора произведения, творчество безымянно, отсутствует проблема плагиата, дозволены любые заимствования без обязательности ссылок на источник.* В древнем искусстве «...понятие "авторство" далеко не всегда умещается в границах понятия "индивидуальное творчество"; большинство произведений художественной литературы — хранит молчание о своих авторах» (См.: ИВЛ Т. 1. 1983. С. 86, 87).

10) *В древнейшей художественной культуре религия — господствующая форма идеологии, оказывающая определяющее влияние на всё искусство.* Религия определяла главные принципы мироотношения древнего человека.

Религиозные сюжеты становились сюжетами литературными и основой многих художественных решений в изобразительных искусствах. Гимн богу Атону (эпоха нового царства — середина XIV в. до н. э.) — шедевр религиозной лирики. В этом гимне возносится благодарность богу за то, что он создал все страны и народы, говорящие на разных языках, за то что он согревает землю своими лучами. Гимн воспевает созданную богом красоту окружающей природы. «Ты установил ход времени, чтобы вновь и вновь рождалось сотворенное тобою, — установил зиму, чтобы охладить наши пашни... Ты создал далекое небо, чтобы восходить на нем, чтобы видеть все сотворенное тобой. Ты единственный, ты восходишь в образе своем, Атон живой сияющий и блестящий, далекий и близкий». Когда культ Атона был заменен восстановленным культом Амона, к последнему перешли многие характеристики и знаки уважения бога Атона.

11) *В древнейшей художественной культуре чрезвычайную роль играет слово.* Дело не только в том, что уже в древности литература как вербальное искусство занимает особое место в системе искусств. Заговоры, заклинания, гимны, ритуальные присловия занимают пограничную зону между искусством и религией. Однако дело обстоит еще более остро: слово для древнего человека определяет бытие или небытие вещи и человека. Они не существуют, пока не названы, они перестают существовать потеряв имя; человек остается жить после смерти, и одно из условий для этого бессмертия — сохранение имени. По представлениям древних египтян имя воплощает в себе сущность человека.

12) *Древнейшей художественной культуре присуще преклонение перед силами природы.* Явления природы персонифицируются. Сознание древних во многом пантеистично. Природа одухотворяется и многие ее

явления обожествляются. У человека еще нет гордыни и ложного представления о том, что он может подчинить себе природу, и что мы не должны ждать от нее милостей — взять их наша задача. Человек осознает и ежеминутно ощущает мощь и величие природы; готов вымаливать у нее благодеяния. Так древние египтяне считают Нил могущественным и непостижимым:

Взывают люди к богам
Из страха перед могуществом Владыки всего земного,
Моля о процветании для обоих берегов.
(перевод *А. Ахматовой)*

Гимны выражают отношение человека к обожествленной им природе. «Гимн — не молитва, не собрание просьб, а именно благодарность великой природе, даровавшей жизнь стране и народу» (ИВЛ. Т. 1.1983. С. 87).

13) В древнейшей художественной культуре господствуют *сакральные представления о возможности чудесных превращений вещей, животных и людей,* а так же представления о возможности волшебных действий посвященных.

14) *В древнейшей художественной культуре* живет особо острое ощущение иерархической структуры общества. Древний художник не случайно изображает вождя, фараона, военноначальника значительно более высоким, чем окружающих его рядовых людей — чувство иерархии живет в его художественном сознании. В древнеегипетском назидательном сочинении эпохи Древнего царства «Поучение Птаххотепа» (находится в национальной библиотеке в Париже) мы читаем наставление на тему как преуспеть, пребывая в среде бюрократии: «Гни спину перед начальниками [своими]... и будет процветать дом твой. [...] Когда не сгибается рука для приветствия, плохо это для противопоставляющего себя [таким образом] начальнику».

2]. АНТИЧНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: ГЕРОИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ГАРМОНИИ И РОКА

1. Особенности античного искусства.

1. Особенности античного искусства. Античное искусство — начальный этап развития европейской художественной культуры и в частности письменной литературы. Оно выдвинуло художественную концепцию: герой живет и борется в прекрасном и трагическом мире, полном роковых обстоятельств.

Античность нашла гармоничное сочетание общего и индивидуального в характере и гармоничное единство характера и обстоятельств. Эта гармония способствовала развитию и комического и трагического в искусстве. Возникла тема социального бессмертия погибающего героя и не-

возместимости его утраты, что создавало исключительно благоприятную возможность для развития жанра трагедии.

В античном искусстве гармонично сочетались характеры и обстоятельства, но обе стороны этого нерасторжимого единства были еще не развиты. Характеры не были индивидуализированы, обстоятельства не были всеобщими. Неразвитость обеих сторон в этом единстве была внутренней причиной его распада. Внешней (= жизненной, побудительной) причиной — в конечном счете стали факторы, которые привели к гибели античного общества.

Все греческое искусство классической поры — поиск всеобщей гармонии, соразмерности скульптурных фигур, пропорции частей зданий, соответствия человека и архитектуры. По Аристотелю, прекрасному присущи величина, пропорции, порядок. Он пишет: «...ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются» *(Аристотель.* Поэтика. 7, 1451а). *Прекрасное — не слишком большое и не слишком маленькое* Это по-детски наивное суждение содержит в себе гениальную идею. Красота здесь выступает как мера, а мера всего — человек. Именно в сравнении с человеком прекрасный предмет не должен быть «чрезмерным». Аристотелевская концепция — теоретическое соответствие гуманистической практике античного искусства. Греческий Парфенон, например, в отличие от египетской пирамиды, не слишком большой и не слишком маленький: он достаточно большой, чтобы выразить величие афинян, его создавших, и достаточно маленький, чтобы не подавлять человека.

Фенелон («О древних и новых») замечает, что Гомер изобразил богов в соответствии с греческой религией, он не выдумал эти образы, а нашел их у народа. Гомер порою отталкивает простотою изображаемых им нравов. Но нет ничего лучше жизни первобытных людей. Простота древних лучше нашей роскоши. Занятия Навзикай, по Фенелону, предпочтительней интриг женщин нашего времени и лучше бедная Итака Улисса, чем современный роскошный город. По Фенелону, искусство определяется нравственным духом народа. Нравы греков более способствовали развитию поэзии, чем, например, нравы тевтонов.

Реальность, окружающая человека античности, была для него вселенной. Обстоятельства вокруг героя суть состояние мира. Сам герой был равен этому миру, так как полно вбирал его в себя. Сатира была направлена против всех нарушений гармонии внутри человека и вокруг него.

2. Реалистический мифологизм (мир, каков он есть): человек, преодолевая страх, героически отстаивает свой социум даже ценой жизни.

Античная трагедия отразила столкновение человека с еще не ос-

военными, не подчиненными ему силами («Эдип-царь» Софокла). В греческой трагедии мироздание сопротивляется любому изменению устоявшегося порядка вещей: оно наказывает и за попытку действовать без достаточных знаний, и за попытку обрести новые знания (в средневековом искусстве эта проблема предстанет в христианской интерпретации в сюжете вкушения Адамом запретного плода познания). Непознанные законы становятся источником бедствий и гибели человека, выступая то в виде слепых сил рока, то в виде наказания, посылаемого богами за попытку отнять у них тайны природы. Античное искусство осмысляло и трагические противоречия перехода от матриархата к патриархату и от родового строя к рабовладельческому («Орестея» Эсхила, «Антигона» Софокла). Античное общество — общество первой в истории человечества государственности. И уже здесь возник первый трагический конфликт человека и государства. В «Антигоне» Софокла впервые осмысляется это трагическое противоречие. Эта тема — человек и государство — пройдет через многие эпохи и века и возникнет в

шекспировском «Макбете» в виде трагического разлада между жаждой власти, стремлением к личной свободе и отрицанием всякой власти и всякой свободы.
Древнегреческое искусство органично включало философские, религиозные, научные и моральные идеи. Для античного мифологического *ре-?* ализма (Эсхил, Софокл, Еврипид) характерно утверждение единства личности и общества, гармония внутреннего мира индивида.
Античность объясняла мир мифологически. Это был одновременно реалистический и иллюзорно-фантастический взгляд на мир. Герои античного искусства — герои в самом прямом и высшем смысле этого слова. Греческое искусство утверждает героическую концепцию человека. Героизм присущ, правда, и древнегерманскому эпосу (многие события «Песни о Нибелунгах» тоже освещены героическим светом). Музыку делает тон, живопись — не только цвет, но и оттенок: героизм характера может иметь различную тональность, различные оттенки, и они-то придают образу различные качества. Героика человечности и героика жестокости различны. Грек был чувствителен и знал страх, он обнаруживал и свои страдания и свое горе. Героизм грека не стыдился никакой человеческой слабости, но и слабость не могла удержать античного героя от свободного действия, осуществляющего необходимость (Эсхил, Софокл, Еврипид). Лессинг отметил различие «варварской» и античной героики: «То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обусловливалось принципами. Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила. Героизм варвара — это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или по крайней
229
мере ослабляет в его душе всякую иную добрую наклонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступить в бой с диким криком, греков же — в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых — цивилизованным народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же характерного противопоставления. Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез, но Приам запрещает своим троянцам плакать. И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказания? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец для того, чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность». Исследователи отмечают еще одну особенность героизма греков: «У греков трагическое очень редко впадает в мистическое, скорее даже никогда».

3. Романтический мифологизм (мир, каким он должен быть): героическое бесстрашие — путь к подвигу человеколюбия.

Античный герой активен, действен. Он менее всего похож на «страдательную» личность, над которой властвует произвол судьбы. Хотя он подчинен необходимости и порой даже не в силах предотвратить свою гибель, он борется, и только через его свободное действие проявляется необходимость. Античный герой отличается от героя искусства Средневековья. Характерны сходства и различия образа эсхиловского прикованного Прометея и образа Христа в средневековом искусстве. И тот и другой терпят муку во имя людей, и тот и другой бессмертные боги, и тот и другой умеют предвидеть будущее и знают наперед о тех мучениях, которые им уготованы, и тот и другой могут уклониться от своих страданий, но принимают их. Тем не менее это глубоко различные образы. Гефест говорит о Прометее:

Так страждешь ты за человеколюбье! Сам бог, презрев грозящий гнев богов, Почтил ты смертных выше всякой меры. За это будешь сторожить скалу, Стоять без сна, коленей не сгибая

Прометей признается: «По правде, всех богов я ненавижу». Прометей — титан, богоборец, и этим он скорее похож на позднейшего романтического богоборца — демона, чем на средневекового смиренного Христа-боголюбца. Неукротимый, революционно-героический дух отличает образ Прометея от мученического образа Христа. Прометею не присущи
230
ни смирение, ни покаянное долготерпение, ни всепрощение, ни приятие несовершенства земного и небесного бытия. Он говорит посланцу богов Гермесу:

Уверен будь, что я б не променял
Моих скорбей на рабское служенье.

Христос же мученически искупает своими страданиями человеческие грехи. Образ Христа в средневековом искусстве наделен мужеством и готовностью принять смерть за людей, но лишен героических черт.

Прометей дает людям новые знания и расплачивается за это. Образ Прометея — образ романтического героя, жертвующего собой ради знаний и благополучия человечества. Кажется странным, что Эсхил в «Орестее» и других произведениях выступающий как мифологический реалист, в «Прометее прикованном» предстает как художник мифологического романтизма. Не случайно А.Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи утверждают, что трагедия «Прометей прикованный» написана не Эсхилом.

4. Мифологизм обыденного сознания (мир, как о нем говорят и думают многие): героизм смешон; предпочтительна спокойная жизнь с тихими радостями, весельем, созерцанием красоты, любовными утехами.

Лирика была целым пластом в античной художественной культуре. Лирика воспевала и поэтизировала любовные утехи (Сапфо), одухотворяла сатиру. Древняя сатира выступает как личное отношение художника к явлению. Песни подвыпившей толпы селян — комоса — вбирали в себя мотивы пьяного веселья и чувственные, отвечавшие сакральному смыслу праздника образы сексуальной жизни. Действо сопровождали насмешки, направленные против отдельных лиц, носившие личный характер и идущие от личности к личности. На обоих полюсах древней сатиры — узкочастное, за которым лишь отдаленно мерцает всеобщее. Это всеобщее и есть то, как об осмеиваемом явлении «говорят и думают многие». Эта сатира лирична. Критика идет с точки зрения «я» автора, он руководствуется лишь своим непосредственным впечатлением и выступает в качестве положительного героя сатиры. «Я» художника индивидуализировано и *предстает как тип,* но оно еще не развернуто как субъективное богатство духа. Состояние мира в мышлении сатирика отсутствует. Древнейшая греческая сатира «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия» — начало V в. до н.э.) написана в «лирическом», а не в «эпическом» ключе. Главное в этом произведении — не повествование о перипетиях сражений, а пародирование героического эпоса. У Гомера умирающий герой обычно предрекает близкую и неминуемую гибель своему убийце. Смертельно раненный Патрокл предвещает Гектору:

Жить, Приамид, и тебе остается недолгое время:
Рок всемогущий и смерть пред тобою стоят уже близко,
Вскоре падешь от руки беспорочного внука Эака.
231

Здесь сообщается о результатах сражения Гектора и Патрокла и предсказываются грядущие события. В «Батрахомиомахии», убиваемая царем лягушек Вздуломордой, мышь тоже предрекает своему губителю смерть:

Ты, Вздуломорда, не думай, что скроешь коварством поступок
В воду меня заманил..
Но всевидящий бог покарает.

Здесь пародируется героическая тема «Илиады». Личное критическое отношение проявляется и при пародировании плача троянского царя Приама по Гектору, убитому Ахиллом, и при изображении совета богов, в рассказе об изгрызенном мышами плаще Афины. Пародийно звучит и торжественный гекзаметр гомеровского эпоса при изображении сражения мышей и лягушек. Адрес древнейшей сатиры не зло вообще, не строй жизни, а конкретная персона с ее конкретными действиями. Исходная позиция сатирической насмешки здесь не эстетический идеал и не общественная норма, а личная неприязнь художника, отражающая мнение «многих». Эта особенность присуща даже наиболее социальной по своей природе сатире Аристофана. Гоголь писал: «Есть следы общественной комедии у древних греков, но Аристофан руководился более личным расположением, нападал на злоупотребления одного какого-нибудь человека (подчеркнуто мной. — *Ю. Б.)* и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа». Конечно, сквозь личное отношение Аристофана уже явственно проглядывает его демократическая программа, однако все же развернутые положительные общественные принципы как исходная точка сатиры появляются лишь на следующем этапе — у Ювенала. Осмеяние Сократа также отражает мнение многих, ведь этот философ демократическим голосованием граждан полиса был осужден на смерть.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, четкое разделение добра и зла, положительного и отрицательного. На рубеже I и II веков, в эпоху Ювенала, в Риме императорская власть приглушает междоусобицы различных социальных групп. Это была консолидация под натиском нашествия варварских племен, волнений в провинциях и усиливавшегося сопротивления рабов. Социальный компромисс верхов под эгидой императорской власти через много веков, на новой основе повторится во французском абсолютизме и рожденном на его основе искусстве классицизма. Римская литература начала II века полна нападок на прошлое, и только Ювенал обличает жизнь императорского Рима не как прошлое, а как настоящее. Он разоблачает контраст богатства и нищеты, надменности и унижения, показывает бесчестные источники обогащения — подлоги, доносы, притеснения жителей провинций. Ювенал говорит об «испорченности века». Положительная позиция

сатиры Ювенала расплывчата и обусловлена противоречивостью исторических обстоятельств: вынужденная консолидация граждан при углублении их имущественного неравенства. Это породило у Ювенала ноты безысходности. Его положительная программа обращена в прошлое, к идеализированным картинам былой простоты жизни древних италийских племен. Положительную программу своей сатиры — общественное согласие, мирный труд и довольство малым — Ювенал ищет в раннем периоде Римской республики. На Ювенала повлияла стоическая философия (в частности, Ди-

он Хризостом), развивавшая идеи социального мира, целесообразного миропорядка и взаимной любви Исследователи трактуют Ювенала то как сторонника сильной императорской власти, то как проповедника республиканской и даже патриархальной старины. Литературовед М. Покровский замечает, что Ювенал резко нападал на нравы империи, но не был республиканцем. Позиции сатиры Ювенала были современны, так как вели к консолидации, т. е. в том же направлении, в каком шел реальный политический процесс в Риме. Эти позиции позволяли критически относиться к императорскому Риму, запутавшемуся в противоречиях. Исходная точка анализа жизни у Ювенала: позиция идиллического прошлого и абстрактно целесообразного миропорядка, целесообразного по мнению «многих».

3]. СРЕДНИЕ ВЕКА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: ЧЕЛОВЕК В ЧЕРНО-БЕЛОМ МИРЕ БОРЬБЫ ДОБРА И ЗЛА

1. Характеристика эпохи.

Борьба рабов и рабовладельцев в античном обществе заканчивается гибелью обоих борющихся социальных групп. Новое (феодальное) общество возникло на развалинах великой рабовладельческой цивилизации, взорванной изнутри борьбой рабов, а извне — нашествием народов, которых римляне называли варварами. Рабы не несли с собой нового способа производства и были лишь силой, сокрушающей рабство. Рождение феодализма было мучительным, долгим и протекало на фоне упадка экономики, техники, торговли, разрушения древней цивилизации и ее культуры. Однако от погибшего древнего мира остались навыки и традиции, христианство и полуразрушенные города.

В действиях героя античного реализма свобода (= устремления человека) и необходимость (= воля богов) находились во взаимодействии. В средневековом искусстве персонаж осуществляет необходимость и абсолютно подчинен Богу. Воле Бога вверяют себя все действующие лица. Часто в ход развития сюжета вмешиваются чудесные и волшебные силы. Они необходимы средневековому художнику и идеологически (отражение господствующего мировоззрения), и художественно (персонажи, уповая на Бога, часто прекращают борьбу, действие готово остановиться, и тогда его толкает новая пружина — волшебство).

Результаты сопоставления античного и средневекового искусства можно представить через ряд оппозиций: 1) героика/мученичество; 2) очищение/утешение; 3) реальность/волшебство; естественность/сверхъестественность; 4) открытый характер действия, логика развития знакомого сюжета/занимательность сюжета, сложная событийность, неожиданные повороты действия; 5) гармония свободы и необходимости/непреложная необходимость, диктуемая божественной волей; 6) гражданский пафос/сакральный пафос; 7) ведущая категория античной эстетики — прекрасное, средневековой — возвышенное. Это смещение в эстетическом отношении к действительности обусловлено распадом гармонического человека античности и новыми приоритетами в искусстве — сравним прекрасные беломраморные скуль-

птуры греков и величественные соборы Средневековья. Первым это почувствовал оставшийся безымянным философ, сочинение которого «О возвышенном» ошибочно приписывается неоплатоническому философу Кассию Лонгину (его именуют Псевдолонгин).

Для Средневековья Бог — мудрость, благо и высшая красота; красота мира и человека объясняется Богом.

Эстетика этой эпохи связана с теологией. Тертуллиан (конец II в. н.э. — 230 г.) отрицает искусство (христианская реакция на античное, языческое искусство). Он порицает театральные зрелища за притворство, что вызывало гонения на игрища и «бесовские песни».

Принципы средневековой поэтики — *правдоподобие, иносказание, аллегория, символичность образов, особый акцент на изображении сверхъестественного, чудесного, потустороннего.* Л. Фейербах, отмечает, что в отличие от образов религии произведения искусства не требуют признания своих образов за реальность. Это суждение внеисторично и может быть отнесено лишь к искусству начиная с эпохи Возрождения. *Признание образов средневекового искусства за реальность* диктовалось религией (события жизни Христа — события всемирно-исторические) и принципом правдоподобия.

Необходимость примирить правдоподобное с неправдоподобным вызвало к жизни иносказательное

толкование произведений. Языческую книгу — «Энеиду» Вергилия не переставали читать в грамматических школах, но она получила иносказательное, приемлемое для христианства объяснение. Творчество Виргилия уже никто не сочтет нечестивым, как это требовалось, если придерживаться взглядов Тертуллиана.

Средневековое искусство давало моральное наставление и высокое иносказание, поднимающие верующего до божественной премудрости.

Средневековая поэтика провозглашала четыре плана литературного произведения, соответственно трактуемого в четырех смыслах: 1) грамматическом, или буквальном; 2) аллегорическом; 3) моральном; 4) анагогическом (воспитательном). Кроче говорит о «наркотизирующей» и морализующей роли средневекового искусства.

В Средние века церковь оказывает определяющее влияние на искусство. Личность устремлена к горнему, неземному, возвышенному. Этому наиболее полно соответствует соборная архитектура и иконопись. Устремленность к небу обретает зримое, материально-пространственное выражение в формах готического собора. Архитектура обеспечивается материально-техническими средствами, развитие ее стимулируется. Августин подчеркивал превосходство архитектуры над живописью, поскольку последняя «привязывает человека к вещам и отдаляет от Творца». Соборная архитектура вступает в синтез с живописью (иконопись), музыкой (церковное пение, мессы, хоралы).

234

Средневековая культура богата и многообразна и не оправдывает родившегося в возрожденческой и просветительской полемике с ней представления о «десяти веках мрака». Д. Чижевский сетовал, что эстетика не обозначила художественные направления средневекового искусства.

Принадлежность к тому или иному художественному направлению определяется и общностью тематических приоритетов (с преимущественным вниманием к определенному кругу жизненных явлений) и тяготением к определенным художественным средствам, а главное: устойчивой для группы произведений художественной концепцией человека и мира. *Художественная концепция в эпоху Средних веков* включает в себя три *художественные направления: 1) рыцарский романтизм; 2) сакральный аллегоризм; 3) карнавальный натурализм.* Предложенную мной классификацию художественных направлений крупнейший медиевист А.Д. Михайлов счел убедительной, хотя и подчеркнул, что существуют художественные факты, не укладывающиеся в эту концепцию (например, в куртуазной сфере есть народные мотивы, а в циклах, посвященных богоматери, сакральное и бытовое порой переплетаются). В подобных случаях Гегель говорил: «Тем хуже для фактов». Для теоретической науки важны в первую очередь генеральные тенденции развития. Ни одна классификация не может обойтись без того, чтобы не упрощать и не огрублять свой предмет, ведь явлений в чистом виде не существует. Нет таких художественных направлений, в которые бы «без остатка» «умещались» все художественные явления эпохи. В подтверждение правильности предложенной мною классификации А.Д. Михайлов рассказал мне факт, известный ему со слов литературоведа и переводчика М.Л. Гаспарова: в оставшихся неопубликованными после смерти филолога-античника В.Н. Ярхо рукописях говорилось (правда, не в связи с художественными направлениями) о том, что художественная литература Средневековья делится на *литературу Замка, Монастыря и Города.*

Художественные направления средневекового искусства объединяют создавшая их историческая реальность и единое духовное основание — христианская идеология.

2. Рыцарский романтизм (искусство Замка): герой в сражениях, мученик в любви.

Рыцарский романтизм — художественное направление искусства Средних веков, освещающее светскую историю широко понимаемой современности (события эпохи; важнейшая тема — рыцарский долг, подвиги во имя веры и сюзерена, церкви и короля). Эта тема нашла свое отражение во французском эпосе «Песнь о Роланде». Античное искусство, изображая героические характеры, очищало души зрителей посредством страха и сострадания (катарсис) и воспитывало свободного эллина-гражданина. Главный персонаж рыцарского романтизма — полумученик-полугерой. Его героизм - в сражениях, страдания — в любви.

235

Церковь приспособила для своих идеологических нужд Аристотеля. Философия, физика, астрономия, эстетика Средневековья — это Аристотель с тонзурой на голове. Однако на аристотелевской категории катарсиса невозможно было поставить католический крест, невозможно было приспособить катарсис к искусству Средних веков. Для этого искусства характерно *не очищение, а утешение.* И не случайно «Тристан и Изольда» заканчиваются словами, обращенными ко всем страдающим от любви: «Пусть

найдут они здесь утешение в непостоянстве и несправедливости, в досадах и невзгодах, во всех страданиях любви». Логика утешения: тебе плохо, но герои-мученики лучше тебя, а им хуже, чем тебе. Людям, еще менее, чем ты заслужившим, достаются страдания горшие, муки более тяжкие, чем тебе. Такова воля Бога. Утешение земное (не ты один страдаешь) умножается на утешение небесное (за гробом тебя ожидает вознаграждение за земные муки). Утешение, а не очищение характерно даже для наиболее героических образов рыцарского романтизма, таких, как славный Роланд.

Признание образов рыцарского романтизма за реальность диктовалось принципом правдоподобия: обстоятельства, характеры, детали в произведении подавались как *историческая реальность,* как *достоверные факты.* Произведение рыцарского романтизма считает своим долгом сообщить, что в нем речь идет о подлинных (невымышленных) событиях. Это определяет и его образную систему, и характер ее восприятия. Не случайно, что в монастыре в Ронсевальском ущелье паломникам показывали меч Роланда, камень, рассеченный этим мечом, и рог, в который трубил перед гибелью отважный легендарный рыцарь. Не верить поэту — значило предаваться нечестивой лжи, быть еретиком.

«Тристан и Изольда» — образчик рыцарского романтизма раннего Средневековья, трактовавшего мир концептуально несколько иначе, чем мистерии сакрального аллегоризма, хотя рыцарский романтизм находится в рамках и христианской идеологии, и господствующего феодального строя. Сказание о Тристане и Изольде показывает, насколько в рыцарском романтизме по сравнению с античным мифологическим реализмом усложнились морально-эстетические оценки. Эдип, не сознавая себя как личность, всякое случившееся с ним событие расценивает как событие, за которое он несет ответственность. В «Тристане и Изольде» герои хотя и мучаются сознанием своей вины, однако все же робко предъявляют к жизни требование земного счастья. Суждение же о поступке они передоверяют Богу, ибо дело не только в поступке, но и в его мотивах. Вопроса о внутренних мотивах поступка для Эдипа не существует. У Эсхила и Софокла герой свободно осуществляет необходимость, он лишен внутренней рефлексии — колебаний и раздумий по поводу своих действий; таким

образом в их произведениях нет психологической характеристики героя. Средневековый рыцарский романтизм делает робкий шаг вглубь внутреннего мира человека, провозгласив: «Не поступок доказывает преступление (а ведь для Эдипа именно поступок доказывал преступление! — Ю. Б.), а истинный суд. Люди видят поступок, а Бог видит сердца; он один — праведный судья». Сказание о Тристане и Изольде передает *внутренние мотивы поступков героев.* Эти мотивы противоречивы, в них человеческое сочетается с волшебным: фактически любовь Тристана и Изольды зародилась до воздействия любовного зелья, еще когда девушка выхаживала героя, раненного в поединке с чудовищем. Однако этот человеческий, реальный мотив дополнен и подкреплен мотивом волшебным: плывя по морю к королю Марку — сюзерену Тристана и жениху Изольды, последние случайно выпивают любовный напиток и навеки влюбляются друг в друга. Двойная мотивировка, реальная и волшебная, как бы двойным светом освещает все происходящее с Тристаном и Изольдой. Они уже готовы прекратить борьбу и действие готово замереть, но случается нечто чудесное и Бог приходит на помощь к героям и рассказчику, и действие, получив божественный «первотолчок», продолжается. В античном произведении действие развивается спонтанно (движение есть самодвижение). Действие течет как необходимость, свободно развиваемая героями. *В средневековом произведении важны именно первотолчки, даваемые действию волшебными силами или самим Богом по его мудрому произволу* Эти первотолчки далее развиваются некоторой активностью самих персонажей. Вот Тристана ведут на казнь: «он надеялся на Бога» и сам дал себя связать, но... «послушайте же, каково милосердие Божие! Не желая смерти грешника, Господь внял слезам и воплям бедных людей, которые молили его за любящих...». Тристан летит с часовни, и вот уже он должен разбиться, но... «знайте, добрые люди, что Бог смиловался над ним: ветер надул его одежду, подхватил его и опустил на большой камень у подножья скалы».

Осмысляя происходящее, Тристан строит следующую концепцию развития событий, с которой согласен и повествователь: «...у костра, в прыжке из часовни и в засаде против прокаженных Бог принял нас под свою защиту».

Искусство рыцарского романтизма знает героику, особенно когда повествует о доблестях славных рыцарей. Неверно не видеть и героические черты, присущие Тристану, — он геройски сражается с чудовищем, угрожающим стране белокурой Изольды — Ирландии, и там же храбро бьется с врагами у стен замка Карэ. Он герой на поле брани. Там же, где кончается сражение и начинается трагедия любви Тристана к Изольде, он, как и его возлюбленная, — мученик. Мученические ноты вторгаются уже в мо-

тив зарождения любви: «...они отказываются от всякой пищи, всякого питья, всякого утешения... они ищут друг друга, как слепые, которые тянутся друг к другу ощупью». А когда Тристан был вынужден покинуть

замок короля Марка и расстаться с Изольдой, он «изнывал, мучимый лихорадкой, раненный сильнее, чем в те дни, когда копье Морольда отравило его тело ядом». В разлуке с дядей, королем Марком, и его женой, королевой Изольдой, Тристана мучают угрызения совести и любовные желания: «...и Тристан стонал: — Да, милый дядя, тело мое распространяет теперь запах еще более отвратительного яда, и твоя любовь не может превозмочь твоего омерзения, — и вместе с тем в жару лихорадки желание, точно конь, закусивший удила, беспрерывно влекло его к плотно запертым башням, за которыми заключена была королева...». Когда Изольду ведут к костру, Тристан готов на сумасбродные поступки. Горвенал напоминает ему: «отчаянность — не храбрость». Мученический мотив звучит в этой сцене и в обрисовке образа Изольды: «Предатели так скрутили кисти ее рук, что потекла кровь; и она сказала, улыбаясь: — Если бы я заплакала от этого мучения теперь, когда Господь в милосердии своем только что вырвал тело милого из рук предателей, чего бы я стоила».

Глава «Лес Моруа», повествующая о скитаниях влюбленных в лесу, заканчивается восклицанием автора: «Сколько мучений причинила им любовь!». Мученическая любовь — мученическое и раскаяние у Тристана.

Феодальный порядок бытия не только извне гонит и преследует Тристана, но этот порядок находится в самом герое, в его собственных представлениях о чести и долге. Здесь-то и заключено принципиальное различие между людьми Возрождения Ромео и Джульеттой и людьми Средневековья Тристаном и Изольдой, между обрисовкой характеров в реализме Возрождения и в средневековом рыцарском романтизме. Шекспировские герои восстают против всего миропорядка, против предрассудков эпохи, против всякой розни, за право на любовь и счастье. Их гибель героична, а цели имеют всеобщее содержание. Тристан и Изольда тоже гибнут, но не потому, что восстали против миропорядка, а потому, что не смогли восстать против него. Они мечутся между любовью и нравственными нормами эпохи, которые они сами исповедуют. Правда, эти метания в большей степени присущи Тристану, чем Изольде. Тристан — рыцарь с высоким положением в обществе и полон уважения к его нормам. Изольда же одновременно и знатная особа и рабыня, которую добывший ее в бою Тристан вправе, как вещь, передать своему дяде. Ей чужды муки совести. Бесправие средневековой женщины, ничем не обязанной этому обществу, позволяет ей быть общественно безответственной и даже аморальной. Изольда вынуждена собственными, подчас неправедными, средствами бороться за свое счастье, иногда даже проявляя жестокость и неблагодарность (например, обрекая на смерть Бранжьену из опасения, что та может выдать ее). Другими

словами, Изольда свободнее в своих поступках, чем ее возлюбленный, и ближе к Дездемоне, чем Тристан к Ромео. Однако Изольда не может самостоятельно и активно действовать во имя своей любви. Героиня лишь хитроумно борется с выдвинутыми против нее обвинениями. Шекспировская же Джульетта сама активно сражается за право на свободу и любовь, и в этой борьбе она не хочет причинять беды другим. Шекспир на стороне восставших против общества Ромео и Джульетты. В рыцарской литературе XII — XIII веков позиции повествователя противоречивы: рассказывая о средневековых влюбленных — Тристане и Изольде, он и осуждает и оправдывает своих героев. Он признает правоту официальной морали. Это проявляется в том, что сам Тристан у него мучится сознанием своей «вины»; и в том, что любовь Тристана и Изольды представляется автору несчастьем, в котором повинно любовное зелье. Вместе с тем повествователь не скрывает своего сочувствия этой любви. Это проявляется в том, что друзья влюбленных характеризуются положительно; и в том, что неудачи и гибель врагов любящих вызывают удовлетворение рассказчика (См.: *История французской литературы.* Т.1. С. 108-109).

Деление на доброе и злое, божественное и дьявольское, небесное и земное, духовное и телесное, идеальное и материальное характерно для средневековой идеологии и определяет художественную концепцию рыцарского романтизма. В нем нет полутонов. Ни одна эпоха так остро не поляризовала противоположности при трактовке мира. Даже классицизм, четко деливший персонажи на идеально положительных и абсолютно отрицательных, мог бы позавидовать «черно-белому» мышлению Средневековья.

Сатанинское начало, над образом которого изощренно трудилась фантазия средневековых художников, изображалось в свете чудесного и сверхъестественного не в человеческом обличии, а в виде чудовищ. Не случайно в «Дон Кихоте», пародирующем рыцарские романы, заглавный герой борется с ветряными мельницами. В гравюре на меди Шонгауэра «Искушение св. Антония» перед зрителем предстает благочестивый пустынник, терпящий страдания от сверхъестественных страшилищ, которые когтями, клыками, хоботами терзают святого мученика. Картина по-своему символичная. Художники раннего Средневековья изображали чудовищ, демонизируя античные легендарные существа и по-восточному фантастически объединяя человека и зверя. С VIII столетия изображения чудовищ стали основываться на

сочетаниях искаженных животных форм с человеческими.

3. Сакральный аллегоризм (литература Монастыря): мученик, уповающий на волю Бога.

Сакральный аллегоризм — художественное направление средневековой художественной культуры, отражающее религиозную художественную концепцию и повествующее о священной истории мироздания (господствующая тема — жизнь и мученическая

239

смерть Христа). Средневековое искусство насыщено аллегориями и символами (например, символика цвета в византийской живописи, аллегоричность скульптурных фигур в соборе Парижской богоматери)

Сакральный аллегоризм противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает сверхъестественное взамен естественного Сверхъестественное и потустороннее устрашало и внушало религиозный трепет. В античном искусстве самые необычные вещи происходят совершенно естественно. Зевс посылает новые страдания Прометею, и раздаются глухие удары грома,

И пламенных молний извивы блестят,
И вихри крутит вздымаемый прах,
В неистовой пляске несутся ветра
Навстречу друг другу сшибаясь, шумят

Все эти необычные события так похожи на бушующую бурю, что в них нет ничего потустороннего. У греков не было ни декораций, ни особо сложных сценических приспособлений (хотя некоторые сценические машины были), ни особых театральных эффектов. Лучшим машинистом и декоратором греческой сцены было воображение античного зрителя. Мистерия в сакральном аллегоризме была призвана внушать божественный трепет, и поэтому не могла обойтись без поражающих зрителей театральных эффектов. Даже технически вооруженный современный театр мог бы позавидовать и технике, и изобретательности, и расточительности средневековых мистерий, полных чудес. Д'Утерман («История города и графства Валансьен») описывает представление мистерии страстей на празднике пятидесятницы в 1547 году: «Из ада Люцифер поднимается так, что никто не видел, как это делается, несомый драконом; жезл Моисея, сначала сухой и бесплодный, внезапно зацретал цветами и покрывался плодами; души Ирода и Иуды уносились на воздух дьяволами; дьяволы изгонялись из тел бесноватых; больные водянкой и другие больные исцелялись, и все это происходило изумительным образом... Было показано, как вода превращается в вино столь таинственно, что этому можно было поверить; и более ста лиц из числа зрителей захотели попробовать этого вина; пять хлебов и две рыбы таким же образом размножались и были разделены среди более чем тысячи человек; несмотря на это, осталось еще более двенадцати корзин. Смоковница, проклятая Спасителем, казалось, засыхала, и листья осыпались с нее в одно мгновение. Затмение, землетрясение, распадение камней на части и другие чудеса, совершившиеся в момент смерти Спасителя, были представлены с превосходным искусством» Без этих пышных театральных эффектов действо не произвело бы нужного эстетического впечатления и не окрасилось бы в нужный чудесно-сверхъестественный и мистический цвет.

240

Сакральный аллегоризм противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает мученика взамен героя. Это хорошо видно при сопоставлении образа Прометея и образа Христа. В средневековой литургической драме «Девы мудрые и девы неразумные» (XI век) так говорится о Христе: «Он был распят, чтобы вернуть нас царствию небесному и избавить нас от власти рода человеческого. Грядет жених, который смертью смыл и искупил наши злодеяния и претерпел крестные страдания». У Христа, изображенного в этой драме, цели небесные. Прометей земной бог, и цели его — земные. Страдания Прометея — расплата за подвиг: передачу людям огня и знаний По-разному воспринимаются трагедия Прометея и страдания Христа. В первом случае сочувствие герою сочетается с восхищением его несгибаемостью. Хор поет о Прометее:

Ты сердцем смел, ты никогда
Жестоким бедам не уступишь

В литургической драме «Плач трех Марий» восприятие страданий Христа окружающими его персонажами полно скорби и ужаса перед колоссальностью искупительных мук, сознательно принятых им: «Мария Магдалина (здесь она поворачивается к мужчинам, протянув к ним руки). О братья! (Здесь к женщинам.) И сестры! Где моя надежда? (Здесь она ударяет себя в грудь.) Где мое утешение? (Здесь она поднимает обе руки.) Где спасение? (Здесь, опустив голову, она бросается к ногам Иисуса.) О господин мой! (Здесь обе Марии встают и протягивают руки к Марии и Христу)». Гибнущий персонаж в искусстве сакрального аллегоризма — мученик, а не герой. Об этом свидетельствует и характер актерского исполнения роли

Христа, приводивший подчас к курьезам. В мистерии страстей в Меце (1437) роль Христа исполнял Николь — кюре церкви св. Виктора. Кюре едва не умер на кресте — у него перестало биться сердце. Лессинг замечает, что для христиан, какими они выведены в средневековой пьесе «Олинта и Софрония», мученически пострадать и умереть — все равно что выпить стакан воды. Одухотворенный человечностью героизм и омытое скорбными слезами мученичество — разные основания античного и средневекового искусства.

Сакральный аллегоризм противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает утешение взамен очищения Сакральный аллегоризм утишал и воспитывал стремление не к земному, а к небесному посредством жалости к мученичеству святых. Аристотель утверждал катарсис, очищение как форму воздействия античного искусства. У средневекового искусства не оказалось эстетика такого масштаба. Пушкин писал: «Темные понятия о древней трагедии и церковные празднества подали повод к сочинению таинств (mysteres). Они почти все писаны на один об-

разец и подходят под одно уложенье, но, к несчастию, в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии» *(Пушкин.* 1958. С. 34-35).

Средневековое искусство сакрально.

Средневековое искусство сакрально. В прошении горожан Шомона о разрешении им поставить мистерию, излагая «сверхзадачу» предстоящего спектакля, просители подчеркивают его религиозно-воспитательный характер и дух набожности, в свете которого будет трактоваться сюжет.

Для средневекового художника мир двухмерен, плосок. Картина представляет не одно, а несколько временных состояний, передающих последовательность действия. События происходят во времени, которое передается через пространство. Некоторые сцены, разделенные во времени, оказываются совмещенными. На одной и той же картине мы видим последовательно разворачивающиеся события: перед царем Иродом стоит Иоанн Креститель, рядом изображен палач, отсекающий ему голову, а чуть поодаль — Иродиада подносит царю Ироду голову казненного.

В средневековой художественной культуре земной мир есть символ мира сверхчувственного; духовное качество, утверждаемое искусством, — благочестие. Все явления и поступки человека сопоставляются средневековым художественным сознанием с глобальным конфликтом добра и зла. История мира предстает как некий единый всемирно-исторический спектакль спасения. Сакральный аллегоризм отнимал у героя волю к действию и передоверял ее Богу; человек трактовался как существо страдательное (все дано свыше, мир объясняется Богом).

В каждом виде искусства Средневековья имелись свои наиболее характерные формы: в литературе — это жития святых, в архитектуре — собор, в живописи — икона, в скульптуре — изображения Христа, богоматери и святых. Художники сделали «фотогеничным» потусторонний мир (ад, чистилище, рай), подготовив тем самым творения Данте, стоявшего на рубеже Средневековья и Нового времени. Сверхъестественное и мученическое — два столпа, на которых зиждется эстетическое здание сакрального символизма как художественного направления.

4. Карнавальный натурализм (искусство Города).

4. Карнавальный натурализм (искусство Города). Карнавальный натурализм как художественное направление искусства Средневековья выражает народную смеховую культуру, содержащую в себе идею вселенского обновления. Комедийно-праздничная, неофициальная жизнь общества — карнавал — несет радостное жизнеутверждение.

Карнавальный натурализм имеет глубоко уходящие в прошлое истоки и далеко устремленные в будущее следствия. Истоки — «пракомедийные» действа — веселые древнегреческие дионисийские празднества, древнеримские сатурналии. Следствия — рождение на основе карнавального натурализма Средневековья творческих открытий Рабле и раблезианского начала в искусстве Ренессанса, а также возникновение карнава-

лизации в произведениях более поздних эпох (М. Бахтин находит карнавальное начало у Достоевского и у других писателей; карнавализация проникает в творчество Булгакова, с его балом-карнавалом в «нехорошей квартире»).

На заре культуры синкретический смех древнегреческого «комоса» (нечто вроде ватаги наших «ряженых»), содержащий в себе и разгульное веселье и насмешку, выражал не только жизнерадостность народа, но и был средством утверждения его господства над природой, и даже более того, сам был жизнетворящей силой. Смех «комоса» вместе с радостным жизнеутверждением содержал острое критическое начало. Этот смех демонстрировал преобразующее значение комедийной критики, направленной прямо и

непосредственно на обеспечение человеческого счастья, на развитие сил человека и его власти над природой. Герой пракомедийно-го» действа, одержав победу над противником, устанавливает некий новый порядок, «переворачивающий» устоявшуюся традицию общественных отношений, и тогда наступает блаженное царство изобилия с широким простором для еды и любовных радостей (См.: *Тронский. С.* 165). Смех здесь был способом устранения преград на пути человеческого счастья и благосостояния.

Римские сатурналии на время возвращали народ к легендарному «золотому веку» — царству безудержного веселья. Это были дни буйства жизненных сил, рвущихся из оков складывающейся официальной идеологии. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятияе, звучал в Риме в ритуалах, предполагавших одновременно и прославление и осмеяние победителя, и оплакивание — возвеличение и осмеяние покойника (изображая похороны римского полководца, Б. Брехт в пьесе «Приговор Лукулла» хорошо передает оба аспекта похоронного чина — величающий и осмеивающий).

Все это составило традицию, на которую опирался средневековый карнавальный натурализм. Народный радостный смех звучал и на карнавалах, и в комедийных процессиях, и на праздниках «дураков» и «ослов», и в пародийных произведениях, и в стихии фривольно-площадной речи, и в остротах и выходках шутов и «дураков», и в быту на пирушках с их бобовыми королями и королевами «для смеха». Все это составляло целый пласт художественной культуры Средневековья.

Карнавальный смех не только казнит несовершенство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональной волной радости и веселья, преображает и обновляет его. Он столь же отрицающая, сколь и утверждающая сила. М. Бахтин дал яркую характеристику карнавала: «...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в

нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы» *(Бахтин.* 1965. С. 10).

Карнавал носит вселенский характер, это особое художественно-эстетическое состояние мира, которому все причастны. Карнавал — это жизнь, ставшая искусством, искусство, ставшее жизнью, и одновременно нечто большее, чем искусство, — эстетизированное мироздание.

Карнавальный смех, уравнивая всех, руша иерархические, имущественные, сословные, возрастные перегородки, создавал временный мир всечеловеческого братства, свободы и равенства. Карнавал был комедийным праздничным прообразом счастливого истинно человеческого мира. Карнавал был не официальным праздником, на котором человек временно освобождался от господствующих обычаев и существующего строя отношений, их иерархия, как и привилегии, нормы, запреты временно отменялись. Это был праздник становления, смен и обновлений. «Он был враждебен всякому увековеченью, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее. На карнавальной площади господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми... На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых чисто человеческих отношений» *(Бахтин.* 1965. С. 13).

Почти четверть жизни (в общей сложности до трех месяцев в году) человек средневековой Европы жил на карнавале. Народное празднично-смеховое мировосприятие восполняло серьезность и односторонность официальной религиозно-государственной идеологии, сакрально-аллегорического и рыцарски-романтического искусства Средневековья.

Шут — положительный герой карнавала и его высший полномочный представитель в повседневности. Шуты были комедийными актерами-импровизаторами, для которых сцена — весь мир, а комедийное действие — сама жизнь. Они жили не выходя из комедийного образа, их роль и личность, искусство и жизнь совпадали. Они — искусство, ставшее жизнью, и жизнь, поднятая до уровня искусства. Шут — амфибия, свободно существующая сразу в двух средах — реальной и художественной. Эта же стихия народно-праздничного «карнавального» смеха бушует не только на городской площади, но и врывается в литературу и звучит особенно внятно в таком ее жанре, как пародия. Свои комедийные подобия обрели идеи и сюжеты официально-церковной идеологии (в «Вечере

Киприани», «Вергилии Мароне грамматическом», «Либурже пьяниц», в пародиях на «Отче наш»), а также основные серьезные литературные герои этой эпохи (в пародийных вариантах «Песни о Роланде»,

«Окассен и Николет»).
Из анализа, данного М. Бахтиным (См.: Бахтин. 1965) следует:
1) карнавальный смех — это всенародный, праздничный смех;
2) он универсален, то есть направлен на все и на всех (в том числе и на самих смеющихся): мироздание предстает в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности;
3) этот смех одновременно веселый, ликующий и насмешливый, высмеивающий, он отрицает и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает (это свойство карнавального смеха М. Бахтин называет «амбивалентностью»);
4) народ ощущает себя частью целого меняющегося мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается. В этом отличие смеха карнавального от сатирического смеха Нового времени. Сатирик знает только отрицающий смех и ставит себя вне осмеивающего явления — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, осмеиваемое становится частным явлением;
5) карнавальный смех преобразует мир на его собственной естественной основе. Он развязывает естественную стихию жизни для животворения ее новых форм;
6) подмеченные М. Бахтиным взаимоотношения представляются мне еще более гибкими и сложными: карнавальный смех не только противостоит сатирическому (на что справедливо обращает наше внимание М. Бахтин), но и схож с ним и имеет единую глубинную природу: а) и карнавальный и сатирический смех тяготеют к коллективности, всенародность «карнавального» смеха — одно из проявлений этой закономерности Тяготение к коллективности свойственно всем формам комического; б) сатирический смех, как и карнавальный, способен анализировать состояние мира; в) во всяком комедийном смехе соединено отрицание и утверждение (сатира не только отрицает зло, но и утверждает идеал и карнавальный смех равно и одновременно отрицает и утверждает мир, хоронит его и возрождает к новой жизни).
Карнавальный натурализм оказался не только целым пластом средневековой художественной культуры, но и, неся с собой радостную концепцию мира, отличающуюся от концепции и сакрального символизма, и рыцарского романтизма, проявил себя как художественное направление средневекового искусства, сыгравшее большую роль в дальнейшем развитии художественной культуры.
Не боясь некоторого повторения, подведу итоги.
245
В действиях героя античного реализма свобода (= устремления человека) и необходимость (= воля богов) уравновешены. В средневековом сакральном символизме действия персонажа осуществляют необходимость и абсолютно подчинены Богу. Воле Бога вверяют себя все действующие лица. Часто в ход развития сюжета вмешиваются чудесные и волшебные силы. Они необходимы средневековому художнику и идеологически (отражение господствующего мировоззрения), и художественно (персонажи, уповая на Бога, часто прекращают борьбу, действие готово остановиться, и тогда его толкает новая пружина — волшебство).
Соотношение античного и средневекового искусства выражают оппозиции: 1) героика/мученичество; 2) очищение/утешение; 3) естественность, реальность/волшебство, сверхъестественность; 4) открытый характер действия, логика развития знакомого сюжета/занимательность, хитроумность сюжета, сложная событийность, неожиданные повороты действия; 5) гармония свободы и необходимости/непреложная необходимость, диктуемая божественной волей; 6) гражданский пафос/сакральный пафос.
Если центром античной культуры была Греция, то у средневековой не было центра, сама эпоха покоилась на принципе феодальной раздробленности. Эпицентром Возрождения стала Италия. Отсюда могучими кругами новая гуманистическая идеология распространялась по всей Европе, и эта идеология находила благоприятную национальную почву в жизни народов каждой страны.

4]. ВОЗРОЖДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК — ВЫСШАЯ ЦЕННОСТЬ МИРА

1. Особенности Возрождения.

1. Особенности Возрождения. Возрождение — важный этап художественного процесса, целая эпоха в развитии искусства, последовавшая за Средними веками, и характеризующаяся зарождением и утверждением идей гуманизма; эпоха расцвета литературы и искусства. Начало эпохи Возрождения обычно относят к XIV в., а вся эпоха продолжалась в течение XIV—XVI вв. (а некоторые явления имели место и позже). Историки разделили эпоху Возрождения на ранний, средний, высокий и поздний периоды. Италия — родина и эпицентр Возрождения. В литературе границей между эпохой Средних веков и эпохой

Возрождения стало творчество Данте (1265—1321). На дантовской трактовке мира лежат еще глубокие темные тени Средневековья и вместе с тем сияют солнечные отблески надежд Нового времени.

246

Некоторые исследователи считают, что Возрождение началось в XIII в. в творчестве поэтов сицилийской школы, процветавшей в Палермо при дворе монархов Гогенштойфенов, начиная с 1200 г.

В Богемии и других землях (территория современной Чехии) в XIV в. протекало литературное Возрождение.

В эпоху Возрождения создается уникальная историческая ситуация: еще не получило развития промышленное разделение труда, не произошла его стандартизация, работа все еще требует всего индивида, а не его части и, с другой стороны, уже прорвана натуральная замкнутость хозяйства, вступают в силу, крепнут и расширяются мировые экономические связи, личность свободно и широко вбирает в себя состояние расширившегося мира. Человек становится великаном. Он вновь (как античный герой) равен Вселенной, но она уже не замкнутый «окружающий мир», а близкий и далекий мир все расширяющихся общественных связей, обогащенный открытиями новых земель.

Художественная эпоха Возрождения сформировала новые понятия о природе мироздания и о роли человека в нем. Авторы, творившие эпоху Возрождения: Данте, Петрарка, Боккаччо, Макиавелли и Санаццаро, Леонардо да Винчи, Микеланджело — в Италии; Эразм, Рембрандт — в Нидерландах; Монтень, Рабле, поэты плеяды — во Франции; Лопе де Вега, Сервантес — в Испании; сэр Томас Мор, сэр Томас Вайатт, Э. Спенсер, сэр Филипп Сидней, Шекспир и сэр Фрэнсис Бэкон — в Англии.

Возрождение как художественная эпоха включает в себя два художественных направления: *ренессансный гуманизм и барокко.* Эти два художественных направления принадлежат одной эпохе Возрождения и имеют много общего, и в то же время Вельфлин верно отмечал, что барокко присущи и черты, полярные Ренессансу. Барокко противоречиво и «сочетает несочетаемое». Оно несет черты, которые роднят его с предшествующими художественными культурами. Так с ренессансным гуманизмом барокко объединяют: чувственность, гедонизм, натуралистическая конкретность, наивная простота, а с сакральным аллегоризмом — усложненность, спиритуализм, устремленность к высокому, экзальтированность, призывы к аскетизму, отвлеченная символика и аллегоричность.

2. Ренессансный гуманизм: титан, сражающийся с морем бед, чтоб победить их в единоборстве: делай, что хочешь!

Ренессансный гуманизм — художественное направление эпохи Возрождения, разрабатывавшее гуманистическую художественную концепцию. (Ренессанс от итал, rinascenza, rinascimento через франц. Renaissance — Возрождение; имеется в виду возрождение классической греческой и латинской художественной культуры).

247

Ренессансный гуманизм открыл индивидуального человека и утвердил его мощь и красоту. Его герой — *титаническая личность, свободная в своих действиях.* Ренессансный гуманизм — *это свобода личности от средневекового аскетизма.* Изображение обнаженной натуры, прелести человеческого тела были зримым и сильным аргументом в борьбе с аскетизмом.

Трагедия средневековых персонажей Тристана и Изольды, трагедия Франчески и Паоло («Божественная комедия» Данте), трагедия шекспировских героев Ромео и Джульетты... Сколько схожего и сколько различного в них! И как различия трактовки характеров и обстоятельств у безвестного автора рыцарского сказания, у Данте и у Шекспира отражают и неповторимость индивидуальностей великих художников, и различия эпох, мировоззрений, эстетических систем творчества. Данте считает закономерным и непреложным то, что Франческа и Паоло, нарушившие моральные устои своего века, преступившие запреты земли и неба должны терпеть вечную муку. У Данте нет сомнений в необходимости их мучений. И в этой ортодоксальной суровости к своим героям он, пожалуй, строже и последовательнее, чем автор средневекового рыцарского сказания. В трагической сцене Франческа — Паоло, происходящей во втором круге ада, сквозит уверенность автора в незыблемости, монолитности и целесообразности миропорядка, жестоко наказывающего нарушителей его норм. В концепции личности у Данте силен средневековый мотив мученичества («тот страждет высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастии», «тот, с кем навек я скована терзанием»). Однако второй столп эстетической системы средневековой трагедии — сверхъестественность, волшебство — здесь отсутствует. Для автора и его читателей география дантова ада абсолютно реальна, реален и адский вихрь, носящий влюбленных. У Данте имеет место *естественность сверхъестественного, реальность нереального, какая была присуща образам античного искусства* Этот возврат Данте на новой основе к античности — один из предвестников ренессансной идеологии. Сочувствие Данте Франческе и Паоло более откровенно, чем сочувствие автора средневекового сказания

Тристану и Изольде. У безымянного автора это сочувствие противоречиво, непоследовательно и часто или сменяется моральным осуждением, или проступок героев мотивируется волшебными причинами (выпили колдовское зелье). Данте открыто и на основании побуждений сердца сочувствует Паоло и Франческе, хотя и признает суровую необходимость их мучений. Великий флорентиец признает, что «любовь, любить велящая любимым» прекрасна, и он сострадает трагедии этой любви:

Скорбящих теней сокрушенный зритель,
Я голову в тоске склонил на грудь.

248

Или далее:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец

Здесь характерны и сила сочувствия автора своим героям, и мученический (а не героический) характер трагизма образов Паоло и Франчески.

Герои шекспировской трагедии — истинные герои, а не мученики. Если Данте стоял на рубеже древности и Нового времени, то Шекспир — это Новое время, объясняющее мир по-новому.

Грек объяснял мир мифологически, стихийно-диалектически. Средневековый человек объяснял мир Богом. Ренессансный гуманизм стремится *объяснить мир из него самого.* Мир не нуждается ни в каком потустороннем обосновании; он объясняется не волшебством или злыми чарами. Причина состояния мира в нем самом. Показать мир таким, каков он есть, объяснить все изнутри, из его собственной природы — таков девиз ренессансного гуманизма. Человек Нового времени исходит из того, что мир есть причина самого себя. Спиноза выразил это в классическом тезисе «causa sui». В искусстве этот принцип на полвека раньше воплотил Шекспир. Для него мир не нуждается ни в каком потустороннем объяснении (= события не движут ни рок, ни волшебство). Сверхъестественные силы ни при чем. Причина мира и его состояния — causa sui — в нем самом. Показать мир таким, каков он есть, дать реально реальную реальность, объяснить все внутренними причинами, вывести все из собственной природы мира — таков девиз искусства Нового времени.

Гамлет несет в себе обстоятельства своей жизни. Из его характера рождается действие. В искусстве Возрождения вновь после античности появляется реалистическое мышление. (Границы реализма - предмет споров: некоторые исследователи считают, что реализм возник в начале XIX в., другие — в эпоху Возрождения, третьи — в античном искусстве. На самом деле это различные типы реалистического мышления.)

Известный специалист по западно-европейской литературе, академик Н.Балашов сформулировал особенности ренессансного гуманизма: *художественный образ колеблется между идеальным и жизненно-реальным, возникает в пункте встречи идеального и жизненно-реального* Не случайно Шекспир говорит о скольжении глаза поэта «С небес на землю и с земли на небо»... Со времен Данте до Эразма идеальное начало понималось в духе Платона и в духе богословских умонастроений. Колебание между двумя этими началами (земным и небесным) видно у Петрарки: творя образ божественно прекрасной Лауры, поэт сначала идет от идеала:

249

Ее творя, какой прообраз вечный
Природа-Мать взяла за образец
В раю идей?»
(Перевод *Вяч Иванова)*

В конце сонета мысль поэта движется во встречном направлении: оценить идеальное в Лауре нельзя, не видя «живых ее очей».

Еще одна особенность искусства Возрождения: начиная с Боккаччо и Симоне Мартини *катарсис как очищение зрителя страхам и состраданием сменяется очищением красотой и наслаждением* (см.: *Балашов.* «АТ». № 1. С. 88).

Эпоха Возрождения по-своему решала проблемы любви и чести, жизни и смерти, личности и общества. Шекспир раскрыл и трагизм гибели старого феодального мира («Король Лир»), и трагизм мучительного и полного противоречий перехода к новому миру в эпоху, когда «прервалась связь времен» («Гамлет»), и трагическую противоречивость исторического прогресса своей эпохи, и трагедию, которую несло с собой буржуазное общество, экономически более эффективное, чем феодализм, но уступающее ему в нравственном и духовном отношениях, ибо буржуазия превратила личное достоинство человека в меновую стоимость.

Для грека весь мир — это он сам и его непосредственное окружение, это полис, в котором он живет, это его сограждане и его враги. Грек — гражданин Афин или Фив, и этим определяется все. Для героя эпохи

Средневековья мир и шире, и уже, чем для грека. Рыцарь больше и дальше путешествует, чем грек. Для средневекового человека мир равен Богу или его творению. Это и очень широко, и очень абстрактно. Даже при самых широких личных возможностях человек Средневековья — гражданин христианского мира, замкнутый в круг феодально-патриархальных интересов *Герой эпохи Возрождения — гражданин человечества в гуманистическом смысле этих слов* Он живет интересами и своей родины, и человечества. Мир Гамлета, Отелло, Ромео равен реально существующему и умещается весь, вместе с его красотой и несовершенствами, добром и злом в многогранной и титанической душе этих героев. Ренессансный человек несет в себе всеобщее: Гамлет и Отелло, Макбет и Ричард, *строя свою судьбу, решают вопросы философии истории, ищут пути жизни для человечества*

У Шекспира каждый характер соткан из личного и всеобщего и взаимодействует с состоянием мира

Человек феодального мира обладал рыцарской честью, чувством долга и многими другими высокими моральными качествами, на которые угрожающе надвигался мир корысти, высылающий вперед себя в качестве своего будущего героя и предвестника человека, лишенного чести и тянущегося к грубо чувственным усладам

250

жизни (Клавдий). Уходящее было ужасно и во многом преступно, и таким
был даже благороднейший отец Гамлета:

Я дух родного твоего отца,
На некий срок скитаться осужденный
Ночной порой, а днем гореть в огне,
Пока мои земные окаянства
Не выгорят дотла

Обремененное «земными окаянствами» старое погибало трагически, ибо с ним исчезало и нечто ценное (прогресс при переходе от феодализма к капитализму был относителен, и неизбежны были потери в этом процессе) Состояние мира, проявляясь в характерах и их действиях, создает напряженную ситуацию, основные звенья которой — убийство Клавдием отца Гамлета, женитьба Клавдия на Гертруде, матери Гамлета, узнавание принцем страшных подробностей происшедшего. Сама по себе напряженная ситуация еще не рождает трагедии, хотя задевает за живое одних больше (Гамлет), других меньше (Горацио); для третьих она вообще та самая «мутная вода», в которой удобно ловить рыбу (Розенкранц, Гильденстерн); для четвертых она — среда, к которой приноровиться ничуть не труднее, чем ко всякой иной (Полоний); для пятых — нормальная обстановка проявления их жизненных интересов (Клавдий, Гертруда). То, что «весь мир — тюрьма», то, что «порвалась цепь времен», то, что совершено подлое убийство короля, — все это существует для всех. Но, пока Гамлет бесстрашно не пошел на бой с «морем бед» (= состоянием мира), трагедии еще нет. Трагедия начинается там, где возникает активное противодействие героя напряженной ситуации и характерам, стоящим на ее отрицательном полюсе, там, где есть активность характера по отношению к безысходным обстоятельствам. Сами по себе несчастья, свалившиеся на плечи хорошего человека, еще не трагедия Если видеть трагедию Гамлета только в том, что его отец был убит, погибла его возлюбленная Офелия, а потом и он сам, то тогда Лаэрт не менее трагическая личность: у него тоже убит отец, погибла любимая сестра, а потом и он сам погиб. Однако перед нами трагедия Гамлета, а не Лаэрта. Почему? Да потому, что только Гамлет активно выступил против обстоятельств и против самого состояния мира. Лаэрта обстоятельства потащили за собой и совлекли в могилу, в то время как Гамлет пошел против обстоятельств, против мира зла и пал в неравной борьбе за необходимые, но исторически неосуществимые требования гуманизма в человеческих отношениях. Если бы Гамлет мог, как посредственно-благородный Лаэрт, мириться с подлостью века, то датский принц, при его уме и положении, мог бы беззаботно жить (вернее, существовать). Но Гамлет не мирится с миром-тюрьмой, а выступает против исторически непреодолимых обстоятельств и гибнет. У датского

251

принца были две дороги. О них-то и идет речь в знаменитом центральном
монологе Гамлета:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос.
Достойно ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивленье
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними?
Умереть
Забыться

Это трагическое, глубочайшее в своей философичности раздумье о пути жизни. Как действовать? Существовать, прозябая, или жить и погибнуть? Эти раздумья — не «гамлетизм» (= не рефлексия

трусости и нерешительности), а процесс осознания силы зла и принятия решения выйти с ним на бой, даже ценой жизни покупая право на то, чтобы не смириться «под ударами судьбы». Ворон, питаясь падалью, живет сто лет, а орел — десять Что лучше? Не один герой решал для себя этот вопрос. И только выбор второго пути: смертельная схватка с морем бед, активность отличает орла от ворона. Гамлет — *трагический герой он активен по отношению к обстоятельствам, и он космически масштабная личность.* Юрий Олеша говорил артисту Борису Ливанову:

— Возьми Лаэрта, Полония... Какие сами по себе величественные фигуры! А перед Гамлетом они ничто!

— Величественные?

— Совершенно правильно. Полоний вовсе не комический персонаж, ограниченно-льстящий, подслушивающий. Его любил, надо помнить, покойный король. Лаэрт — это, по крайней мере, Сид. А перед Гамлетом — фат! Не больше как фат! А Горацио? Ведь это Эразм Роттердамский! И Гамлет учит его! Вот кто он такой, настолько он выше всех! (См.: *Олеша.* 1956. С. 481).

Велик и Отелло. Гениально его истолковал Пушкин: не темные силы ревности движут поступками мавра, он воплощает собою обманутое доверие Ираклий Андроников передает суждения актера Остужева о мотивах поступков Отелло: «Он самый искренний, самый умный, самый человечный во всей пьесе! А его чаще всего играют тупым ревнивцем. Пошел — начиная с третьего акта — рычать страшным голосом и ломать вокруг себя мебель!.. Не мог Шекспир, поэт Возрождения, проповедник свободы человеческих чувств, воспеть и возвысить темную страсть. Не поверю! А вот наш Пушкин — он не был театральным режиссером, — а в нескольких строчках сумел объяснить весь шекспировский замысел: Отелло не ревнив. Он доверчив. Какая это правда! Какая тонкая и умная правда! Какой молодец наш Пушкин!.. Конечно, доверчив! Как все сразу становится ясным!.. Человек по своей человеческой сути должен быть доверчив. Но как часто от излишней доверчивости погибали не отдельные люди, а целые народы и государства! Вот это трагедия! Человек должен

быть доверчив — и не может быть доверчив до конца, пока в мире существуют зло и обман... Вот это настоящая трагедия!» *(Андроников.* 1959. С. 142). Отелло любит Дездемону и не проверяет свое доверие к ней. Когда Яго сплетает интригу, мавр отказывает в доверии Дездемоне, не проверяя свое недоверие. Казалось бы, что стоило распутать интригу! Мелкий ревнивец, сам способный на двоедушие, проверил бы все улики и доводы; он стал бы мелко шпионить за женой, взвешивать «за» и «против» и, не обретя душевного покоя и не удостоверившись окончательно в невиновности своей благоверной, не поверил бы и в ее виновность. Так бы и остался ревнивец один на один с «проклятой неизвестностью» и со своими «упреками и подозрениями». Но для Отелло сама возможность сомнения в верности Дездемоны есть уже доказательство, и в этом сказывается то, что Гегель называл «состоянием мира», а Белинский «пульсом вселенной». Сама вселенная должны быть насквозь лжива и пронизана коварством, двоедушием, неверностью, чтобы Отелло смог заподозрить Дездемону в неверности. А заподозрив, Отелло уже не нуждается в доказательствах, в проверке своего подозрения. Цельность и мощь характера Отелло именно в этой безграничности доверия и любви и безграничности недоверия и ненависти. Дездемона для Отелло средоточение Вселенной, вся твердость порядка бытия, его совершенство и гармония. Заподозрить Дездемону для мавра значило усомнится в миропорядке. Отелло говорит Дездемоне: «Пусть суждена мне гибель, скрыть не в силах: люблю тебя, и если разлюблю, наступит хаос». Убивая Дездемону, Отелло рассчитывается со всей Вселенной — он решил, что обманулся в доверии к миру. И он действительно обманулся в доверии, но не в любви к Дездемоне, а в дружбе с Яго. Вспомним слова дружеского доверия Отелло к Яго:

Отелло
Если ты мне друг,
Открой мне все
Яго
Надеюсь, вам известно,
Как я вам предан?
Отелло
Именно затем,
Что мне известно, как ты прям и честен
И слов не стал бы на ветер бросать,
Пугают так меня твои намеки

Или дальше Отелло говорит:

Ты губишь друга, если сознаешь,
Что он в беде, и не предупреждаешь

Место прорыва гармонии мира не столь важно: если дружба может обернуться коварством, им может обернуться и любовь. Мир не гармоничен, а ведь Дездемона равна миру и его гармонии. Сомнение в мире

равно сомнению в Дездемоне и рождает хаос, но само сомнение возможно пото-
253
му, что в мире нет гармонии и возможны Яго и его коварство. Любовь к Дездемоне — благородное свойство мавра, но и ненависть к ней тоже благородна, ибо это бескорыстный порыв вернуть вселенной целостность и гармонию. Все, что способно нарушить доверие человека к миру и разрушить гармонию Вселенной, заслуживает уничтожения. Властвуя надо всем, либо отрицая все, кроме себя, можно превращать зло в добро и добро в зло. Но это философия не для Отелло, а для Яго. И тот и другой оттеняются в их женах — Дездемоне и Эмилии, обсуждающих возможность измены:

Дездемона. Могла бы ты в обмен на целый мир
Так поступить?
Эмилия. А вы б не поступили?
Дездемона. Как перед богом, я бы не могла!
Эмилия. Я тоже не могла бы перед богом.
Но где-нибудь в потемках — отчего ж!
...За такую плату?
Целый мир? Нешуточная вещь!
Огромный мир — не малость
За крошечную шалость.
Дездемона. Нет, неправда,
Ты б не могла.
Эмилия. Ей-богу бы могла! Сама пала бы, сама поднялась. Конечно, я бы этого не сделала за какое-нибудь жалкое колечко, два-три куска батиста, платье там какое-нибудь, юбку, шляпу и тому подобный вздор. Но за целый мир! Какая из нас не хотела бы украсить мужа рогами и положить потом целый мир к его ногам! Ради этого я пошла бы в чистилище.
Дездемона. Проклятье мне, когда б могла я пасть
Хотя б за все сокровища вселенной!
Эмилия. Да вы сообразите, этот грех был бы частью вселенной, а вся она была бы вашей. В вашей воле было бы выдать это дело за что угодно другое.

Этот диалог свидетельствует, что для Шекспира там, где есть возможность единовластного владения миром, там зло обращается в добро, а добро в зло, там нравственность и безнравственность относительны и взаимообратимы.

Главное в приведенном поединке мнений вопрос: может ли человек обмануть доверие другого человека за целый мир? (Этот вопрос сродни
254
тому, который решают герои Достоевского -можно ли купить счастье мира ценою слезинки ребенка. Только у Шекспира плата за счастье - не слезинка, а предательство. Ответ одинаков: нельзя! Счастья не будет!)

Честь, совесть, верность могут ли быть использованы владельцем мира по своему усмотрению? Да, человек хозяин мира и должен распоряжаться честью и совестью свободно. В этом суть Возрождения, и в этом соль мысли Шекспира. Дело только в том, как человек употребит эту свободу. И одно то, что Шекспир задумывается над этой проблемой, делает его на голову выше всех великих художников Возрождения.

Главный принцип личности эпохи Возрождения — выражен в формуле из устава Телемской обители Рабле: *«делай что хочешь».* В этой формуле заключалась и сила, и слабость возрожденческого отношения к миру, ибо открывался простор для самоосуществления потенциальных задатков личности, как добрых, так и злых. Почему шекспировский Яго плетет интригу против Отелло? Исследователи называют разные причины: зависть, карьеризм, ревность, желание обогатиться, расовая ненависть к мавру.

В «Отелло» Шекспир говорит о двух возможностях использования свободы воли — о возможности Отелло и возможности Яго. Но свободная ли воля движет Яго? Ведь он по своей природе корыстен. Если в действиях по отношению к Отелло Яго корыстен, то предлагаемая трактовка трагедии неуместна. Яго — виртуоз преступления, гений зла, шахматист интриги. Почему Яго, рискуя жизнью, плетет паутину лжи вокруг Отелло и Дездемоны, почему губит их? В литературе об «Отелло», в сотни раз превышающей своим объемом трагедию Шекспира, есть множество объяснений этой загадки. Одни считают, что Яго ревновал Отелло к своей супруге Эмилии и в этом причина его коварной интриги. Другие считают, что Яго был неравнодушен к Дездемоне и не мог примириться с мыслью, что она стала женою мавра. И первое и второе предположения имеют под собой некоторое основание. Яго говорит:

Хоть я порядком ненавижу мавра,
Он благородный, честный человек

И будет Дездемоне верным мужем,
В чем у меня ничуть сомненья нет,
Но, кажется, и я увлекся ею.
Что ж тут такого? Я готов на все,
Чтоб насолить Отелло. Допущенье,
Что дьявол обнимал мою жену,
Мне внутренности ядом разъедает.
Пусть за жену отдаст он долг женой,
А то я все равно заставлю мавра
Так ревновать, что он сойдет с ума.

255

Этот монолог лишь на первый взгляд подкрепляет предположение, что мотив поступков Яго — ревность. У Яго ненависть к Отелло вовсе не рождается из ревности, наоборот, свою ненависть к Отелло Яго пытается сам для себя оправдать ревностью. Но в этом признании не сходятся концы с концами. Яго высказывает невероятное, даже для него неубедительное допущенье, что Отелло (по признанию самого Яго, «благородный, честный человек», верно любящий Дездемону) обнимал его жену (Эмилию). А может ли признание Яго — «кажется, и я увлекся ею (Дездемоной. — *Ю.Б.*)» — служить причиной адской пропасти коварства, которую разверзает он перед доверчивым Отелло? Нет. Слишком несоразмерны мера любовной страсти (точнее, увлечения) и мера дьявольских ухищрений Яго. К тому же Шекспир нигде не возвращается к этому мотиву поведения Яго. Мог ли Шекспир мимоходом брошенной фразой обосновывать поступки Яго, если бы считал необходимым мотивировать его злые ухищрения ревностью? Не мог. У шекспироведов есть и другое предположение о причинах коварства Яго — желание сместить Отелло и продвинуться по службе. Исследователи, близкие к фрейдизму, склонны искать движущие пружины поведения Яго в его сексуальной неполноценности; близкие к расизму — в ненависти белого к мавру. Однако не потому ли столь многообразны по направлениям и столь безрезультатны по итогам поиски побудительных причин действий Яго, что Шекспир сознательно не дал их. Если бы Шекспир считал необходимым мотивировать действия Яго той или иной побудительной причиной, то на долю его исследователей не осталось бы труда строить догадки.

У Шекспира нет никакой внятной и реальной мотивировки действий Яго именно потому, что отсутствие этой мотивировки и есть гениальная мотивировка. Шекспир показывает, что Яго — бескорыстный злодей. Он совершает зло беспричинно. Это первое в истории немотивированное преступление. Нерегламентированная личность самоутверждается во зле. Яго антипод Отелло. *Отелло бескорыстно творит справедливость, Яго бескорыстно творит зло. И тот и другой осуществляют великую заповедь Возрождения, записанную как единственный пункт устава Телемской обители Рабле, — «делай что хочешь!» Но один из них хочет делать добро, другой — зло. И трагедия порождена свободным волеизъявлением характеров.* Два гигантских противоположно заряженных характера, столкнувшись, вызывают катастрофическую вспышку, в которой оба сгорают. Это похоже на аннигиляцию материи. В Отелло и Яго Шекспир раскрывает две стороны свободной воли: способность совершать подвиги добра или неслыханные злодеяния.

В обрисовке героев Шекспиру присущи вольность и широта. *Шекспировские герои обладают свободой воли и активностью.* Особенно это сказалось в «Макбете». Белинский писал: «Макбет» — одно из самых колоссальных и вместе с тем самых чудовищных произведений Шекспира, где,

256

с одной стороны, отразилась вся исполинская сила творческого его гения, а с другой, все варварство века, в котором жил он... «Макбет»... огромное, колоссальное создание, как готические храмы Средних веков». *(Белинский.* 1948. С. 95). Борьба Макбета за власть — форма утверждения личности, раскрепощенной от условностей и предрассудков Средневековья. *В центре внимания «Макбета» стоит проблема свободы личности: можно ли обрести свободу, не попирая свободы других людей, не узурпируя свободу общества?* Макбет ищет выход титаническим силам своей души и потому стремится к власти. Для переломной эпохи власть почти единственная сфера свободы и форма реализации сил выдающейся личности. Исторический парадокс в том, что во имя собственной свободы нужно властвовать, а чтобы властвовать, нужно узурпировать власть и подавить свободу других. *Отнимая свободу у других, личность впадает в произвол и тем лишает себя свободы.* Узурпатор Макбет, стремясь к свободе, обрел лишь произвол.

В произведениях средневекового искусства царил произвол Бога. В художественную концепцию ренессансного гуманизма врывается произвол человека. Установив свою власть как власть произвола, Макбет превратил произвол в закон и дал свободу не себе, а произволу и его «законная» королевская власть оказалась вне закона. Поэтому исполняется пророчество, и невероятное в царстве законности случается в царстве произвола: лес Бирнамский двинулся на Дунсинанский холм, Макбета убивает человек, не рожденный женщиной. Могучие духовные силы человека реализуются в действиях Макбета

уродливо, титаническая личность приходит к своему отрицанию. *Макбет — и апофеоз, и кризис возрожденческой веры в мощь и универсальность человека.*

Ренессансный гуманизм почти не интересуется природой. Пейзаж только светится в проеме стены на картине Леонардо да Винчи, изображающей мадонну с младенцем, или служит лишь декоративным фоном в «Спящей Венере» Джорджоне. Скупо, обычно лишь через упоминания деталей дает природу в «Дон-Кихоте» Сервантес, столь щедрый на описания мельчайших подробностей быта, чувствований, дум.

Человек становится мерой вещей в сатире. Роман Сервантеса нельзя понять, если видеть в нем только сатиру на рыцарство и рыцарские романы, на романтическую мечтательность Дон-Кихота и практицизм Санчо Пансы. Разумеется, образы Дон-Кихота и Санчо эстетически настолько многогранны, что трудно найти краску, которой они не были бы отмечены. Есть в них и сатирическое, но Дон-Кихот по преимуществу трагикомический образ.

Еще Тургенев отметил знаменательную случайность: первое издание шекспировского «Гамлета» и первая часть сервантесовского «Дон-Кихота» явились в один и тот же год в начале XVII в. Оба великих произведе-

257

ния порождены одной эпохой и с разных сторон отражают одно и то же состояние мира. Сатирический анализ состояния мира — основной смысл «Дон-Кихота». Если бы все дело было в пародировании рыцарских романов, то героем истории литературы был не Сервантес, а Карл V, который в 1553 г., за полвека до выхода в свет первой части «Дон-Кихота», издал декрет, запрещающий рыцарские романы в американских владениях Испании. В 1555 г. кортесы в петиции к императору не добиваются распространения этого запрещения на всю Испанию и просят сжечь все ранее напечатанные рыцарские романы. К тому же сам Сервантес, в 1615 г. закончивший обе части «Дон-Кихота», всего лишь через два года пишет в напыщенном стиле рыцарских романов произведение «Пересилес и Сигизмунда». Это восторженное, а не пародийное подражание образцам рыцарской литературы, послужившей причиной безумных заблуждений ламанчского рыцаря. В «Дон-Кихоте» известные по рыцарской литературе типы персонажей ставятся в знакомые обстоятельства и ведут себя вроде бы привычно, но на деле оказывается, что это иные характеры, иные обстоятельства, и на их основе решаются другие художественные проблемы и развивается иная художественная концепция человека и мира. Дон-Кихот у Сервантеса энциклопедически образован и вмещает в себя знания своего века: герой знаком с космологией Птолемея, с древней и новой историей и с естественной историей Плиния, герой трактует как настоящий гуманист филологические трактаты и постановления отцов церкви, знает Цицерона, Вергилия, Горация и других античных писателей. Он знаком и с военными науками. По объему и разнообразию знаний ламанчский рыцарь — представитель современного ему образованного общества. Однако беда тогдашней образованности в схоластичности и мертвенности знаний, лишенных самого живого и плодотворного элемента науки — опыта, анализа, сомнения, исследования, критики. В культуре господствует авторитет, все равно чей (Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Авэрроэса), то есть чуждая науке внешняя власть, исключающая самостоятельность мысли, требующая послушания. Дон-Кихот — представитель схоластической образованности, безгранично подчиняется незыблемому для него авторитету рыцарских книг. Сервантес сталкивает авторитет книг с авторитетом жизни, догмы чужого мнения с собственными воззрениями, сложившимися на основе личного опыта. Сервантес в «Дон-Кихоте» утверждает: жизнь шире предвзятых идей; она размывает искусственные построения ума и весенним половодьем выносит человека к свету или топит его. Личность и мир, знание и практика, разум и нравственность, культура, оторванная от опыта народа, и опыт народа, оторванный от культуры, — эти метафизические оппозиции решаются Сервантесом. На пороге надвигающегося промышленного разделения труда Сервантес раскрывает трагикомические следствия разделения труда на умственный

258

и физический — догматический характер культуры и ее оторванность от практического опыта народа, слепой фанатизм в следовании, лишь по видимости, высоким идеям, которые не выверены жизнью народа. Благородные учения хороши, но мир сложнее и богаче их, и не жизнь должна подчиняться теориям, а теории сообразовываться с жизнью. Пафос рыцарства Дон-Кихота вырос не из фактов, а из вымыслов, почерпнутых в культуре, не выверенной опытом. Над Дон-Кихотом тяготеют нравственные долженствования. Его деятельность «запрограммирована» предшествующей культурой, и он — раб устоявшихся в ней представлений о чести, долге, смысле жизни. В рыцарях он видит «вполне законченный и совершенный образец добродетели даже для будущих поколений». «Амадис, — по словам Дон-Кихота, — был полюсом, звездою и солнцем храбрых и влюбленных рыцарей, все, кто только записался в рекруты под знамя любви и рыцарства, должны подражать ему».

Сервантес раскрывает *противоречие исторического развития: с одной стороны, невозможно жить на*

пепелище из сожженных книг и каждому начинать все сначала, не опираясь на ранее добытые знания; с другой стороны, непродуктивны невольно подражательные действия современного человека. Человеку присуще не органическое действие сообразно обстоятельствам жизни, а поступки, опосредованные образцами прошлого, основанные на историческом прецеденте, к тому же дошедшем в ложной трактовке. Это историческое противоречие оборачивает трагедией и комедией всякое доброе начинание, всякую высокую идею, осуществляемую таким непроизвольно догматическим способом. Рыцарское призвание Дон-Кихота «странствовать по земле, восстанавливая правду и мстя за обиды», оборачивается новой ложью и новыми обидами для людей. Разрыв культуры и народного опыта воплощен Сервантесом в колоссальных фигурах ламанчского идальго и его оруженосца. Предшествующая культура требует от Дон-Кихота подвигов, рыцарской славы, доблести, а Санчо Панса исходит в своих суждениях из личного опыта и своего добродушного и мягкого характера и ему чужды воинственные идеи: «Ваша милость, — обращается оруженосец к славному рыцарю, — человек я тихий, кроткий и миролюбивый, умею забывать обиды, потому что у меня есть жена, которую надо кормить, и дети, которых надо воспитывать. Да будет вашей милости известно, что нигде и ни в каком случае я не обнажу меча ни против виллена, ни против рыцаря, и что с этой минуты до дня второго пришествия я заранее прощаю все обиды, которые мне нанесли или нанесут, кем бы они ни были причинены — особой высокого или низкого звания, богачом или нищим, словом, — не принимая в расчет ни сана, ни положения». В Санчо живут народная мудрость, народные предрассудки. Он считает, что справедливость «есть не что иное, как сам король», но в то же время сомневается: «не лучше ли быть земледельцем, чем царем».

259

По всякому делу у Санчо — свое мнение. Народный опыт и его собственный тесно переплелись, и когда Санчо приводит пословицу, она звучит как его суждение, а когда он высказывает свою мысль, то она отточена и афористична, как пословица. «Я знаю больше пословиц, чем книга, — говорит Санчо, — и у меня во рту такое множество их, когда я говорю, что они дерутся друг с дружкой, чтобы выйти наружу».

У Санчо нет за душой никакого богатства, никакой собственности, кроме пословиц и он предоставляет жизни течь по ее собственному руслу и не считает нужным вторгаться в это само по себе разумное течение. Разве что сама действительность потребует от него вмешательства. Он не дает себя в обиду, но и не причиняет обиды никому, оставляя право другим жить так, как им заблагорассудится. Для него нет мировых проблем, ибо мир — это он сам и его непосредственное окружение, это видимая реальность, дополненная бесхитростными представлениями о ней. Состояние мира, как и всякая абстрактная идея, чуждо славному оруженосцу.

Дон Кихот не улавливает реальность, для него нет окружающих обстоятельств, он видит в обнажении перед ним стоящее состояние мира. Неблагополучие человечества причиняет идальго физическое страдание. Он считает своим долгом вмешиваться во все и хочет исправить мир, вылечить время. Себе рыцарь оставляет горькое счастье борьбы за идею и право на славу. «Жить для себя, заботиться о себе Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям. В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвование...» *(Тургенев.* 1956. С. 171).

Мечтательность и здравый смысл, серьезное отношение даже к смешному и шутливое — даже к серьезному, начиненность знаниями и полное их отсутствие — вот оппозиции Дон-Кихота и Санчо Пансы, объединенных тем, что оба живут для других. Рыцарь и его оруженосец родственны. «Казалось, они вылиты в одной форме, — говорит Сервантес, — так что безумные выходки господина без глупостей слуги не стоили бы ни гроша». Этих во многом противоположных персонажей роднит одно редчайшее человеческое свойство — бескорыстие.

На заре самой стяжательской эпохи Сервантес в качестве меры состояния мира выдвинул людей бескорыстных. И во имя этих качеств мы готовы простить им все их чудачества и безумства, недостатки и глупости. Бескорыстен не только мечтатель Дон-Кихот, но и практичный реалист Санчо Панса. Оруженосец покидает опостылевшую ему власть и берет в дорогу только немного овса для Серяка да полхлеба для себя — вот и вся выгода, которую Санчо извлекает из своего губернаторского сана. Но зато законы его до сих пор действуют в той стране, где их называют «постанов-

260

лениями великого правителя Санчо Пансы». Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого мира и ими можно проверять мир на человечность, разумность, бескорыстность. В полной сумасшедших чудачеств жизни героев столько свободы и поэзии, утраченной людьми в их повседневности, что в конце концов безумец Дон-Кихот оказывается более нормальным человеком, чем нормальные люди, охваченные жадностью и властолюбием. Из-за ослиного седла спорят и готовы убить друг друга постояльцы

гостиницы — лакеи и служанки, вельможи и благородные дамы, чиновники, солдаты, агенты инквизиторского суда. «Вся гостиница была сплошным плачем, стоном, криком, с ужасами, беспорядком, несчастием, с ударами копий и палок, с затрещинами и подножками, с ранами и кровопролитием». И только безумный Дон-Кихот оказывается разумным существом среди этих истинных безумцев. В нем нашелся здравый смысл, чтобы крикнуть: «Клянусь именем Бога всемогущего,это позорно и чудовищно, что столько благородных идальго, сколько их здесь собралось, готовятся перебить друг друга из-за такого ничтожного повода».

Сервантес мерит Дон-Кихотом и Санчо Пансой неразумность мира (античный и возрожденческий принцип: «человек мера вещей»). В «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского человек выступает как мера сатирического анализа. Глупость в произведении Эразма не только объект, но и субъект сатиры. «Нормальная», «умеренная» человеческая глупость («глупость в меру») судит, казнит, осмеивает дурость безмерную, неразумную, бесчеловечную.

Ренессансный гуманизм сосредоточил внимание на действительности, превратил ее в поле деятельности и провозглашал земной смысл жизни (цель жизни человека в нем самом). Эта художественная концепция жизни заключала в себе две возможности: 1) эгоцентрическое сосредоточение личности на себе; 2) выход человека к человечеству. В дальнейшем художественном развитии эти возможности будут реализованы в разных ветвях искусства.

Шекспир осознал кризис эпохи Возрождения и ее главного принципа «делай что хочешь». Ренессансный гуманизм открыл состояние мира и выдвинул нового героя с активным характером и свободой воли.

Эпоха Возрождения, свершив исторические преобразования, создав великое искусство, не смогла разрешить трагического противоречия человека и общества, не смогла развить все силы общества через, а не вопреки личности и развить все силы личности через общество и на благо, а не во зло ему. Надвигавшаяся эпоха стяжательского эгоизма опалила холодным дыханием великие надежды гуманистов. Исторически назревшее требование гармонии человека и мира пришло в трагическое противоречие с невозможностью его актуального воплощения в жизнь. Трагизм круше-

ния надежд на осуществление гармоничной, универсальной, могучей личности человека почувствовали наиболее прозорливые и глубокие художники Ренессанса — Рабле, Рембрандт, Сервантес и Шекспир. Их творчество находилось на рубеже ренессансного гуманизма, маньеризма и барокко. Барокко входит в эпоху Возрождения и близко ренессансному гуманизму, особенно творчеству Микеланджело, но в барокко еще больше, чем у этого художника драматизма и трагически безысходного мироощущения. Исследователи полагают, что черты барокко присущи поздней драме Шекспира «Буря» и творчеству Мильтона.

3. Маньеризм: изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты.

Маньеризм (mannerism = от ит. manierismo — вычурность; или от ит. «maniera» — манера). По другим (менее убедительным!) сведениям вначале термин обозначал индивидуальный вычурный стиль итальянского поэта Баттиста Марини (1569—1623) и от его имени собственного и произошло название художественного течения. Термин вошел в широкий обиход в XX в., но применялся еще Вазари в XVI в. к итальянской живописи и архитектуре периода 1520—1600 гг. Позже термин получил более широкое значение.

Маньеризм — художественное направление эпохи Возрождения, возникшее в результате отталкивания от ренессансного гуманизма. Художественную концепцию мира и личности, представляемую маньеризмом, можно сформулировать так: изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты. Маньеризм не отказывается от гуманистических идеалов эпохи Возрождения, однако вера в их осуществимость блекнет. При этом субъективность и аллегоричность образа углубляются.

Маньеризм зародился во Флоренции в 20-х гг. XVI в.

Н. Балашов подчеркивает, что с нарушением равновесия идеального и реального наступает кризис ренессансной художественной системы и появляется маньеризм. (*Балашов.* Академические тетради. № 1). В произведениях этого направления жизненно-реальное заменяется условной формой — «ла маньера».

Маньеризм — художественный стиль, характеризующийся орнаментальностью языка, оригинальным синтаксисом и усложненной речью (латиноподобный синтаксис Мильтона, уравновешенные каденции Гиббона, причудливые архаизмы Doughty), экстравагантными персонажами. Аффектация, потеря чувства меры, неустойчивая динамическая композиция — устойчивые черты авторского стиля в маньеризме. Маньеризм пренебрегал "правилами", выведенными из античного классического искусства и

утвердившимися в ренессансном гуманизме.
Маньеризм начинается на рубеже XVI и XVII вв. в комедийно-бытовом романе, во фламандской и голландской жанровой живописи. Маньеризм в Италии — это скульпторы Б. Челлини, Джамболонья; живописцы
262
Я. Понтормо, А. Бронзино. В рамках маньеризма сложились и произведения итальянского художника XVI в. Пармиджанино, придававшего элегантность изображаемым человеческим фигурам и усиливавшего эмоциональное воздействие на зрителя путем изящной деформации этих фигур за счет удлинения рук, ног, шеи. Этот художественный прием использовался и другими художниками-маньеристами, а в XX в. был возрожден и унаследован итальянским живописцем Модельяни. В архитектуре в русле маньеризма работали Ж. Вазари, Б. Амманати.
К маньеризму причисляют испанского писателя Антонио де Гевара (1480—1545).
Вазари применял термин маньеризм, чтобы описать схематическое качество множества из выполненных работ, которое основывалось скорее на предварительной интеллектуальной концепции, чем на непосредственном визуальном восприятии.
Здесь реальное подавляет идеальное. В маньеризме сохранялось и жизненно-реальное, и идеальное, но они противостояли друг другу, и на первый план выходил их конфликт, нарушавший их гармонию, свойственную ренессансной эпохе.
Маньеризм начался в Италии, которая была центром художественной культуры эпохи Возрождения. От этого эпицентра расходились волны художественных воздействий и в разных странах Европы на собственной национальной основе возникал маньеризм «под другими псевдонимами» со своими национальными особенностями. Таковы гонгоризм (Испания, Португалия, Латинская Америка), прециозная литература (Франция), метафизическая школа поэзии и эвфуизм (Англия), вторая силезская школа (Германия).
Эвфуизм — художественное направление английской литературы, родственное и типологически сходное с итальянским маньеризмом. Литературе эвфуизма свойственны — изысканность слога, перенасыщенность риторическими фигурами, риторика, восходящая к традициям средневековых латинских трактатов (романы Дж. Лили, Р. Грина, ранние комедии В. Шекспира).
Метафизическая школа поэзии — одна из форм бытия маньеризма в литературе Англии (Г. Кинг, Дж. Кливленд, братья Дж. и Р. Крэшо, Г. Воген, А. Марвелл).
Термин «метафизический», входящий в название школы, означает в данном случае — «выспренний», «заумный», «философские тонкости», которыми, по словам английского классициста Дж. Драйдена, поэты «в своих любовных стихах смущают умы прекрасного пола». Напряжение чувств в сочетании с разумом, сближение далеких понятий характерны для поэтов-метафизиков.
263
Гонгоризм (иногда именуется «культеранизм») — одно из национальных течений маньеризма, развивавшееся главным образом в испаноязычных и португалоязычных литературах. Название течения происходит от имени испанского поэта XVII в. Л. де Гонгора-и-Арготе — основоположника этого течения. Гонгоризм утверждает «чистую форму», усложненный синтаксис, преувеличенную и изощренную метафоричность. К гонгоризму относится творчество Г.-Х. И. де ла Круса (Мексика), Г. ди Матуса (Бразилия).
Прециозная литература (от франц. precieux = изысканный, драгоценный, жеманный) — французская национальная форма маньеризма как художественного направления эпохи Возрождения. К этому течению принадлежат писатели В. Вуатюр, Ж.Л.Г. де Бальзак, И. де Бенсерад. Утонченность, аристократичность, изысканность, светскость, куртуазность — качества прециозной литературы.

4. Барокко как кризис ренессансного гуманизма: экзальтированный индивидуалист, гуманный скептик-гедонист в неустойчивом мире.

Сам термин «барокко» происходит от португальского perrola barroca, испанского barrueco, итальянского baroccо = жемчужина естественно-неправильной формы, странный, причудливый; или (по другим сведениям) от латинского мнемонического обозначения фигуры силлогизма — barroc; или от средневекового слова baroco = нелепый педантизм; первоначально термин обозначал «дурной вкус», формальную изощренность произведений.
Этот термин введен был критиком Теофилем Готье одновременно с понятиями «арабески», «гротеск». По мнению других ученых термин введен в конце XIX в. швейцарскими теоретиками Я. Буркхардтом и Г. Вельфлином, видевшими в барокко внеисторический стиль завершающих этапов различных культур, противостоящий вневременному Ренессансу. Ренессанс и барокко рассматривались как чередующиеся

стилистические принципы. Евгенио д'Орс считал барокко вечно повторяющейся фазой развития цивилизаций, близкую «дионисийскому» искусству Ницше.
В середине XVIII в. термин «барокко» служил критике вычурного и экстравагантного стиля архитектуры XVII в. Позже он утратил негативный оттенок и стал применяться к скульптуре, живописи, музыке, литературе.
В католических странах Европы барокко выражало идеи контрреформации, однако принятое во многих западных литературоведческих работах (В. Вейсбах, Е. Трунц) определение «барокко — искусство контрреформации» не раскрывает этого понятия.
Барокко — художественное направление эпохи Возрождения, отражающее кризисную для этой эпохи концепцию мира и личности, утверждающую экзальтированного, гуманного скептика-гедониста, живущего в неустойчивом, неуютном, несправедливом мире. Герои барокко — это или экзальтированные мученики, изверившиеся в смысле и ценности жиз-

ни, или полные скепсиса утонченные ценители ее прелестей. Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна скепсиса, сомнений в возможностях человека, ощущения тщетности бытия и обреченности добра на поражение в борьбе со злом.

Барокко

Барокко — термин, охватывающий целый исторический период развития художественной культуры, порожденный кризисом эпохи Возрождения и ренессансного гуманизма; художественное направление, существовавшее в период между Возрождением и классицизмом (XVI — XVII вв., а в некоторых странах до XVIII в.)
Барочная художественная мысль «дуалистична». Барокко возрождает дух позднего Средневековья и противостоит монизму Возрождения и Просвещения.
Барокко стимулировало развитие сакрального и светского (придворного) искусства.
Во Франции к барокко принадлежали Агриппа д'Обинье, Ш. Сорель.
В Италии барокко развивалось с середины XVI в. и достигло расцвета в XVII в. К этому направлению принадлежат: поэзия Т. Тассо, Л. Ариосто, Д. Марино, сказочные новеллы «Пентамерон» Д. Базиле.
В Германии XVII в. барокко как художественное направление развивали Г. Сакс, А. Грифиус и Г. Гриммельсгаузен, создавший барочный народный роман, Флеминг (лирика), Мошерош (сатира). В Германии (особенно Северной) и во Фландрии развивалось *бюргерское барокко* и *аристократическое барокко* (трагедии А. Грифиуса и Лоэнштейна).
В Испании к барокко принадлежали пьесы Лопе де Вега, трагедии П. Кальдерона, драмы Т. Молины, сатира Ф. Кеведо, плутовской роман М. Алемана («Гусман»), Л. Велеса де Гевары («Хромой Бес»).
В Англии барокко — это творчество Джонсона, поэзия Д. Донна, драмы *У* Уэбстера. Термин барокко современный английский теоретик Дж. Куддон применяет к прозе сэра Томаса Брауна.
В славянских странах барокко — не отрицание, а продолжение Ренессанса и гуманистических традиций. В Словакии барокко развивалось в 1650—1780 г.
В России барокко — художественное направление начала XVII — середины XVIII вв. В петровское и ломоносовское время в рамках барокко зарождалось просветительство. Русскому барокко свойственна приверженность агиографии (церковно-житийная литература, напыщенное, неправдоподобное жизнеописание).
Проблемы барокко в России серьезно разрабатывал А. Морозов. Согласно его концепции начальный период русского барокко проявился в первых опытах виршевой поэзии И. Хворостинина, в патетической публицистике и проповеди XVII в. Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев развивают церковно-придворные панегирические формы барокко. Барочна и школьная

драма, которой присуще подчеркнуто политическое содержание, выраженное силлабическим стихом. Барокко представлено также виршованными притчами и афоризмами (С. Полоцкий «Вертоград Многоцветный»), гротескно-комической и пародийной литературой. Барочные формы художественного мышления просматриваются в «Жизнеописании» протопопа Аввакума. Морозов отмечает, что с конца XVII в. барокко охватывает в России церковную проповедь (С. Яворский, Ф. Прокопович) и панегирическую поэзию петровских «триумфов». Согласно Морозову на втором этапе развития барокко в России состоялся переход к новой системе стихосложения и резкий сдвиг в литературном языке. Метафоризм, живописность, риторичность «Похвальных слов» и од Ломоносова, его мозаики и другие работы в области изобразительного искусства свидетельствуют о том, что Ломоносов принадлежал к новому этапу барокко. Позднее Г. Державин использовал художественные средства барокко для придания

своим стихам живописности, приподнятости и динамизма.

На Украине барокко представлено поэтами и проповедниками Иоанникием Галятовским, Антонием Радивиловским, М. Саковичем и проявило себя в народной переработке своих мотивов; в Хорватии оно представляло эпической поэмой Гундулича; в Польше — поэзией В. Потоцкого, З. Морштына, С. Твардовского.

В Венгрии барокко развивал поэт М. Зриньи.

Художественная концепция барокко проявляется и через систему образов, и через особый стиль, и через утверждение «человека барокко», и через особые формы быта и культуры, и через «барочный космизм». *Произведения барокко проникнуты трагическим пафосом и отразили смятение человека, оглушенного феодальными и религиозными войнами, мятущегося между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из исторической ситуации. Надвигающаяся эпоха предпринимательства и частной инициативы готова была превратить раблезианский гуманистический лозунг «делай что хочешь» в тезис Гоббса: «Человек человеку волк» и в войну «всех против всех». Блекла ренессансно-гуманистическая вера в мощь и универсальность человека.*

Один из шекспировских героев дает такую философскую трактовку жизни и ее ценности, которая предвещает кризис гуманистических идеалов:

Так догорай, огарок!
Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр,
Неистово шумящий на подмостках
И через час забытый всеми; сказка
В устах глупца, богатая словами
И звоном фраз, но нищая значеньем.

Искусство барокко подхватило и развило именно эту сторону размышлений своих предшественников. У *гуманистов сомнение в смысле жизни — лишь момент уверенности в ее ценности, для художников же*

барокко это сомнение превращается в концепцию тщеты человеческого существования, барокко — реакция на кризис гуманистических идеалов Возрождения.

В картине Х. Рибера «Самоубийство Катона Утического» изображен трагический герой, не похожий на могучих титанов эпохи Возрождения. *В барокко трагическое перерождается в ужасное и героическая готовность ренессансного героя к смертельной борьбе оборачивается биологическим инстинктом самосохранения.* Человек трактуется как жалкое существо, без разумного назначения появившееся на свет, которое, умирая, наполняет мир своим предсмертным криком безысходной тоски и слепого ужаса. Трагический герой поэтов барокко (Гофмансвальдау, Грифиуса) находится в экстатическом состоянии, он добровольно принимает смерть. Тема самоубийства характерна для барокко, отражающего разочарование в жизни и разрабатывающего мотив скептического к ней отношения.

Подобно тому, как фундаментом классицизма станет рационализм Декарта, основанием барокко был философский скептицизм французского философа М. Монтеня и моральный релятивизм Шаррона. Декарт сомневался в своем существовании и доказывал его тем, что он мыслит. Монтень же усомнился в мышлении. Русский фольклорист и историк литературы О. Миллер объясняет скептицизм Монтеня особенностями его эпохи: «В ту пору, когда католики предавали протестантов костру, а эти в свою очередь делали то же (например, протестанты сожгли Сервета), когда иные ученые держались еще твердо средневековой схоластики, другие же преследовали ее и вводили новые начала, когда самые противоположные мнения проповедовались и запрещались с одинаковым деспотизмом, — то, видя все это, умному человеку, не знающему, где правда, легко было дойти чуть не до крайнего скептицизма. Скептицизм Монтеня выразился и в надписях, сделанных им на стенах своей комнаты, например: «И за и против равно возможно», «Я ничего не знаю, воздерживаюсь и ничего не понимаю» *(Миллер.* 1863—1864. Лекция 14).

Мировоззренчески барокко связано с утопическими и мистическими учениями Я. Беме и К. Кульмана. Торквато Тассо (1544—1595) — поэт и теоретик барокко («Рассуждение о героической поэме»). В центре его внимания теория эпопеи. Тассо опирается на Аристотеля, но в отличие от него отдает предпочтение не трагедии, а героической поэме и строит свои концепции на ее материале. Теория, по мнению Тассо, должна создать образец героической поэмы путем изучения всех существующих поэм. По Тассо поэзия — подражание действиям человеческим в слове (богам и животным поэзия приписывает человеческие действия). Природа — побочное украшение, главное в поэзии — человек и все человеческое. Литература возбуждает в нас участие и служит назиданием нашей собствен-

ной жизни. Русский литературный критик С. Шевырев писал: «...нельзя не согласиться с тем, что эта мысль Тассо чрезвычайно глубока и принесла честь его теории» *(Шевырев.* 1887. С. 92).

Тассо по новому взглянул на цель искусства и раскрыл ее двойственность: 1) незаинтересованное (собственно эстетическое) отношение поэта к действительности (высшее начало: внутренняя цель искусства—наслаждение, любящие его великодушны и щедры) и 2) социальная (государственная, политическая, гражданская) заинтересованность, польза (низшее начало: внешняя цель искусства — общественные проблемы: гражданственность — необходимое свойство художника, в сфере искусства поэт обязан быть гражданином).

Тассо — защитник в теории и проводник на практике аристотелевского принципа единства действия. Он противостоит Ариосто, строившему свою поэму вне принципа единства действия. Тассо пишет: «Единство действия в наши времена дало повод к различным и длинным прениям... Иные признали это единство необходимым; другие, напротив, думали, что множество действий приличнее для героической поэмы. Защитники единства ссылаются на власть Аристотеля, на величие древних греческих и латинских поэтов. Ариосто пренебрег правилами Аристотеля». Тассо считает, что поэму Ариосто мы ценим не благодаря, а вопреки нарушению единства. Единство действия Тассо объявляет вечным законом эпической поэзии и утверждает, что поэма должна быть похожа на сотворенный Богом мир, а последний обладает единством: «Мир, заключающий в своем лоне столько разнообразных предметов, один, одна его форма и сущность, один узел, связующий все его части разногласным согласием». Художественное произведение для Тассо — единый мир, целостный, внутренне замкнутый, организованный, не могущий быть измененным ни в одной своей части без разрушения целого. Творчество поэта для Тассо — подражание творчеству Бога. Поэт, по Тассо, как бы сотворяет свой мир: «искусство строить поэму» похоже «на разум вселенной, который есть соединение противоположностей, как разум музыки».

Так же как карнавальный быт, три-четыре месяца в году проявлявший себя в жизни средневекового общества, сказался на карнавальном натурализме (позже и на творчестве Рабле), придворный быт (устройство празднеств, триумфов, маскарады, шествия) определил стиль барокко, насыщенный изысканными метафорами и аллегориями.

Риторичность барокко связана с его рационализмом. Барокко не иррационалистический стиль; это — интеллектуальное и чувственное искусство, внутренне напряженное и поражающее воображение сочетанием идей, образов и представлений. Шедевры барокко тяготеют к диковинной

форме (не случайно термин «барокко», по одной из версий, первоначально означал «жемчужина неправильной формы»).

Барочное художественное мышление усложнено, подчас вычурно, неожиданные метафоры используются и для экспрессивного выражения и для снятия напряжения между горним, духовным устремлением и дольним, земным порывом, и для раскрытия драматизма отношения человека к вечности. Произведения барокко примиряют человека с дисгармонией и противоречивостью бытия, создают впечатление неисчерпаемой энергии, отличаются экстравагантной вычурностью, изысканной пышностью, эксцентричностью, избыточной цветистостью, аффектацией, фанфаронадой, демонизмом, живописностью, декоративностью, орнаментализмом, театральностью, фееричностью, перегруженностью формальными элементами, гротескностью и эмблематизмом (условное изображение какой-либо идеи), пристрастием к самодовлеющим деталям, антитезам, вычурным метафорам и гиперболам.

Барочные метафоры подчинялись принципу остроумия («изяществу ума»). Художники барокко привержены к энциклопедической учености и вбирают в свое творчество внелитературный материал (предпочтительно экзотичный). Барокко — ранняя форма эклектизма. Оно обращается к различным европейским и неевропейским традициям и в переработанном виде усваивает их художественные средства и национальные стили, трансформирует традиционные и развивает новые жанры (в частности, роман барокко). В общую картину эклектизма барокко входит и его «натурализм» — обостренное внимание к деталям, обилие буквальных подробностей.

Барокко — отказ от конечного во имя бесконечного и неопределенного, принесение гармонии и меры в жертву динамизму, акцент на парадоксе и неожиданности, на игровом начале и непроясненности. Барокко присущи дуализм, возрождение духа позднего Средневековья и противостояние монизму Ренессанса и Просвещения.

В музыке барокко нашло свое выражение в произведениях Вивальди.

В живописи барокко — это Караваджо, Рубенс, фламандская и голландская жанровая живопись XVI—XVIII вв.

В архитектуре барокко воплотилось в творчестве Бернини. Архитектуре барокко присущи: выразительный, внутренне сбалансированный, вычурный стиль, неправильные формы, странные сочетания, причудливые композиции, живописность, пышность, пластичность, иррациональность, динамизм, смещение центральной оси в композиции здания, тяготение к асимметричности. Архитектура

барокко концептуальна: мир неустойчив, все переменчиво (уже нет ренессансной свободы личности, еще нет классицистской регламентации). Архитектурные произведения барокко монументальны и полны мистических аллегорий.

269

Важнейшей темой барокко становятся окрашенные ужасом страдания человека.

В произведениях барокко жажда жизни и наслаждений сочетаются с ужасом смерти, ожиданием «страшного суда», ощущением «vanitas» (бренности и тщетности бытия). Цель барокко — исторгнуть изумление.

Риторическое богатство и метафоризм барокко расширили семантические связи и возможности поэтического слова и подготовили достижения художественной культуры XVII—XIX вв., особенно благотворно повлияв и простимулировав развитие поэзии.

Порожденное эпохой опустошительных войн, духовных и материальных кризисов, социальной разобщенности, барокко сменяется классицизмом, опирающимся на общество, в котором произошла консолидация социальных сил под эгидой сильной королевской власти.

5. «Плеяда»: жизнерадостный человек национальной культуры, живущий в государстве и ориентированный на гуманные национальные и государственные ценности.

«Плеяда» — французская поэтическая школа, развивавшая художественное направление, которое утверждало человека национальной культуры, живущего в государстве и ориентированного на национальные и государственные ценности. «Плеяда» — предбарокко, составная часть эпохи Возрождения, группа французских стихотворцев, обновлявшая классические поэтические жанры. «Плеяда» внесла большой вклад в развитие поэзии Франции и в разработку эстетики Возрождения.

«Плеяда» — группа из семи поэтов Ж. Дора, П. Ронсар, Ж. Дю Белле, Ж.А. де Баиф, Э. Жодель, Р. Белло, П. де Тайар. В греческой мифологии есть легенда, рассказывающая о том, что плеяды (семь дочерей титана Атланта), желая избежать преследования со стороны охотника Ориона, упросили Зевса превратить их в созвездие. Они стали «Плеядой» — созвездием из семи звезд. Такова одна из версий происхождения названия этой поэтической школы. По другой версии название французской школы происходит от названия группы из семи александрийских поэтов (III в. до н.э.). Впрочем, эта вторая версия не противоречит первой, ибо название александрийской группы поэтов явно восходит к древнегреческому мифу.

«Плеяда» своим творчеством образовала целое художественное направление со своей устойчивой художественной концепцией: жизнерадостный человек национальной культуры, живущий в государстве и ориентированный на национальные и государственные ценности.

Основатель «Плеяды» французский гуманист Ж. Дю Белле, автор трактата «Защита поэзии» (1549), где он выдвигает эстетические нормы и подчеркивает значение древних классических образцов. Дю Белле пишет: «Никакой поэт на своем собственном языке никогда не создаст нечто значительное, если он не знает хотя бы по-латыни».

270

Ронсар в «Кратком изложении поэтики» (1565) выступает против эстетической пестроты, за нормативность и обоснованность вкуса. Его трактаты защищают идею французского национального искусства, поднятого до уровня искусства классиков.

Поэзия Ронсара полна радости бытия, гражданственности, патриотизма, устремлена к «золотой середине», ей свойственны дух Петрарки в любовной лирике, жизнерадостность, озорство.

Плеядовцы тяготеют к возвышенному и выступают против измельчания жанров, против превращения их в нечто невыразительное, содержательное, мелкотравчатое. Ронсар пишет гимны на обыденные и философские темы («Гимн глухоте», «Гимн Вселенной»). Дю Белле развивает жанр сонета и применяет его в новой тематической сфере — индивидуальной биографии. Он создает и развивает жанр видений.

6. Рококо: изысканная праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей.

Рококо (rococo от франц. «rocaille» = каменные работы) — художественное явление, возникшее, как и соответствующий ему термин, в XVIII в. Термин относился к архитектуре, прикладному и декоративному искусствам, с известной осторожностью его применяли к некоторым литературным произведениям XVIII в. Рококо — художественное направление, близкое по времени и по некоторым художественным особенностям барокко и утверждающее художественную концепцию беззаботной жизни изысканной

личности среди изящных вещей.
Термин «рококо» использовали также для обозначения декоративной обработки камня. «Рококо» как литературный термин осмотрительно используют для обозначения легкого, яркого, изящного и приукрашенного элегантными поворотами и вспышками остроумия, образно или словесно изощренного. Произведение Попа «Похищение Лока» относят к литературному рококо.

5]. НОВОЕ ВРЕМЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА: ЧЕЛОВЕК НАДЕЖД И ИЛЛЮЗИЙ

1. Особенности эпохи.

В искусстве Средневековья личность подчинена Богу. В искусстве Возрождения она подчинена себе и пафосу своеволия. Пали средневековые путы и на историческую авансцену вышли космически гигантские, вселенские возрожденческие характеры.
В эпоху Возрождения отсутствие ограничений личности дарило свободу не только добру, но и злу. Поэтому на шекспировской сцене мы видим не только Ромео и Джульетту, Отелло, Гамлета, но и Клавдия и Яго.
271
После кризиса эпохи Возрождения (барокко, «Плеяда», рококо) наступила ***эпоха надежд и иллюзий,*** *которая в культуре выразилась и закрепилась в художественных направлениях Нового времени (классицизм, Просвещение, сентиментализм, романтизм). В эту эпоху стало ясно, что человек не возрожденческий титан, он всего лишь обыденная, регламентированная обстоятельствами личность, в чем-то разумная и рациональная, в чем-то наивная и сентиментальная, в чем-то великан, в чем-то лилипут, в чем-то борющаяся со злом, в чем-то несущая зло. И художественная культура пестовала надежду на то, что эта личность сможет жить мирно и счастливо. Это была иллюзорная надежда*
В эпоху надежд развитие классицизма как художественного направления определялось монархическим государством. Центр заинтересованного внимания смещается на театр, а основными формами воздействия на художественную культуру становятся нормативная эстетика и монаршее покровительство. Требования норм специфически переосмысляют установки и потребности двора.
Классицизм возродил гуманистическую веру в гармонию человека и мира, утраченную в искусстве барокко, и утвердил принцип сочетания личных интересов человека с велениями разума и нравственного долга. В искусстве классицизма развиваются гражданские и патриотические темы и идеи. В классицизме действия героя основываются на сознании общественной необходимости, которую олицетворяет король. Неограниченный в своей воле абсолютный монарх превращается в источник произвола в судьбе героя. Подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, принесение счастья и даже жизни личности в жертву долгу, следование абстрактным нормам добродетели — таковы эстетические идеалы классицизма.
Эстетику классицизма (= взгляды французского абсолютизма на искусство) сформулировал Буало в трактате «Искусство поэзии» (1674). Эстетика Буало переняла у Горация формулу: «Развлекая, поучать». Эстетика и искусство классицизма (XVII в.) делали акцент на первом слове этой формулы («развлекать»), а теория и художественная практика XVIII в. — на втором («поучать»).
Морализм — установка искусства Просвещения. Принцип морализма просветителей заострили эстетика Руссо и искусство сентиментализма. Романтики сочли поучения неэффективным способом нравственного воспитания. Так, Жубер утверждает, что следует писать так, чтобы мысли автора становились собственностью читателя и размещались внутри его «гостеприимного» ума. Если классицизм и просвещение отдавали предпочтение рассудку, то сентиментализм утверждает приоритет чувств. Искусство просвещения, сентиментализма, романтизма испытывает усложнившееся и опосредованное социальное влияние.
272
Третье сословие становится социальным заказчиком и потребителем художественной культуры, но формы ее вовлечения в сферу интересов этого сословия обретают утонченность (сочетаются эстетическая и экономическая ангажированность художника). В центр социального внимания попадают литература и театр, способные наиболее прямо выражать мировоззренческие идеи.
Классицизм — романтизм (classicism — romantism) — антиномия, придуманная Фридрихом фон Шлегелем (1772—1829) и использованная в «Das Athenaeum» (1798). Шлегель характеризовал различия классицизма и романтизма следующим образом: классицизм — стремление выразить неопределенные идеи и чувства в определенной форме, а романтизм — стремление выразить универсальность поэзии,

творимой поэтом по своим собственным законам. Гете приравнивал классицизм к здоровью, а романтизм — к болезни.
Таков ход исторического развития художественной культуры эпохи надежд.
Реализм XIX в. ознаменовал наступление новой эпохи и принес «утраченные иллюзии» и конец надеждам. Наступило новейшее время — ***эпоха утраченных иллюзий.*** *Реалистическое искусство развивается на широкой демократической социальной основе. Его побудителем остается третье сословие. Главной формой социально направляющего воздействия на искусство становится художественная критика. Актуальность обретает литература.*
Все различия в художественно-концептуальном решении глобальных историко-философских проблем классицизмом, романтизмом и реализмом полно проявляется при анализе поэмы Пушкина «Медный всадник». В художественной концепции этой многозначной поэмы живут разные пласты смысла.
1. Первый, поверхностный, *классицистский* смысл «Медного всадника» усваивается в диалоге с текстом читателем, исходящим из опыта абсолютизации абсолютизма и приоритета власти над личностью. Этот смысл породил неглубокие трактовки поэмы. Внешний, «обманный» семантический слой «Медного всадника» утверждает официозную идею, знакомую каждому человеку пушкинской эпохи и сформированную в недрах культуры классицистской: личность (частное) должна быть подчинена государству (общему); общее господствует над частным, державные интересы возвышаются над индивидуальными. Неадекватность классицистской трактовки поэмы в том, что ни в ее тексте, ни в ее эпилоге нет мотива примирения с трагедией Евгения во имя торжества «всеобщего», государственного начала. Если бы концепция пушкинской поэмы сводилась к этой идее, то перед нами было бы произведение, находящееся на уровне господствующего обыденного сознания, имеющее преходящее значение.
273
2. Второй семантический слой — *романтический.* Этот смысл проявляется в диалоге текста поэмы с читателем романтической художественной традиции, которая накладывалась на «родную» для нее почву общественных разочарований, порожденных постдекабристской ситуацией. Романтический слой смысла «Медного всадника» несет образ одинокой мощной личности «державца полумира», призванного властвовать над дикой природой и над «толпой», несет идею: герой, улучшая жизнь, ее ухудшает. Этот слой смысла, как и классицистский, не вырывается за границы обыденного сознания эпохи.
3. Присутствие двух «обманных» слоев смысла делает и без того сложную по своей поэтике повесть загадочной. Глубинным семантическим слоем эти два «обманных» слоя смысла дополняются, обогащаются и замещаются. Глубинный слой смысла, определяющий художественную концепцию «Медного всадника», — ***реалистический****:* личность социальна и самоценна; ее судьба неотделима от судьбы государства; только через личность и во имя личности (а не вопреки и не за счет нее!) может развиваться государственность.
Под двумя «обманными» слоями на семантическом дне поэмы живет тщательно спрятанная и зашифрованная реалистическая художественная концепция, ценность которой и в ее возвышении над обыденным сознанием эпохи, и в ее гуманистическом «на все времена» решении: никакая «всеобщность» не может благополучно существовать за счет личности. Прорыв в конце первой трети XIX века к столь высокому решению проблемы ставит художественную концепцию «Медного всадника» на высочайший исторический пьедестал, более высокий, чем гром-камень, на котором возвышается горделивый истукан «державца полумира».

2. Классицизм: человек долга в абсолютистском государстве.

Термин «классицизм» (от лат. classicus) возник как фиксация главной идеи направления — подражание классическим образцам; термин относили к литературе Греции и Рима; позже им стали обозначать литературу, подражающую греко-римской; еще один аспект употребления термина: классицизм — приверженность классическим принципам и художественным вкусам.
Классицизм — художественное направление французской, а затем и европейской литературы и искусства, выдвигающее и утверждающее художественную концепцию: человек в абсолютистском государстве ставит долг перед государством выше личных интересов. Художественная концепция мира классицизма рационалистична, внеисторична и включает в себя идеи государственности и стабильности (= устойчивости).
Классицизм — художественное направление и стиль, развивавшиеся с конца XVI до конца XVIII в., а в некоторых странах (например России) до начала XIX в.
274
Классицизм возник в конце эпохи Возрождения, с которой он имеет ряд родственных черт: 1) подражание

античности; 2) возврат к забытым в эпоху Средневековья нормам классического искусства (откуда и его название).

Эстетика и искусство классицизма возникли на фундаменте философии Рене Декарта, объявляющей самостоятельными началами материю и дух, чувство и разум. Этот разрыв чувства и разума преломляется в трагедиях Корнеля и Расина в центральном конфликте личного чувства и общественного долга. Картезианство утвердило принцип «членить целостности» и за исходную точку приняло сомнение. Декарт усомнился во всем существующем и выстроил логическую цепь: я сомневаюсь — значит, мыслю, я мыслю — значит, существую. Декарт (трактат «Рассуждение о методе») разработал принципы рационализма. Он считал, что изящество в искусстве сродни женской красоте, заключенной не в отдельной части, но в гармонии всех частей, когда ни одна часть не преобладает над другой и не нарушает совершенства целого.

Классицизм нормативен и официозен; так, Ришелье поручил академику Ля Манардиеру сличить существующие эстетические концепции и составить из них один «пиитический наказ». Критика и эстетика через Академию стали законодательницами поэзии. «Ришелье предписывал Академии, Академия критике, критика поэзии» *(Кронберг.* 1830. С. 18—19).

Дух регламентации, рационализма, нормативности в эстетике Буало дает себя знать в принципе «следования разуму»: художник должен ясно мыслить, подчинять форму содержанию, быть логичным и последовательным; его критерий художественности — соответствие произведения требованиям разума. В процессе художественного творчества Буало видит два этапа: 1) нахождение нужных мыслей; 2) их художественное оформление. Творчество для Буало не художественное мышление, а мышление, оформляемое художественно:

Обдумать надо мысль и лишь потом писать.
Пока неясно вам. что вы сказать хотите,
Простых и ясных слов напрасно не ищите...

Согласно Буало принцип следования разуму охватывает и композицию произведения:

Поэт обдуманно все должен разместить.
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей бесспорной власти,
Искусно сочетать разорванные части.

Буало считает (трактат «Размышления о Лонгине»), что древние поэты-классики (Гомер, Софокл, Вергилий) воплощают вечные вненациональные нормы искусства; поэт, особенно трагический, должен черпать сюжеты и героев в мифологии и истории древнего мира.

Для классицизма трагедия — высокий жанр, отражающий несчастья великих личностей. Комедию, предмет которой, — повседневная жизнь и пороки людей, Буало считает низким жанром. Сатира — по Буало (а он и сам сатирик!), — смех, бичующий «льстецов» и «ленивых бездельников» и оказывающий морально-этическое воздействие; сатира значимее оды.

Теория жанров Буало отрицает важность лирики, ибо последняя интересуется индивидуальным, а задача поэзии — общее. По Буало, поэтический стиль речи различен в идиллии, элегии, оде, мадригале, эпиграмме, рондо, сонете.

Буало формулирует концепцию художественной правды:

Невероятное растрогать не способно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно.

Рассвет и расцвет классицизма связан с эстетикой Буало, закат — с идеями Баттё.

И. Кронберг замечает, что теория Баттё употребляет эстетические понятия, не вникая в их сущность, — отсюда сбивчивость его рассуждений.

По Баттё, сущность искусства определяется сущностью гения-творца и подражанием по законам вкуса. Для Баттё искусство есть прекрасное изображение прекрасного, возникшее от скуки. Художественное творчество рождается потому, что человек, пресытившись природой, вбирает в себя лучшие ее части и составляет из них «вторую действительность», новое натуральное целое, превосходящее реальную природу. Гений подражает природе, списывает с образцов, вымысел ему не нужен. По Баттё, у природы четыре сферы: 1) современный физический, нравственный и политический мир; 2) мир исторический, наполненный великими именами и подвигами; 3) мир, населенный богами и героями; 4) мир идеальный или возможный, где находится общее (родовое). Эти четыре сферы природы — предмет искусства. Гений изящно подражает не всякой, а лишь изящной природе, творит и оценивает изящное. Творчество требует особого состояния духа — энтузиазма. Изящная природа делится на подлежащую чувству зрения (на этой основе рождаются скульптура, живопись, танец) и подлежащую чувству слуха (на этой основе — музыка и поэзия).

Гений формирует вкус. По Баттё, вкус — способность различать хорошее, дурное и посредственное. Хороший вкус — один, частных — много.

Классицизм утвердился в эпоху, когда французский абсолютизм обрел исторически положительное значение: он утвердил гражданский мир в обществе, устанавливая равновесие между аристократией и третьим сословием Абсолютизм во Франции XVII в. выступает в качестве цивилизующего начала и гаранта национального единства, согласовывавшего несогласуемое, объединявшего необъединимое. Абсолютизм был и созидательным фактором общественного бытия (король выступил посредни-
276
ком между буржуазией и дворянством и смягчил их противоборство), и его ограничительным фактором (регламентировал личность, заключая ее в жесткие рамки государственности).

Осознание социального конфликта во французском обществе и историческая невозможность его разрешения отразились в искусстве классицизма (Корнель, Расин, Мольер, Буало, Лафонтен).

Произведениям классицизма присущи ясность, простота выражения, гармоничная и сбалансированная форма; спокойствие, сдержанность в эмоциях, способность мыслить и объективно выражать себя, мера *(Shaw.* 1972), рациональное построение, единство *(Frye.* 1985), логичность, формальное совершенство (гармония форм), правильность, порядок *(Gray.* 1984), пропорциональность частей, равновесие, симметрия, строгая композиция, внеисторическая трактовка событий, обрисовка характеров вне их индивидуализации.

Классицизм заимствовал у греков принцип трех единств, но понял его в соответствии с потребностями собственного времени. И когда Дасье правильно разъяснил Аристотеля, классицисты продолжали следовать ему в своей интерпретации. Ряд художников Возрождения ориентировались на эти три единства. Гуманист из Ломбардии Джан-Джорджо Триссино, автор «Софонисбы» (1515) — первой ренессансной трагедии, следовал в ней единству места, времени и действия.

Корнель отличается от Шекспира и тремя единствами, и отношением к оппозиции свобода — регламентация (герой Шекспира руководствуется раблезианским принципом «делай, что хочешь», герой Корнеля поступает согласно долгу).

В классицизме личность и ее свобода *(индивидуальное начало)* принесены в жертву обществу и его институтам *(общественное начало),* а жизнь требовала развития обоих начал. Этот конфликт и историческая невозможность его разрешения отразились в классицизме, и особенно полно в трагедии «Сид» Корнеля. Индивидуальное коренится в сфере чувств: любовь предстает как наиболее высокое проявление индивидуальности. Общественное начало личности полнее всего проявляется, по Корнелю, в области долга. Конфликт индивидуального чувства и общественного долга и составляет суть трагической коллизии. И ни одно действующее лицо в «Сиде» не избегло этого рокового конфликта; это ведущее противоречие пронизывает поступки и судьбы героев.

Инфанта любит Родриго, но долг повелевает ей заглушить в себе это чувство. Воспитательница Инфанты Леонора напоминает ей о долге и порицает пыл, объявший душу юной наследницы престола:
277
Принцесса может ли, забыв свой сан и кровь,
К простому рыцарю восчувствовать любовь?
А мненье короля? А всей Кастильи мненье?
Вы помните иль нет свое происхожденье?

И Инфанта отвечает на эту речь, как и подобает наследнице монарха и дочери своего абсолютистского века:
Я помню — и скорей всю кровь пролью из ран,
Чем соглашусь забыть и запятнать мой сан

Казалось бы, решение принято, чувство подавлено и противоречие разрешено. Однако чувство не покидает поля битвы. Инфанта признается:
Я силюсь с ним порвать — и неохотно рву...
Я вижу, что душа раздвоена во мне
Высоко мужество, но сердце все в огне.

Раздвоение души, о котором говорит Инфанта, и являет разлад общего и индивидуального. Этот же разлад проходит через судьбы других персонажей. Граф (отец Химены), оскорбившись новым высоким назначением Дона Дьего (отца Родриго), вступает с ним в конфликт, продолжить который обязан Родриго. Тем самым Граф оказывается перед необходимостью вступить в поединок с Родриго. Однако Граф симпатизирует ему как предполагаемому зятю. Юный рыцарь вынужден даже упрекнуть отца своей возлюбленной:
Ты оскорбил меня, теперь меня жалеешь?
Ты отнял честь мою, а жизнь отнять не смеешь?

Острее всего трагический разлад чувства и долга проявляется в Родриго и Химене. Любовь каждого из них сталкивается с долгом. Родриго любит Химену. Но ее отец оскорбил отца Родриго. И юный рыцарь во имя чести должен сразиться с ее отцом. Родриго мучительно сознает трагизм ситуации, в которой он очутился:

Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:
Вступиться за отца, отречься от любимой!
Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.
Но что б я ни избрал — сменить любовь на горе
Иль прозябать в позоре, —
И там и здесь терзаньям нет конца.
О злых судеб измены
Забыть ли мне о казни наглеца?
Казнить ли мне отца моей Химены?

Противоречие трагически неразрешимо: неизбежна потеря либо чести, либо любви. В смертельном поединке побеждает Родриго, и возникает новая трагическая коллизия — чувство любви в Химене борется с долгом отомстить убийце отца. Более того, Химена не простила бы Родриго от-

ступления от чести, отказа драться на поединке с ее отцом, но не может простить своему возлюбленному и убийство отца. Химена осознает двойственность поступка Родриго:

То, что ты выполнил, был только долг прямой;
Но, выполнив его, ты мне открыл и мой...
Достойному меня долг повелел отмстить;
Достойная тебя должна тебя убить.

Влюбленный в Химену Дон Санчо идет драться с Родриго, чтобы отомстить ему за смерть отца Химены, последняя же, беспокоясь за жизнь Родриго, восклицает:

И тот или другой сужден ему конец, —
Или мой друг убит, иль не отмщен отец.

На что Эльвира, видящая и оборотную сторону ситуации, резонно отвечает:

В обоих случаях вам будет облегченье:
Или Родриго — ваш, иль вы свершили мщенье...

Для Корнеля долг — категория разума, любовь — категория чувства. В их столкновении победа на стороне разума, именно он в картезианский век — высшая общественная ценность. Разум — представитель общества и государства в характере героя, чувство — представитель личного начала. Таким образом, *Корнель выразил рационалистический дух своего века* и стал связующим звеном между гуманизмом Возрождения и Просвещением.

В «Сиде» ренессансные традиции сказываются в силе и величии чувств героев. Ромео и Джульетта далеки от рассудочных в чувствах и регламентированных в поступках Родриго и Химены. И все же кое-что сближает пьесы Шекспира и Корнеля. И там и здесь персонажи, окружающие влюбленных (Меркуцио, Бенволио, Кормилица, Лоренцо, Джованни в «Ромео и Джульетте», Дон Фернандо, Инфанта, Дон Дьего, Эльвира в «Сиде»), находятся на стороне их любви, несмотря ни на какие условности. И, несмотря на регламент (= долг), Корнель в духе традиций Возрождения не губит чувства своих героев во имя долга. Эта приверженность гуманистической традиции была осуждена подстрекаемой Ришелье Французской академией, которая упрекала Корнеля за «безнравственность» Химены, продолжающей любить убийцу своего отца. В этом корнелевском признании силы и определенной независимости человеческого чувства от враждебных ему обстоятельств мерцают отблески всепобеждающего праздничного чувства любви Ромео и Джульетты.

Искусству классицизма присущи гражданский пафос, государственность позиции, вера в силу разума, четкость и ясность моральных и эстетических оценок.

Классицизм дидактичен, назидателен. Его образы эстетически одноцветны, им не свойственны объемность, многогранность. Произведения строятся на одном языковом слое — "высоком стиле", не вбирающем в себя богатства народной речи. Роскошь народной речи позволяет себе только комедия — произведение "низкого стиля".

Комедия в классицизме — концентрация обобщенных черт, противоположных добродетели. Возникает сатира на ханжество, мизантропию, невежество. Абстрактные человеческие пороки становятся объектом насмешки, а исходной точкой критики — абстрактные нравственные и эстетические нормы.

Сатира Мольера заострена против бесчестных аристократов, ханжествующего духовенства, буржуа во дворянстве. Однако сатира Мольера обращена не только на плохих представителей элиты общества, она вскрывает и общечеловеческие пороки. Для Мольера человеческие страсти извечны и искусство должно показать их всеобщность. Его сатирические образы актуальны на все времена. Мышление сатирика всегда ориентировано на нормативность. В своем творчестве он исходит из четкого разграничения допустимого и недопустимого в обществе. Поэтому природа сатиры удивительно точно совпала с принципами классицистского мышления. Это и придало комедиям Мольера особую прелесть и величие. Немецкий литературовед Х. Киндерманн справедливо говорит о норме как идеале и критерии анализа жизни в

мольеровской сатире: «Мольер говорит об общечеловеческих пороках... Эти пороки он видит в том, что находится по ту сторону raison, за пределом общественных и естественных норм» *(Kindermann.* 1952. S. 163). В драматургии и театре Мольера проявились демократические тенденции классицизма. Мольер объединил традиции народного фарса с классицистскими нормами.

Французская революция 1789—1794 гг. вызвала к жизни революционные формы классицизма (в литературе — М.Ж. Шенье, в живописи — Давид).

Французский классицизм повлиял на рождение и развитие национальных форм классицизма в европейских странах.

В Англии последователи классицизма: Бэн Джонсон, Дж. Драйден. Переходными фигурами от классицизма к Просвещению были Дж. Аддисон и Р. Стил.

В Италии классицизм (конец XVIII — начало XIX в.) создал героическую трагедию, проникнутую пафосом национально-освободительной борьбы (В. Альфиери).

Русский классицизм (возник в 30—50-е гг. XVIII в.) социально опирался на петровские реформы и растущую государственность России и был проникнут национально-патриотическим пафосом. Основоположник русского классицизма в драматургии — А.П. Сумароков. Это художе-

ственное направление развивали в драматургии Я.Б. Княжнин (в трагедии «Вадим» осуждает антигуманные проявления абсолютизма) и В.А. Озерова, в сценическом творчестве трагические актеры А.С. Яковлев, Е.С. Семенова.

В трактате Сумарокова «Эпистола о стихотворстве» (1747) в духе классицизма строго разграничиваются жанры драматургии, подчеркивается, что трагедия не терпит низменных сюжетов, а комедия — слез. Русский классицизм ориентирован не на античные сюжеты, а на сюжеты из русских летописей («Димитрий Самозванец» Сумарокова).

Русская классицистская комедия отличалась сатирической остротой (таков "Недоросль" Фонвизина). Имена ее персонажей нарицательны и обозначают особенности характеров. Язык комедии включает в себя народные словечки, выражения и интонации.

Гражданственность, героическое начало, идейность классицизма утверждали в своих художественных произведениях и теоретических идеях декабристы.

Характер в искусстве классицизма изолирован от условий места и времени. Проблемы своего времени классицизм обычно решал на материале древнегреческом, римском, испанском или настолько абстрактном, что ни место, ни эпоха не ясны. Классицизм часто брал историю в качестве материала для трагедий. Однако *художественное мышление классицизма было внеисторично.* В художественной концепции классицизма история трактовалась как плод деяний выдающихся личностей. В трагедию как «высокий жанр» простолюдину доступ был заказан, ему отводилось место только в комедии.

Поэтика архитектуры классицизма (= принцип организации художественной реальности, что для архитектуры равнозначно организации художественного пространства) утверждает ряд принципов: 1) функционально не оправданные детали, вносящие в здание праздничность, нарядность (немногочисленность неоправданных деталей подчеркивает их значительность); 2) четкость в выделении главного и отличение его от второстепенного; 3) цельность, тектоничность и целостность здания; 4) последовательная субординация всех элементов здания; иерархичность системы: иерархия деталей, осей (центральная ось — главная) зданий в ансамбле; 5) фронтальность; 6) симметрично-осевая композиция построек с акцентированной главной осью. «Подобно тому как прямая перспектива в живописи предполагает определенный фокус, точку схода к единому центру, так и в архитектуре классицизма все тяготеет к главной оси» *(Кириченко.* 1978. С. 19); 7) принцип проектирования здания «снаружи — внутрь»; 8) красота в стройности, строгости, государственности: «дух неволи, строгий вид», организованность, величавость: «Люблю тебя, Петра творенье // Люблю твой строгий, стройный вид» (А. Пушкин); 9) господ-

ство античной традиции; 10) вера в. гармоничность, единство, целостность, «справедливость» мироздания; 11) не архитектура, окруженная природным пространством, а пространство, организованное архитектурой; 12) объем здания сводится к элементарным устойчивым геометрически правильным формам, противостоящим свободным формам живой природы (например, творчество Кваренги).

Конец классицизма в России был социально обусловлен. Это художественное направление, долее всего господствовавшее в архитектуре, после восстания декабристов пошло на убыль, ибо поколеблена была социальная почва, взрастившая классицизм. Устойчивость и прочность, гражданственность и справедливость уклада жизни исторически были взяты под сомнение. Произошел сдвиг в миросозерцании эпохи. Начался поиск в разных направлениях (20—30 годы XIX в.), породивший распад классицизма и

зарождение эклектизма и ампира.
В XX в. проблемы и темы искусства классицизма вновь привлекли внимание деятелей культуры, особенно французских драматургов. Это сказалось в творчестве Ж.П. Сартра, Ж. Кокто, Ж. Жироду, Ж. Ануйя.
Ампир: государственно ориентированный и регламентированный человек в империи, охватывающей видимый мир. Ампир — художественное направление, наиболее полно проявившее себя в архитектуре, прикладном и декоративном искусстве и в своей художественной концепции утверждавшее имперское величие, торжественность, государственную устойчивость и государственно ориентированного и регламентированного человека в империи, охватывающей видимый мир. Ампир возник во Франции в эпоху империи Наполеона I.
Художественная концепция классицизма перерастала в художественную концепцию ампира. Генетическая связь ампира с классицизмом столь велика, что ампир часто называют поздним классицизмом, что, однако, не точно, ибо ампир — самостоятельное художественное направление. Архитектура ампира (церковь Мадлен, арка Карусель в Париже) стремилась к максимально полному воспроизведению древнеримских сооружений, зданий императорского Рима.
Особенности ампира: пышность, богатство в сочетании с торжественно строгой монументальностью, включение в декор древнеримских эмблем, деталей римского оружия.
Классицизм выражал абсолютистскую государственность, лозунг которой: «Государство — это я» (= монарх). Ампир — выражение имперской государственности, при которой реальность — это мое государство, а оно охватывает весь видимый мир.

3. Просвещение: инициативный, авантюрный человек в меняющемся мире.

Просветительский реализм — художественное направление, утверждавшее инициативного, подчас авантюрного человека в меняющемся мире. Просветительский реализм опирался на философию и
282
эстетику Просвещения, в частности на идеи Вольтера, утверждавшего, что искусство исторически изменчиво, что в искусстве происходит столько же революций, сколько и в государствах. Французское Просвещение было прологом буржуазной революции и ее идеологической подготовкой. Великая французская революция, свергнувшая монархию и потрясшая феодальную Европу, была подготовлена деятельностью французских просветителей XVIII в.
Зачинатель Просвещения Вольтер (1694—1778) в искусстве видел средство нравственного воспитания, в трагедии — школу добродетели, а разницу между трагедией и нравоучительными книгами находил в том, что в трагедии поучение предлагается действием. Эстетика Вольтера близка классицизму и не случайна его любовь к Корнелю и Расину и неприязнь к Шекспиру, который воспринимался им как гений мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный, но не имеющий ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил. В трагедии Вольтера гражданские мотивы классицизма получили антиабсолютистскую направленность; сцена театра стала кафедрой, с которой провозглашались просветительские идеи, готовившие революционные преобразования общества.
Идеи Вольтера развило второе поколение просветителей. Дени Дидро (1713—1784) считал, что искусство призвано воспитывать человека в духе гражданской добродетели и прививать ненависть к пороку; оно должно одухотворяться высокими идеалами. «Каждое произведение скульптуры или живописи, — говорит Дидро, — должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо» *(Дидро.* 1936. Т.1. С. 147). Французские просветители выдвинули идеал естественной, гармоничной природы, противостоящей испорченности и искусственности «цивилизации». Природа — источник творчества, она выше искусства, и художник никогда не создаст произведения, превосходящего природу, ибо копия никогда не бывает способна полно воспроизвести оригинал. Дидро подчеркивает значение природы как источника творчества: «Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью писателя или художника, — не ждите от него ничего путного; но, если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет, — отсрочьте ваш приговор» *(Дидро.* Т. VI. 1935—1947. С. 544).
Согласно Дидро природа — база правдоподобного в искусстве и в произведении всегда есть доля лжи.
В «Парадоксе об актере» Дидро утверждает: волнует актер с «холодной головой», великий притворщик, слезы которого «испускаются из мозга». По мнению Дидро, актер «плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях Господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти,
283
поносящий вас, когда потерял надежду разжалобить, или как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях» *(Дидро.* Т. V. 1935—1947. С. 577).

Концепция Дидро не потеряла актуальности и стала одним из дальних теоретических истоков и театра представления, и интеллектуального театра, и близкого последнему эпического театра Брехта.
Дидро утверждает связь эстетического и политического в жизни и в искусстве. Для Дидро истинно искусство республиканское, демократическое: «Республика — государство равенства. Облик республиканца будет высоким, твердым, гордым. В монархии, где приказывают и где подчиняются, характер выражения — изнеженность, грация, кротость, честь, изящество. При деспотизме и сама красота будет рабской» *(Дидро.* Т. 1.1936. С. 79).
В Германии просветительские идеи развивал Лессинг, выступивший против эстетики классицизма и полагавший, что искусству необходим герой с человеческими чувствами и право на вторжение в современность.
В «Лаокооне» Лессинг ратует за очищение каждого вида искусства от заимствований из других искусств (так, классицисты неправомерно перенесли из живописи в поэзию «пластический принцип» и изобразительность в их литературных произведениях превалировала над выразительностью).
Изобразительное искусство, по Лессингу, как бы останавливает прекрасное мгновение. Живописец поэтому не может изображать ничего переходного, а избирает лишь момент завершения, покоя или длительного действия. Изобразительные искусства сосредоточивают внимание на «прекрасных телах», как это делали античные художники. Такова весьма ограниченная сфера изобразительных искусств. Возможности поэзии, по Лессингу, шире, чем у живописи. Гармония в поэзии полна жизни, движения, изменения. Поэзии доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи. В сферу интересов поэзии входит многообразие деяний человека, и в отличие от живописца поэт изображает и безобразное, дабы усилить смешное и страшное. Лессинг разрабатывал теорию драматургии и освещал проблемы трагедии и комедии.
Эстетика Фридриха Шиллера (1759—1805) находилась под влиянием Канта и носила просветительский характер, хотя и вбирала в себя некоторые романтические черты. В работе «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» Шиллер говорит о необходимости совершенствовать человеческий разум и использовать силу искусства для воспитания нравов.
Шиллер считает, что сильные мира сего должны быть благодарнее прочих театру: только здесь они слышат то, что слышат редко или чего никогда не слышат, — правду; только здесь они видят то, что видят редко или чего никогда не видят, — человека. Искусство для Шиллера — сфера и нравственного и умственного просвещения. В отличие от Дидро, Шиллер трактовал цель не как нечто внешнее по отношению к искусству, а как

тенденцию, заключенную в самом творчестве. По Шиллеру искусство — царство свободы: раб природы — человек становится ее законодателем, раз он ее мыслит; природа, которая ранее того господствовала над ним как сила, теперь стоит как объект перед его решающим оком.
Просветительский реализм, продолжатель и наследник рационализма классицистов, развивался в обстановке борьбы (временное единение общества под эгидой абсолютизма сменилось наступлением окрепшей буржуазии на позиции аристократии). На смену своевольному индивидуалисту Возрождения и регламентированному подданному классицизма приходит новый герой искусства — гражданин, утверждающий свободу в рамках политики.
Дефо, Свифт, Филдинг, Лессинг, Лесаж, Бомарше, Вольтер, Дидро утверждают в своем творчестве естественность человека. Для них разрешение коллизий обусловлено просветлением жизни, разумом. Искусство демократизируется и обращается к жизненному материалу из разных слоев, включая низы общества. Ведущим жанром становится социально-бытовой роман.
Дидро провозглашает необходимость расширения сферы внимания художника и призывает его пойти в кабак и увидеть там, как выглядит рассвирепевший человек, искать уличные происшествия, быть наблюдателем на улицах, в садах, на рынках, дома; только так можно составить себе представление о настоящем движении жизни *(Дидро.* Т. 6. 1946. С. 216).
Постепенно на весь процесс общественного развития начинает оказывать воздействие противоречие: растущая связь личности со все расширяющимся миром требует человека-гиганта, а стандартизирующееся производство и углубляющееся разделение труда делают человека «частным» и «частичным» (термины Гегеля). Просветительский реализм не выдвигает таких титанов, как искусство Возрождения. Мощь духа, колоссальный накал общечеловеческих страстей сменяются ловкостью, изворотливостью, предприимчивостью героя.
Новый этап развития выразил свифтовский Гулливер. Он — человек-гора, под стать титанам эпохи Возрождения. Но не весь Гулливер с его достоинствами и недостатками, а лишь часть его — здравый смысл — становится мерой анализа эпохи у Свифта. Гулливер — великан в одном отношении (в стране

лилипутов), лилипут — в другом (в стране великанов). Величие и мощь человека относительны, для Свифта непоколебим только здравый смысл, и теперь он — мера вещей.
Просветительский реализм тяготеет к прямому общественному действию. Искусство, по мнению Дидро, должно просвещать человека, учить его пониманию своих обязанностей и воспитывать вкус. Лессинг же считает, что искусство (особенно сатира) исправляет то, что не входит в компетенцию закона. Свифт утверждал, что пишет свои произведения для ис-

правления людей. По признанию Свифта (см. «Сказку о бочке»), более всего его заботит и огорчает то, что читатели не принимают упреков на свой счет, а склонны приписывать высмеиваемые черты кому угодно, только не себе. Свифт нетерпелив, он жаждет быстрого действия своих произведений. С горечью признается писатель своему издателю Симпсону, что по прошествии шести месяцев со времени появления «Путешествия Гулливера» не только не видно конца всевозможным злоупотреблениям и порокам, как надеялся автор, но и не слышно, чтобы книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее авторским намерениям. Свифт иронизирует и над закоренелой неразумностью людей, и над собственным нетерпеливым желанием покончить со злом писательским словом: «Я просил вас известить меня о моменте, когда прекратятся партийные счеты и интриги; судьи станут просвещенными и справедливыми; стряпчие — честными, умеренными и приобретут хоть капельку здравого смысла; в корне изменится система воспитания молодых дворян; самка йэху украсится добродетелью, честью, правдивостью и здравым смыслом; будут основательно вычищены и выметены дворцы и министерские приемные; вознаграждены ум, заслуги и знание; все, позорящие печатное слово в прозе и стихах, осуждены на то, чтобы питаться только бумагой и утолять жажду только чернилами. На эти и тысячи других преобразований я сильно рассчитывал... И должен признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены йэху, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости».
И все же Свифт считал труд художника не бесполезным. На смену абстрактной рациональной норме классицизма просветительский реализм выдвигает точку зрения здравого смысла, разумного совершенства. Здравый смысл для Свифта — непременное и первейшее условие любой положительной программы. Так, для правильного управления государством, по Свифту, необходимы здравый смысл и справедливость. Точка зрения здравого смысла самоочевидна, но редка, так как человечество погрязло в неразумных деяниях: «Женское постоянство, целомудрие, здравый смысл и добрый нрав не должны быть облагаемы, так как доходы от этих статей едва ли покроют издержки по взиманию налога».
Гулливер — положительный герой Свифта, носитель здравого смысла, трактуемого автором как разумность. Свифт осмеивает тщеславие и иерархические различия: в стране лилипутов «император был ростом на мой ноготь выше своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить окружающим чувство почтительного страха». Различия между людьми для Свифта ничтожно малы, а неразумность обще-

ственной жизни приводит к господству одних людей над другими, к страху низших перед высшими (высшими в действительности лишь на ноготь!). Свифт осмеивает обожествление личности.
Беспощадно и весело звучат формулы, славящие монарха лилипутов: «могущественнейший император Лилипутии, отрада и ужас веселенной», «...монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своею стопой упирается в центр земли, а головою касается солнца...». Свифт показывает, что там, где появляется этот стиль возвеличения властителя, существует общественное неблагополучие.
Устами императора великанов Свифт высказывает мысль о тщете людской суеты: «Царственный монарх заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут стремиться к нему. Кроме того, сказал он, я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена; они мастерят гнездышки и норки и называют их домами и городами...». Свифт осмеивает игру политических страстей, бессмысленные споры и борьбу партий Лилипутии, все различие между которыми состоит в том, что одни носят башмаки на высоких каблуках, а другие предпочитают низкие. Этому спору придается государственное значение. Не менее дикой кажется Свифту и вражда между странами. Воинственный спор «тупоконечников» и «остроконечников», различающихся по способу разбивания яйца, по Свифту, не стоит выеденного яйца.
Искусство Свифта эстетически полифонично. Природа во всем своем космическом величии входит в фантастическую сатиру Свифта. Излюбленный инструмент сатиры — увеличительное стекло Свифт подносит к страданиям человека и показывает их в фантастическом и гиперболическом виде. Вспомним, например, описание нищих в стране Бробдингнег: «...и тут для моего непривычного европейского глаза

открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком: ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком. У другого нищего на шее висел зоб, величиной в пять тюков шерсти; третий — стоял на деревянных ногах вышиною в двадцать футов каждая. Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов куда лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались, как свиньи».

«Путешествию Гулливера» не чужда философская проблематика — взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. Свифт повествует об особом типе людей, рождающихся в Лапуте с пятнышком на лбу. Это «бессмертники» — вечно живущие люди. Однако для Свифта даже если бы человеку было дано несколько жизней, лишенный здравого смысла он прожил бы их бесцельно, скучно и глупо. Физическое бессмертие нелепо

своей противоприродной неестественностью и формирует эгоцентриста, смысл жизни которого — его собственная персона. Он сам — продолжение себя, он сам себе история, он лишен движения, диалектического снятия, перехода. «Бессмертники» у Свифта всеми презираемые уроды, ничего не понимающие в жизни и нищенствующие.

Как Сервантес, Шекспир, Рабле — предвидели кризис Возрождения, так Свифт предвосхищает утопичность идей Просвещения. Описывая школу политических прожектеров, посещаемую Гулливером, Свифт иронизирует над несбыточностью важнейших просветительских идей: «Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных, добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо: награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов народа; поручать должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их».

В отличие от критического реализма просветительский реализм ставит типические характеры в экспериментальные, а не в типические обстоятельства.

4. Сентиментализм: впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу.

Первой великой фигурой сентиментализма был Жан Жак Руссо (1712—1778). Б. Рассел говорил, что Руссо оказал мощное влияние на философию, так же как и на литературу, вкусы, обычаи и политику.

Характер Руссо (судя по описанию его друга Дэвида Юма) сходен с характерами героев основанного им литературного направления (острая чувствительность, доминанта эмоционального начала и более острое ощущение боли, чем удовольствия; Руссо напоминает человека с содранной кожей, который сражается с бурными и грубыми стихиями).

Руссоизм — философско-эстетическая основа сентиментализма — сосредоточен на проблеме судьбы личности в европейском обществе с его искусственной культурой и противоречиями. В учении о бытии (онтология), в учении о познании (гносеология) Руссо не создал ничего существенного. Руссо оригинален как социолог, культуролог, политический мыслитель, моралист, психолог и педагог. Ему присуща плебейско-демократическая точка зрения на общество, личность и культуру.

В «Юлии, или Новой Элоизе» (1761) Руссо утверждает естественность гетеросексуальных отношений, в романе «Эмиль, или О воспитании» (1762) он формирует теорию естественного образования. Этот педагогический трактат Гете называл «естественным Евангелием воспита-

ния». А Гердер говорил, что за целое столетие ни одна другая книга не наделала столько шума и не получила такого резонанса. По мнению Канта, «Эмиль» создает новых людей, ибо новые руссоистские методы их воспитания выведены из самой природы.

В «Общественном договоре» (1762) Руссо предлагает схему идеального общества и утверждает, что знатные сословия, заявляющие о своей пользе для остальных, «полезны только для самих себя в ущерб остальным». В середине XVIII в. он предупреждает: «Вы полагаетесь на существующий общественный порядок и не думаете о том, что этот порядок подвержен неизбежным революциям, что вам невозможно ни предвидеть, ни предупредить ту, которая заденет ваших детей... Мы приближаемся к кризису и к веку революций». Удивительное пророчество!

Лучшим и достойнейшим классом Руссо считает крестьянство — общественный слой наиболее близкий к природе. Ряд идей этого мыслителя отличаются от современного почвенничества только тем, что они лишены национализма и ксенофобии: «Сочинители, литераторы, философы непрестанно кричат, будто исполнять долг гражданина и служить ближним можно, лишь живя в больших городах; по их мнению, не

любить Париж — значит ненавидеть человеческий род; в их глазах деревенский люд — ничто». По мнению Руссо, роскошь почти всегда сопутствовала науке и искусству.

Еще в XVII в. Т. Гоббс развивал идею «естественного состояния» человека и общества, за которым следовало, противоположное ему, гражданское состояние. Гоббс считал, что в «естественном состоянии» человек похож на волка. В обществе, находящемся в «естественном состоянии», царит «война всех против всех», право сводится к силе, а стремление человека к самосохранению оборачивается враждой к другим людям.

Согласно Руссо, человек в «естественном состоянии» был ни зол, ни добр, ни порочен, ни добродетелен. Он еще не пользовался разумом и не злоупотреблял своими способностями, не делал зла благодаря спокойствию страстей и неведению порока. В «естественном состоянии» человек подчиняется природному порыву человеколюбия и сострадание заменяет ему право и нравственность. Выйдя из «естественного состояния», развившийся разум рождает самолюбие, а при виде страданий другого человек говорит себе втайне: «Погибай, если хочешь, лишь бы я чувствовал себя в безопасности».

Основателем гражданского общества был тот, кто первый, огородив участок земли, сказал: «Это — мое» и кто нашел людей достаточно простодушных, чтобы этому поверить». Но «...плоды земные принадлежат всем, а земля — никому!» *(Rousseau.* 1861. P. 291, 292).

289

Изменение общества происходило, как полагает Руссо, в результате изобретения орудий труда, просвещения ума людей, развития промышленности.

Развитие человечества проходит три фазы:

Первая фаза — *естественное равенство.*

Вторая фаза — *«общественное состояние» — гражданское общество, зиждущееся на фундаменте частной собственности:* неравенство, противоречия и войны; несмотря на нашу культуру, в обществе воцаряется честь без добродетели, разум без мудрости, наслаждение без счастья и извращение естественных склонностей.

Третья фаза — преодоление обусловленного культурой неравенства и *возвращение к равенству.*

В этой концепции Руссо предвосхищена идея гегелевской диалектической триады. По ее поводу Вольтер писал, что никогда еще не было потрачено столько ума, чтобы убедить людей стать снова зверями; когда читаешь эту книгу, хочется опять ходить на четвереньках.

Руссо — за общество, в котором осуществляется власть народа. Центр учения Руссо — идея об *общественном договоре,* определяющая понятие неотчуждаемой и неделимой верховной власти в государстве. По Руссо, благо общества и цель законодательной системы — свобода и равенство. Пушкин называл Руссо защитником вольности и прав.

Основное противоречие в обществе Руссо видит не в сфере экономики и политики, а в сфере оппозиции природа/культура. В человеке эта оппозиция проявляет себя в конфликте между естественной, гармоничной жизнью чувства и искусственностью рассудочного мышления. Руссо полагает, что прогресс наук и искусств вызывает порчу нравов: «Приливы и отливы в океане не строже подчинены движению луны, чем судьба нравов и добропорядочности — успехам наук и искусства. По мере того как они озаряют наш небосклон, исчезает добродетель, и это наблюдается во все времена и во всех странах» *(Rousseau.* 1826. V. 1. P. 12—13). Руссо не отрицает прогресса культуры, но отрицает, что это одновременно и прогресс нравственного и гражданского развития общества.

Руссо выступает против рационализма, господствовавшего в картезианской философии и в искусстве классицизма и Просвещения. В отличие от рационалистов XVII и XVIII вв. Руссо считает чувства специфической формой душевной деятельности. Раньше, чем разум, в человеке действуют чувства удовольствия и неудовольствия. Чувства, по Руссо, первичнее разума, и больше, чем разум, по своему значению: мы ничтожны нашим просвещением и велики чувствами. Формула Руссо могла бы звучать: «Я чувствую, значит, я существую». Разум должен соединиться с чувствами: «верните человеку его единство, и вы сделаете его таким счастливым, каким он только может быть» *(Rousseau.* 1861. P. 227).

290

Руссо утверждает, что все пороки могут быть объяснены и устранены, если изучить историю человеческого сердца. Его система воспитания служит этой задаче. Он создает философию чувства, а педагогику превращает в средство воспитания чувств. Если английский философ Локк рекомендовал развивать в ребенке способность рассуждения, то, по Руссо, цель воспитания — создание разумного человека, начало же воспитания — развитие чувственного опыта. Подобно эпикурейцам, Руссо считает, что обманывает не ощущение, а суждение, к которому оно приводит. Единственная страсть, рождающаяся вместе с человеком и никогда не покидающая его в течение жизни, — любовь к самому себе (необходимо любить себя, чтобы сохранять себя). Следствие этой страсти — наша любовь ко всему, что нас сохраняет.

Лишь знания, способствующие нашему благополучию, достойны, по Руссо, исканий разумного человека. Важно знать не то, что есть, а то, что полезно. Люди ошибаются тем больше, чем больше знают. Единственное средство избежать заблуждения — невежество. «Какое мне дело?» — фраза привычная в устах невежды, но и наиболее подобающая мудрецу. Однако ход истории необратим, и естественное невежество ныне уже неосуществимо. Нам до всего есть дело и наше любопытство расширяется вместе с нашими потребностями. Ум, раз попробовавший мыслить, не может остаться в покое. В этих суждениях Руссо есть нечто современное: не проявляй человек неумеренного любопытства, он не создал бы атомную бомбу.

И все же основа всего в человеке (и Руссо вновь и вновь возвращается к этому) — не мысли, не знания, не теории, а чувства и страсти. Движущие силы поведения человека не столько теории, сколько чувствования (и среди них главные: любовь к себе, боязнь страдания, отвращение к смерти, стремление к благополучию). Но человек — существо общественное и не имеет врожденного знания о добре, только разум дает ему познание добра, совесть заставляет его любить добро.

По утверждению Локка и Монтеня, человек содействует общему благу только ради своего интереса. Руссо возражает: справедливый содействует общему благу даже в ущерб себе. И Руссо называет чудовищной философию, объясняющую добрые деяния людей корыстными и безнравственными мотивами.

Для Руссо совесть — надежный путеводитель существа несведущего и ограниченного, но мыслящего и свободного; совесть — непогрешимый судья добра и зла, делающий человека подобным Богу. Совесть говорит с человеком на языке природы, а наша культура заставляет его забывать этот язык.

291

Литература и искусство, по мнению Руссо, играют позорную роль: «обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют их любить свое рабство...» *(Руссо.* Т. 1.1961. С. 45).

Руссо считает театр местом развлечения и отдыха и не имеющим полезного назначения. Не следует поощрять любовь народа к развлечениям, ибо у народа есть серьезные задачи — создание совершенных социальных учреждений. Руссо отвергает точку зрения просветителей, полагавших, что театр учит ненавидеть порок и любить добродетель. Театр не рассадник добродетели. Ее источник — человек. Сцена — картина человеческих страстей. Художник льстит этим страстям, чтобы не оттолкнуть зрителей, которым тягостно узнавать себя в позорном виде. Человек, лишенный страстей или над ними господствующий, не интересен. Например, стоик был бы несносен в трагедии. Все страсти — сестры. Одна — способна пробудить тысячу других. Театр очищает страсти, которых у тебя нет, и разжигает те, которые ты имеешь (См.: Там же. С. 79-80).

По-своему трактует Руссо аристотелевскую категорию катарсиса и эффект очищения: «Говорят, будто трагедия ведет через страх к состраданию. Допустим, но что это за сострадание? Преходящее пустое волнение, длящееся не дольше вызвавшей его иллюзии; остаток естественного чувства, вскоре заглушённый страстями; бесплодная жалость, довольствующаяся легкой данью в виде нескольких слезинок и ни разу еще не породившая ни одного гуманного поступка. Так плакал кровавый Сулла, слушая рассказ о чужих жестокостях...» (Там же. С. 83). Эти рассуждения не лишены резона: тиран может проливать слезы над сентиментальной сценой. Наполеон всю молодость носил в кармане своего мундира «Страдания молодого Вертера». А Сталин прослезился, когда героя фильма «Новые времена» выпустили из тюрьмы.

Руссо был против героизированных персонажей, он выступал за выход на сцену и на страницы романов простолюдина: «Не следует ли пожелать, чтобы наши выспренние авторы соблаговолили немного спуститься со своих излюбленных высот и время от времени будили в нас жалость к простому страждущему человечеству...» (Там же. С. 89).

Вопросы комедии получают у Руссо свою трактовку. Он признает величие Мольера, но считает, что тем опаснее воздействие его искусства: «Театр того самого Мольера, чьими талантами я восхищаюсь больше всех, представляет собой целую школу пороков и дурных нравов... Величайшая его забота состоит в том, чтобы высмеивать доброту и простодушие и вызывать сочувствие к тем, на чьей стороне хитрость и ложь: у него честные люди только болтают, а порочные действуют, и чаще всего — с

292

блестящим успехом; наконец, рукоплесканиями очень редко награждается у него более достойный уважения, а почти всегда более ловкий» (Там же. С. 91).

Руссо мечтает об искусстве, связанном с общественными интересами. Он восхваляет народный характер античного искусства, подчеркивая, что греки видели в актерах не столько людей, изображающих небылицы, сколько образованных граждан, представляющих перед соотечественниками историю страны. Греки считали себя свободными по природе, но при этом любили вспоминать о прежних своих несчастьях

и о преступлениях своих властителей. Для Руссо важно, что эти произведения были полны назидания. Искусство греков было школой мужества: «Эти великолепные, грандиозные зрелища, устраиваемые под открытым небом, перед лицом всего народа, состояли сплошь из сражений, побед, триумфов — событий, способных вызвать в греках пламенное стремление к первенству, усилить в сердцах их жажду подвигов и славы» (Там же. С. 128). Такие зрелища, по мнению Руссо, воспитывают гражданские добродетели.

Футурологический прогноз Руссо неблагоприятен для искусства. Руссо задается вопросом: что будут показывать в будущем обществе свободных людей? И в духе эстетической эсхатологии отвечает: «Если хотите — ничего. В условиях свободы где ни соберется толпа, всюду царит радость жизни. Воткните посреди людной площади украшенный цветами шест, соберите вокруг него народ — вот вам и празднество. Или еще лучше: вовлекайте зрителей в зрелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал и любил себя в других и чтобы все сплотились от этого еще сильней» (Там же. С. 168). Руссо желает, чтобы театральное действо стало действом самого народа.

Последователь Руссо Луи Себастьян Мерсье (1740-1814) не следует за Руссо и не отрицает театр: «Если вы рассуждаете о полезном спектакле, по какому праву вы лишаете его большую часть нации?.. Увеличьте эту жалкую залу, удвойте скамьи, отворите портики. Пусть массы войдут толпами и заполнят эти ложи; огромное участие народа зажжет всякого актера, придаст драме новую теплоту» (Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. С. 369).

Как сентименталист, Мерсье вслед за Руссо считает, что искусство должно апеллировать не столько к разуму, сколько к чувствам публики. Эмоциональность — первое требование, которое Мерсье предъявляет к искусству. Он критикует классицизм за рассудочность.

Искусство должно быть нравственным, но источник этой нравственности — не официальная, а естественная мораль, вытекающая из человеческой природы. Согласно Мерсье, искусство должно быть оптимистично, радостно и призвано показывать, как добродетель, преодолевая препятствия, одерживает победу.

293

Приоритет чувств, проповедь альтруизма, морали, нравственных инстинктов и естественных влечений человеческой натуры, утверждение эстетического восприятия природы, идеализация сельской жизни и простоты — принципы руссоизма, философско-эстетические основы сентиментализма.

Сентиментализм — художественное направление, выдвигающее художественную концепцию, главный герой которой — эмоционально-впечатлительный человек, умиляющийся добродетели и ужасающийся злу. Сентиментализм — это антирационалистическое направление, апеллирующее к чувствам людей и в своей художественной концепции идеализирующее добродетели положительных героев и светлые стороны характеров персонажей, проводя четкие грани между добром злом, положительным и отрицательным в жизни.

Сентиментализм (Ж.Ж. Руссо, Ж.Б. Грез, Н.М. Карамзин) обращен к действительности, но в отличие от реализма в трактовке мира он наивен и идилличен. Вся сложность жизненных процессов объясняется духовными причинами.

В творчестве Руссо звучит мотив бегства из враждебного, безнравственного мира людей в мир нетронутой природы. Все это породило впоследствии распространение в литературе мотивов сельского кладбища, подтолкнуло развитие жанра элегии, характерного и для романтизма. Позднее романтики признавали заслуги и влияние Руссо. Вот что говорит о нем Дж. Байрон:

Руссо — апостол скорби, обаянье
Вложивший в страсть, безумец, что обрек
Терзаниям себя, но из страданья
Власть красноречья дивного извлек.

XVIII в. — век разума, характеризовался относительной политической устойчивостью, сдержанностью взглядов. Нарушение этой устойчивости обусловило логику перехода от рационализма к сентиментальной чувствительности. Писатель-сентименталист в своих произведениях лишь «созерцает» жизнь, умильно описывая добродетельность положительных героев и четко проводя грани между добром и злом.

Искусство сентиментализма эмоционально-насыщенно, слезливо-чувствительно. Эти особенности эстетического отношения к действительности начали зарождаться внутри искусства Просвещения. Так, Вольтер («Кандид») при описании идеальной страны Эльдорадо (голубая мечта просветителей!) слезно восхищается ее добродетельностью, хотя, конечно, в самом Эльдорадо на первом месте стоит ratio.

В известном смысле целостную и могучую ренессансную личность Просвещение и сентиментализм раскололи на рациональное и эмоциональное начала (чувствительная личность сентиментализма противостоя-

294

ла рассудочной личности Просвещения), что и обусловило характерные темы, мотивы и жанры

английского, французского, немецкого и русского сентиментализма, а именно: мечты о сельской идиллии (Дж. Томпсон), лирические вздохи о красоте природы и тяга к смерти (Э. Юнг), элегические настроения и «кладбищенская лирика», развитие жанра элегии, противопоставление городу истинной жизни в деревне, идеализация патриархальности и пасторальность (Т. Грей), утверждение постоянства человеческих слабостей (Л. Стерн), слезливая комедия (П. Лашоссе), естественность чувства любви (А.Ф. Прево), мотивы счастья простой жизни в девственном лесу (Л.С. Мерсье), отказ от порочной цивилизации и слияние человека с природой (Ж.Ж. Руссо), богатство спектра чувств в личной жизни человека (К.Ф. Геллерт), возвышенность и чистота любовных и дружеских отношений (Н.М. Карамзин), появление жанра чувствительной повести (А.Е. Измайлов, Г.П. Каменев), а также жанра путешествий (П.И. Макаров, Н.М. Карамзин).

Английский теоретик литературы Гуддон (J.A. Guddon) пишет: «Когда мы читаем Китса, Кольриджа и Вордсворта, появляется ощущение, что их настроения — это "предромантический сентиментализм"». Переходным от сентиментализма к романтизму было творчество «школы кладбищенской поэзии» — Томсона («Seasons», 1726—1730); Янга «Ночные думы» 1742—1745); Блера («Могила», 1743), Хервея («Размышления среди могил», 1748); Грея («Элегия», 1750); а также поэзия Макферсона (1760-е гг.) и Перси. В этих произведениях воспеваются смерть и тлен, руины и кладбища. Эти авторы скорбно размышляют о жизни и полны жалости к себе.

Различия между рациональным реализмом Просвещения и сентиментализмом явственно видны при сравнении живописной манеры просветителя Ж. Шардена и сентименталиста Ж.Б. Греза. Натюрморты первого отражают его привязанность к миру вещей, к простым, добротно сделанным и удобным предметам повседневного обихода, второй же умиляется и восхищается скромными человеческими достоинствами (картина «Паралитик»). Чистое, непорочное чувство (sentiment) заменило твердый и практичный ratio.

Идиллия (от греч. idyll = малая форма, картина) и пастораль (от лат. pastoral = пастушеский) — жанры сентиментализма, в которых художественная реальность проникнута покоем и благостью, добротой и светом.

Идиллия — жанр эстетизирующий и умиротворяющий действительность и запечатлевающий чувство умиления добродетелями патриархального мира. «Строго говоря, идиллия не знает быта» *(Бахтин.* 1988. С. 259). Идиллия в сентименталистской литературе нашла свое воплощение в «Бедной Лизе» Карамзина.

295

Пастораль — жанр произведения на темы из пастушеской жизни, возникший в древности и проникший во многие произведения классической и современной европейской литературы. В глубинной основе пасторали лежит убеждение, что прошлое «золотой век», когда люди жили мирной пастушеской жизнью в полном согласии с природой. Пастораль — ностальгия по прошлому, по состоянию любви и мира, которое ныне утрачено. Пастораль — утопия, обращенная в прошлое, идеализирующая пастушескую жизнь и создающая образ беззаботного, умиротворенного существования. Пастораль — форма древнего примитивизма.

Идиллия и пастораль близки сентиментализму и своей эмоциональной насыщенностью, и тем, что гармонизируют остроконфликтную действительность. Закат сентиментализма и уменьшение тяги к прошлому пасторальному счастью вызывали к жизни утопии, устремленные в будущее.

5. Романтизм: вечность зла и вечность борьбы с ним; «мировая скорбь» — состояние мира, ставшее состоянием духа.

По мнению американского ученого А.О. Лавджоя, термин «романтизм» имеет так много значений, что ничего не значит; а потому он и незаменим и бесполезен. Ф.Л. Лукас насчитал 11 396 определений романтизма (См. его книгу «Упадок и крушение романтического идеала». 1948). Термин имеет сложную историю. В Средние века «romance» означал национальные языки, образовавшиеся из латинского языка, остававшегося языком науки. «Enromancier, romancar, romanz» — сочинять книги на национальном языке или переводить на национальный язык. Такие книги назывались «romanz, roman, romance» — романс. В XVII в. в английском языке слово «romance» имело отрицательную окраску и означало: фантастичное, причудливое, преувеличенное, химерическое. Во французском языке различалось «romanesque» (то же с отрицательной окраской) и «romantique» (нежный, сентиментальный, грустный, печальный). В Англии в этом значении оно применялось в XVIII в. В Германии слово «romantisch» использовалось в XVII в. в смысле французского «romanesque», а с середины XVIII в. в значении «печальный». Первым термин romantisch применил в эстетике Фридрих Шлегель, а его брат Август рассмотрел оппозицию: классицизм — романтизм. Мадам де Сталь перенесла термин «romantique» во французскую литературу. Она различала

северную (средневековая, христианская, романтическая) и южную (классическая, языческая) литературы. В некоторых отношениях высказывания де Сталь перекликаются с концепцией Гегеля, для которого романтизм — третья и последняя стадии развития искусства, наступающие после античности и включающие средневековое искусство. По другим мнениям, термин связан происхождением с английской литературой конца XVIII в. (См.: *Chateaubriand.* 1958. P. 179; *Будагов.* 1968. Вып. 3).

296

Романтизм — этап художественного процесса, новое художественное направление, новое мироощущение, новая эстетика. Последняя утверждала, что литература и искусство — средства поведать людям об основах мироздания, дать всеобъемлющее знание, синтезирующее в себе достижения человечества. Романтизм — искусство Нового времени, особый этап в развитии мировой культуры. Эпицентром романтизма стала Германия. А.В. Шлегель считал романтизм свойством новоевропейской христианской культуры, наиболее ярко проявляющимся в немецком искусстве. *Романтизм — художественное направление, для которого инвариантом художественной концепции мира и личности стала система идей: зло неустранимо из жизни, оно вечно, как вечна борьба с ним, «мировая скорбь» — состояние мира, ставшее состоянием духа, индивидуализм — качество романтической личности. Романтизм — новое художественное направление и новое мироощущение Романтизм — искусство Нового времени, особый этап в развитии мировой культуры.* Романтизм выдвинул концепцию: сопротивление злу хотя и не дает ему стать абсолютным властителем мира, но не может коренным образом изменить этот мир и устранить зло окончательно. В романтической культуре появляется пессимистическая компонента (по Пушкину, «английский сплин иль русская хандра»). «Мораль счастья», утверждавшаяся философией XVIII века, сменяется апологией героев, обделенных жизнью, черпающих в своем несчастье вдохновение.

Романтизм видел в литературе средство поведать людям об основах мироздания, дать всеобъемлющее знание, синтезирующее в себе все достижения человечества.

Романтизм был порожден предгрозовой и послегрозовой обстановкой социальных бурь. Он — результат общественных надежд и разочарований в возможностях разумного преобразования общества на принципах свободы, равенства и братства. Романтики — свидетели революционного перелома в историческом развитии. Это дало им жизненный опыт и осознание зависимости от истории всех процессов в культуре и в жизни личности и общества.

Историзм вторгается в романтическую литературу. Возникают исторические романы (еще один новый жанр, созданный романтиками!) Вальтера Скотта. Эти романы воплощают принципы эстетики романтизма и исторически готовят реалистическое мышление: воссоздание конкретно-исторических обстоятельств и колорита места и времени (= описание деталей и общей обстановки, а порой даже передача бытовых реалий эпохи, в которой происходит действие). Принцип историзма стал крупнейшим философско-эстетическим завоеванием романтиков. С его утверждением в сознании романтиков в их эстетику и искусство входит идея бесконечного. Романтики исторически понимали современность; им прису-

297

ще историческое осмысление общественного развития (французская школа историографии Гизо, Тьери, Минье); они оказали влияние на интерпретацию смысла творчества писателя (историко-биографический метод критики, разработанный Сент-Бевом, который в основу анализа искусства помимо самого произведения клал судьбу его творца), и на изучение истории литературы, и на принципы эстетики (Шатобриан в «Опыте об английской литературе» провозглашал, что рассмотрение литературы в отрыве от истории народов создало бы ложную картину).

Основным законом бытия романтики считали всеобщую изменчивость, и это открытие (впрочем, возвращающее культуру на новом витке исторической спирали к идеям Гераклита) повлияло на развитие эстетической и художественной мысли XIX и XX столетий.

Жубер резонно замечал, что нельзя сегодня писать так, как писали во времена Людовика XIV, иначе мы совершенно отдалимся от истины в стиле, ибо наши нравы, настроения, взгляды изменились. Однако в культуре не бывает ни окончательного разрыва с прошлым, ни внезапного рождения нового из ничего. Разрыв романтизма с классицистской культурой был решительным, но не абсолютным и включал в себя удержание многих принципов. Культура обычно наследует достижения не «отцов», а «дедов» и «прадедов». Наследование идет через одно-два поколения. Новая эстетическая и художественная система начинается с отрицания предшествующей («отцов»). Шатобриан противопоставил искусство Нового времени и классицизму и его опоре — античности. «Прощание» с античным искусством — тема «Гения христианства» Шатобриана, который считал, что современная французская культура должна отказаться от подражания античности и ориентироваться на искусство Средневековья и XVII в.

Романтики особенно охотно воспринимали традиции искусства Средневековья и христианские идеи, сосредоточивавшие внимание на внутреннем мире человека. Центральным объектом романтизма

становится духовная жизнь личности. Сфера романтизма — «таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею» *(Белинский.* 1955. С. 146).

Романтизм разрывает путы регламентации, которыми классицизм связывал свободу человеческой личности, возвращая нас вновь к человеку как к мере вещей — казалось бы, к принципам Возрождения. Однако в романтизме не весь человек есть мера всего, а лишь его дух, его субъективность. Это одновременно и больше и меньше того, что было в эпоху Возрождения. Больше — ибо даже мельчайшие нюансы духовного мира героя привлекают внимание художника, и меньше — ибо из поля его зрения уходит огромный внешний мир и конкретно-чувственная прелесть его вещей. .

298

Обстоятельства жизни шекспировских героев — свободное взаимодействие характеров, обусловленное фальстафовским фоном народной жизни, всей конкретностью бытия. Классицизм оторвался от этой конкретности и сделал ее условной. Обстоятельства жизни классицистских героев — взаимодействие характеров, регламентированных условностями и общественными нормами. Романтизм продолжил тенденцию классицизма и окончательно оторвался от конкретности. Для него конкретность уже даже не условность, а лишь дополнительное и несущественное средство раскрытия духовного мира, субъективности человека.

Романтик Д. Берше (Италия) выстраивает эстетическую оппозицию классическое/ романтическое: классицизм — литература мертвых, романтизм — живых; античные классики Гомер, Пиндар, Софокл, Еврипид для своего времени тоже были романтиками, ибо воспевали не деяния египтян или халдеев, а подвиги своих современников греков. Через десятилетие Стендаль продолжит это противопоставление в работе «Расин и Шекспир».

Классицистов и просветителей интересовало в искусстве вечное; в произведении они искали отражение всеобщих законов и норм. Романтики сосредоточены на современности и ориентируются не на античность и не на классицизм, а преимущественно на культуру Средневековья. Романтизм сохранял верность идеалам Просвещения и утверждал просветительскую идею бесконечного совершенствования. Констан стремится привить французской культуре немецкие традиции — внимание к собственной национальной истории, свободу от единств классицизма (немецкое умение воспроизводить всю жизнь человека, а не только двадцать четыре часа из этой жизни). Шатобриан также настаивает на отказе от этих трех единств.

Традицию «отцов» романтизм продолжает только в требовании повышенного внимания к личности и к ее чувствительности. Непосредственные предшественники романтизма (руссоизм, сентиментализм) «заразили» романтиков «эпидемией чувств и чувствительности». Так, Бланш в трактате «О чувстве» делает чувствительность фундаментом поэтики романтического творчества, основанием теории и истории искусства. Художнику вменяется в обязанность иметь чувствительное сердце, сострадать своим героям и вызывать у читателя сострадание к ним (в этом художник сродни священнику, а искусство — религии). Шатобриан подчеркивает, что стремится быть чувствительным сочинителем, обращающимся не к разуму, а к душе, к чувствам читателей. Романтизм развил жанр лирического стихотворения, противопоставивший романтизм рационалистичным по своей природе классицизму и Просвещению.

Действительность для романтиков — таинственна, иррациональна, загадочна. Она противостоит разуму и личной свободе человека. Она — сфера социальных разочарований. Отсюда «мировая скорбь» как глобаль-

299

ное концептуально-значимое мироощущение. Цель романтиков — абсолютное разрешение всех противоречий и создание идеально-совершенного социума. Разлад мечты и обыденности порождает двоемирие в романтической культуре.

Романтизм выдвинул и впервые разработал понятие автора. Теория романтизма рекомендовала литератору создавать романтический образ писателя (важен образ не только героя, но и автора — из этой посылки и вырастает внимание к историко-биографическому аспекту искусства и критический метод Сент-Бева). Проблема автора, образ которого выстраивается искусно и искусственно, органично перерастает в романтической эстетике в проблему гения, который, по мнению романтиков, творит в уединении, чтобы потом представить результаты своего труда людям. Гений без ограничений и регламентаций творит художественную реальность, которая для романтика выше действительности. Гений не подчиняется нормам, а предписывает их миру.

Эстетика романтизма важна и своими теоретическими открытиями, и своим культурообразующим воздействием, и тем, что на ее основе развилось искусство, подарившее человечеству немало шедевров. Эта эстетика по своему трактовала природу и роль искусства. Ф. Шлегель утверждает, что история современной поэзии — непрерывный комментарий к философии: искусство должно стать наукой, а наука

— искусством; поэзии и философии следует объединиться. Философия поэзии начинает с самоценности красоты, которая должна быть теоретически отделена от истины (= наука) и добра (= нравственность). Шлегель считал: где останавливается философия — там начинается поэзия.

Искусство, по Жуберу, не подражает действительности, а пересоздает ее, воздействуя в первую очередь на нравственность аудитории и духовное состояние творца. Другой раннеромантический автор, Балланш, также не считает подражание основной функцией искусства, которое, по его мнению, призвано выражать духовное состояние народа на определенном этапе его развития. Романтики считают, что искусство не столько изображает мир, сколько выражает о нем мнение человечества. Объект искусства всегда один — прекрасная природа. Человек и общество, человек и история, человек в общении с людьми — темы Констана, Балланша, Жубера. Романтизм видел (А. Шлегель) нравственную действенность искусства, но отрицал его цель, полагая, что подлинное искусство бесполезно («искусство для искусства»). Оно влияет на нравы не путем дидактики и назидательности, а само восприятие красоты преображает человека лучше, чем поучения, и делает его счастливее и нравственнее. «Искусство достигает цели, не ставя ее перед собой» (Констан), оно утешает, облагораживает, открывает человеку его предназначение.

Романтики разработали новые жанры: психологическую повесть (ранние французские романтики), лирическую поэму (Байрон, Шелли, Виньи), лирическое стихотворение. Развились лирические жанры, противопоставлявшие романтизм рационалистическим по своей природе классицизму и Просвещению. Искусство романтизма метафорично, ассоциативно, многозначно и тяготеет к синтезу или взаимодействию жанров, видов искусства, а также к соединению с философией и религией.

Способ обобщения в романтизме, овеянном поэзией субъективности — идеализация, подход к реальности с точки зрения вечных идеалов, «широкой и высокой точки зрения истории человечества» *(Шлегель.* 1983. С. 300). Творчество романтиков полно субъективности, они не столько раскрывают драматизм трагического, сколько подходят к нему с лирической стороны. Гейне по поводу своей трагедии «Альмансор» писал друзьям: «В эту вещь я вложил свое собственное я вместе с моими парадоксами, моей мудростью, моей любовью, моей ненавистью и всем моим безумием» (Гейне и театр. 1956. С. 394).

Романтики расширили арсенал художественных средств искусства, в теории и в художественной практике. Так, гротеск и ирония становятся излюбленными средствами романтиков. Гротеск — заострение образа, сочетающееся с гиперболизацией черт внешнего вида или характера персонажа, теоретически разрабатывался Гюго и Гофманом. Ирония — получает определение Ф. Шлегеля, как «ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного хаоса». Романтическая ирония (немецкий термин XVIII— XIX вв.) — оттенок (тип) смеха, смех с «подводным течением», амбивалентный смех (направленный и на самого смеющегося и на окружающий мир). Дж. Гуддон определяет романтическую иронию как повествование, в котором автор то и дело разрушает иллюзию, что произведение создано специально для того, чтобы отпускать комментарии по адресу героя, объяснять его недостатки и высветить забавную случайность творческого процесса. Романтической иронии полны произведения Стерна («Тристрам Шенди», 1759—1767), Байрона («Дон Жуан», 1819—1824).

Самоирония — ирония с внутренней рефлексией автора. Ее мастером стал Гейне. Ирония, самоирония, гротеск, фантастика характерны для романтического мышления (все это свойственно, например, роману Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»).

Источник романтической трагедии заключен внутри характера, сосредоточившего в себе всю скорбь мира. Романтизму близок лирический, а не эпический или драматический принцип творчества. И все же романтики создали великие трагедийные произведения. Трагедия романтизма — трагедия «мировой скорби», охватившей душу героя. В ней всегда предстает характер одного героя, вобравшего в себя печаль по поводу несовершенства мира. Эту особенность романтизма отмечал А. Пушкин, ха-

растеризуя Байрона. В некоторой резкости пушкинской характеристики есть и творческо-биографический момент (расставание поэта с романтическим этапом творчества и переход к реализму). В этой характеристике Байрона — определение одной из черт романтизма. Пушкин писал, сравнивая двух английских трагиков: «...до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д. и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» *(Пушкин.* 1958. С. 779).

Романтизм осознает извечную неустроенность жизни человечества и считает, что в самой природе человека и человечества заложены неразрешимые противоречия. Ф. Шлегель утверждает субстанциальную трагичность человеческого бытия, ибо его конечность находится в неразрешимом противоречии с бесконечностью устремлений человеческого духа. В системе философско-эстетических идей романтиков это суждение становится аргументом в пользу индивидуализма.

Романтизм выразил индивидуалистические мироощущения человека XIX века. У одних романтиков герой оставался мечтательным чудаком, или загадочно-инфернальной личностью, но всегда трагически одиноким индивидуалистом (герой Гофмана). У других — индивидуализм романтического героя проявляется через гордое самоутверждение и подвиги во имя эгоистических целей или через бунт против несовершенства мироздания (Дж. Байрон, Б. Констан, Ф. Шлегель, Л. Тик). Центр эстетики и искусства романтизма — человеческая личность, наделенная ярким и страстным характером.

Личность для романтиков — целая Вселенная, у которой есть и «ночная» сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность. Культ экзотики (в природе — неповторимо-индивидуальное, в человеке — исключительное, в обществе — необычное) характерен для романтической концепции мира и личности.

Романтический герой вырван из привычной, обыденной жизни и поставлен в чрезвычайные обстоятельства, в которых раскрывается мощь его духа. Он — неповторимая, гордо одинокая личность, не принимающая несовершенного мира. Мир романтизма — это преимущественно собственный духовный мир героя. Душа героя несет в себе всю скорбь мира по поводу его несовершенства. Раскрывая состояние духа героя («мировая скорбь»), романтизм (Шиллер, Гейне, Байрон, П. Шелли, Шатобриан, Лермонтов) отразил важные стороны состояния мира.

302

В романтизме герой пребывает, главным образом, в мире своей собственной духовной жизни, и потому характер героя есть сам себе обстоятельства.

Байроновский герой — романтический тип гордого героя, склонного к приключениям, к экзотике, к одиночеству. Этот тип героя читатель встречает в байроновских произведениях «Паломничество Чайлда Гарольда» (1812), «Гяур» (1813), «Манфред» (1817), «Каин» (1821); он восходит к «романтической» интерпретации Сатаны из милтоновского «Потерянного рая» (1667). Его обуревают сверхчеловеческие страсти, он выделяется из общества, способен на страдание и нередко гордо несет в себе вину за какое-то ужасное преступление. Этот герой самим своим существованием доказывает бессмысленность привычных моральных норм. Он бунтарь, нигилист, вызывающий восхищение.

Сам Байрон обладал отталкивающе-привлекательными качествами этого героя — слишком «сумасбродного, скверного и опасного, чтобы поддерживать с ним знакомство» (из дневника леди Кэролайн Лэм). Тип байроновского героя оказал влияние на образ пушкинского Евгения Онегина.

Романтизм создал особый тип характера, в основе которого лежит не драматизм, а лиризм, не драматическая, а лирическая напряженность. Лирический принцип творчества не мешает певцу «мировой скорби» рисовать многогранные характеры. Английские литературоведы склонны выражать противоположную по отношению к пушкинской точку зрения: они нередко подчеркивают шекспировскую многогранность байроновского романтического героя: «Байрон чувствовал себя снова и снова в положении шекспировских героев, узнавая в себе их добро и зло, их слабости, их величие. В нем могло быть от Кориолана или что-то от Фальстафа и даже Нима. Весь Шекспир был в Байроне» (*Vivian de Sola Pinto.* 1954. P. 14).

Романтическое произведение становится лирическим самовыражением чувств поэта и передает «состояния мира» не как конкретные общие обстоятельства, а как состояние духа. Другими словами, «мировая скорбь» и есть душа героя. Герой сосредоточивает в себе, в своем характере «состояние мира». Байрон создал полный трагизма лирический монолог героя, воспроизводящий духовный мир человека.

В новых исторических условиях Байрон продолжал дело, начатое просветителями, на философии которых он возрос. Он вобрал в себя идеалы просветителей XVIII века, ставшие теоретической базой и программой Французской буржуазной революции. Однако итоги этой революции поставили перед Байроном вопрос: все ли было истинно в просветительской идеологии? И если для просветительской исторической концепции характерна идея неуклонного поступательного прогресса, то Байрон считает, что прогресс сменяется периодами реакции. Байрон отказался от просветительского оптимизма, предполагавшего в легкую победу разума и справедливости.

303

Для Байрона герой бессмертен и его гибель не есть абсолютная смерть, ибо высокие общественные начала, заключенные в человеке, не умирают вместе с ним. Однако бессмертно не только героическое, благородное начало в человеке, бессмертны и зло и сама смерть. Проблемы смертности человека и его одиночества станут в XX веке центральными для экзистенциалистов, полагающих, что существование

смерти превращает жизнь в бессмыслицу. Эти проблемы были поставлены в трагедиях Байрона. В отличие от экзистенциалистов для Байрона мысль об абсурдности жизни лишь промежуточный этап в восхождении к более высоким истинам.

Трагедии Байрона, в силу их лирической сути, трудны для постановки на сцене. Они зиждутся не столько на действиях, сколько на переживаниях и размышлениях героев. Заглавный герой трагедии Байрона «Каин» переживает несправедливость божественного предопределения строя жизни. В этом произведении Люцифер выступает как бессмертное и необходимое жизни зло, превращающееся в добро, ибо его усилия обращены против зла, творимого Богом. Люцифер — и вдохновитель бунта Каина и сторона его духа (бессмертная субстанция неспокойного духа Каина). Поэтому разговор Каина с Люцифером похож на спор Каина с самим собой, спор со своими сомнениями о проблемах жизни, смерти и бессмертия:

Каин
Бессмертие? О нем
Не знаем мы: безумием Адама
Мы лишены плодов от древа жизни,
Меж тем как мать вкусила слишком рано
Плода от древа знанья — нашей смерти.
Люцифер
Ты будешь жить, не верь им.
Канн
Я живу,
Но лишь затем, чтоб умереть, и в жизни Я ничего не вижу, что могло бы Смерть сделать ненавистною мне, кроме Врожденной нам привязанности к жизни, Презренной, но ничем не победимой: Живя, я проклинаю час рождения И презираю самого себя.
Люцифер
Но ты живешь и будешь жить: не думай, Что прах земной, что плоть твоя есть сущность. Прах твой умрет, а ты вовек пребудешь Тем, чем ты был.
304
Каин
Чем был? Но и не больше.

Каин не может примириться ни с какими ограничениями свободы и мощи человеческого духа. И в бунте Каина, направленном на насильственное изменение истинного положения человека во вселенной, проявляется романтическая художественная концепция мира, противостоящего идее бессмысленности жизни. Смерть страшит Каина. Он говорит:

Увы, я смерть узнал еще так мало,
Но уж страшусь... того, чего не знаю.

Однако Каин не смиряется с судьбой смертного. Он внемлет Люциферу, подбивающему его на бунт против Бога:

Мы существа,
Дерзнувшие сознать свое бессмертье,
Взглянуть в лицо всесильному Тирану,
Сказать ему, что зло не есть добро.
Он говорит, что создал нас с тобою, —
Я этого не знаю и не верю,
Что это так, — но если он создал,
Он нас не уничтожит: мы бессмертны!
Он должен был бессмертными создать нас,
Чтоб мучить нас: пусть мучит! Он велик,
Но он в своем величии несчастней,
Чем мы в борьбе. Зла не рождает благо,
А он родит одно лишь зло.

Смысл жизни у байроновского героя не в страдании, а в бесконечном противостоянии вечному злу. Борьба есть высшее благо, цель и смысл жизни героев байроновских пьес. Зло бессмертно, но человек остается человеком лишь до тех пор, пока он противостоит этому всесильному злу.

Насколько же закономерны особенности творчества Байрона для романтизма? Спустимся к истокам романтизма, перенесемся ровно на тридцать лет назад и откроем написанную в 1781 году пьесу Ф. Шиллера «Разбойники». Все в этой пьесе иное в сравнении с «Каином», ибо все в ней рождено и иной национальной почвой, и иной художественной натурой, и иной исторической обстановкой. Обстоятельства, породившие «Разбойников» Шиллера, от породивших «Каина» Байрона отличает и то, что первая трагедия предшествует Французской революции, а вторая написана тогда, когда ощутимо стало разочарование в ее результатах. Однако стоящие по обе стороны огненного исторического рубежа, каким является Французская революция, эти трагедии не только разъединены, но и спаяны его огнем в некое художественное единство. Другими словами, разная конкретная обстановка, но схожее состояние мира (всемирно-исторические обстоятельства) лежит в жизненном' фундаменте этих трагедий, со-
305
стояние, в одном случае еще не всеми своими сторонами проявившееся, а в другом — раскрывшееся с

относительной полнотой. Ранний этап революционной ситуации в Германии сказался на общей расстановке сил в «Разбойниках» Шиллера. К любому общественному делу (и мы это видим по процессам перестройки и демократизации в России конца XX века!) присоединяются темные личности, вожделения которых мутны, а поступки корыстны. На ранней ступени развития немецкого освободительного движения именно эти люди и их методы столь много значили в глазах Шиллера, что Шпигельберг показался ему существеннее и сильнее Карла Моора. Будь в Германии общественная борьба более зрелой — недобросовестные силы растворились бы в ней и сошли на нет (См. Берковский. 1959. С. 158). В этой неповторимой обстановке и родились «Разбойники» как своеобразная литературная увертюра к Французской революции. Шиллера с Байроном роднят и романтический тип художественного мышления, и решение трагической темы в ключе проблемы смысла жизни, и идеалы, противостоящие действительности, и устремленные в мир мечты, и пафос борьбы со злом и одновременно ощущение бесконечности зла и его органической присущности миру.

В «Разбойниках» Карл Моор поднявший мятеж в богемских лесах и деспотичный властитель Франц Моор — братья. В их образах отразилась родственность враждующих противоположностей внутри Германии, и шире — единство и вечная борьба добра со злом в мире. Свет бросает тень. Нет тени без света, но нет и света без тени — они нерасторжимы, и чем ярче пламя, тем гуще тьма окрест. Действительность полна трагизма, и жизнь существует и движется вперед лишь действием героев, восстающих против устоявшегося порядка. Но эти действия не способны привести к окончательной победе носителей идеального начала. В мире все время сохраняется подвижное равновесие добра и зла; мир усложняется, совершенствуется, но окончательно добро не может победить зло; с другой стороны, и зло не может уничтожить добро. Карл и Франц, добро и зло связаны как действие и противодействие. Более того, гибель Франца не устранила бы окончательно зла в мире, так как в самих действиях Карла Моора заключено противоречие, содержится новая возможность возникновения зла. В этом отношении знаменательна поворотная сцена трагедии — захват разбойниками города ради спасения одного из сотоварищей — Роллера. Карла Моора охватывает ужас от злодеяний и жестокостей, сотворенных там его сподвижниками, которые ради спасения одного человека губят женщин, младенцев, стариков. Это превращение благородного действия (спасения соратника) в свою противоположность (гибель людей) усилено трагической иронией судьбы. Освобожденный Роллер оказался единственной жертвой со стороны разбойников во время их схватки с жандармами. В самой мятежной силе, борющейся за справедли-

вость, Шиллер находит ее противоположность. Карл не в силах снести крушения своих надежд. Он решает, что нельзя беззаконием утвердить закон, и решает сдаться властям.

Трагическая коллизия, разрешаясь, движет общество вперед, но рождает новый цикл трагических противоречий. Романтическая концепция трагического говорит: мир несовершенен, зло не может быть изгнано из мира окончательно, но активность героя, вступающего с ним в схватку, не позволит злу захватить господство в мире. И сам герой в этой грозной и вечной борьбе раскрывает многие силы своей натуры и обретает бессмертие. История и дух человека движутся через трагедии — такова концепция мироздания в романтическом искусстве.

Романтизм — «либерализм в литературе» (Гюго). «Романтизм не в выборе сюжетов, не в точной истине, а в способе чувствования» (Бодлер).

Романтизм показал, что неблагополучное состояние мира стало состоянием духа, он создал могучие лирические характеры, способствовавшие художественному исследованию особого состояния духа («мировая скорбь»), и понял, что состояние мира, суть бытия определяют бессмертие зла и вечность борьбы с ним.

Исходная точка критики у романтиков — представления о несбыточном совершенстве мира, которыми выверяются духовные богатства и нравственные качества личности, и, с другой стороны, представления о несбыточно совершенной личности, которыми выверяется мир. Возникает мерцание, свечение, исходная точка критики колеблется от мира к личности и от личности к миру. Ирония сменяется самоиронией (особенно у Гейне), самоирония — мировым скепсисом (См.: *Гейне.* Т. 9.1959. С. 269). Мировой скепсис романтической сатиры — родной брат мировой скорби романтической трагедии.

Романтическое искусство сосредоточило все внимание на характере героя и на его индивидуальном своеобразии, абстрагируясь от реальных обстоятельств его жизни. В неповторимости личности увидел романтизм ее общественную ценность. И гибель такой неповторимой индивидуальности осознавалась как неотвратимость и как трагедия. Смерть и зло вечны, они внутренне заложены в самом механизме жизни. Но с той же необходимостью в могучей человеческой индивидуальности заключено стремление к схватке... схватки с извечным злом. Оба начала бессмертны, в их борьбе суть жизни, но ни одному из них не суждено одержать окончательную победу. В этом неискоренимый трагизм жизни. А в нем причина

«мировой скорби» поэта. В этой концепции жизни, с одной стороны (в признании необходимости борьбы), находят свое продолжение традиции просветителей, а с другой стороны (в признании бессмертия зла), находит отражение разочарование в результатах Французской революции.

307

Романтизм поставил проблему национальной специфики искусства. Однако среди романтиков не было единства в этом вопросе. Шатобриан заботился о чистоте национальной французской традиции и предлагал включать в художественный контекст не только исторический, но и национальный колорит. Идеям национального своеобразия культуры противостоял «литературный космополитизм», сторонниками которого были Б. Констан и мадам де Сталь (книга «О литературе»). Последняя выделила два культурных региона: Юг, следующий греко-римским, «древним» канонам (французская, итальянская, испанская литература), и Север с культурой самостоятельной и свободной от условностей, не упорядоченной, меланхоличной и чувствительной (английская, немецкая, датская, шведская литература).

Английский романтизм: Ричардсон («Памела», 1740; «Кларисса Харлоу», 1747; «Сэр Чарль Грандисон», 1754); Гольдсмит («Священник из Уэйкфилда», 1766); Стерн («Сентиментальное путешествие», 1768); Генри Мекензи («Человек чувства», 1771); Генри Брук «Джулиет Гренвилль, или История человеческого сердца», 1774), поэзия и драматургия Байрона. В это же время во Франции романтизм проявил себя в творчестве Прево («Манон Леско», 1735); Бернардена де Сен-Пьера («Поль и Виргиния», 1788); Шатобриана («Атала», 1801; «Ренэ», 1805), а в Германии — Янг («Соображения об оригинальном сочинительстве», 1759) создал эстетическую теорию, оказавшую влияние на течение «Буря и натиск»; возникла ранняя группа германских романтиков (поэты, философы и эстетики); их последователи (второе поколение романтиков) — создавали поэтические и прозаические произведения (оба поколения были активны и имели общенациональное значение); Гете («Страдания молодого Вертера», 1774; «Гёц фон Берлихинген», 1773); Гердер («Голос народа», 1778); Шиллер («Die R[a..]uber», 1781). В России к романтизму относятся поэзия декабристов, творчество Жуковского, ранние произведения Пушкина и Лермонтова.

Романтики тонко понимали проблемы художественной рецепции, а в воздействии искусства они видели единство нравственного и эстетического начал. Шатобриан утверждал, что мораль художественного произведения создается общим впечатлением, остающимся в душе: если, закрывая книгу, мы становимся нежнее, благороднее, великодушнее, чем были, то произведение морально: «о моральных достоинствах произведения должно судить не по рассеянным в нем максимам, но по впечатлению, которое оно оставляет в душе» *(Chateaubriand.* 1958. P. 179). Романтики считали, что искусство наставляет читателя на путь добродетели.

Художественные и эстетические особенности романтизма: 1) апология чувства, обостренная чувствительность; 2) интерес к географически и

308

исторически неблизким культурам, к культурам не изощренным и «наивным»; ориентация на традиции Средневековья; 3) пристрастие к «естественным», «живописным» (на языке эпохи «романтическим») пейзажам; 4) отказ от жестких норм и педантичных правил поэтики классицизма; 5) усиление индивидуализма и личностно-субъективного начала в жизни и творчестве; 6) появление историзма и национального своеобразия в художественном мышлении.

6. Неоготика: в земной жизни человека не ждет ничего хорошего, уповать следует на жизнь небесную.

Неоготика — художественное направление архитектуры, прикладного и декоративного искусства, обладающее своим стилем, восходящим к средневековой архитектуре соборов (Кельнский собор). Неоготика — плод абсолютизации и доведения до крайности романтизма. Во второй половине XVIII в. на волне раннеромантических настроений готика возрождается и в XIX в. она продолжает развиваться под названием "неоготика". Неоготика охватила и сферу литературы.

В английской эстетике термин «готика» в прошлом имел отрицательный оттенок (произведение «сугубо средневековое», варварское, лишенное классического порядка). Однако Дж. Рескин в отсутствии строгой архитектоники готических произведений увидел достоинство.

Неоготика меланхолично воспевает руины старинных церквей и надгробий. Термин «неоготика» ассоциируется с чем-то загадочно-неясным, таинственным, запретно-заманчивым. Во второй половине XVIII в., а затем на рубеже XIX—XX вв. возникла мода на готическую новеллу и готический роман, что было связано с развитием романтических настроений в обществе. Одна из линий преемственности тянется к байроновскому типу героя от неоготики (от готических романов XVIII в.)

Неоготика несет в себе художественную концепцию, утверждающую, что в земной жизни человека не ждет ничего хорошего, уповать следует на жизнь небесную.

6]. АВАНГАРДИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ МИР ВРАЖДЕБЕН ЛИЧНОСТИ

Особенности эпохи.

Новейшее время включает в себя две художественные эпохи: авангардизм и реализм. Своеобразие этих эпох состоит в том, что они развиваются не последовательно, а исторически параллельно.

Авангардистские группы художественных направлений (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм) развиваются параллельно реалистической группе (критический реализм XIX в., социалисти-

ческий реализм, деревенская проза, неореализм, волшебный реализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм). В этом параллельном развитии эпох проявляется общее ускорение движения истории.

Термин «эпоха авангардизма» употребляется здесь в широком смысле: имеется в виду, что каждое новое направление предмодернизма, модернизма, неомодернизма, постмодернизма возникает как авангард, эпатирующий публику, а затем с годами, сменяясь новым авангардом, переходит в разряд традиционного, а порою даже классического искусства (так случилось, например, с импрессионизмом и со многими произведениями примитивизма).

Все авангардистские направления (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм), заостряя те или иные черты художественного образа, усиливают рецептивную активность читателя, зрителя, слушателя, превращая их не только в равновеликих автору творцов художественного текста, но и делая реципиентов в процессе интерпретации текста более важным, чем автор творцом художественного смысла). Все авангардистские направления исходят из того, что художественный текст, созданный автором, — полуфабрикат, превращающийся в художественный продукт только благодаря интерпретационной активности реципиента.

Одно из главных положений художественной концепции авангардистских направлений: хаос, беспорядок — закон современной жизни человеческого общества. Искусство становится хаосологией, изучающей законы мирового беспорядка.

Все авангардистские направления свертывают сознательное и увеличивают бессознательное начало и в творческом и в рецепционном процессе. Эти направления большое внимание уделяют мас-искусству и проблемам формирования сознания личности.

Особенности, объединяющие авангардистские художественные направления: новый взгляд на положение и предназначение человека во вселенной, отказ от ранее установившихся правил и норм, от традиций и условностей, эксперименты в области формы и стиля, поиски новых художественных средств и приемов. Среди непременных для всех авангардистских направлений художественных приемов — «маскировка» (нарочитое усложнение художественного текста) или примитивизация (упрощение языка искусства). Маскировка создает, казалось бы, ненужные трудности на пути читателя к смыслу художественного текста в форме искажений грамматики, редких слов, тайных образов, иностранных слов, усеченных рассуждений. Например, в XX в. критиковалась модернистская поэзия (Элиот, Паунд) за труднодоступность для читателя.

Эстетическое наслаждение и понимание находятся в отношении обратной зависимости: чем текст проще и понятней, тем меньшее наслаждение он приносит читателю, зрителю слушателю. И наоборот. Конечно,

авангардизм экспериментально испытал это положение, доводя его до абсурда (примитивизм живописи слонов или обезьян — заумь «ничевоков»). Однако вне этих крайностей маскировка, усложнение текста могут быть плодотворными не только вызывая повышение эстетического наслаждения, но и ведя к эффекту «остранения» (термин русской формальной школы, предложенный В. Шкловским и означающий обострение художественной выразительности и социально-рецептивной действенности образа путем придания ему необычных, неожиданных, странных черт и особенностей).

Еще одна общая особенность всех направлений авангардизма — опора на разные национальные традиции (в том числе и на неожиданные и экзотические). Так,например, В. Мириманов показал воздействие негритянского искусства на Пабло Пикассо и возникновение кубизма. И наконец, существеннейшая особенность авангардизма: заострение в образе одной из составляющих его сторон и обычно уравновешенных (так натурализм заостряет объективное начало и свертывает субъективное, сюрреализм — наоборот).

Эти тенденции в ходе исторической смены художественных направлений авангардизма усиливаются, чему

способствует то, что в XX в. актуальными искусствами становятся самые массовые: литература, кино, а со второй половины XX в. — еще и телевидение.

ПРЕДМОДЕРНИЗМ СВОБОДА И УДОВОЛЬСТВИЕ

1. Особенности предмодернизма.

Предмодернизм — первый (начальный) период художественного развития эпохи авангардизма; группа художественных направлений в культуре второй половины XIX в., открывающая целую стадию (стадию утраченных иллюзий) новейшего художественного развития.

В период предмодернизма особенности модернизма только складывались, художники в своих поисках не впадали в крайности и придерживались во всем (в том числе и в маскировке) меры. Это обусловило плавный переход этого периода авангарда в художественную классику (последнее косвенно подтверждают аукционы «Сотбис», на которых произведения этого периода продаются ныне за 50 и даже 60 миллионов долларов).

2. Натурализм: человек плоти в вещно-материальном мире.

Натурализм (naturalism от лат. natura = природа) — художественное направление, инвариантом художественной концепции которого стало утверждение *человека плоти в вещно-материальном мире; человек, даже взятый лишь как высокоорганизованная биологическая особь, заслуживает внимания в каждом своем проявлении; при всем своем несовершенстве мир*

311

устойчив, и все подробности о нем общеинтересны. В художественной концепции натурализма уравновешены желания и возможности, идеалы и реальность, ощущается известное самодовольство общества, его удовлетворенность своим положением и нежелание что-либо менять в мире.

Натурализм утверждает, что весь видимый мир — часть природы и может быть объяснен ее законами, а не сверхъестественными, или паранормальными причинами. Натурализм родился из абсолютизации реализма и под влиянием дарвиновских биологических теорий, научных методов изучения общества и детерминистских идей Тэна и других позитивистов.

Натуралисты стремятся точно, адекватно и подробно воспроизводить реальность. При этом ослабляется участие фантазии в творческом процессе. Натурализм развился во второй половине XIX в. и стремился к регистрации внешних, непосредственно видимых подробностей реальности.

В эссе французского писателя Эмиля Золя об экспериментальном романе (1880) сформулированы принципы натурализма. В предисловии к «Терезе Ракэн» Золя называет себя натуралистом, сторонником научно-клинического метода патологов и физиологов. По Золя человеческие поступки определяются влиянием окружения и наследственностью. Романист рассекает жизнь, делает аутопсию.

Натурализм детально изображает социальные обстоятельства жизни человека и не скрывает его несовершенство. Так натуралисты братья Гонкур в «Жермини Лесерте» (1865) аналитически исследовали жалкую жизнь девушки-служанки.

Творчество Золя и братьев Гонкур оказали влияние на литературу Германии, на формирование натуралистических школ в Берлине и Мюнхене (Г.М. Конрад, Хольц и Шлаф, братья Харт и драматург Герхарт Гауптманн). В США натурализм воплотился в творчестве Ф. Норриса и С. Крэйна.

Авангардистский (предмодернистский) характер натурализма сказался в том, что это художественное направление начало процесс деструкции и перестройки традиционного художественного образа. Этот процесс углубился в модернистском искусстве XX в. Венгерский ученый Ласло Кардош пишет, что натурализм прошлого столетия упорно пытался с научной тщательностью поймать действительность в сети искусства, а уже в начале XX в. искусство перестало верить в то, что действительность можно запечатлеть точно регистрируя миллионы реалий.

Веризм (от лат. verus = истинный, правдивый) — художественное течение, развивавшееся в Италии (XIX в.) внутри натурализма.

Натуралистические произведения фиксируют переменчивые краски, расплывчатые формы окружающего мира и неопределенные настроения воспринимающего реальность человека. Эта ситуация и привела к кризису натурализма, к импрессионистской реакции на него.

312

3. Импрессионизм: утонченная, лирически отзывчивая, впечатлительная личность, способная видеть красоту.

Импрессионизм

Импрессионизм (impressionism — от фр. impression — впечатление, термин произошел от названия картины Клода Моне «Impression: Soleil Levant», впервые выставленной в Париже в 1874 г.) — *художественное направление* (вторая половина XIX — начало XX вв.), *инвариантом художественной концепции которого стало утверждение утонченной, лирически отзывчивой, впечатлительной личности, восторгающейся красотой мира.* Импрессионизм открыл новый тип восприятия реальности. В отличие от реализма, сосредоточенного на передаче типического, импрессионизм сосредоточен на особенном, единичном и их субъективном видении художником.

Академик Н. Конрад и его ученица Е. Завадская раскрыли влияние японской культуры на рождение и развитие французского импрессионизма.

У некоторых деятелей культуры, видевших в импрессионизме школу художников, проявлявших интерес к световым эффектам и стремившихся запечатлеть быстротечные впечатления, это художественное направление вызывало неприятие и протест. Поэт Волошин полагал, что импрессионистов не привлекают ни детали точно очерченных явлений, ни глубинные связи, ни обобщающие идеи; они бегут от идей к клубящимся на поверхности красивым, цветным впечатлениям. Волошин в 1904 г. писал: «В импрессионистских пейзажах не чувствуется, что художники когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаза, но не через осязание. Такие пейзажи могут писать только узники из окна темницы. И они были узниками города».

Австрийский живописец В. Паален, напротив, видел в произведениях импрессионизма художественное открытие: «В анархии эмоциональных ценностей в конце прошлого века люди, обратившиеся к искусству как к последнему прибежищу, начинают понимать, что внутренняя природа вещей так же значительна, как и внешняя. Вот почему Сера, Сезанн, Ван Гог и Гоген открывают новую эру в живописи: Сера — своим стремлением к структурному единству, к объективному методу; Ван Гог — своим цветом, который перестает играть описательную роль; Гоген — смелым выходом за рамки западной эстетики, и особенно Сезанн — решением пространственных задач» (Paalen. 1944. № 6).

Импрессионизм —мастерское владение цветом, светотенью, умение передать пестроту, многокрасочность жизни, радость бытия, зафиксировать мимолетные моменты освещенности и общего состояния окружающего изменчивого мира, передать пленэр — игру света и теней вокруг человека и вещей, воздушную среду, естественное освещение, придающее эстетический вид изображаемому предмету.

313

Импрессионизм проявил себя в живописи (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, А. Сислей, В. Ван Гог, П. Гоген, А. Матисс, Утрилло, К. Коровин) и в музыке (К. Дебюсси и М. Равель, А. Скрябин), и в литературе (отчасти Г. Мопассан, К. Гамсун, Г. Келлерман, Гофмансталь, А. Шницлер, английские писатели О. Уайльд, А. Саймонс, русский писатель-эмигрант Б. Зайцев). Одним из наиболее последовательных проводников импрессионизма в литературе стал австрийский писатель П. Альтенберг: его книга «Как я это вижу» — словесные зарисовки мимолетных впечатлений. Импрессионизм утверждал впечатлительного созерцающего человека, способного видеть красоту в простых, чувственно-достоверных явлениях, счастливого общедоступными радостными ощущениями света, солнца, земли, моря, неба. Художников восхищает свечение предметов, прозрачность, чистота и текучесть воздуха, напоенного светом.

Поль Сезанн (1837—1906)

Поль Сезанн (1837—1906) полагал, что живопись призвана выявлять внутреннюю структуру вещей, аналитически отделять существенное от случайного и определять элементарные формы, лежащие в основе предметов. Сезанн считал, что живопись очищает образ человека от мимолетного (например, от мимики и случайных жестов); этот образ должен строиться из простых и ясных объемов, как предметы натюрморта.

А. Хаузер отмечает, что впервые со времен Ренессанса Сезанн нарушил и законы центральной перспективы с их единой точкой зрения, и принцип ограничения пространства плоскостью изображения. Сезанн группирует свои фигуры, как в классицистских композициях Пуссена, стиль которого он переводит на язык современного искусства. Сезанн — первый живописец, рассматривавший картину как структурированное изображение формы. К импрессионизму Сезанна восходят истоки кубизма (художественное взаимодействие — отталкивание), который предпочел телесность нюансам настроения и цвета.

Импрессионизм выдвинул крупнейших мастеров и оказал влияние на мировую художественную культуру.

4. Эклектизм: демократизм, равенство, доходность.

4. Эклектизм: демократизм, равенство, доходность. Эклектизм (впервые термин по отношению к архитектуре применил Н.В. Кукольник в «Художественной газете» в 1837 г.; термин не имел отрицательного оттенка, который имеет сейчас; зарубежные авторы вместо термина «эклектизм» часто используют термины «романтизм», «историзм») — *художественное направление, несущее художественную концепцию: демократизм, равенство, доходность.*

Если в российской истории искусства эклектизм — постдекабристское явление, то в европейской истории — одно из художественных следствий Французской буржуазной революции, которая завершила европейскую историю искусства, начавшуюся в античности. Эта история не создала общества свободы, равенства и братства, общества гармонии и

314

справедливости. Идеал художественной культуры, восходящей к античности, померк. Начались поиски в разных направлениях, это и вызвало к жизни эклектику.

Эклектизм — художественное направление (проявившее себя главным образом в архитектуре), предполагающее при создании произведений любые сочетания любых форм прошлого, любых национальных традиций, откровенный декоративизм, взаимозаменимость и равнозначность элементов в произведении, нарушение иерархии в художественной системе и ослабление системности и целостности.

Эклектизму свойственны:

1) поиски красоты в богатых украшениях (неукрашенное = некрасивое), деловая роскошь, *переизбыток украшений* (декоративные детали покрывают всю поверхность фасада);

2) *равная значимость различных элементов,* всех стилевых форм, (= каждая по-своему хороша, все формы допустимы; утрачивается иерархия приемов, средств и форм в здании или в литературном произведении);

3) *утрата различия между массовым и уникальным сооружением в городском ансамбле или произведением литературы и другими произведениями литературного процесса,*

4) *отсутствие единства:* фасад отрывается от тела здания, деталь — от целого, стиль фасада — от стиля интерьера, стили различных пространств интерьера — друг от друга;

5) *необязательность симметрично-осевой композиции* (отход от правила нечетного числа окон на фасаде), однородность фасада;

6) *принцип «non-flnito»* (незаконченность произведения, открытость композиции: над любым доходным домом середины XIX в. можно надстроить один-два этажа, можно продолжить здание в длину на целый квартал — это не нарушит композиции фасада); принцип «non-finito» вошел в литературные, театральные, кинематографические произведения;

7) *усиление ассоциативности мышления* автора (художника, писателя, архитектора) и зрителя;

8) освобождение от античной традиции и опора на *культуры разных эпох и разных народов;* тяга к экзотике: «китайские», «египетские», «помпейские» мотивы в архитектуре Европы (См.: *Згура В.* Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М., 1929); тяга к истории, к разным ее эпохам и к разным регионам мира; понимание необратимости времени и ценности каждого этапа истории;

9) *многостилье* (отклонение от «нулевого уровня», от «школьного текста», от «нормы» в разные стороны) как результат исчерпанности старой ордерной системы; объединение разных стилей в новое, лишенное целостности стилистическое образование;

10) *нерегламентированность личности* (в отличие от классицизма), субъективизм, свободное проявление личностной стихии;

315

11) *демократизм:* тенденция к созданию универсального, внесословного типа городского жилья. «Демократизация жизни, бытового уклада обусловила невелировку внешнего вида уникальных и рядовых сооружений XIX в.» (*Кириченко.* 1982. С. 37) «Архитектура XIX в. имеет тенденцию даже заурядную казарму трактовать как дворец» (См.: *Никольский.* 1923. С. 228). В литературе стремление к демократизму проявляется в попытках сгладить противостояние массового и элитарного в художественном процессе.

Функционально эклектизм в литературе, архитектуре и других искусствах направлен на обслуживание «третьего сословия». Ключевое строение барокко — церковь или дворец, ключевое строение классицизма — государственное здание, ключевое строение эклектизма — *доходный дом* («для всех»). Декоративизм эклектики — рыночный фактор, возникший ради привлечения широкой клиентуры в доходный дом, где квартиры сдаются внаем. Доходный дом — массовый (= демократичный) тип жилья. Структура доходных домов — повторяющиеся по вертикали и горизонтали однородные квартиры. Это сказывается и в художественной структуре эклектизма (повторяемость однородных деталей декора). Даже в дворцовом строительстве середины XIX в. проявляется тенденция сближения облика дворца с обликом буржуазного особняка и квартиры доходного дома (главное — удобство и уют комнат, акцент не на парадной комнате,

а на жилой).
Элементы разных эпох и стилей соединялись в новой пространственно-планировочной структуре. Произошло втягивание в мировой культурный оборот эстетических богатств Азии, Африки, Латинской Америки, Океании. Это поколебало значение привычных художественных ценностей европейской и средиземноморской культуры, долгое время выступавших как недосягаемый классический образец. Античность перестала быть эталоном и критерием художественных ценностей. Благодаря этому утверждается выдвинутое еще романтиками представление о многообразии художественных возможностей человечества.
Эклектизм в литературе выражается во включении в художественную систему произведения разнородных элементов и соединении их на немонистической основе.
5. Модерн: мир в лучах заката. Модерн ориентирован на традиции, противоположные античности и Ренессансу, на доренессансное искусство, на русское и западное Средневековье. Для модерна характерна тяга к "гибридным" образам — русалкам, кентаврам, сфинксам, выражающим взаимообратимость жизненных явлений, их метафорическую связь и взаимопроникновение. Для модерна характерны грезы о прекрасном, нездешнем и ощущение враждебности окружающей реальной среды. Приверженность модерна к образам природы и особенно к водной стихии, к жутким символам мрака, ночи и разложения, к представлениям об измен-
316
чивости всего сущего сродни идеям, настроениям и самой поэтике символизма. Модерн склонен к стилизации. Он охватывает зодчество и прикладное искусство (мебель, вышивка), а также графику.
Для представителей английского модерна (Н. Шоу, Войси, Байли Скотта) ориентация на Средневековье связана с представлениями о "народности" искусства этой эпохи. Модерн стремится восстановить органическую связь личности с природой, что проявляется в широком проникновении "растительных" мотивов в орнаментику модернизма. Образы в стихах символистов схожи с орнаментикой архитектурного модерна.
Период развития модерна — 1880—1925 гг. Одно из главных течений модерна — югендстиль, который в конце XIX в. и на рубеже веков бурно развивался в Германии (эпицентр — Дармштадт).
Цветовая гамма модерна: перламутрово-белое, серебряное, золотое, оранжевое, серое, бледно-голубое, зелено-голубое, лиловое. Эти цвета создают у зрителя ощущение пребывания в подводном царстве, в мире многозначных символов. Архитектурному модерну присущи птичьи и звериные символы, мотивы лесных духов, русалок, персонифицированного ветра, распущенных женских волос, женских тел в воде. "Родство архитектуры модерна и поэзии символистов, — пишет Е. Кириченко, — глубже лежащего на поверхности очевидного сходства мотивов. Их связывает типологическая общность, обнаруживаемая в первую очередь в присущей обоим семантической двузначности. Предмет, мотив есть то, что он есть, и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны... Что же касается общности мотивов и проблематики, то она рождается из общности философской и социальной платформы".
Творчество Врубеля развивалось в русле модерна. Его техника цвета и пластики виртуозны. В его стиле чувствуется влияние Сезанна. В «Сидящем демоне» (1890) Врубель приходит к кристаллическим структурам, предвещающим кубизм. Работы Врубеля, экспонировавшиеся в Париже (1906), заинтересовали Пикассо, который «часами простаивал у его картин» (См.: *Врубель.* 1976).
Модерн — художественное направление, концепция которого: *мир в лучах заката.*

МОДЕРНИЗМ: УСКОРЕНИЕ ИСТОРИИ И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ НА ЧЕЛОВЕКА

1. Особенности модернизма.

Найти прямой аналог направлениям модернизма в школах эстетики часто трудно. Многие художественные направления модернизма опираются сразу на два и более оснований. И все же каждое направление в той или иной степени тяготеет к определенной
317
эстетической концепции. Именно в этом смысле идет речь о философско-эстетическом фундаменте художественных направлений. В современном строительстве сооружение здания не всегда идет в традиционной последовательности (фундамент — стены — крыша), так и модернистские художественные направления иногда начинали строиться «с крыши» (с художественных достижений), а не с теоретического фундамента, не с эстетических идей.
Теоретические основания модернизма — совокупность философско-эстетических идей начала XX в.

(интуитивизм, фрейдизм, прагматизм, неопозитивизм). Модернистские направления опираются не столько на философские и эстетические концепции, сколько на другие явления культуры, в «снятом» виде несущие в себе те или иные концепции. Помимо художественных направлений к авангардному искусству в период модернизма относятся и ряд литературных групп, школ и течений Серебряного века (понятие ведено в статье: *Оцуп.* 1933. С. 174—183)—литературный век в России начала XX в. («век», длившийся не более четверти века).

Модернизм — художественная эпоха, объединяющая художественные направления, художественная концепция которых отражает ускорение истории и усиление ее давления на человека (символизм, лучизм, фовизм, примитивизм, кубизм, акмеизм, футуризм); период наиболее полного воплощения авангардизма. В период модернизма развитие и смена художественных направлений происходили стремительно.

Мэтр «бунтующего модернизма» Элиот (1888—1965) писал: «... развитие художника заключается в постоянном самопожертвовании, в постоянном умерщвлении своей собственной личности». Начиная с модернизма в авангардистских направлениях *проявляют себя две совершенно противоположные тенденции — «смерть автора» и гипертрофия, абсолютизация роли автора.*

В XX веке усилилось, ускорилось, углубилось взаимовлияние культур, *в период модернизма происходит впитывание европейским и американским искусством эстетического опыта внеевропейского искусства.* В общемировой художественный процесс втягиваются африканская, афро-американская, бразильская, японская, китайская, океаническая культуры. Их присутствие в мировом искусстве стало очевидным. Так в XX веке «l'art negre» открыли для себя Франция, Германия, Россия. Скульптор Жак Липшиц писал: «Несомненно, искусство негров явилось для нас великим примером. Его верное понимание пропорций, чувство рисунка, острое восприятие реальности дало нам возможность подметить и даже попробовать многое. Но было бы ошибочно думать, что из-за этого наше искусство стало мулатом. Оно остается вполне белым». «Остается белым... Так ли это? — переспрашивает В. Мириманов и отвечает на собственный

вопрос: — Традиционное африканское искусство повлияло на европейское. Это влияние можно назвать африканским присутствием». Именно феномен отказа от привычных традиций и опора на традиции чужедальние характерны для модернизма.

Модернистские художественные направления строятся путем деконструкции типологической структуры классического произведения — те или иные его элементы становятся объектами художественных экспериментов. В классическом искусстве эти элементы сбалансированы. Модернизм нарушил это равновесие, усилив одни элементы и ослабив другие.

До второй половины XIX века такие «вибрации» касались только стиля, происходила его эволюция. В модернизме появляется гиперкомпонент (термин В. Б. Мириманова) — это элемент, нарушающий классическую гармонию и подавляющий или вытесняющий другие элементы художественной системы.

Впервые нестилистические изменения в художественную культуру внес натурализм, нарушивший сами принципы эстетического отношения искусства к действительности: был нарушен баланс соотношения субъективного и объективного в художественном образе, утвердился приоритет адекватности, похожести. Импрессионизм резко нарушил равновесие живописи и рисунка — в пользу живописи. И все же импрессионисты в основном еще оставались в пределах классического художественного пространства. Они использовали цвет для создания световоздушной среды, отодвигая на второй план рисунок и конструкцию.

В период модернизма деструкция охватывает все аспекты культуры.

В модернизме идет *бурное формирование новых и новых художественных направлений.* Некоторые из них являются надуманными и ложными. Это «художественные направления», которые не несут с собой новой концепции личности и мира, а отличаются лишь каким-либо формальным изыском, поиском новых художественных средств, экспериментаторством.

2. Символизм: «в закате утонула (так пышно!) кровать»; мечты о рыцарстве и прекрасной даме.

Символизм (фр. symbolisme — от греч. symbolon = отметка, эмблема, знак, символ) — широко представленное во французской и русской поэзии (конец XIX — начало XX в.) художественное направление эпохи модернизма, утверждающее художественную концепцию: *мечта поэта — рыцарство и прекрасная дама.* Мечты о рыцарстве («узнаю тебя жизнь, принимаю и приветствую звоном щита»), поклонение прекрасной даме («и веют древними поверьями ее упругие шелка, и шляпа с траурными перьями и в кольцах узкая рука») наполняют поэзию символизма.

Символизм остро ощущал закат Европы, закат существующей цивилизации, бесцеремонное вхождение грядущего хама в историю. Именно в этом закате «утонула (так пышно!) кровать» (Блок). Личность как перед концом света спешит упиться чувственными радостями бытия («О, закрой свои бледные ноги!..» — Брюсов; «и всей души моей излучины залило терпкое вино» — Блок), насладиться чувственностью даже «ценой потери» («так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук» — Блок).

Символизм возник во Франции. Его мэтрами стали Бодлер, Малларме, Верлен и Рембо. Первый манифест, провозглашавший, что романтизм, натурализм и парнасцы исчерпали себя и наступило время символистской поэзии, опубликовал Жан Мореас («Фигаро», сентябрь 1886). Это новое художественное направление было плодом исторически неопределенной, не созревшей социальной ситуации. Символизм видел личность в таинственном мире, коммуникации с которым могут состояться лишь через намеки и недосказанности. В символизме отражалось колеблющееся, как пламя свечи на ветру, мироощущение человека, не уверенного ни в полной реальности мира, ни в его будущем.

В английских терминологических словарях (Дж. Шипли и А. Хунби) символизм характеризуется как выражение референции реальности одного уровня с помощью соответствующей реальности другого уровня и как выражение идей с помощью символов; направление в литературе и живописи, которое использовало средства художественной выразительности для чувственного выражения идей, эмоций, абстракций.

В Бельгии символизм как художественное направление развивали М. Метерлинк и Э. Верхарн. Принципы французского символизм восприняли русские писатели в конце XIX — начале XX в.: А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Д. Мережковский, 3. Гиппиус.

В символизме активизация читателя по отношению к художественному тексту (важнейшая общая черта авангардизма) достигается путем создания стихов с не жесткой формой (склонность к свободному стиху, верлибру, стиху в прозе). Рембо и Малларме экспериментировали в области формы художественного текста.

3. Акмеизм: поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос.

Акмеизм (от греч. акте — высшая степень чего-либо, вершина, цветущая сила; другое название «адамизм» менее употребимо; оно имеет в виду *первозданно чистый взгляд на мир и первоназывание окружающих явлений) — художественное направление русской литературы начала XX в., возникшее в Серебряном веке, существовавшее главным образом в поэзии и утверждавшее: поэт — чародей и гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос.*

Акмеизм возглавлял Н. Гумилев (1886—1921). Он провозгласил акмеизм как художественное направление и сформулировал его принципы: *искусство, родившись из жизни снова, идет к ней как равный к равному; у поэта жреческое предназначение.* Ахматова считала, что акмеизм «последнее великое течение русской литературы».

Акмеизм полемически отталкивался от символизма, от его туманной мистики, неопределенности смысла, преувеличенной метафоричности, приводящей к текучести образов, отказываясь от его иррационализма, субъективизма, заигрывания «то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» (Гумилев).

Социальным ферментом возникновения акмеизма было нетерпеливое ожидание перемен. В некоторые периоды своего недолгого существования своими организационными очертаниями акмеизм совпадал с поэтическим клубом, носившим название «Цех поэтов» (1910—1914).

К акмеизму принадлежали О. Мандельштам (1891—1940), А. Ахматова (1889—1967), С. Городецкий, М. Лозинский, М. Зенкевич, В. Нарбут, Г. Иванов, Г. Адамович, М. Моравская, Е. и Д. Кузмины-Караваевы, Шершеневич.

Определяющее значение для акмеизма имели сборники стихов О. Мандельштама «Камень» (1913), А. Ахматовой «Четки» (1914), Н. Гумилева «Колчан» (1916).

Акмеизм стремился передать предметность реального мира, подлинность человеческих чувств, поэтичность первозданных эмоций, первобытно-природное начало, доисторическую жизнь человека и мира.

Слово в стихах акмеистов «вещественно» и определенно, конкретно и точно в своем значении, ясно и прозрачно (ему присущ «кларизм» — прекрасная ясность).

Акмеизм завершился к началу 1920-х годов.

4. Футуризм: воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира.

Термин «футуризм» возник, когда испанец Габриэль Аломар опубликовал в журнале «L'Avens» статью «El Futurismo» (1905). Как художественное направление футуризм зародился в Италии в начале XX в. Это была художественная реакция на застой в культурной, экономической и политической жизни. Футуристы идеализировали урбанизацию, развитие индустрии, материальные ценности. Личность, героизируемая футуризмом, была активна до агрессивности и для Ф. Маринетти: «война — единственная гигиена человечества». Футуризм отвергал «омертвевшие каноны классического наследия» и «мистические идеалы».

Молодой итальянский поэт, редактор миланского журнала «Poesia» Филиппо Томмазо Маринетти на страницах парижской газеты «Фигаро» (20 февраля 1909 года) опубликовал Первый манифест футуризма, обращаясь ко «всем живым людям на земле». В манифесте говорилось.

321

«1.Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и к отваге. 2.Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт. 3 До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон, мы же хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака.

4.Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы.

5.Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальный стебель которого проходит сквозь землю, которая брошена сама на окружность своей орбиты.

6 Надо, чтобы поэт расходовался с жаром, блеском и расточительностью, пусть они увеличат энтузиастское усердие первоначальных элементов.

7.Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности. Поэзия должна быть жестокой атакой против неизвестных сил, чтобы требовать от них преклонения перед человеком.

8.Мы на крайнем мысе веков!.. К чему оглядываться, если нам нужно разбить таинственные двери невозможного. Время и пространство умерли вчера. Мы уже в абсолютном, так как мы уже создали вечную вездесущую быстроту.

9.Мы хотим прославить войну - единственную гигиену мира - милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине.

К).Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными.

11 .Мы воспоем толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах, ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лунами, прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей, заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма, мосты, гимнастическим прыжком бросившиеся на дьявольскую ножевую фабрику осолнечненных рек, авантюристические пакетботы, нюхающие горизонт, локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные длинными трубами, скользящий лет аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов и аплодисменты толпы энтузиастов.

Стоя на вершине мира, мы еще раз бросаем вызов звездам!»

Футуризм появился в Испании (1910), Франции (1912), Германии (1913), Великобритании (1914), Португалии (1915), в 10-х годах в России и восточной Европе (в славянских странах). В Нью-Йорке вышел экспериментальный журнал «291» (1915), в Токио-журнал «Футуристическая школа Японии» (1915). В Аргентине и Чили появились литературные школы ультраистов, в Мексике школа эстридентистов — все они ориентировались на футуризм.

Футуризм — художественное направление эпохи модернизма, утверждающее агрессивно-воинственную личность в урбанистически организованном хаосе мира.

322

Определяющий художественный фактор футуризма — динамика. Футуристы осуществляли принцип безграничного экспериментаторства и достигали новаторских решений в литературе, живописи, музыке, театре.

Творческий процесс в эстетике футуризма по своей природе импульсивен и спонтанен. Это искусство прислушивалось к звукам улиц и стремилось точно передать и воспроизвести урбанистически организованный хаос мира. Немецкий культуролог А. Хаузер (франкфуртская школа) пишет, что футуризм выражал протест против эстетики конформизма рубежа веков.

Футуризм отрекался от созерцательности импрессионизма, но не преодолевал его сенсуалистическую пассивность и объективизм. Футуризм был анархическим бунтом против привычной обыденной реальности и выступал против позитивистского «общественного вкуса».

Авангардистов и утопистов-революционеров объединяло и восторженное отношение к проекту идеального будущего, и отвращение к прошлому в жизни и искусстве.

Русский футуризм (В. Маяковский, Н. Асеев, С. Кирсанов, В. Каменский, В. Крученых, В. Хлебников, О. Брик) вихрем ворвался в литературу и «сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана». Русские футуристы вели большую экспериментаторскую работу в области литературных художественных средств и литературного языка. В ходе этих экспериментов появилась заумь (термин введен в обиход русскими футуристами). Заумь — для футуристов язык «для себя», способность поэта «выражаться не только общим языком... но и личным... не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным»; отказ от коммуникативной функции языка и упор на его ритмические выразительные возможности и возможности самовыражения личности через непонятный для других набор звуков.

Заумь, по словам Л. Тимофеева,«превращалась либо в междометия («у-бе-щур») эмоционального характера, либо в звукоподражания («чур-лю журль»), отвечая своей обедненностью обедненности самого содержания поэзии с ее представлением о литературном творчестве как языковом изобретательстве. В призыве к «самовитому слову» был и положительный элемент, ценный полемической направленностью против условности языка символистов. Словотворчество Хлебникова шло по пути поиска новых словообразований, сохранявших корневую основу слова (неологизмов). Эти поиски часто были оправданы («творяне», «замеса», «могатырь», «смехач», «зазовь», «чареса», «миларь»). Эти поиски были восприняты Маяковским, Кирсановым, Асеевым, тоже искавшими новые словообразования, не разрушавшие смысловую основу слова».

Заумный язык определял смазанность семантики текста (вплоть до нулевой семантической значимости).

323

Течением внутри русского футуризма стал *кубофутуризм* (1910—20-е гг.), утверждавший социальную активность личности в вещном мире. Свою задачу это течение видело в стимуляции этой активности. Соответственно ценилась ораторско-трибунная интонация стиха (Маяковский, Асеев, например). Кубофутуристы провозглашали необходимость отречения от литературных условностей.

5. Примитивизм: упрощение человека и мира.

Примитивизм (primitivism — упрощение, простота, неусложненность) — *художественное направление, упрощающее человека и мир, стремящееся увидеть мир детскими глазами, радостно и просто, вне «взрослой» сложности* Такое стремление порождает сильные и слабые стороны примитивизма.

В картинах А. Руссо и Н. Пиросманишвили с помощью упрощения достигалась понятность мира. Постижение примитивистами «сущности хотя бы первого порядка» оставляло им надежду на сохранение связи с действительностью, поскольку для личности все нарастает сложность бытия. Однако это было обретение ценой потери. Человек и мир становились понятными, радостно-детскими, но игрушечными и утопическими, черное и белое, доброе и злое в человеке и обществе резко и легко разграничивались, упрощались.

По мнению английского теоретика Дж. Гуддона, примитивизму присуще наивное видение технически «простых» концепций и изображений, а также грубоватость стиля и недостаточная обученность художника.

Примитивизм — атавистическая ностальгия о прошлом, тоска по доцивилизованному образу жизни. Существует легенда о «золотом веке», воспоминание о котором отягощается грехопадением. Об этом писала Библия и древние авторы. В наивном взгляде на мир человек ищет утраченную «невинность добрых старых дней».

Примитивизм стремится запечатлеть главные очертания сложного мира, ища в нем радостные и понятные краски и линии. Примитивизм — противодействие реальности: мир усложняется, а художник его упроща-ет. Впрочем, художник затем и упрощает мир, чтобы справиться с его
сложностью.

Примитивизм — против цивилизации и технического прогресса, за Природу и связь человека с ней. Он зовет «назад к обезьянам», к тому времени, когда человек был «таким свободным, каким его сотворила Природа». Примитивизм — против индустриализации, прогресса; полагает, что «дикари в лесу», предпочтительнее людей, которые цивилизованно живут в городской среде по «гнусным законам рабства». Сентименталистское и романтическое почитание человека, растворенного в природе, созданный Ж.Ж. Руссо культ «Благородного Дикаря» стали опорой для примитивизма.

324

Некоторые писатели попытались обнаружить примитивистский мир в личности. По мнению Куддона, в XX в. отдали дань концепции примитивизма личности поэты У. Йейтс, Р. Фрост; романисты Конрад («Лорд Джим», 1900); Д.Г. Лоуренс («Радуга», 1915); а также Мэри Уэбб, Сол Беллоу, Патрик Уайт.

6. Кубизм: геометрическое упрощение человека и мира.

Термин «кубизм» возник из высказывания Матисса по поводу работ Брака; это название закрепила критика, сказавшая о Браке: «Презирает форму, и все вещи — города, дома, фигуры сводит к геометрическим схемам и кубам» (Vauxelles. 1908).

Первые произведения кубизма появились около 1910 г. (ранние работы Брака и Пикассо). В начале 10-х годов принципы кубистской эстетики распространяются на все сферы художественного творчества. П. Пикассо, А. Лоренс, Ж. Липшиц создают первые кубистские скульптуры; кубисты пишут театральные декорации, иллюстрируют книги.

Кубизм — геометрическое упрощение человека и мира. Кубизм стремится к универсальному языку, что делает его схожим с эсперанто и соответствует главным установкам эпохи, ориентированной на интернационализм и демократию.

Майоль считал, что цивилизованные европейцы не способны пользоваться такими свободами, какими пользуются негры. Кубизм расширил частичные свободы, завоеванные импрессионистами, особенно Курбе, Мане, Сезанном. Однако кубизм не утверждает «безграничную свободу». Он устанавливает другие правила, в известном смысле более жесткие, чем прежние; становится переломным моментом в мировом искусстве.

Кубизм пытался найти простейшие пространственные структуры явлений мира: все многообразие жизни сводилось к элементарным тригонометрическим и геометрическим моделям. *Кубизм — это примитивизм, сосредоточенный на стереометрическом упрощении форм явлений. Усталость от сложности бытия и стремление к максимальному рациональному упрощению даже ценой вульгаризации сквозит в произведениях этого течения.*

Гиперкомпонентом кубизма становятся пластика и композиция, а пространственная перспектива и сюжет отходят на второй план.

Позитивистская идея накладывания элементарных естественнонаучных представлений на сложные социальные явления проникла в искусство и восторжествовала в кубизме, который увидел и в человеке, и в окружающих его вещах конструкцию из кубиков, параллелепипедов, цилиндров, пирамид, шаров и конструировал личность по простейшей стереометрической схеме.

Кубизм возник на основе позднего импрессионизма, под влиянием африканского искусства. Пьер Дэкс видит главные истоки кубизма в африканской скульптуре («l'art negre»)[1]и в творчестве Сезанна. «В "Обнаженной на покрывале" Пикассо возвращается... к Сезанну. Но в этот момент он потрясен впечатлением от "l'art negre"... В течение шести-семи последующих лет Пикассо не перестает думать одновременно о Сезанне и об "l'art negre"» *(Vauxelles.* 1908). Вопрос о художественных истоках кубизма освещается всеми серьезными исследователями однозначно: «L'art negre» и живопись Сезанна — два главнейших фактора становления кубизма» *(Golding.* 1965. P. 8, 82) — утверждает английский искусствовед Дж. Голдинг.

История запечатлела момент рождения кубизма. По словам М. Жакоба, Матисс поставил на стул черную статуэтку и обратил на нее внимание Пикассо. Это была деревянная негритянская скульптура. Пикассо взял ее в руки и держал весь вечер. На следующее утро весь пол мастерской Пикассо был усеян бумажными листами. На каждом повторялся почти без изменений рисунок: лицо женщины в фас, с одним глазом и преувеличенно длинным носом. Кубизм родился. Та же женщина появилась на холстах. Затем их стало две, три. Так возникли «Авиньонские девицы» (См. Мах. 1928) Пикассо. С этой картины начался «негритянский период» в работах французских художников и поэтов (П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса, Ф. Леже, Г. Аполлинера, М. Жакоба).

Кубизм в живописи и скульптуре развивали итальянские художники Д. Северини, У. Боччионе, К. Карра; немецкие — Э.Л. Кирхнер, Г. Рихтер; американские — Дж. Поллок, И. Рей, М. Вебер, мексиканский Диего Ривера, аргентинский Э. Петторути, уругвайский И. Торрес-Гарсиа, шведский — О. Скельд, португальский А. Суза-Кардосо, голландский Л. Гестел, греческий Н. Хаджикиракос-гикос, японский Х. Кога, австрийский В. Паален, чешский Э. Филла, венгерский Чаки.

В кубизме ощущаются архитектурные построения; массы механически сопрягаются друг с другом, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность. Кубизм открыл принципиально новое направление в фигуративном искусстве. Условные работы кубизма (Брака, Гриса, Пикассо, Леже) сохраняют связь с моделью. Портреты соответствуют оригиналам и узнаваемы (один американский критик в парижском кафе узнал человека, известного ему только по портрету кисти Пикассо, составленному из геометрических фигур). В. Мириманов обращает внимание на то, что спровоцировавшие развитие кубизма африканские маски и статуэтки, по-

Здесь и далее: положения, связанные с африканским искусством, автор обсудил с искусствоведом В.Б. Мимановым и многие сведения почерпнул в его работах.

строенные из геометрических объемов, точно передают этническое своеобразие черт лица и особенности телосложения (См.: *Мириманов.* № 1. С.48—60).
Кубисты не изображают действительность, а создают «иную реальность» и передают не облик предмета, а его конструкцию, архитектонику, структуру, сущность. Они не воспроизводят «повествовательный факт», а зрительно воплощают свои знания об изображаемом предмете. По словам Х. Гриса, кубизм «задался целью отыскать в изображаемых объектах наиболее устойчивые элементы» *(Gris.* № 9. 1930).
Кубизм декларирует идею искусства как чистой формы и дает принципу абстракции чистое выражение, не имеющее прецедента со времен древневосточного и раннегреческого искусства.
Современники остро прореагировали на творчество кубистов. Критик Габриель Мурей писал, что их «новаторство» явилось возвращением к дикарству, к примитивному варварству Поэт Андре Сальмон считал кубизм жонглированием ума. Французские газеты резко критиковали живопись кубизма за экстравагантность, а Гийом Аполлинер полагал, что это жестокое искусство в будущем обретет человечность.
Английское искусствознание проявило живой интерес к новому направлению: Артур Эдди опубликовал первую книгу о кубизме (1914), а Канвейлер выпустил книгу «Подъем кубизма» (1920). Русский философ Н. Бердяев в брошюре «Кризис искусства» (1918) высоко оценил кубизм, подчеркнув, что это направление изменило характер и суть изобразительного искусства и продвинуло вперед художественное развитие человечества. В этих работах кубизм характеризовался как самая полная и радикальная художественная революция со времен Ренессанса.
Кубизм — геометризированная разновидность примитивизма, упрощающая реальность, воспринимая ее детскими или «дикарскими» глазами Кубизму присущ особый характер примитивизации: видение мира через формы геометрически правильных фигур.

7. Абстракционизм: бегство личности от банальной и иллюзорной действительности.

Абстракционизм (от лат. abstractio — отвлечение, согласно другим источникам: от лат. ab + trahere — вытаскивать) — *художественное направление искусства XX в., художественная концепция которого утверждает необходимость бегства личности от банальной и иллюзорной действительности.*
Произведения абстракционизма отрешены от форм самой жизни и воплощают субъективные цветовые впечатления и фантазии художника. Для В. Кандинского, П. Мондриана, В. Татлина, К. Малевича абстракционизм — внутренняя эмиграция личности, уход во внутренний мир, отчуждение от реальности.
В абстракционизме сложились два течения.
Первое течение *лирическо-эмоциональный, психологический абстракционизм — симфония красок, гармонизация бесформенных цветовых сочетаний* Это течение родилось из импрессионистской пестроты впечат-

лений о мире, нашедших воплощение в полотнах Анри Матисса. Создателем первого произведения психологического абстракционизма стал В. Кандинский, написавший картину «Гора» (1909). Кандинский изобразил некоторые очертания, подобные горе. Цвет в картине чисто выразителен и лишен изобразительных ассоциаций. Эта картина — переход к нонфигуративной живописи, к интуитивным «лирическим абстракциям» — моментальным снимкам душевного состояния человека.
Кандинский в своих книгах «О духовности в искусстве», «Точка и линия к плоскости» доказывал в духе платоновского учения, что модель общества — пирамида. В ее основании — люди материальные и примитивные, выше — одухотворенные; на вершине художники — руководители умов и сердец (по Платону на вершине — философы). Согласно Кандинскому, художник отворачивает взгляд от внешнего мира и направляет его на себя, искусство - способ самовыражения: «Голос души подсказывает художнику подлинную форму произведения». Кандинский полагал, что реальный мир иллюзорен или банален и художник должен покинуть его во имя мира «под знаком Духа». Он теоретически обосновывал абстракционизм, опираясь на афоризм Оскара Уайльда: «Искусство начинается там, где кончается природа». По Кандинскому, природные формы — препятствия для художника и должны быть отвергнуты; картина - это конструкция, в которой используются необходимые формы и цвета, приспособленные к внутреннему зрению. «Предметы убиты своими знаками», поэтому живопись должна быть беспредметной.
Второе течение — *геометрический (логический, интеллектуальный) абстракционизм («неопластицизм») — это нонфигуративный кубизм.* В рождении этого течения существенную роль сыграли П. Сезанн и кубисты, создавшие новый типа художественного пространства путем сочетания различных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.
Геометрический абстракционизм в России повлиял на проявление лучизма М. Ларионова, абстракций О.

Розановой, Л. Поповой, супрематизма К. Малевича; в Голландии геометрический абстракционизм проявил себя в творчестве группы «Стиль» (П. Мондриан, Т. ван Дусбург), выдвинувшей концепцию неопластицизма, утверждавшего ясность, простоту, функциональность, конструктивность чистых неприродных геометрических форм. Мондриан начал с реалистических пейзажей, а затем стал схематизировать изображаемое и создавать геометрические абстракции, «раскрывающие логику красоты». Формы жизни постепенно превращаются им в геометрические конструкции. «Логический абстракционизм» Малевича и Мондриана продолжает традицию кубизма, в котором за элементарными геометрическими фигурами (прямоугольниками, треугольниками, кругами) не стоят реальные явления.

328

Мондриан сформулировал принципы логического абстракционизма: 1) Художник мыслит в живописи плоскостью; в архитектуре пустое пространство должно быть принято за «нецвет» (черный, белый и серый), а строительный материал — за цвет. 2) Необходимо равновесие, оно предполагает большую поверхность «нецвета» и маленькую — цвета. 3) Дуализм пластических средств требуется уже в самой композиции. 4) Равновесие достигается отношением положений и выражается прямой линией. 5) Равновесие, которое нейтрализует пластические средства, создается соотношением пропорций. Эти положения Мондриана обосновывали логику плоскостных построений и нашли выход в архитектуру, в прикладное искусство, дизайн, книжную графику. Эстетика абстракционизма утверждает расторжение связей искусства с действительностью.

Работы Мондриана (он называл их композициями) — это комбинации геометрических фигур, образованных рассечением полотна жирными черными линиями. Раскраска фигур подобна чертежной заливке. Цвета и их интенсивность распределены так, чтобы сохранялась (зрительно не распадалась) плоскость картины.

Теоретически обосновывая абстракционизм, Мондриан выдвигал аргументы, схожие с Кандинским: мир наших чувственных впечатлений — источник страданий человека. Это обманчивый, противоречивый мир. Все в нем субъективно. Задача художника освободить жизненные отношения от погруженности в природные формы, очистить их от природы и дать им «новое формирование». Мондриан освобождает живопись от чувственной формы, отказываясь от фигуративности, трехмерности художественного пространства, перспективы изображения, оттенков цвета, светотени.

Фотография отняла у живописи изобразительность, оставив последней лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника. Абстракционизм внес вклад в художественную культуру XX в. обогатил экспрессию палитры и ритмико-динамическую выразительность живописи, предвосхитил важные принципы пласико-пространственных решений в современной архитектуре, оказал влияние на развитие дизайна, индустриального, прикладного и декоративного искусства.

В литературе художественная концепция мира и личности, присущая абстракционизму, проявила себя в творчестве «ничевоков», в известных звукословесных упражнениях В. Крученых («Дыр, бул, щир»). Это своеобразный абстракционизм в литературе — создание «нонфигуративных» слов-звуков.

Абстракционизм обогатил палитру, ритмику и динамику живописи, перенес упор с изобразительности на выразительность, стимулировал поиск новых пластических решений в современной архитектуре.

329

Супрематизм

Супрематизм (автор термина и соответствующего художественного явления Казимир Малевич) — течение абстракционизма, заострившее и углубившее его особенности. Течение «супрематизм» Малевич открыл в 1913г. картиной «Черный квадрат». Позже (1920) в очерке «Супрематизм, или Мир неотображения» Малевич сформулировал свои эстетические принципы: искусство непреходяще благодаря своей вневременной ценности; чистая пластическая чувственность — «достоинство произведений искусства».

Эстетика и поэтика супрематизма утверждает универсальные (супрематические) живописные формулы и композиции — идеальные конструкции из геометрически правильных элементов.

Малевич делит супрематизм на три периода: черный, цветной и белый. Последний период начался, когда художник стал писать белые формы на белом фоне.

Художник-абстракционист покидает «мир воли и представлений», в котором он до сих пор жил и в реальность которого верил. Малевич формулировал смысл своего ухода в абстрактные формы так: «Экстаз необъективной свободы подтолкнул меня к «пустыне», где нет другой реальности, кроме чувственного восприятия... и, таким образом, чувственность превратилась в единственный смысл моей жизни. То, что я изобразил, было не «пустым квадратом», а восприятием необъективности».

Сюжет, рисунок, пространственная перспектива (в традиционном их понимании) в супрематизме отсутствуют, определяющими факторами становятся геометрическая форма и открытый цвет. Супрематизм опирался на традиции кубизма и футуризма.

8. Лучизм: трудность и радость бытия человека в неопределенном мире, рассекаемом лучами света.

Лучизм — одно из околоабстракционистских направлений, *утверждавших трудность и радость человеческого бытия и неопределенность мира, в котором все предметы, освещенные разными источниками света, оказываются расчлененными лучами этого света и теряют ясную фигуративность.*
Лучизм возник в 1908—1910 гг. в творчестве русских художников Михаила Ларионова (1881—1964) и его жены Наталии Гончаровой (1881— 1962). Ларионов разработал теорию «лучизма» и предложил сам этот термин. Лучизму присущ формальный изыск.
Фовизм: «художник извлекает из форм вечность, тем самым приобщаясь к вечности». Фовизм (от фр. fauve — дикий) как новое художественное направление возник во французской живописи в 1905 г. (Ж. Руо, Р. Дюфи, А. Матисс, М. Вламинк, А. Марке, А. Дерен). *Фовизм провозглашал, художник должен стремиться «извлекать из форм элемент вечности» и «благодаря этому сам приобщаться к вечности».*
Для фовизма характерна сосредоточенность художника на цвете, интенсивность открытого цвета. Дерен говорил, что для него форма ради формы не представляет никакого интереса. Форма — производное от функции. Нет ничего за пределами смысла. «Не предмет следует изображать, а добродетель этого предмета в старом смысле этого слова» (См.: *Derain.* 1955. P. 42).
330
Фовисты разрабатывали особый взгляд на природу, сущность и назначение искусства. Французский художник Морис де Вламинка (1878— 1958) считал себя «чувствительным и полным страсти варваром, претворявшим инстинкт — без всякого метода — в правду — не художественную, а человеческую» *(Vlaminck.* 1929. P. 94). Программным было утверждение Вламинка, что требуется большое мужество, чтобы следовать своим инстинктам, а не гибнуть смертью героя на поле брани.
Дерен видел в искусстве и путь к познанию тайн мироздания, и орудие преобразования его основ. Французское искусствоведение утверждает, что Дерен возвращает нас к основам бытия и стремится к абсолюту, преобразуя живопись в онтологию и воспроизводя не подобия, а сущности (См.: *Leymarie.* 1948).
Фовисты не были озабочены национальными проблемами.
Переход от фовизма к кубизму хорошо прослеживается на примере творчества Дерена. С 1905 г. его фовистская сосредоточенность на цвете сменяется сосредоточением на пространственных аспектах произведения. В процессе создания картины «Купальщицы» (1906) Дерен изучает в Британском музее африканское искусство. Голова и рука одной из купальщиц имеют условные обобщенно-рубленые формы, напоминающие формы африканской скульптуры. Переход от фовизма к кубизму хорошо виден и в скульптуре Дерена «Сидящий» (1907). Перед зрителем предстает скорченная человеческая фигура, решенная условными рублеными формами; композиционно фигура построена так, что она точно вписывается в куб.

НЕОМОДЕРНИЗМ ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ НЕОЧЕЛОВЕКОМ

1. Особенности неомодернизма.

Неомодернизм начинается в середине 10-х годов XX в.; его наступление и особенности обусловлены безумием начавшейся Первой мировой войны. Это событие похоронило гуманистические надежды человечества на возможность достижения спокойной и счастливой жизни для людей. Искусство вступило в новый период глубоких разочарований и сомнений в разумности homo sapiens. Через 21 год после окончания Первой мировой войны, как только подросло новое поколение солдат, началась Вторая мировая война, еще более ужасная, чем Первая. И это усугубило мировой гуманитарный кризис, углубило социальные разочарования, страдания и беспокойства художественного сознания за судьбу человечества, хотя победа над фашизмом и подарила людям глоток свободы и радости.
Немецкий философ и теоретик искусства Т. Адорно сказал: «После Освенцима не может быть литературы». В известном смысле это высказывание — характеристика неомодернистской и постмодернистской художест-
331
венной ситуации. В период неомодернизма все авангардистские художественные направления исходят из такого понимания действительности: человек не выдерживает давления мира и становится неочеловеком. В этот период развиваются авангардистские художественные направления, утверждающие безрадостные, пессимистические художественные концепции мира и личности. Среди них *дадаизм:* мир —

бессмысленное безумие; *экспрессионизм* отчужденный человек во враждебном мире; *конструктивизм,* человек в среде отчужденных от него индустриальных сил; *сюрреализм* смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире; *экзистенциализм* одинокий человек в мире абсурда; *литература «потока сознания»,* духовный мир личности, не сопряженный с реальностью; *неоабстракционизм:* поток сознания, запечатленный в цвете.

2. Дадаизм: мир — бессмыслица и безумие.

2. Дадаизм: мир — бессмыслица и безумие. Дадаизм (термин возник в 1916 г. в Базеле, в среде молодых завсегдатаев кабаре «Вольтер», предложил термин Ж. Арп; «dada» (дада) = слово детского лексикона: игрушка — соломенная лошадка; другая трактовка: мужское начало, приписываемое новому искусству, противостоящему старому искусству с его женским началом — «mama»; главный смысл термина — «ничто»)—*художественное направление, утверждающее художественную концепцию мир — бессмысленное безумие,* подвергающее ревизии разум и веру.

Дадаизм — художественное направление, зародившееся в среде анархической молодежи (Арп, Балль, Сернер, Хельсенбек), выражавшее протест интеллигенции против Первой мировой войны и культуры, приведшей к войне. Дадаизм не выдвигал позитивных идеалов и был пронизан пессимизмом. Тцара писал: «Война разрушила гуманистическую цивилизацию. Это свидетельство ее несостоятельности. Необходимо ликвидировать эту цивилизацию, подрывая ее основы — мысль и язык. Из этой необходимости и возникло слово «дада» — лепет ребенка или старика».

«Манифест Дада» (1918) написал зачинатель этого направления поэт Тристан Тцара (1896—1963). Позже он вспоминал: «К 1916—1917 годам война казалась установившейся навечно и конца ей не было видно. Отсюда отвращение и гнев. Мы были решительно против войны, мы знали, что войны не отменить, если не вырвать ее с корнем. Все проявления этой современной цивилизации были нам омерзительны — сами ее устои, ее логика, ее язык. И тогда возмущение приняло такие формы, в которых гротескное и абсурдное взяло верх над эстетическими ценностями». Дадаизм бежал от безумия мировой войны в абсурд отрешения от смысла искусства. Тцара писал: «Я за действие и постоянное противоречие, я ни за и ни против, я объясняю, почему я ненавижу здравый смысл».

Постулатом дадаизма стала формула Тцары: «Мысль формируется во рту». Позже из этого постулата родилась сюрреалистическая техника «отключения разума», «автоматического письма». Принципами дадаизма

стали: разрыв с традициями мировой культуры, в том числе и с традициями языка; бегство от культуры и от реальности, представление о мире как о хаосе безумия, в который обрушена беззащитная личность; пессимизм, безверие, отрицание ценностей, ощущение всеобщей потерянности и бессмысленности бытия, разрушение идеалов и цели жизни. Дадаизм — выражение кризиса классических ценностей культуры, поиски нового языка и новых ценностей.

Дадаизм — направление, подвергающее ревизии разум и веру. Попытки избежать словесных клише привели к созданию «бессмысленных» текстов.

Одно из главных произведений Тцары — «Первое небесное приключение г-на Антипирина» (1916). После войны он переехал в Париж из Цюриха (1919) и сблизился с сюрреалистами А. Бретоном и Ф. Супо, издававшими журнал «Литература». Совместно с ними Тцара опубликовал нечто вроде нового манифеста «Литература дада», где утверждалось: поэзия — живая сила в любых проявлениях, даже антипоэтических, а литературное творчество — лишь случайное проявление этой живой силы.

Сотрудничество Тцары, Бретона и Супо привело к слиянию дадаизма с сюрреализмом, что было ознаменовано публичными акциями: представлениями «Газовое сердце» (1921) и «Бородатое сердце» (1923) по сценариям Тцары. Однако вскоре разгорелся конфликт Тцары с Бретоном.

Последний манифест дадаизма подчеркивал нигилизм его позиций. Манифесты дадаизма были собраны и опубликованы в 1924 г. Творчество дадаистов почти не оказывало воздействия на жизнь общества, поскольку не обладало положительной программой. Дадаизм не создал непреходящих художественных ценностей и интересен для теории и истории искусства лишь как звено художественного процесса, многое определившее в его дальнейшем развитии и, в частности, как явление, повлиявшее на такое крупное художественное направление, как сюрреализм.

Дадаизм возник внезапно и также внезапно исчез, просуществовав около десяти лет. В 1927 г. студенты Парижской художественной школы утопили в Сене сделанную ими фигуру соломенной лошадки — олицетворения дадаизма. Ранее эти же студенты утопили олицетворение кубизма и футуризма.

3. Сюрреализм: смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире.

Сюрреализм (фр. surrealism — сверхреализм; термин ввел французский поэт Гийом Аполлинер, определивший жанр своей пьесы как сюрреалистическая драма; по другим сведениям термин ввел П. Альбер-Бироту в 1917 г.; в Париже в 20-30-х годах термин сюрреализм использовали поэты Андре Бретон и Филипп Супо, считающиеся его основателями) — *художественное направление, ставящее в центр своего внимания смятенного человека в таинственном и непознаваемом мире.* Кон-

333

цепцию личности в сюрреализме можно было бы кратко выразить в формуле агностицизма: *«Я человек, но границы моей личности и мира расплылись Я не знаю, где начинается мое «я» и где оно кончается, где мир и что он такое».* В манифесте («La charte», 1924) дается определение: «Сюрреализм — это чистый психический автоматизм, с помощью которого мы пытаемся выразить вербально, письменно или как-нибудь еще — функционирование мысли, поток мыслей вне всякого контроля сознания, давления моральных и эстетических побуждений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которым до настоящего момента не придавалось значения. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заместить их собой в решении основных проблем жизни».

Сюрреализм собрал под свои знамена ряд видных поэтов, драматургов, художников (Поль Элюар, Робер Деснос, Макс Эрнст, Роже Витран, Антонин Арто, Рене Шар, Сальвадор Дали, Раймон Кено, Жак Превер). Поэты Л. Арагон, А. Бретон, Ф. Супо издавали журнал «Литература», побуждавший искать новый литературный язык. К этой группе присоединился и сторонник классического искусства Поль Валери. В 1919 г. в нее вошел основатель дадаизма Т. Тцара. Группа регулярно организует эксцентричные художественные действа (в Pallais de fetes, Salon des Independants, la Salle Gaveau). В 1920 г. появляются «чистые» сюрреалистические тексты «Магнитные Магнетические поля» Супо и Бретона.

Эстетика и художественная практика сюрреализма находятся под влиянием интуитивизма Анри Бергсона, философии Вильгельма Дильтея и особенно фрейдизма. Сюрреализм — художественное воплощение агностицизма: он исходит из того, что художника окружают непознаваемые «вещи в себе», а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность. Сюрреализм оказался душеприказчиком дадаизма и возник на его основе первоначально как литературное направление, которое позже нашло свое выражение в живописи, а также в кино, театре и отчасти в музыке. Самым дальним своим историческим предшественником сюрреалисты считают Босха. Более близкие художественные истоки сюрреализма восходят к романтизму вообще и к немецкому романтизму в особенности, где всегда жила тяга к необыкновенному, фантастическому, странному, мистическому и иррациональному. Некоторые постулаты эстетики романтизма перекликаются с сюрреализмом. Так, например, Новалис полагал, что только поэт с помощью интуиции может разгадать смысл жизни. Чувство поэзии имеет для Новалиса много общего с чувством мистического, неизведанного, сокровенного. Поэт, согласно Новалису, творит в беспамятстве. Он представляет собой в собственном смысле субъект-объект, единство души и мира. По этому поводу французский критик Морис Надо в книге

334

«История сюрреализма» пишет: «С романтизмом французским, английским и главным образом немецким началось вторжение в литературу и искусство вкуса не только к старинному, причудливому, неожиданному, но и к противопоставлению уродливого прекрасному, к снам, мечтаниям, меланхолии, ностальгии по потерянному раю, и в то же время возникло желание выразить невыразимое». Истоки сюрреализма его основатели находили в истории искусства: в романтизме и в произведениях, культивировавших страшное, абсурдное, неожиданное.

Общность исходных эстетических постулатов романтизма и сюрреализма все же относительна, во многом внешняя и не захватывает их художественных концепций. В отличие от романтической, художественная мысль сюрреалистов алогична, в ней царят произвольно-капризные ассоциации и причудливые сравнения. Художник, согласно сюрреалистической эстетике, вправе не считаться с реальностью. Произведение — мир, внутри которого поэт — Бог-творец. Искусство снимает покровы с действительности, творит вторую, «истинную» действительность — сюрреальность. С этим связана абсолютизация чудесного и превращение его в ведущую категорию эстетического отношения человека к миру: «Нет ничего кроме чудесного» (А. Бретон). Реальность сверхреального, подлинность таинственного и загадочного, невероятность обыденного становятся сферой интересов художника. Поль Элюар, например, считал, что в стакане воды столько же чудес, сколько их в глубине океана.

Для сюрреализма человек и мир, пространство и время текучи и относительны. Они теряют границы. Провозглашается эстетический релятивизм: все течет, все искажается, смещается, расплывается; нет ничего определенного. Сюрреализм утверждает относительность мира и его ценностей. Нет границ между

счастьем и несчастьем, личностью и обществом. Хаос мира вызывает и хаос художественного мышления — это принцип эстетики сюрреализма. Реалисты (И. Бехер) возражают: «Это ошибка... будто хаос можно изобразить с хаотической точки зрения. Чем путанее путаница, чем хаотичнее хаос, тем яснее, тем упорядоченнее, тем реалистичнее они должны быть представлены в голове тех, кто чувствует себя призванным изобразить их». Сюрреализм ставит своей задачей привести человека на свидание с загадочной и непознаваемой, драматически напряженной вселенной. Одинокий человек сталкивается с таинственным миром:

Философская бабочка
присела на розовой звезде.
Так возникло окно в ад.
А мужчина в маске все стоит перед обнаженной женщиной.
(*А. Бретон.* Револьвер с седыми волосами)

335

Интуитивистские принципы «сверхреальной связи» художника и мира — программа творца и его творчества, читателя и его восприятия.

Сюрреализм предполагает, что читатели и зрители «настраиваются на волну» художника и проникаются тем, что он «хотел сказать». Сюрреалисты искали способ входить в доселе не исследованные области: в подсознание, в сны, сверхъестественные состояния, в сумасшествие. Поэзия сюрреалистов тяготеет к темам: «сны и галлюцинации» («Бдение» Андре Бретона), пестрота настроений и чувств («Воскресение» Филиппа Супо).

Сюрреалистический принцип «свободных ассоциаций» — художественное осуществление приемов фрейдистского психоанализа. Поэты стремятся выявить логику сцепления «бессвязных» мыслей. Соединение несоединимого, сближение несопоставимого — эти принципы сюрреализма восходят к психоаналитической технике. Здравый смысл противопоказан искусству Поэтика сюрреализма ориентирует художника на «сферу осуществления» свободы: на случай, иллюзию, фантазию, грезу, чудо. Усыпление разума, погружение в «волну грез» (ранний Луи Арагон), интуитивность, ассоциативность, «автоматизм» (Бретон) становятся ведущим творческим принципом этого направления. «Сюрреализм — чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение или словесное, письменное или любое другое реальное функционирование мысли, диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности», — пишет Бретон в первом «Манифесте сюрреализма». Сверхдействительность — предмет сюрреализма — раскрывается перед художником спонтанно, свободно и непринужденно в снах и галлюцинациях.

Бретон пишет, что произведение может считаться сюрреалистическим лишь постольку, поскольку художник стремился достичь тотального психофизического состояния, в котором область сознания — лишь его незначительная часть. Автоматизм управляет художественным творчеством. Шесть десятилетий сюрреалисты играли известную роль в мировой, и особенно во французской, литературе. Они ищут реальность в «глубинных слоях» души, «в высшей действительности», «во всевластии сна». Венгерский литературовед Ласло Кардаш писал: «Ясный, логичный, принимаемый обычно за реальность опыт кажется сюрреалистам менее достоверным, чем «действительность», скрывающаяся в глубине сознания или на краю его. Поэтому все их тексты производят впечатление сложных конструкций, подобных сну». Сюрреализм утверждает бесконтрольность творческого процесса. Художник свободен от каких бы то ни было логических структур, он — обнаженное подсознание.

Личность, конструируемая Сальвадором Дали, движима фрейдистскими комплексами. Символично восприятие действительности на одной из картин Дали: пейзаж предстает перед зрителем сквозь отверстие в тазобедренной кости. Сюрреализм можно было бы охарактеризовать как иррациональный интеллектуализм, лжеэмоциональность, рационалистиче-

336

скую анестезию чувств, стремление «обесчувствить» отношения человека и мира. «Переживание, эмоция заменяются демонстрацией средств передачи этой эмоции». *(Подгаецкая.* 1967. С. 179).

Сюрреализм отказывается контролировать и творческий процесс, и личность какими-либо нравственными и эстетическими категориями: «Мораль противоположна счастью с тех пор, как я существую» (Ф. Пикабиа). Сюрреализм стремится очистить личность от социальной, нравственной и индивидуальной «шелухи»: «Отвращение к социальной жизни» (П. Эммануэль). Сюрреализм срывает с человека индивидуальное и стремится «предоставить элементарному... полную свободу» (Ж. Арп). Элементарное в личности — ее приобщенность к человечеству. Обнаружение духовной связи с человечеством — сверхзадача поэзии, декларируемая Сен-Жон Персом. Никаких других общих категорий (класс, нация, народ, общество, государство) сюрреализм не признает. Об этом пишет Пьер Уник: «И вот моему разуму открывается совершенно ясно абсурдность человеческих группировок».

Сюрреализм принципиально внеисторичен: «Мое творчество всегда развивалось в разрыве со временем и

законами, оно стремилось избежать всяких исторических и географических соотнесенностей» (Сен-Жон Перс). В творчестве Сальвадора Дали реальность исчезает, она растекается, как стекают со стола часы на одной из картин этого художника. Время и пространство расплываются, словно тесто. История исчезает. «Безразличие к истории» (Р. Шар); «Нет истории, кроме истории души» (С. Ж. Перс); «Безразличие ко всему на свете» (А. Бретон) — провозглашает сюрреализм.

Поэтика сюрреализма зиждется на постулатах: «антибанальность любой ценой», «ясность граничит с глупостью» (*Breton.* 1929). Эти постулаты находят свое воплощение в повышенной метафоричности. Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до парадоксального сопоставления друг с другом несопоставимых предметов. В одной из сюрреалистических поэм глаза возлюбленной сравниваются с двумя сотнями разных предметов. Глаза оказываются похожими на все — и потому ни на что не похожи. Метафора становится не средством познания мира, а способом его затемнения, придания ему загадочности и чудесности.

Произвольность сопоставлений придает образной мысли повышенную оригинальность. Поэмы превращаются в наборы метафор, которые трудно расшифровать. Бретон в статье «Сообщающиеся сосуды» писал: «Сравнение двух максимально отстоящих друг от друга объектов или иной способ преподнесения их в захватывающей и внезапной форме является фундаментом самой высокой цели поэзии» *(Bollouin.* 1964. P. 338).

337

Принципом сюрреалистической поэтики стала гипертрофированная метафоричность: «сближение двух реальностей, более или менее удаленных» (П. Реверди). «От сближения, до некоторой степени неожиданного, двух слов вспыхивает особый свет, свет образа» (Бретон). Композиционно-конструктивным средством поэтики сюрреалистов становится монтаж, стыковка случайных фраз, слов, зрительных впечатлений. Этот принцип в живописи проявляется через использование коллажа, а в поэзии находит выражение во внесмысловой, иррациональной связи между словами и фразами. Идеальной моделью сюрреалистического образа становится встреча на операционном столе швейной машины и зонтика.

Метафоричность сюрреализма рождает образы внереальные, загадочно красочные и таинственно зыбкие. Так Поль Элюар в «Объяснении в любви» пишет:

Ты единственная, и я слышу траву твоего смеха.
Ты — это вершина, что влечет тебя,
И с высоты угроз смертельных
На спутанных глобусах дождя долин
Под тяжелым светом, под небом земли
Ты порождаешь падение.
Птице уже недостаточное прибежище
Ни лень, ни усталость.
Память о лесах и хрупких ручьях
Утром капризов,
Утром видимых ласк.
Ранним утром отсутствия падения.
Лодки глаз твоих блуждают
В кружевах исчезновений.
Пропасть, раскрыта для других.
Тени, что ты создаешь, права на ночь не имеют.
(*Элюар* 1971. С. 45).

В этой «сверхреальности» теряется реальная связь человека и мира, превращаясь в нечто прекрасно-туманное и загадочно-таинственное. Сюрреализм гипертрофирует многозначность образной мысли. Он выражает субъективность. В поэтике сюрреализма ирреально сочетаются натуралистически достоверные подробности с фантасмагорически невероятными видениями. Фантастические образы сюрреалистов включают в себя похожие на реальность элементы. Фотографическая точность деталей служит фиксации образов подсознания. Возникают картины-грезы, картины-видения. Правдивость деталей призвана убедить зрителя, что созданная художником картина достоверна. Но поскольку сюрреализм нарушает естественную связь между правдиво воссоздаваемыми предметами и заменяет ее связью иллюзорной, реальные материальные качества исчезают: тяжелое повисает в воздухе, твердое растекается, негорючее горит, живое мертвеет, мертвое оживает, пространство и время дематериализуются.

338

Сюрреализм прокладывал себе путь в творчестве таких художников, как Марсель Дюшан и отдававший дань и экспрессионизму Марк Шагал. В картинах Шагала сюрреалистически соединяется фантастическое и достоверное: человек оказывается парящим в воздухе, дома стоят крышами вниз, пространство дематериализовано и населено реальными людьми, общающимися со сказочными персонажами. В

картинах Шагала зрителя поражает очарование гармонии во внереальных композиции, цвете и в необычных (и даже невозможных!) положениях людей и животных. Самое поразительное, что, найдя код и научившись читать эти образы, ты постигаешь их смысл, поэзию исчезнувшего и неповторимого национального быта витебских евреев, большинство из которых погибло в гетто и печах Майданека.

Парадоксальные явления (в «Лестнице огня» Р. Магрита, например, горят и дерево, и медь) проявляются через невероятные, но зримо предстающие перед нами подробности. Сюрреалистические поэты стремятся «освободить» слово от общепринятых, нивелированных, обветшавших в процессе употребления значений. Поэт ставит перед собой задачу возвратить слову «первозданную свежесть» названия предмета. Эту проблему раскрывает в своем лингвистическом исследовании творчества французского поэта-сюрреалиста Б. Пере филолог Ф Бевидаква Кальдари, который доказывает, что поэт производит расщепление слова на семантически значимые уровни, синтаксический, грамматический, фонологический и лексический На синтаксическом уровне Кальдари видит простоту конструкции, сближающую поэтический язык с разговорным Но на грамматическом уровне у поэта возникают ассоциативные связи, нарушающие общепринятые грамматику и смысл слова. Наконец, на фонологическом уровне преобладают глухие звуки, свидетельствующие об отходе сюрреалистов от традиции мелодически организованного стиха (следствие «автоматического письма») Кальдари заключает: «Стихи Пере борются за освобождение поэзии от принуждений, условностей авторитетов и табу, разрыв же с традиционными грамматическими, синтаксическими, фонологическими и лексическими законами имеет значение бунта, характерного для сюрреалистического искусства».

Сюрреализм проявил себя и в кино. Так, в фильме режиссера Л. Бунюэля «Андалузский пес» (1928) много пугающих, устрашающих, жестоких кадров, композиционно и сюжетно малосвязанных между собой. В одном из эпизодов фильма герой бритвой вырезает глаза своей возлюбленной. Для сюрреалистического кино, ищущего адекватные формы выражения сложной и жестокой реальности XX в., характерен показ бессмысленной жестокости эротики, пугающих эпизодов. Внешнюю сторону сюрреалистической позиции усвоило западное коммерческое кино в боевиках и триллерах. Эта поэтика по-своему воплотилась в фильмах ужасов Хичкока.

В документальном кино сюрреалистические тенденции проявляют себя в неожиданном монтаже и парадоксальном сочетании фактов. На основе собственных ассоциаций зритель должен сложить связное представление о реальности.

В театре сюрреализм опирался на драматургию Р. Витрака, Ж. Кокто, Р. Руссея. В «театре жестокости» А. Арто, близком по духу сюрреалистической эстетике, актер осуществляет над собой и над зрителем моральное насилие во имя того, чтобы «вырваться из созерцательно-безмятежного гедонизма». Арто спасается от реальности в мистике, экзотике, в загадочном и таинственном «сверхреальном» мире.

В пьесах Р. Витрака предмет художественного освоения — подсознание, психическая жизнь героев, балансирующих на грани между сознанием и безумием. Новое поколение сюрреалистов — Ж. Грак, Ж. Кехадд в 50—60-е годы создало ряд пьес. Спектакли, поставленные в Париже по этим пьесам, — свидетельство живучести сюрреализма.

Пьеса Жюльена Грака «Король-рыбак» навеяна легендой о Граале, но это не простой сценический вариант. В своем предисловии к пьесе Грак дает сравнительный анализ красоты в греко-римских (а также бретонских) преданиях, согласно которым человек находится в руках богов, и в христианских притчах, утверждающих вину и наказание человека «за первородный грех». Грак отрицает трагедийное начало в мифах о Тристане и Изольде, о Парсифале и Граале. Драматург полагает, что эти мифы повествуют о неустанных и часто удачных попытках добиться абсолютной любви и власти над людьми. Эти мифы для Грака — «орудия, предназначенные для того, чтобы разрушить окончательно границы в сфере идей». Из бретонских преданий Грак для своей пьесы выбрал эпизод, в котором Парсифалю удается захватить замок Грааля. В трактовке Грака Парсифаль боится, что, когда его желания исполнятся, он откажется от дальнейших исканий. В сцене, изображающей рыцарей Круглого Стола, угадываются излюбленные идеи сюрреалистов: необходимо братство и стремление к тому центральному пункту, с «которого жизнь и смерть перестают восприниматься как противоположности». Откликаясь на пьесу Грака, французская «традиционная» критика отмечала, что зрители, не подготовленные к пониманию мифа и подавленные средневековой атмосферой, решили, что это лекция по литературе. К тому же язык Грака «не отвечал ожиданиям публики». Сюрреалистическая же критика сетовала, что зрители не поняли, что в пьесе Грака речь идет «о поэзии, трактуемой как призыв к бунту».

Влияние сюрреалистической эстетики ощущается и в произведениях ряда композиторов XX в. Между сюрреалистической музыкой и живописью существует общность. Так, французский композитор А. Роланд отмечает, что музыка Стаффа к опере «Потоп» напоминает картины Дали. То, что сказал о человеческой душе Дали, что передано в его «Предчувствии гражданской войны», Стафф, по мнению Роланда, сумел воплотить в музыке: в «Потопе» нет реальности, какой мы привыкли ее воспринимать; автор сумел проникнуть в таинство снов и осмыслить их.

Сюрреалистическая тенденция захватила французских композиторов группы шести: Л. Дюрея, А. Онеггера, Ж. Мийо, Ж. Тайефера, Ф. Пуленка, Ж. Орика и близких к ним К. Дельвенкура, Ж. Ибера, А.

Роланда, А. Барро. Их музыка включает в себя ряд сюрреалистических принципов: «стихийный взрыв эмоций», использование традиций мюзик-холла и музыкального экзотического фольклора, приемы музыкального «конструирования».

340

Во время Второй мировой войны сюрреалисты, оставшиеся верными миру «сверхреального» (А. Бретон, С. Дали), обосновались в США, где возникла новая волна сюрреализма, получившая название «неосюрреализма». В послевоенное искусство сюрреалистов входит атомно-апокалипсическая тема. Дали уделил много творческого внимания опасности термоядерной катастрофы. Идея таинственности и непознаваемости мира живет и в необычных пейзажах и в натюрмортах Дали. В «Живом натюрморте» неодушевленные предметы (нож, яблоко, графин) показаны в движении, ласточка же и рука человека неподвижно застыли. В «Пейзаже с телефонной трубкой» на переднем плане изображена телефонная трубка без проводов, лежащая на тарелке (картина оказалась предвосхищением радиотелефонов!). Часто у Дали, благодаря нарочито длинным названиям картин, зрительный ряд приходит во взаимодействие с литературным текстом. Например: «Дали в возрасте шести лет, когда он был еще девочкой, он приподнимает море, чтобы взглянуть на беременную собаку». В этой картине ребенок поднимает море, как невесомую пленку, под которой оказывается собака, производящая щенков. Другая картина также имеет длинное название «Секунда перед пробуждением от звука полета пчелы вокруг плода граната».

Критик И. Г. Байард (США) объясняет экстравагантную поэтику Дали особенностями XX в., толкающего художника к абсурду и фантасмагории. В картинах Дали критик видит «связь разумных оснований и ночных сновидений, доминирующих в XX веке». Эти начала, соединяясь, рождают расширяющийся сюрреалистический мир: «Все явственнее видно, что события нашего времени как никогда ранее обретают смысл в терминах сюрреализма: факты лагерей смерти, Хиросима и Вьетнам, наша чрезвычайная амбициозность при трансплантации органов, а также средства космических сообщений — все это обладает свойством быть иррациональным и сенсационным».

Американские искусствоведы обосновывают безумные образы сюрреализма безумием мира и абсурдистско-фрейдистским состоянием личности. Ориентация сюрреализма на патологическое в сознании художника превращает критические статьи, посвященные Дали, в подобие истории болезни. Байард пишет: «Видизм, самоотрицание, инфантильный базис нашей продолжительной жизни и наша физиологическая потребность следить за своей собственной психопатологией, как за игрой, — все эти затруднения психики Дали диагностируются с большой легкостью. Его живопись... рождает психический кризис, который продуцирует весь наш сладкий рай и документирует также несомненное удовольствие жизни в нем».

Эстетические постулаты Дали: «Наука нашего времени изучает три константы жизни: сексуальный инстинкт, чувство смерти и принципы проведения свободного времени»; «Публике не следует знать, шучу ли я или я серьезен. Точно так же, как не нужно знать мне это про себя самому»; «После Фрейда мир стал другим, это мир физики, который должен быть эротизирован и рассчитан».

В 1974 г. в связи с 50-й годовщиной публикации «Первого Манифеста сюрреалистов» коллектив итальянских и французских ученых подготовил сборник статей «Сюрреализм». В 70-е годы итальянская Группа-63

341

подчеркивает свою внутреннюю связь с сюрреализмом. «Парасюрреалисты» (Спатола, Торричелли, Челли) изучают и интерпретируют наследие сюрреалистов. Отмечается «робеспьеризм» сюрреалистической эстетики, и она сама подчеркивает свою «сверхреволюционность», выдвигая лозунг: «Воображение у власти!» Ультралевые лозунги сюрреализма в свое время собрали под знамена этого направления таких художников, как П. Пикассо, П. Элюар, Л. Арагон, Ф. Г. Лорка, П. Неруда, Р. Клер. Однако вскоре они отошли от сюрреализма.

Признаки кризиса сюрреализма проявились в 50-60-х годах: художники стали придавать своим произведениям черты «развлекательности», обращаясь к «массовой» аудитории и рассчитывая на коммерческое потребление.

Поль Элюар назвал образы сюрреализма «глупыми причудами, рожденными одиночеством» и написал стихи, в которых говорил о преодолении духовного кризиса и отрекался от сюрреализма:

Я погибал, защититься от них не в силах,
Как скованный воин с кляпом во рту,
В них растворялось тело, и сердце мое, и рассудок,
В бесформенной массе, полной бессмысленных форм,
Которые прикрывают гниение и упадок,
Угодливость и преступление, равнодушие и войну

Художественная концепция сюрреализма утверждает загадочность и непознаваемость мира, в котором исчезают время и история, а человек живет подсознанием и оказывается беспомощным перед трудностями.

4. Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире.

Экспрессионизм (Термин «expressionism» появился после серии картин художника Ж.А. Эрве, «Expressionimes», 1901; по другой версии: название дано критикой по доминантному признаку — повышенной, взвинченной эмоциональности, экспрессивности) трудноуловим для обобщающей характеристики из-за многообразия его групп, оттенков, ответвлений. И все же это особое направление, и следует найти его концептуальный инвариант.

Экспрессионизм — художественное направление, утверждающее: *отчужденный человек живет во враждебном мире В качестве героя времени экспрессионизм выдвинул мятущуюся, захлестываемую эмоциями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир*

Экспрессионизм как художественное направление возник на основе взаимоотношений с различными сферами научной деятельности: с психоанализом Фрейда, феноменологией Гуссерля, неокантианской гносеологией, философией «Венского кружка» и гештальтпсихологией.

Приближение Первой мировой войны, а затем ее жестокие события и последствия вызвали глубокий кризис в художественном сознании. Эконо-

342

мический и политический кризис, охвативший в начале XX в. Европу, повлек за собой и духовный кризис, нашедший выражение в философском сочинении Шпенглера «Закат Европы». Экспрессионизм стал художественной формой проявления этого кризиса. Философские корни экспрессионизма восходят к апологетике бессознательного Э. Гартманом и А. Бергсоном, к социальному пессимизму А. Шопенгауэра, к концепциям Ф. Ницше.

В начале XX в. в Германии возникло движение против академизма, господствовавшего в живописи. Его инициаторами были студенты-архитекторы экспрессионизма Кирхнер, Ф. Брейль, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, образовавшие в 1905 г. группу «Brucke» («Мост») Никто из них не имел опыта в живописи, и их художественные эксперименты привели к рождению экспрессионизма как нового художественного направления.

Это направление не озаботилось своим теоретическим оформлением и обошлось без манифестов. Экспрессионизм — отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, протест против тотального отчуждения.

Технический прогресс экспрессионизм воспринял как бич и историческое наваждение. Он упрощал форму, вводил новые ритмы, тяготел к интенсивному цвету.

Экспрессионизм проявил себя в разных видах искусства: М. Шагал, О. Кокошка, Э. Мунк — в живописи; А. Рембо, А. Ю. Стриндберг, Р. М Рильке, Э. Толлер, Ф. Кафка — в литературе; И. Стравинский, Б. Барток, А. Шенберг — в музыке.

Экспрессионизм отклонялся от обыденного опыта: в сновидческих картинах-воспоминаниях Шагала предметы опыта расчленены на элементы, которые комбинируются. С точки зрения эмпирического опыта человека невозможно, чтобы жених и невеста летали над крышами и жених поднимал свой бокал, сидя на плечах невесты. Однако художник стремился изобразить не столько реальность, сколько процессы ее осознания. Экспрессионизм совершает поворот от внешней созерцательности к внутренним, душевным процессам и делает последние более доступными изобразительному искусству.

Экспрессионизм деформирует непосредственный жизненный опыт, искажает привычные предметные формы. Это — недоверие к реальности: под сомнение ставится связь явления и сущности, сущность не является, а лишь выдает свою подноготную под «пыткой» деформации. Разорванность становится ведущей категорией эстетики экспрессионизма. Английский искусствовед Дж. Гуддон отмечает принципы экспрессионизма: художник сам определяет форму, образ, пунктуацию, синтаксис. Любые правила и элементы писательства можно деформировать во имя цели.

343

Искусство экспрессионизма утверждает смятенную хаосом мира индивидуальность

Эта особенность экспрессионизма проявилась в живописи и графике Э. Кирхнера («Американские танцовщики»), О. Кокошки («Этюд пером», «Портрет Вальдена»).

Немецкий экспрессионизм находился в поле воздействия немецкой готики и рококо с их эмоциональной напряженностью и иррационализмом, в поле воздействия искусства Грюневальда, Дюрера, Вейфельда, Хольцингера. На рубеже веков возник новый герой истории — человек массы и экспрессионизм воздал ему должное и ввел в искусство. «Включение масс в творение истории» — это в то же время и глубокое изменение человека и его места в мире. В творчестве Дж. Энсора, Э. Мунка, Э. Кирхнера, художников

группы «Мост» городская толпа предстает как пестрота и даже какофония красок, как гиньоль поз и гротеск жестов, как ужас мертвых трагических масок, как приход хама. Для воплощения своих художественных концепций экспрессионизм использует ряд форм и приемов: парадоксальное сочетание гротеска и острых ритмов, обновление и переосмысление словарного запаса.

Художественным символом экспрессионизма может служить картина экспрессиониста Э. Мунка «Крик». В некотором абстрактно-урбанистическом пространстве изображен человек с раскрытым в крике ртом. Пропасть этого рта — композиционный центр картины. Почему кричит этот человек? Художник не показывает никакой грозящей ему опасности. И зритель вправе предполагать некую всеобщую причину страдания человека. Мир враждебен личности как таковой, независимо от ее качеств. Перед нами «человек без качеств», единственная связь которого с миром — ужас при виде его несовершенства, дисгармоничности, бесчеловечности. Пространство вокруг кричащего рта организовано так, что у зрителя возникает ощущение, будто душераздирающий крик концентрическими кругами распространяется по миру, наполняет его. Однако мир остается глух и безответен; он равнодушен к боли; человек беспомощен перед грозной действительностью. Мунк словно говорит, что человеку в этом отчужденном мире остается только кричать о своей боли, кричать без надежды на помощь, как инстинктивно кричит агонизирующее живое существо.

В ряде случаев экспрессионизм сближается с социалистическими идеями. В экспрессионистском романе немецкого писателя Эрнста Толлера «Превращение» изображен герой, борющийся за преобразование общества.

Крупнейший представитель экспрессионизма в литературе — Франц Кафка. Он убежден: человек живет во враждебном мире, его сущностные силы отчуждены в противостоящих человеку институтах,

стремление к счастью неосуществимо. У Кафки для личности нет оптимистической перспективы. Однако он стремится найти нечто устойчивое и неизменное: «неразрушимое», «свет» (термины принадлежат самому Кафке).

Кафка — поэт хаоса. Мир кажется ему страшным, пугающим. Кафка испугался мира, когда человечество уже владело огромными силами природы. Но в его испуге и смятении был свой резон, так как люди не овладели своими отношениями. Они воевали и истребляли друг друга, они угнетали и отнимали друг у друга счастье. Кафку отделяют от эпохи мифов тридцать пять веков цивилизации. Мифы Кафки — это мифы XX в., они полны ужаса, отчаяния, безнадежности: судьба личности принадлежит не ей самой, а тому, что абстрагивалось, отделилось от человека, что стало потусторонней для него силой. Человек — социальное существо и не может быть иным, но общественная организация его бытия стоит над ним и извращает его сущность. Для Кафки хаос мира сильней человека. «Свет» приглушен, но он все же пробивает толщу тьмы, охватившую мир. Даже погибая во всесветном хаосе, человек «светит».

Кафка был первым писателем, осознавшим незащищенность человека от созданных им, но вышедших из-под его контроля общественных институтов: человек может внезапно попасть под следствие, им могут заинтересоваться люди, за которыми стоят темные и непонятные силы («Процесс»); человек может ощутить свое бесправие и всю жизнь тщетно добиваться разрешения на пребывание в этом мире («Замок»).

Основные черты экспрессионистской концепции человека явственно видны в новелле Кафки «Охотник Гракх». Гракх изображен «повисшим» между бытием и небытием: он ни жив, ни мертв, он не находится ни в посюстороннем, ни в потустороннем мире. Полторы тысячи лет после своей смерти Гракх в старой лодке «носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти». Однажды в порту охотника посещает гость и просит рассказать коротко, но связно, что с ним произошло. На это Гракх отвечает, что он не видит связи ни в явлениях мира, ни в мыслях людей, хотя они упорно кричат о связанности всего и вся. Шекспировский Гамлет трагически ощущал порвавшуюся связь времен. Герой Кафки восстает против всякой связи, даже против связности в изложении мысли: мир принципиально хаотичен, время и пространство разорваны. Одинокий Гракх настолько отрешен от мира, что отпадают противоречия между «я» и действительностью, между жизнью и смертью.

В новелле «Превращение» Кафка рассказывает необыкновенную и странную историю. Проснувшись утром, молодой человек Грегор Замза обнаружил, что он превратился в отвратительное насекомое. Эта алогичная метаморфоза Грегора протекает во вполне логичных и даже обыденных условиях, о которых писатель говорит с почти протокольной бесстрастностью. Единственное, о чем беспокоится герой: как быть с работой? Но тут появляются новые трудности: Грегор не может встать с постели и открыть дверь, так как вместо рук у него появилось множест-

во ножек, которые его плохо слушаются. Обеспокоенные его отсутствием родители и присланный хозяином управляющий просят Грегора выйти. Он слышит, что они собираются послать за врачом, за слесарем, чтобы вскрыть дверь, и ободряется: «А Грегору стало гораздо спокойнее. Речи его, правда, уже не понимали, хотя ему она казалась достаточно ясной, даже более ясной, чем прежде, — вероятно, потому,

что его слух привык к ней. Но зато теперь поверили, что с ним творится что-то неладное, и были готовы ему помочь. Уверенность и твердость, с которыми отдавались первые распоряжения, подействовали на него благотворно. Он чувствовал себя вновь приобщенным к людям и ждал от врача и от слесаря, не отделяя по существу одного от другого, удивительных свершений. Чтобы перед приближавшимся решающим разговором придать своей речи как можно большую ясность, он немного откашлялся, стараясь, однако, сделать это поглуше, ибо, возможно, даже и эти звуки больше не походили на человеческий кашель, а судить об этом он уже не решался». Однако в конце концов участие людей в его судьбе сводится лишь к требованию не отлынивать от работы или, в лучшем случае, к брезгливому сочувствию: «Но управляющий отвернулся, едва Грегор заговорил, и, надув губы, глядел на него только поверх плеча, которое непрестанно дергалось. И во время речи Грегора он ни на секунду не стоял на месте, а удалялся, не спуская глаз с Грегора, к двери — удалялся, однако, очень медленно, словно какой-то тайный запрет не позволял ему покидать эту комнату. Он был уже в передней, и, глядя на то, как резко он сделал последний шаг из гостиной, можно было подумать, что он только что обжег ступню. А в передней он протянул правую руку к лестнице, словно там его ждет какое-то неземное блаженство. Грегор понимал, что он ни в коем случае не должен отпускать управляющего в таком настроении, если не захочет оставить под удар свое положение в фирме». Все усилия Грегора объясниться с управляющим оказываются тщетными: «Управляющий был уже на лестнице; положив подбородок на перила, он бросил последний, прощальный взгляд. Грегор пустился бегом, чтобы его вернее догнать; но управляющий, видимо, о чем-то догадывался, ибо, перепрыгнув через несколько ступенек, исчез».

Еще трагичнее то, что Грегор Замза не находит понимания со стороны близких: отца, матери и даже наиболее сердечной и доброй — сестры. В раздражении отец запускает в Грегора яблоком, яблоко застревает в его теле, причиняя ему боль, и вскоре он погибает.

Люди некоммуникабельны — такова мысль Кафки. Человеконасекомое Грегор Замза оказывается обреченным на полное непонимание всем окружающим миром. Само же превращение Грегора в насекомое столь неожиданно, столь фатально, столь беспричинно, что может стать уделом

любого в этом кафкиански алогичном мире. Разобщенность людей вдруг предстает перед нами в болезненно явственном, мучительно откровенном свете. Экспериментально-фантастические обстоятельства, в которые Кафка ставит своего героя, раскрывают существенные стороны взгляда писателя на человека.

Понять смысл «Превращения» Кафки помогает славянский фольклор. Сказка «Аленький цветочек» рассказывает о юноше, превращенном в чудовище. Это чудовище встречает девушку, которая за его ужасным обликом сумела разглядеть добрую, прекрасную душу и полюбила его. Любовь возвращает чудовищу человеческий облик. В сказке превращение совершается дважды: юноша — ужасное чудовище, чудовище — прекрасный юноша. И причиной, и катализатором второго превращения служит человеческое участие — жалость, любовь. В том же мире, который рисует Кафка, превращение возможно лишь в худшую сторону, и оно необратимо, ибо некому посочувствовать человеку. Даже близкие люди невольно предают его и бросают на произвол судьбы. Грегор Замза погибает именно потому, что его одиночество непреодолимо.

Кафка прозревает возможности новых чудовищных безумств, порожденных XX в. Характерен в этом отношении посмертно опубликованный роман «Процесс» (1925), в котором автора занимает проблема отчужденных от личности бюрократических сил, способных нависать грозной тучей над человеком.

По мнению писателя, мир обречен, потому что враждебная действительность разрушает в человеке все человеческое. В рассказе Кафки «Сельский врач» болезнь и смерть мальчика вырастают в проблему смысла жизни и преемственности поколений. Имей мальчик перед собой цель жизни, сумей он ответить на вопрос «зачем жить?» — он был бы спасен. Он остался бы жить и в том случае, если бы человек старшего поколения, обогащенный специальным профессиональным опытом (врач), верно ответил на вопрос, мучающий ребенка. Однако герои Кафки на этот вопрос не получают ответа. А ответ заложен в том способе духовного продолжения себя в других людях, который дает проникнутая гуманизмом культура. Кафка не смог найти выход личности к человечеству, но выход к человечеству нашли книги Кафки.

Экспрессионистскому театру присущи галлюцинирующее видение, доведение всего до крайности, быстрая смена эпизодов, противоречивость эмоционального звучания мизансцен, политически активный протест.

Для экспрессионизма в архитектуре характерны формальные искания, динамичность, деструктивность формы; здание как бы призвано отгородить человека от враждебного ему мира. Фигуры в экспрессионистской скульптуре, как и в живописи, схематичны и деформированы. Ху-

дожник Ф. Марк считает, что экспрессионизм призывает человека стать чистым перед лицом сегодняшнего смятения умов. Марк полагает, что этого можно достичь только с помощью изоляции собственной жизни и собственного дела.

В музыке экспрессионизм возник путем абсолютизации эмоциональности и разрушения классического образа. Музыкальный экспрессионизм испытал воздействие романтизма с его культом Вагнера. Предпосылкой экспрессионизма в музыке стало расширение у композиторов-романтиков лада и тональности до двенадцати хроматических ступеней, возрастание значения диссонанса, усложнение мышления. Экспрессионизм в музыке исполнен фатализма и пессимизма. Эта музыка утверждает дисгармоничность мира враждебного личности. Атональность становится художественным средством выражения этой концепции.

Экспрессионизм в музыке сосредоточен на изображении фатальных страданий, боли и отчаяния отчужденной личности. В этом отношении опера «Войцек» А. Берга имеет много общего с картинами Мунка и романом Кафки «Процесс». Берг раскрывает бедственную судьбу «маленького человека», высказывания идеи: личность фатально беззащитна и обречена.

Профессор Кильского университета Вернер Кольшмидт утверждает, что экспрессионизм — искусство проникнутое нигилистическим пафосом и полное жажды сильных переживаний и стремления любым путем вырваться из мертвенной бюргерской жизни. Экспрессионизму присуща радость переживания хаоса бытия и апокалипсическое мироощущение. Опираясь на идеи немецких романтиков и Ницше, экспрессионизм создал миф о плодотворности жизненного хаоса, в который нужно иметь мужество погрузиться, чтобы переродиться и проникнуться чувством возникновения «нового неба и новой земли». Экологическая катастрофа, перед которой оказалось человечество, свидетельствует, по мнению Кольшмидта, что эти опасения экспрессионизма были не беспричинны.

Немецкий искусствовед С. Эйнштейн в книге «Искусство XX столетия» охарактеризовал экспрессионизм как искусство, жизненные истоки которого в «бегстве от сложности Города и Машины», в отталкивании от рационализма, в стремлении уйти в первобытность, в тяге к нетронутым цивилизацией краям (Африка, Океания). По мнению этого ученого художественная концепция экспрессионизма: отказ от всего индивидуального, личностного; стремление к унифицированным, стандартизованным социальным структурам. (Einstein. 1926. S. 116).

Экспрессионизм на почве культуры XX в. возрождает романтизм. Экспрессионизму присущи страх перед миром и противоречие между внешним динамизмом и представлением о неизменной сущности мира (неверие в возможность его совершенствования). *Согласно художественной концепции экспрессионизма, сущностные силы личности отчуждены в противостоящих человеку и враждебных ему общественных институтах: все безысходно. Экспрессионизм — выражение боли художника-гуманиста, причиняемой ему несовершенством мира. Концепция личности*

экспрессионизма: человек — существо эмоциональное, «природное», чуждое индустриальному и рациональному, урбанистическому миру, в котором он вынужден жить.

5. Конструктивизм: человек в среде отчужденных от него индустриальных сил.

Конструктивизм (от лат. constructio — построение)—*художественное направление (20-е годы XX в.), концептуальный инвариант которого идея — бытие человека протекает в среде отчужденных от него индустриальных сил; а герой времени — рационалист индустриального общества.*

Неопозитивистские принципы кубизма, родившись в живописи, были в преобразованной форме распространены на литературу и другие искусства и консолидировались в новом, смыкающемся с идеями техницизма направлении — конструктивизме. Последний рассматривал продукты индустрии как самостоятельные, отчужденные от личности и противостоящие ей ценности. Конструктивизм появился на заре научно-технической революции и идеализировал идеи техницизма; он ценил машины и их продукцию выше личности. Даже в самых талантливых и гуманистических произведениях конструктивизма отчуждающие факторы технического прогресса воспринимаются как должное. Конструктивизм полон пафоса промышленного прогресса, экономической целесообразности; он ориентирован на технократичность.

Эстетика конструктивизма развивалась между крайностями (порою впадая в одну из них) — утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, и эстетизма. В изобразительном искусстве и в архитектуре творческие принципы конструктивизма максимально приближены к инженерии и включают: математический расчет, лаконизм художественных средств, схематизм композиции, логизирование. В литературе — «грузификация слова», «конструктивное распределение материала» (максимальная нагрузка на единицу материала; краткость, сжатость, в малом — многое), «система максимальной эксплуатации темы», отказ «от слякоти лирических эмоций» (См.: *Эренбург.* 1924. С. 8, 10, ПО).

Конструктивизм ввел в литературу новые пласты языка (индустриально-технический, профессионально-

терминологический, жаргонный) и стремился приблизить язык к теме произведения или писать «телеграфным языком». Так Сельвинский написал стихотворение «Вор» на блатном жаргоне.

Конструктивизм объявил себя «организационно-рационалистическим течением в литературе, отвечающим требованиям периода социалистической реконструкции. В литературе конструктивизм как художественное направление развивался (1923—1930) в творчестве группы ЛЦК (Литературный центр конструктивистов). Возглавлял группу поэт

349

И.Л. Сельвинский. В нее входили Б.Н. Агапов, В.М. Инбер, Н.А. Адуев, Э.Г. Багрицкий, Е.И. Габрилович, К.Л. Зелинский (теоретик группы), В.А. Луговской, Д. Туманный (Н.Н. Панов), А.Н. Чичерин (некоторое время был соруководителем, позже вышел из группы), к группе примыкал И. Эренбург («А все-таки она вертится». М. — Берлин, 1922; «Мена всех. Конструктивисты поэты». [Сб.]. М., 1924).

Конструктивизм оказал влияние и на театр (режиссерское творчество Всеволода Мейерхольда, разрабатывавшего принципы биомеханики, театральной инженерии и вводившего в сценическое действие элементы циркового зрелища). Характерен в этом отношении спектакль «Великодушный рогоносец» (1922). Конструктивистский подход проявился и в сценических декорациях — геометрически построенных и ничего не изображавших.

В кино отдал дань конструктивизму ранний Чарли Чаплин, а в живописи — Ф. Леже.

Эстетика конструктивизма не признает утилитарно не функционирующую декоративность, а в декларациях своих наиболее экстремистских представителей доходит до лозунгов ликвидации искусства и замены художника инженером-конструктором. Конструктивизм — порождение технического прогресса и «машинной эстетики». Амплитуда колебаний эстетики конструктивизма: от утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, до технического эстетизма. Таковы основные эстетические принципы конструктивизма (См.: Ган А. Конструктивизм, Тверь, 1922; Сб. Литературного Центра конструктивистов, М.-Л., 1925; Чичерин А. Н., Кан-Фун. Декларация, М., 1926; Бизнес. Сб. Литературного Центра конструктивистов, М., 1929; Gabo N., Constructions. Sculpture. Paintings. Drawins, L., 1957).

Согласно конструктивистской эстетике цель художественного творчества — «жизнестроение», производство целесообразных «вещей». Эти установки способствовали развитию дизайна.

Идеи конструктивизма охватили своим влиянием различные виды искусства, однако наибольшее влияние оказали на архитектуру. Особенно это сказалось на творчестве Ле Корбюзье, И. Леонидова, В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха.

Выдающийся теоретик и практик функционализма (течение конструктивизма) Ле Корбюзье стремился превратить город в залитый солнцем и открытый воздуху парк. Он создал модель «лучезарного города», не разделенного на районы иерархически разного уровня. Корбюзье утверждал в архитектуре идеи рационализма, демократии и равенства, коллективно организованной индивидуальной свободы личности, связанной с природой и другими людьми. Такова художественная концепция архитектуры

350

Корбюзье. Он декларирует: «Краеугольным камнем современного градостроительства я считаю священное уважение к свободе личности». Свободная личность, согласно Корбюзье, должна быть коллективно организована и включена в общественную систему: «Если вы стремитесь жить с вашей семьей в обстановке задушевной дружбы, в тишине и покое, среди природы, объединяйтесь по две тысячи человек (мужчин, женщин и детей); входите в дом через одну дверь, пользуйтесь четырьмя лифтами, которые доставят вас в любую из восьми внутренних улиц, расположенных одна над другой. Так вы будете жить в уединении и тишине; солнце, воздух и зелень заполнят ваши окна».

Согласно Корбюзье у современной архитектуры должны быть «лучезарные формы»: опоры-столбы, крыши-сады, свободная планировка.

Архитектура Корбюзье выдвинула идею техницизма, опирающегося на новейшую индустрию и строительный гений человека. Каменную книгу Корбюзье можно прочитать так: «Я — разумное существо — утверждаю красоту рационального и рациональность красоты. Человек может быть счастлив, если он будет разумен, если он будет строить и созидать. Природа не рациональна, нужна вторая природа из стали и бетона».

Старинную формулу зодчества: «польза — прочность — красота» Корбюзье преобразовал в другую триаду: «конструкция — функция — форма».

Архитектура Корбюзье — дитя технической революции XX в. Окружающий человека мир должен быть построен геометрически: из прямоугольников и квадратов фасадов, из кубов и параллелепипедов строений, из цилиндров колонн. Это организованное евклидово пространство — царство планиметрии и стереометрии и есть среда обитания личности новой технической эры.

Личность, организованная строем жизни современного города, оказывается строго регламентированной.

Корбюзье выдвинул концепцию цивилизованной, урбанистической личности, погруженной в мир современной техники.
Архитектор Леонидов разработал самостоятельные архитектурные идеи, во многом близкие Корбюзье. Он тоже принадлежал к функциализму как течению конструктивизма и опирался в своих проектах на возможности современных строительных материалов и создавал фантастическую стереометрию сооружений. Однако его архитектура менее урбанистична и ориентируется на русскую традицию зодчества, предполагающую органичную вписанность сооружения в природу. Леонидов выдвинул художественную концепцию, утверждающую многогранную интеллектуальную личность.
351
Здание театра им. Горького в Ростове-на-Дону (проект В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха, 1935) — образец конструктивистской архитектуры: обилие стекла, глухой лоб главного фасада, оригинальное решение коммуникаций. Сдержанно трактованный фасад облицован добротными материалами (большой лоб фасада — итальянским мрамором, остальные части здания — плитами из гранита и инкерманского известняка) и включает элементы скульптуры.
Авторы Щуко и Гельфрейх писали: «В основу замысла проекта легло размещение малого зала в передней части здания под фойе главного зала и устройство входов как в большой, так и в малый зал с Театральной площади, то есть с главного фасада, соподчинив вход в малый зал входу в большой. Архитектурным выражением этого приема явились две отдельно стоящие застекленные лестничные клетки, соединенные перекинутыми галереями — мостами с основным зданием и ведущими к фойе малого зала. Этот прием позволил решить все здание театра очень компактно, монументальным и цельным объемом. Мы старались также внести ясность в решение засценных помещений и избежать многоэтажности сценических уборных... Верхняя часть фасадной стены сможет служить экраном для световых реклам и демонстрации кинофильмов... В театр зрители входят поднимаясь по двум большим гранитным лестницам. Автомашины въезжают по боковым пандусам, проезжая под перекинутыми через них галереями».
Игра белой облицованной и прозрачно-голубой застекленной поверхности здания создавали его светотеневой облик. В Британском музее от каждой страны представлено по два архитектурных памятника, от России
— Исаакиевский собор и в Ростове-на-Дону драматический театр.

6. Экзистенциализм: одинокий человек в мире абсурда.

Экзистенциализм (existentialism; «exist» и «existence» обозначают нечто активное
— от лат. ex (вне) + sistere (находиться) = «относящееся к существованию»; «утверждающее существование»; ввел термин философ и драматург Габриэль Марсель в работе «Существование и объективность», 1925) — *концепция существования человека, его места и роли в этом мире, отношения к Богу. Суть экзистенциализма — примат существования над сущностью (человек сам формирует свое существование и, выбирая, что делать и чего не делать, привносит сущность в существование). Экзистенциализм утверждает одинокую эгоистическую самоценную личность в мире абсурда. Для экзистенциализма личность выше истории.*
Экзистенциальный компонент проходит через всю историю культуры. Экзистенциализм восходит своими художественными истоками к экспрессионизму, а его философские истоки коренятся во взглядах датского философа XIX в. С. Кьеркегора (1813—1855), автора книг «Страх и трепет» (1843), «Понятие страха» (1844) и «Болезнь к смерти» (1848). В фун-
352
даменте концепции Кьеркегора — вера в то, что только через Бога и только в Боге человек обретает свободу, душевный покой и безмятежность. Кьеркегор — основатель христианского экзистенциализма. В XX в. экзистенциалистскую философию развивали немецкие мыслители Хайдеггер и Ясперс, а также Н. Бердяев, М. Унамуно, Ж. де Готье, Б. Фондана, М. Мерло-Понти, Ж. Валь и др. Жан Поль Сартр в романах, пьесах и философских трактатах создал свою версию экзистенциализма. В 1946 г. Сартр основал периодическое издание «Новые времена» («Les Temps modernes»), публиковавшее произведения Альбера Камю, Симоны де Бовуар и других экзистенциалистов. Ими был создан атеистический экзистенциализм. Христианский вариант экзистенциализма основал Габриэль Марсель.
Шестов говорил, что в драме истории наиболее интересны эпохи, когда рвется связь времен. Парадоксален для Шестова абсурд — точка радикального отказа от разума; это точка веры и точка свободы. Шестов считал, что грехопадение свидетельствует о змеиной природе познания и разума. Гершензон возражал: «А разве разум не от Бога?»
Сартр утверждает, что экзистенциализм — это гуманизм. Экзистенциалисты (Ж.П. Сартр, А. Камю) полагают, что личность — высшая ценность и что она принципиально оригинальна. Люди настолько

индивидуальны и непохожи друг на друга, что общение между ними невозможно, поэтому каждый обречен на одиночество. Человек эгоцентрически замкнут, живет во имя себя и для себя, и поэтому смерть перечеркивает жизнь. Личность, живущая для себя и во имя себя, абсолютно конечна и бесследно стирается смертью. Это замыкает человека в его собственной скорлупе и разрушает преемственность человеческой истории. Высшим постулатом экзистенциализма становится концепция абсурдности мира, бессмысленности жизни человека и человечества. Экзистенциализм выдвигает привлекательную идею — личность обладает высшей ценностью, но в общей концепции направления этот гуманный постулат оборачивается выводом — личность не имеет никакой цены, ее жизнь абсурдна.

А. Эйнштейн призывал человечество ответственно относиться к своему будущему. Он считал, что разбуженная сила атома изменила все, кроме нашего мышления. Поэтому мы идем к катастрофе, которая не имеет себе равных в истории. Если человечество хочет выжить, ему необходимо существенно новое мышление. Камю выражал эту же мысль по-другому: «Мы должны уметь быть на высоте понимания грядущих катастроф». Но быть на этой высоте — значит разглядеть грядущие опасности, значит обладать способностью предвидения. Камю обладал лишь способностью опасаться. Он занял в известном смысле удобную позицию пессимиста, для которого зло — нормальное, ожидаемое проявление истории, а добро

— подарок, радующий своей неожиданностью. Экзистенциализм пытается спасти личность от противочеловечной реальности. Однако на деле это спасение человека ценой его разрушения.

Камю обращается своим творчеством к «миллионам одиночек». Он желает увеличить их число, он ратует за превращение человечества в три миллиарда одиночек и претендует на то, чтобы быть их духовным вождем. Что породило эту общественную позицию? Конечно, прежде всего эгоцентризм, лежащий в природе современной личности. Однако в прошлом даже эгоцентризм (вспомним, например, знаменитый афоризм Плавта, который любил повторять Т. Гоббс: «Человек человеку волк») не лишал людей возможности их общественного объединения! Почему же в середине XX в. Камю выдвигает одиночек как общественную силу и надежду человечества? Что это за объединение на основе разобщения? Оно возникает на пересечении двух причин. Об одной из них (необходимой, но недостаточной) уже говорилось — это эгоцентризм. Вторая — это механический характер объединений людей в современной цивилизации, это образование огромных государственных механизмов, пожирающих человеческие жизни. Современный бюрократический механизм, особенно в таких его крайних формах, как тоталитарное государство, лишен всего живого. Индивидуальное подавляется всеобщим, личность перемалывается, перерабатывается в чуждую ей сущность и становится плотью общественной машины. Именно этот, характерный для середины XX в., тип объединения людей вызывает стремление Камю к поиску одиночества. Убоявшись противочеловечного, механически бездушного объединения людей, он не стал искать человеческих форм объединения, а встал на путь
разъединения.

Эти идеи нашли свое воплощение в экзистенциалистском искусстве. Сюжет пьесы Камю «Недоразумение» (1941) прост. Мать и ее дочь Марта содержат гостиницу. Марта мечтает о другой жизни: «Когда мы соберем много денег, мы сможем покинуть эти земли без горизонта, и останется позади этот постоялый двор, и этот дождливый город, и мы забудем эту мрачную страну, настанет день, когда мы будем возле моря, о котором я так мечтала, это будет день, когда я буду улыбаться. Но чтобы жить свободно возле моря, нужно много денег».

Марта уговаривает мать усыпить и утопить в реке богатого постояльца: «Может быть, после этого начнется моя свобода». Мать колеблется, медлит. Жестокая Марта настаивает: «Ведь вы хорошо знаете, что мы не будем его убивать. Он выпьет чай, он уснет, и еще совсем живого мы отнесем его в реку. Его найдут очень нескоро, вместе с другими, которым не повезло и они сами бросились в реку с открытыми глазами. Однажды, когда мы будем полоскать белье, вы мне скажете: вот наши, которые меньше страдали, жизнь более жестока, чем мы. Решайтесь, вы найдете свой покой, и мы убежим, наконец, отсюда». Марте удалось уговорить мать, и они повергают своего гостя в смертный сон. А наутро приезжает его жена, и выясняется, что это был Жан, брат Марты, очень давно уехавший из дому на заработки.

Став состоятельным, он решил вызволить мать и сестру из глухомани. Велев жене приехать на следующее утро, он появился перед матерью и сестрой инкогнито. Это решение имело глубокие внутренние мотивы: Жан всегда ощущал свое одиночество, свою заброшенность в мире. И ему хотелось, чтобы в матери и сестре заговорил голос крови и таким образом разомкнулось одиночество. Однако все обернулось иначе. Самое замечательное в этой истории — это то, что деньги, которые ценой преступления хотели заполучить хозяйки гостиницы, сами шли к ним. Тем самым Камю как бы утверждает принцип пассивности личности — ведь действие, оказывается, отрицает ту цель, ради которой предпринимается. Камю как бы говорит своей пьесой «Недоразумение»: одиночество — абсолютно, связи между людьми разорваны настолько, что мать способна стать соучастницей убийства

сына.
В романе «Чума» Камю показывает, что именно когда в городе разразилась эпидемия, люди почувствовали свое реальное одиночество. В «Чуме» есть странный персонаж — Коттар, радующийся бедам, свалившимся на город. Это тем более странно, что он и сам может заболеть. Но в конце концов выясняется, что чума действительно на руку Коттару: им почему-то интересуется полиция, и если бы не эпидемия, он был бы уже арестован и отдан под суд. В реальный контекст философского романа, во вполне натуральную картину города, осажденного чумой, врываются совершенно ирреальные существа, привидения бюрократии, призраки, абстракции государственного порядка — люди без имени, без лица и без каких-либо определенных свойств. Они преследуют Коттара.
Возникает некий образ-цитата. И Камю прямо и точно указывает нам источник, как бы дает ссылку к этому образу-цитате, указывая на известное произведение известного писателя: «Вечером доктор застал Коттара за столом у себя в столовой. Когда он вошел, на столе можно было заметить раскрытый полицейский роман. Но уже наступил вечер, и, конечно, трудно было читать в зарождающейся темноте. Похоже было на то, что Коттар за минуту до этого сидел, размышляя в полумраке. Рийе спросил его о здоровье. Коттар, усевшись, буркнул, что все хорошо и было бы еще лучше, если бы он был уверен, что о нем никто не беспокоится. Рийе сказал, что невозможно всегда быть одному.
— О! Я не о том. Я говорю о людях, которые вам докучают. Рийе молчал.
— Заметьте, я не о себе говорю. Но вот я читал этот роман. Это о несчастном, которого внезапно арестовывают. Он еще ничего не знал, а им занимались. О нем говорили в учреждениях, заполняли карточку на его имя. Вы считаете это справедливым? Вы считаете, что так можно обходиться с человеком?
— Это от многого зависит, — сказал Рийе, — в некотором смысле действительно нельзя».
Речь идет о «Процессе» Кафки. И у Кафки, и у Камю в образах преследуемых людей художественно выражается мысль о незащищенности человека от людьми же созданных, но вышедших из-под их контроля бюрократических институтов. Силы порядка, призванные служить лучшей

организации жизни людей, вдруг сделались неуправляемыми, механическими, бездушными в такой мере, что высшая цель, ради которой они существуют, — человек — оказался их жертвой. Созданная обществом бюрократия обернулась против общества и вогнала личность в прокрустово ложе лишенных человеческого содержания норм и правил. Силы порядка стали силами произвола. И, по мнению Камю, человек настолько беспомощен перед ними — слепыми и прихотливыми, — что даже беспощадная чума лучше их, даже чума перед лицом этих сил оказывается союзником гонимого.
В образе Коттара Камю осмыслил недавнее прошлое — фашистское безвременье, хронологически находящееся между «Процессом» и «Чумой». Именно в фашистском государстве незащищенность человека от враждебных ему сил «порядка» исторически выявилась с величайшей убедительностью. Поэтому в странном образе Коттара, предпочитающего Чуму преследованию непостижимых и грозных сил, как и в образе героя «Процесса», заключено большое историческое содержание. Эти образы причуда не художника, а истории. Однако почему же, казалось бы, чуждая философской (рационалистической) манере «Чумы», интуитивистски-сновидческая поэтическая система Кафки органично входит в роман Камю? Почему Кафка не взрывает изнутри стиль Камю? Потому что от Кафки к Камю идет линия органической преемственности. Экзистенциализм Камю восходит своими художественными истоками и к экспрессионизму Кафки.
Чума — новый бог смерти. Это мифологическое существо, порожденное мышлением XX в., поэтому Чума не небожитель. Бог смерти у Камю — существо вполне земное, политическое — диктатор (фюрер, дуче, вождь).
Одно из центральных произведений Камю — пьеса «Осадное положение» начинается со странного события: над городом Кадиксом взошла комета. Жители в волнении: какое из несчастий несет с собой это знамение?
До этого события жизнь шла обычным путем. Правительство отличалось консерватизмом, хотя необходимость в переменах стала очевидностью. Основной лозунг правителя перед лицом опасности и бедствий народа звучал кощунственно тупо: «Ничто новое не может быть хорошим». Народ безмолвствовал, правительство бездействовало. А теперь, подогретая вином, страхом и правительственной демагогией, толпа впадает в возбуждение, она становится сверхпроводимой для любого безумства. Начинается самогипноз, шаманство безумия, взаимовнушение абсурда: «Запретить движение, запретить, запретить! Не шевелитесь, не шевелитесь! Предоставим действие цвету времени, это царство вне истории. Период неподвижности — сезон наших сердец, потому что это очень жаркое время, которое нас заставляет пить». Так в пьесу входит остановившееся вре-

мя, жизнь вне истории. В этом призыве к неподвижности слышится и оправдание своей собственной слабости, и отрешенность от истории, и чудовищный консерватизм. Все это слилось воедино, как слита в одном стадном порыве сама толпа.

И вдруг перед бесславным и бездарным правительством и перед толпой предстал железный порядок — в лице незнакомца. Его сопровождает секретарша. В ее руках карандаш и блокнот, в который внесены имена всех жителей Кадикса. Одно движение карандаша, вычеркивающего из списка, и человек падает замертво, пронзенный смертельным излучением.

Этот дьявольский карандаш и использует незнакомец как средство достижения власти. Правитель говорит, что законы города предполагают высшее гостеприимство и спрашивает незнакомца:

— Чего бы вы хотели?

— Я хотел бы взять власть в свои руки.

— Какая милая шутка!

— А я не шучу.

И когда по приказу Правителя два гвардейца пытаются арестовать незнакомца, тот дает знак, секретарша вычеркивает гвардейцев из своего блокнота, и они замертво падают к ее ногам.

Запуганный правитель поступает как последний шкурник — отдает во власть Чумы весь вверенный ему народ, лишь бы его выпустили из города.

И вот Чума — властитель города. В городе введено осадное положение. Оно распространяется, охватывая работу и частную жизнь людей, мужчин и женщин, рыбаков и чиновников, землю и море. Кажется, уже весь мир во власти Чумы.

Один из коренных принципов нового порядка — темный язык демагогии, который ничего не выражает, ничего не отражает и смысл которого невозможно понять. «Это для того, чтобы приучить их немного к темноте, — говорит секретарша. — Чем меньше они будут понимать, тем лучше они будут маршировать». Другие принципы нового порядка: разделение мужчин и женщин; запрещение любви; организация смерти; кляпы — заткнуть рты.

Ощущение покинутости, обреченности охватывает толпу и каждого человека в толпе. Народ — масса, бесформенная и бездеятельная, скопление разобщенных людей, толпа одиночек. Пышным цветом расцвел эгоизм: в несчастье все думают только о себе.

Камю доказывает всеобщий эгоцентризм. Каждый умирает в одиночку, и каждый живет в одиночку. Это неизменно, это вечно. Страх разрушает последние человеческие связи и обнажает их извечное одиночество, покинутость каждого всеми.

А Чума царит, усовершенствует смерть и сводит жизнь к существованию. Безнравственность и цинизм — идейное оружие Чумы. Но она все же нуждается во флере иллюзий, в мифологии, в самооправдании и самоутверждении. В тронной речи Чума излагает высшие цели и основы своего господства: «Ваш король имеет черные ногти и строгую униформу. Он не царствует, он осаждает. Его дворец — казарма, его охотничий павильон — трибунал. Осадное положение объявлено. Заметьте себе, с моим прибытием патетика умерла. Патетика запрещена вместе со всяким иным вздором, таким как смешное томление счастья; лицо, тупеющее от боли; эгоистическое созерцание пейзажей и преступная ирония. На место всего этого я ставлю организацию. Поначалу это стеснит вас немного, но в конце концов вы поймете, что хорошая организация лучше, чем плохая патетика. И для иллюстрации этой прекрасной мысли я начинаю разделение мужчин и женщин — это приобретает силу закона. Кончилось время вашего обезьянничанья — теперь нужно быть серьезными. Я полагаю, что вы уже поняли меня. Отныне вы будете умирать по порядку. До сих пор вы умирали в Испании несколько случайно, так сказать, приблизительно. Вы умирали, потому что становилось холодно после того, как было тепло, потому что ваши мулы спотыкались, потому что цепь Пиренеев оставалась голубой, потому что веснами река Гвадалквивир притягивала одиноких, или потому, что есть глупцы, которые убивали вас ради выгоды или во имя чести, в то время как блистательно изящный убийца действует ради логического удовольствия. Да, вы умирали плохо. Смерть от того, смерть от этого, иногда в постели, иногда на арене — это распущенность. Однако, к счастью, этот беспорядок будет администрирован. Одна смерть для всех, согласно с прекрасным порядком по списку. Вы будете иметь вашу регистрационную карточку, вы не будете больше умирать по капризу».

Вместо того чтобы решить трудную проблему — упорядочить жизнь людей, Чума решает легкую задачу — упорядочивает их смерть. Отныне смерть усовершенствована. Установлена очередь. Это напоминает Освенцим и Майданек и другие изобретения фашистского «нового порядка». Как бы в подтверждение этой ассоциации автор устами Чумы добавляет: «Я забыл вам сказать, вы умрете, об этом мы договорились, но затем вы будете кремированы или, что то же самое, вы будете сожжены заживо: это

очень чисто и это способствует выполнению плана. Испания превыше всего! Организованно принять хорошую смерть — вот главное. За эту цену вы получите мое расположение».
Камю ставит людей в противочеловеческие экспериментальные обстоятельства и выясняет, что случается с человеком, как меняется его характер. Писатель словно пытается измерить возможную глубину человеческого падения и высоты героизма перед лицом неумолимой смерти. Он

задается вопросом, какая линия поведения верна. Он хочет постигнуть возможную степень распада человеческой личности в фантастических условиях, которые, впрочем, совершенно схожи с реальными Освенцимом или ГУЛАГом.
С помощью этого эксперимента Камю раскрывает свою концепцию личности. Одна из сторон этой концепции заключена в философии Нада, пьяницы-абсурдиста, ставшего чиновником Чумы: «Живет ничто!» Чума находит великолепную формулу управления: концентрация и узаконение бессмысленности. Прямо полемизируя с известным антифашистским принципом («лучше умереть стоя, чем жить на коленях»), Нада провозглашает девиз существования при новом порядке: «Выбирайте: жизнь на коленях лучше, чем смерть стоя!»
Попрание в человеке человека, убиение в нем творца и борца — первая задача нового порядка, вторая задача — убиение и самого человека, вернее того, что остается от человека после решения первой задачи. Хор, олицетворяющий народ, выказывает полную растерянность и страх перед лицом грозного нового порядка.
Один из горожан, гордый Диего узнает тайну Чумы: она властна лишь над теми, кто ее боится, если люди презирают смерть — она беспомощна. Тот, кто бесстрашен и внутренне независим, способен противостоять Чуме: «Высший закон, который я знаю: всегда достаточно, чтобы один человек преодолел свой страх и восстал, чтобы эта машина начала скрежетать. Я не говорю, что она остановится. Но сначала она заскрипит и в конце концов она в самом деле застопорится».
И вот Диего вступает в борьбу. Поначалу народ колеблется, но потом присоединяется к нему. Все дружно начинают строить укрепления, чтобы преградить путь сухим ветрам и дать дорогу морскому ветру. Чума предпринимает срочные меры: направляет радиацию на первых попавших в поле ее зрения людей — они падают замертво. Все работающие в замешательстве. Но раздается спокойный голос Диего: «Да здравствует смерть, она не вызывает в нас больше страха!» — и люди вновь принимаются за работу.
Когда становится очевидным, что страха больше нет, секретарша Чумы пускается в демагогию: «Считаться революционером — мой девиз! Однако вы хорошо знаете, что здесь не тот случай. А что дальше? Нет больше народа, делающего революцию. Все это вышло из моды. Революция более не нуждается в повстанцах. Полиции теперь достаточно для всего, в том числе для ниспровержения правительства». Убедившись, что и демагогия не помогает.— восставшие полны решимости довести борьбу до победы, секретарша как бы невзначай выпускает из своих рук тетрадь со списком населения. Это самый коварный прием: у людей всегда есть личные счеты друг с другом. Бесконтрольная власть одних над жиз-

нью других влечет такой же произвол, как и власть Чумы. И абсолютная власть, и безвластие — это власть произвола. Чума заводит новую тетрадь и дополняет убийства, творимые людьми с помощью первой тетради, убийствами во имя порядка Чумы.
Образы гестапо и НКВД витают над этими сценами. Камю отвергает тоталитаризм, но отвергает также и насилие, направленное против насилия, ибо, по его мнению, при любом насилии возможны злоупотребления. Камю последовательно ведет читателя к идее одиночества в жизни, в борьбе, в смерти.
Диего, ставший вождем восстания, находит выход: «Ни страха, ни ненависти — в этом наша победа!» Отсутствие страха должно спасти людей от смерти, посылаемой на них Чумой, отсутствие ненависти должно спасти их от взаимных убийств.
Когда победа уже близка, Чума наносит Диего последний удар: Диего, вместе со своей возлюбленной Викторией, должен покинуть город, навсегда оставив его во власти Чумы, иначе Чума убьет Викторию или самого Диего. Таким образом моделируется один из постулатов экзистенциалистского миросозерцания: свободный выбор — это единственная форма самоосуществления личности в абсурдном мире. Ставя героя перед таким сомнительным выбором, Камю как бы говорит, что история предлагает человеку выбор между плохим и худшим. Диего выбирает свою смерть, выкупая своей жизнью жизнь Виктории и свободу города.
Чума уходит из осажденного мира, проклиная всякую попытку человечества найти выход из абсурдной жизни и пророчествуя тщету революционных усилий. И Камю, ненавидящий Чуму, не находит аргументов, чтобы ей возразить, не потому, что он согласен с ней, а потому, что он не знает, что на самом

деле должно делать человечество. У него много ответов на вопросы, поставленные в пьесе, но нет одного, главного и высшего ответа на центральный вопрос: «В чем же выход?» — поскольку для Камю выхода нет. И он лишь призывает человечество к мужеству, чтобы снести безысходность мира.

Отдавая себя другим, Диего не обретает ничего, кроме «ничто», и теряет самого себя. А люди, избавившись от Чумы, обретают старый, далеко не идеальный порядок вещей, и жизнь их совсем не становится счастливой, просто на смену организованной смерти опять приходит случайная. Все вернулось на круги своя. Борьба оказалась бессмысленной. Новые правители «вместо того, чтобы закрывать рот тем, кто кричи г о несчастье (как это делала Чума и всякая диктатура. — *Ю. Б.),* закрывают свои уши (очень похоже на перестроечников и постперестроечников. — *Ю. Б.)».*

Не принеся счастья народу, Диего украл счастье у себя самого и у Виктории, и она упрекает умирающего Диего за то, что холод мертвой идеи всеобщей справедливости он предпочел живому теплу счастья с люби-

360

мой: «Надо было выбрать меня вопреки самому небу. Надо было предпочесть меня всей земле»; «Десять тысяч лет жизни этого города не стоили десяти лет нашей любви». Диего и сам знает, что его выбор плох, но лучшего нет.

Так замыкается трагическая ситуация вокруг Диего. Оба полюса дилеммы (гибель во имя народа и отказ от счастья с любимой/счастье с любимой, покупаемое ценой предательства) одинаково безысходны. Реальное счастье, по мнению Камю, недостижимо. Любой из возможных путей безнадежен, ибо он не ведет к счастью. Жизнь абсурдна, какой бы путь человек ни избрал в ней. Истинный философ эпохи Чумы — Нада — развивает свою концепцию оптимистического отчаяния: «Невозможно хорошо жить, зная, что человек есть ничто и что лик бога ужасен». Человек народа — рыбак заключает пьесу словами отчаяния.

Исторический пессимизм Камю сказывается в том, что в его художественном мире, в мире на осадном положении даже снятие осады не поднимает историю на новый уровень. Никакой спирали, никакого восхождения — лишь замкнутый круг безысходности: любовью можно выкупить жизнь, жизнью — свободу, свободой — однообразное существование. И никакого просвета, никакой перспективы. И страшнее всего, что Камю уже внутренне смирился. Он видит тщету усилий восставшего человека. Он отрицает и тоталитаризм, и его оборотную сторону — демократию. У него нет позитивной программы, как, впрочем, нет ее у современного человечества.

В своей художественной концепции экзистенциализм утверждает, что сами основы человеческого бытия абсурдны хотя бы потому, что человек смертен; история движется от плохого к худшему и вновь возвращается к плохому. Восходящего движения нет, есть лишь беличье колесо истории, в котором бессмысленно вращается жизнь человечества.

Принципиальное одиночество, утверждаемое художественной концепцией экзистенциализма, имеет обратное логическое следствие: жизнь не абсурдна там, где человек продолжает себя в человечестве. Но если человек — одиночка, если он единственная ценность в мире, то он общественно обесценен, он не имеет будущего, и тогда смерть абсолютна. Она перечеркивает человека, и жизнь становится бессмысленной. Таков круг идей пьесы Камю «Осадное положение».

Чума в одноименном романе Камю — емкий и многосторонний образ-символ. Это не только болезнь, но и особый жестокий порядок жизни людей. Вместе с тем, чума — это смерть, дремлющая до поры до времени в сердцевине жизни. Однажды она неожиданно может проснуться и выслать полчища своих слуг — дохнущих крыс — на улицы залитого солнцем города.

361

Неведомое страшно и неотвратимо, оно всегда рядом. Человека повсюду сопровождает дыхание смерти. Экзистенциализм уверен, что человек не может изменить мир, однако необходимо действовать, чтобы реализовать свободу воли и не чувствовать себя рабом обыденности. Особенности поэтики экзистенциализма — это интеллектуализм, художественное моделирование ситуаций, выявляющих концепцию автора, высокая степень условности, разрыв этического с эстетическим (например, Сартр исключает из духовного мира своих героев категорию совести). Стилистикой экзистенциалистского искусства становится анализ мира, затуманиваемый наплывами иррационального.

В абсурдистском театре (С. Беккет), продолжающем традиции экзистенциализма, абсурд становится не только содержанием, но и художественной формой спектакля: персонажи говорят друг мимо друга и их некоммуникабельность превращается в разрыв художественных связей внутри драматургического текста.

7. Литература «потока сознания»: духовный мир личности, не сопряженный с реальностью.

Литература потока сознания — художественная передача духовного мира личности, прямо не

сопряженного с реальностью. В XIX в. сделано (Стендаль, Л. Толстой, Достоевский) фундаментальное художественное открытие: открыт психологический анализ. До этого открытия феномен мышления понимался литературой как простой отклик сознания на факты действительности. Мысль соответствовала факту и была равна ему. Толстой же показал, что люди как реки. Духовный мир текуч, мысль только отталкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее, прошлое и будущее; она — переработка факта в свете всего жизненного опыта человека; в акте мышления принимают участие не только аналитическая и синтетическая способности мозга, но и память, и воображение, и фантазия. Аналитическое осознание, описание факта, уходящее в прошлое, оказывается «симметричным» по отношению к будущему, к прорицанию и предвосхищению.

В XX в. эти художественные завоевания реализма были подхвачены, продолжены и углублены литературой «потока сознания».

Поток сознания (по англ. streem of consciousness — термин, введеный Уильямом Джеймсом в книге «Основы психологии», 1890) — тип внутреннего монолога, литературное описание внутренних процессов мышления, литературная техника изображения мыслей и чувств, проходящих через сознание, изображение духовных процессов. Общепринято считать, что впервые творческое воплощение в литературе поток сознания получил в 1922 г. в романе Дж. Джойса «Улисс». Однако сам Джойс считал, что впервые поток сознания в литературном произведении выразил

малоизвестный французский прозаик Эдгард Дюжардан в романе «Поверженные лавры» (1888), который вскоре был переведен на английский язык и оказал на него заметное влияние.

В «Улиссе» описываются двадцать четыре часа жизни двух мужчин — Леопольда Блума и Стифена Дедалуса. Действие романа (если описание поступков и главным образом мыслей и чувств героев можно назвать действием) происходит 16 июня 1904 года в Дублине. Интерес к потоку сознания Джойс проявил еще в «Портрете художника в юности» (1916), а также в тринадцатитомнике «Паломничество» (1915—1938). После 1920-х годов развивали технику потока сознания Вирджиния Вулф, Уильям Фолкнер и многие другие авторы.

«Поток сознания — изображение в свободной манере мыслей и чувств персонажей, не скованных логикой» *(Karl Beckson, Arthur Gahz.* 1989).

Начало литературе потока сознания положили Джеймс Джойс и Марсель Пруст. В их творчестве впервые с огромным вниманием, как бы под увеличительным стеклом, была рассмотрена память человека как грандиозное вместилище жизненного опыта и этот опыт был утвержден в его собственном самодовлеющем значении. Предшествующая жизнь была истолкована как нечто более существенное для духовной ситуации личности, чем факты действительности, входящие в ее сознание в данный момент. Сознание начало отрываться от его жизненных импульсов и все более и более трактоваться как спонтанный, саморазвивающийся поток.

Пруст берет факт действительности в его многократном проявлении в сознании человека, в его изменении, определяемом изменениями опыта, памяти и возраста (одно и то же явление по-разному интерпретируется сознанием одного и того же человека в детстве, юности, зрелом возрасте). Моруа писал о Прусте: «Он чувствует, что у него осталась единственная обязанность, а именно... отдаться поискам утраченного времени... Воссоздать с помощью памяти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства — такова задача, которую он ставит перед собой». *(Моруа.* 1970. С. 219).

Художественные принципы Джойса и Пруста абсолютизировала школа «нового романа», сложившаяся в середине 50-х годов во Франции (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор). Исходя из экзистенциалистского представления об абсурдности жизни, об отсутствии цели жизненного процесса, о «рассыпанном» (хаотичном) мире, школа «нового романа» возвела в принцип внесюжетное повествование, разрушая все традиционные организующе-концептуальные (композиционные) элементы произведения. Роман превратился из повествования о жизненных фактах и событиях в утонченно-эссеистический, импрессионистический пере-

сказ нюансов духовной жизни героя. Психологизм был доведен до крайности. Поток сознания порвал связь с реальным миром. В реализме сознание героя, совершая прыжки через «разрыв в информации» (от факта к факту, к гипотезе, к предшествующему опыту, к будущему), сохраняло связь с жизненным процессом, в литературе потока сознания этот поток оказался летящим над реальностью. *«Поток сознания» стал «потоком самосознания»,* мыслью, текущей вне берегов жизни. Само мышление было понято как психический процесс существования эгоцентрической личности героя. Повествование стало обрываться на полуслове, неожиданно и немотивированно. Произведения потеряли очертания: ослаб

сюжет, развязка перестала быть художественным итогом произведения, превратившегося в натуралистическую картину мелькающих психологических состояний персонажа.
В романе Н. Саррот «Портрет неизвестного» раскрываются тончайшие оттенки и полутона человеческих отношений. Неизвестный и никак не представленный читателю мужчина, проходя городским садом, заглядывается на незнакомую девушку. Зарождение безотчетной нежности в душе мужчины и происходящие в душе девушки ответные реакции на его настойчивые взгляды становятся содержанием романа. Писательница вводит и другой мотив, определяющий переживания девушки: старик-отец то ли из ревности, то ли из деспотизма тиранит ее. Никакой развязки нет, сюжетные линии обрываются, как бы подчеркивая, что не жизненная событийность, а внутренние переживания, оттенки чувств — самоценный предмет художественного изображения.
В романе Алена Роб-Грийе «Прошлым летом в Мариенбаде» раскрывается значение памяти в духовной жизни личности. Память — всегда настоящее, это прошлое, существующее в современности: пока я помню, явление существует во мне и со мною. Поэтому Роб-Грийе смешивает прошлое и настоящее, они накладываются друг на друга и оказываются сосуществующими и равнозначными. Личность трактуется как амфибия, одновременно живущая в двух средах — прошлом и настоящем.
Литература «потока сознания» запечатлевает внутренний мир личности и раскрывает ценности духовной жизни в их спонтанном движении.
8. Неоабстракционизм: поток сознания,запечатленный в цвете. Неоабстракционизм (абстракционизм второй волны) — стихийно-импульсивное самовыражение; принципиальный отказ от фигуративности, от изображения действительности, во имя чистой выразительности; поток сознания, запечатленный в цвете.
Неоабстракционизм создало новое поколение абстракционистов, пришедшее в искусство после Второй мировой войны (Дж. Поллак, Де Кунинг, А. Манисирер). Они освоили сюрреалистические технику и
364
принципы «психического автоматизма». У Поллака акцентируется в творческом акте не произведение, а сам процесс его создания. Этот процесс становится самоцелью и здесь формируются истоки «живописи-действия». Течением неоабстракционизма в США (50-х гг.) стал «абстрактный экспрессионизм» (М. Ротко, А. Горки).
Картина Манисирера «Минус двенадцать градусов» — совокупность желтых квадратов и треугольников на фоне бесформенных зелено-фиолетовых и черных пятен. В этом же ключе написана и картина «Северо-западное течение» — нечто вроде структуры грунта под микроскопом.
Теоретические манифесты и высказывания художников подчеркивают как исходные постулаты абстракционизма разрыв изобразительности и выразительности в живописи и скульптуре.
Принципы неоабстракционизма обосновывали М. Брион, Г. Рид, Ш.-П Брю, М. Ратон. Итальянский теоретик Д. Северини призывал забыть реальность, поскольку она не влияет на пластическое выражение. Другой теоретик, М. Зефор, заслугой абстрактной живописи считает то, что она не несет в себе ничего от нормальной среды человеческой жизни. Фотография отняла у живописи изобразительность, оставив последней лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника.
Слабое звено теории абстракционизма и неоабстракционизма — отсутствие ясных ценностных критериев отличения творчества от спекуляции, серьезности от шутки, таланта от бездарности, мастерства от трюкачества.
В западном искусстве неоабстракционизм в конце 50-х годов стал особенно популярным среди художников, критиков и теоретиков живописи. Неоабстракционисты (Г. Матье) своим творчеством утверждали разрыв личности и мира. В манифесте Миланской группы неоабстракционистов (1956) подчеркивалось: «Мы стремимся выявить свое активное присутствие не тем, что беремся за определенную идеологию, а тем, что утверждаем свои человеческие качества, которые не могут замкнуться в обособленной жизни».
Английский теоретик искусства Г. Рид считает неоабстракционизм неизбежным и благостным порождением современного бесчеловечного мира. Отчуждению, разрушающему личность, он противопоставляет сознательное отчуждение личности от реальной жизни — бегство в пестроту пятен и линий, в стихию чистых форм и цветов. К сожалению, неоабстракционизм только отрицает противочеловечную реальность, но не пытается очеловечить ее.
365
Художественные решения абстракционизма и неоабстракционизма (гармонизация цвета и формы, создание «равновесия» разных по величине плоскостей за счет интенсивности их окраски) используются в архитектуре, в дизайне, в оформительском искусстве, в театре, кино, на телевидении.

ПОСТМОДЕРНИЗМ: ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И

СТАНОВИТСЯ ПОСТЧЕЛОВЕКОМ

1. Особенности постмодернизма.

Постмодернизм (postmodernism — после модернизма, термин возник во второй половине XX в.). Искусство наиболее сейсмо-чувствительно по отношению к социальной стабильности общества и уже в начале 50-х гг. XX в., когда всем казалось, что окружающий мир незыблем, в искусстве начал складываться новый период авангардизма — постмодернизм. И оказалось, что действительно мир стал меняться — вскоре прогремят войны в Корее, во Вьетнаме, пройдет культурная революция в Китае, будет подавлена пражская весна; а потом рухнет Берлинская стена, разрушится СССР, пройдут малые и большие войны (в Афганистане, Карабахе, Молдавии, Чечне, Югославии, Кашмире), НАТО начнет вытеснять с политической арены ООН...

В период постмодернизма деструкция охватывает все аспекты культуры. Постмодернизм как художественная эпоха несет в себе художественную парадигму, утверждающую, что человек не выдерживает давления мира и становится постчеловеком. Все художественные направления этого периода пронизаны этой парадигмой, проявляя и преломляя ее через свои инвариантные концепции мира и личности. *Поп-арт:* демократ-приобретатель в обществе «массового потребления»; *сонористика:* игра тембров, выражающая «Я» автора; *алеаторика:* человек — игрок в мире случайных ситуаций; *музыкальный пуантилизм:* «мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит»; *гиперреализм:* обезличенная живая система в жестоком и грубом мире; *хеппенинг:* своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире случайных событий; *саморазрушающееся искусство:* безликая личность в мире «ничто»; *соц-арт:* социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности; *концептуализм:* человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности

Постмодернизм — художественный период, объединяющий ряд нереалистических художественных направлений второй половины XX столетия. Постмодернизм — результат отрицания отрицания: модернизм отрицал академическое и классическое традиционное искусство; однако к концу века сам модернизм стал традиционным. Отрицание тра-

диций модернизма обрело риторически-художественное значение, что и привело к возникновению нового периода художественного развития — постмодернизма.

Некоторые современные художники стали возвращаться к предмодернистским произведениям и по-новому преобразовывать их (характерны новые аранжировки классических музыкальных произведений). Другие постмодернисты, создавая произведения, сознательно использовали методы и технику классиков.

2. Поп-арт: зомбированная масс-культурой личность общества массового потребления; приобретатель и потребитель.

Термин «поп-арт» (популярное искусство) был введен критиком Л. Элоуэем в 1965 г. Как художественное направление поп-арт закрепляет давно наметившиеся в искусстве оппозиции: массовое — народное; массовое — элитарное.

Поп-арт — художественное удовлетворение «тоски по предметности», порожденной долгим господством в западном искусстве абстракционизма и неоабстракционизма. Некоторые исследователи даже рассматривают поп-арт как реакцию на беспредметное искусство. «Абстрактное искусство исчерпало свои возможности открывать новые горизонты для художника и для зрителя, и в следующем десятилетии эту присущую самой природе искусства функцию перенял поп-арт» *(Jucy R. Lippard.* 1966. P. 9). Эстетизация всего вещного мира становится принципом этого искусства: «Художественную ценность можно отыскать в любом предмете, даже в уличных отбросах» («XXXII Espasizione Bienale Internationale d'Arte», Venezity, 1964, p. 9).

Поп-арт — новое фигуративное искусство. Абстракционистскому отказу от реальности поп-арт противопоставил грубый мир материальных вещей, которому приписывается художественно-эстетический статус.

Теоретики поп-арта утверждают, что в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства. Поэтому задача художника понимается не как создание художественного предмета, а как придание обыденному предмету художественных качеств путем организации определенного контекста его восприятия. Эстетизация вещного мира становится принципом поп-арта. Художники стремятся добиться броскости, наглядности, доходчивости своих творений, используя для этого поэтику этикетки и рекламы. Поп-арт— это композиция бытовых

предметов, иногда в сочетании с муляжем или скульптурой.
Смятые автомобили, выцветшие фотографии, обрывки газет и афиш, наклеенные на ящики, чучело курицы под стеклянным колпаком, выкрашенный белой масляной краской рваный ботинок, электромоторы, старые шины или газовые плиты — таковы художественные экспонаты поп-арта.
367
У этих художественных установок есть своя эстетическая логика: предметы,в античную эпоху имевшие чисто утилитарное назначение (сосуды для хранения зерна, амфоры, сохранявшие вино), со временем обретали чисто художественный смысл и ныне стоят на стендах «под стеклом» в лучших музеях мира. Художники и теоретики поп-арта исходят из посылки: вовсе не следует дожидаться того часа, когда утилитарные изделия современной эпохи утратят свое практическое назначение и как античные амфоры обретут несомненную художественную ценность. Можно и в этой эстетической сфере «ускорить движение истории» и современный ботинок водрузить на музейный стенд, придавая этому экспонату художественно-эстетический статус.
«Отцом поп-арта» критика США именует американского художника Э. Уорхола. Его карьера началась в 1962 г., когда импресарио Ирвин Блум организовал в Лос-Анджелесе его выставку. Зрители впервые увидели вместо картин многократно увеличенные изображения этикеток от консервных банок и бутылок с томатным соком. Уорхол превратил в эстетический принцип своего творчества такие специфические особенности рекламы, как выразительность, нарочитая крикливость, банальность, примитивизм, ориентация на среднестатистическую личность. Э. Уорхол писал, что хочет быть антигуманной машиной, отделенной от творимого ею искусства.
США больны комплексом культурной неполноценности: они ощущают, что их историко-культурный слой невелик (всего — двести-триста лет, в Европе же в десять раз больший), к тому же не цивилизация Америки, а культура Парижа диктовала художественные моды миру; как правило, новые художественные направления рождались в Европе. И вот именно Америка создает в 60-е годы новое художественное направление — поп-арт. Однако Америка ли? Россия, как известно, — «родина слонов». Соответственно и родина поп-арта. За долго до того как американские художники провозгласили создание нового направления — поп-арта, главная его идея была провозглашена и осуществлена в России. В 1919 году Давид Бурлюк с группой футуристов колесил по советским провинциальным городам, охваченной гражданской войной России. В одном провинциальном городе были объявлены выступления футуристов, сопровождаемые художественной выставкой. Из-за транспортных и общих неурядиц эпохи картины Бурлюка не прибыли вовремя и выставка срывалась. Тогда, по предложению В. Шкловского, на выставке были развешаны экспонаты, которые сегодня мы могли бы отнести к искусству поп-арта: главным шедевром этой выставки были носки Шкловского, помещенные под стеклом в рамке.
368
Важными шагами становления поп-арта в США были начавшиеся с 1962 г. выставки «Новый реализм» в галерее Сиднея Джениса, в музеях современного искусства Гуггенхейма. В этом же году Ричард Гамильтон выставляет созданную в духе поп-арта серию идеологически ангажированных литографий и картин «Давайте вместе исследовать звезды» на тему выдвинутой Кеннеди программы космических исследований. В центре экспозиции Гамильтон поместил рекламно-плакатно решенный фотоколлаж, изображающий Кеннеди в скафандре космонавта за штурвалом межпланетного корабля.
Вскоре поп-арт пересек океан и появился в Европе на Бьеннале в Касселе (1964). С 1964 г. свои поп-артовские произведения Гамильтон выставлял не только в Нью-Йорке, но и в Лондоне, Милане, Касселе, Берлине. Лондонская галерея Тейт (1970) устроила первую ретроспективную выставку творчества Гамильтона. Экспонировались 170 его произведений: от карандашных набросков (иллюстрации к роману Джеймса Джойса «Улисс») до двенадцати этюдов, стилизованно изображающих популярных манекенщиц средствами коллажа, эмали и косметики (цикл «Клише мод», 1969). К наиболее известным произведениям Гамильтона относятся: «Интерьер II» (1964 г.), «Уитли Бэй» (1965 г.), «Я мечтаю о белом Рождестве» (1967 г.).
Американская критика отмечала, что использование методов современной полиграфии, которые в значительной мере формируют наши представления о мире, придает творчеству Гамильтона характер навязчивых видений.
У разных художников поп-арта есть «жанровая» специализация. Так, Д. Чемберлен питает пристрастие к смятым автомобилям. Любимый жанр К. Ольденбурга — коллаж, Дж. Дайна — бытовые интерьеры. Р. Раушенберг получил подготовку театрального художника, и проблема предметной организации пространства в его новой деятельности осталась ведущей. Он компонует вещи по принципу «художественного беспорядка». Кроме того, Раушенберг создал «комбинированную живопись», которую озвучивает аудиоаппаратурой. Одним из его приемов стал и фотомонтаж в сочетании с обрывками газет, картин и старыми вещами.

Поп-арт как художественное направление имеет ряд разновидностей (течений): оп-арт (художественно организованные оптические эффекты, геометризованные комбинации линий и пятен), окр-арт (композиции, художественная организация окружающей зрителя среды), эл-арт (движущиеся с помощью электромоторов предметы и конструкции, это течение поп-арта выделилось в самостоятельное художественное направление — кинетизм).

В поп-арте упор с мира вещей перенесен на светоцветовую среду и световую атмосферу вокруг человека. Особая эстетическая среда создается с помощью цветонасыщенных оптических эффектов, благодаря применению линз, зеркал, вращающихся устройств, дрожащих металлических пластинок и проволок. При этом художник достигает высокой степени абстрагирования от конкретности. Оп-арт объединил поп-арт с традициями геометрического абстракционизма. В национальном музее в Вашингтоне в 1963 г. можно было видеть огромную композицию из блестящей медной проволоки. Это произведение оп-арта изобра-

369

жало солнце, являвшееся фокусом медной паутины («неба»). Композиция от малейшего движения воздуха тихо колыхалась и переливалась тысячами тончайших медных нитей.

В 1964 г. в Амстердаме в Государственном музее рядом с залами, где висят картины Рембрандта, открылась выставка поп-арта. Вот представленный там образчик окр-арта: у стены стоит трельяж, на его подзеркальнике аксессуары дамского туалета — флакон, пудра, пуховка, маникюрный набор, перед подзеркальником пуфик. Все предметы совершенно реальны, однако на пуфике сидит белая, из нетонированного гипса, фигура женщины. В руке эта гипсовая женщина держит реальную расческу, которой причесывает свои гипсовые волосы. Для этой композиции характерен эпатирующий контраст реальных предметов с гипсовой фигурой.

Другой экспонат той же выставки дает представление об эл-арте. На постаменте посредине зала стоял сложный механизм, напоминающий увеличенное внутреннее устройство ходиков. Однако в отличие от часового механизма это сооружение из колесиков, шестеренок, винтиков и шкивов было лишено строгой логической простоты и практической целесообразности. Где-то внутри этой конструкции находился электромотор. Зритель должен был подойти к произведению и нажать на бросающуюся в глаза красную кнопку, тем самым как бы вступив в сотворчество с автором. После этого сооружение пробуждалось к жизни: колесики и шестеренки начинали вращаться, движение постепенно передавалось снизу вверх, другим шестеренкам и наконец металлическому прутику-пестику, возвышавшемуся над сооружением. Пестик начинал медленно вращаться над головой зрителей, надтреснуто звеня прикрепленным к концу пестика бубенчиком. Проделав несколько кругов, пестик замирал, механизм останавливался и пребывал в неподвижности до тех пор, пока следующий зритель вновь не приводил его в движение нажатием кнопки.

Поп-арт ориентирован на интуитивистские и иррационалистические принципы творчества и подходы к реальности. Об этом пишет западная критика: «Все лучшее, что есть в поп-арте, действует косвенно... Принцип, лежащий в основе этого искусства, состоит в том, чтобы найти средство коммуникации, подрезающее под корень всякое ясное формулирование мысли» («Rinascita», 11. IX. 1965).

Согласно оценке западных критиков и эстетиков, поп-арт — «антиискусство» (Г. Рид), «извращение от искусства» (Плантер), «смесь паноптикума и свалки» (Карл Борев), «зеркало американской действительности» (Вилли Бонд), «отражение мечты потребителя» (Ричард Гамильтон), «оскорбление всему, что является синонимом гармонии» (А. Боске), «способ привлечения внимания к абстрактным свойствам банальных вещей» (Рой Лихтенштейн).

Поп-арт выдвинул концепцию личности потребителя общества «массового потребления». Идеальная личность поп-арта — человек-потребитель, которому эстетизированные натюрморты товарных композиций должны заменить духовную культуру. Слова, подмененные товарами, литература, вытесненная вещами, красота, замененная полезностью, жадность материального, товарного потребления, заменяющая духовные потребности, характерны для поп-арта. Это направление принципиально ориентировано на массовую, нетворческую личность, лишенную самостоятельности мышления и заимствующую «свои» мысли

370

из рекламы и средств массовой коммуникации, личность, манипулируемую телевидением и другими СМИ. Эта личность программируется поп-артом на исполнение заданных ролей приобретателя и потребителя, покорно сносящих отчуждающее воздействие современной цивилизации. Личность поп-арта — зомби масс-культуры.

Как правило, поп-арт не касается общественной проблематики. Некоторые течения поп-арта оказали влияние на эстетику быта, другие — на искусство оформления витрин.

Свойственные поп-арту эстетизация и идеализация вещи не раз встречались в искусстве. *Натюрморты «малых голландцев» воспевали прелесть вещей, поэтизированных как творения рук человека; в этих натюрмортах воспевались продукты творческого труда. В поп-арте вещь эстетизируется как предмет «массового потребления» в «массовом обществе».* Возникает эстетизированный фетишизм потребления, культ вещей. В этом особенность поп-арта. Утверждая человека-приобретателя, поп-арт поэтизирует вещь,

которая должна поступить в «массовое потребление», или вещь, уже бывшую в употреблении, отслужившую, устаревшую, но все еще хранящую на себе печать использования человеком (композиции из подержанных газовых плит, шин, мебели).

Демонстрация старой, изношенной, израсходованной, поломанной вещи «через отрицание» утверждает новую, полноценную продукцию. Так, например, на Всемирной выставке в Монреале в павильоне США можно было видеть старый облезлый автомобиль, с помощью которого «от противного» рекламировались не только всемирно известные марки американских машин, не только комфорт и сервис, но и в конечном счете американский образ жизни. Это важный рекламно-эстетический прием поп-арта — показ старой, изношенной или поломанной вещи, которая «от противного» доказывает необходимость новой, полноценной продукции.

Поп-арт — рекламная пропаганда вещи и утверждение фетишистского отношения к ней. Это достигается с помощью коллажей (например, в композициях К. Ольденбурга) или с помощью оформленного интерьера (например, лопата, висящая на цепочке, — «Кухня» Дж. Дайна). Эстетика поп-арта — эстетика утилитаризма, часто нигилистическая, через отрицание утверждающая вещь как фетиш.

Поп-арт — внешне бунтарское искусство, выполнявшее «охранительную» функцию адаптации человека к обществу. Целое крыло поп-арта сомкнулось с социальным нигилизмом «новых левых». Содержание поп-арта — всеобщее отрицание, а цель — всеобщий, коллективный экстаз, являющийся «актом бунта против всех и всяческих форм отчуждения» (См.: Давыдов. Движение «новых левых» и музыкальный авангард. «Советская музыка», 1970, № 4). Бунт «новых левых» был формой вживания молодой личности в западное общество. Крыло поп-арта, обслуживавшее этот бунт, всячески стремилось уйти от литературы, от слова, от эстетики — от всего, что вербально формулирует мировоззренческие ориентации личности. И в этом — внутреннее противоречие бунтарей. Ганноверский (ФРГ) журнал

371

«Театр сегодня» отмечал, что публицисты типа Энценсбергера выступали против извращения человеческих потребностей и в то же самое время отказывали человеку в праве иметь потребность в поэзии («Theater heute». 1969. № 8. S. 55). Поп-арта смыкался с социальным нигилизмом «новых левых», одушевленных пафосом всеобщего отрицания «Новые левые» утверждали искусство, которое вызывало экстаз аудитории Это воспринималось ими как высвобождение «революционных потенций», как бунт против отчуждения Для «новых левых» поп-музыка и ее воздействие на массовую аудиторию стали моделью общественной функции искусства. Они отдавали предпочтение поп-музыке, поскольку она, как правило, воспринимается непосредственно, коллективно и экстатически.

В фильме Антониони «Блоу-ап» одна из сцен показывает коллективное восприятие поп-музыки. Молодежная аудитория все более и более накаляется от неистовых ритмов, экспрессии, эмоциональной атаки музыкантов. Головы, плечи, руки слушателей начинают покачиваться в такт ритму. Ритм нарастает. Слушатели впадают в раж, глаза горят восторгом сопричастности ко всеотрицающему коллективному бунту. Вопли сотрясают зал. Наконец один из музыкантов так бьет по своей гитаре, что она разваливается, тогда исступленная толпа норовит схватить какой-нибудь ее обломок. Герой фильма буквально с риском для жизни выхватывает гриф гитары и, преследуемый фанатами поп-арта, мчится к выходу. А за порогом, оторвавшись от преследования, с недоумением глядит на никчемный фетиш и бросает его на тротуар, под ноги равнодушных прохожих. Этот эпизод из фильма Антониони прекрасно раскрывает суть «эстетического бунтарства» как средства привыкания становящейся личности к шабашу «массового потребления» и массового отчуждения. Даже протест хиппи против общества был лишь оборотной формой приобретательской идеи, идеи., исходящей из постулата, что только в отношении к вещи и раскрывается человек. В этот протест изначально заложено возвращение блудного сына в отеческие объятия приобретательства.

3. Гиперреализм: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире.

Гиперреализм (от греч. hyper — сверх) возник в середине 60-х годов как одно из художественных направлений, настаивающих на своей «реалистической» природе; прилагательное «гипер» к слову «реализм» варьируется: его называют «новый», «радикальный», «холодный». *Гиперреализм — художественное направление, инвариант художественной концепции которого обезличенная живая система в жестоком и грубом мире.*

Гиперреализм — создает живописные сверхнатуралистические произведения, передающие мельчайшие подробности изображаемого объекта. Сюжеты гиперреализма нарочито банальны, образы — подчеркнуто «объективны». Это направление возвращает художников к привычным формам и средствам изобразительного искусства, в частности к живописному полотну, отвергнутому поп-артом. Главными темами своих картин гиперреализм делает мертвую, рукотворную, «вторую» природу городской среды: бензоколонки, автомобили, витрины, жилые дома, телефонные будки, которые подаются как отчужденные от человека.

372
Выставка художников ФРГ «Человек и природа» (Москва, 1983) была насыщена произведениями гиперреализма. Картинам Я. Триппа «Легкая трещина», «Капризы природы», «Повелитель рыб» присуща стилизация под цветную фотографию. Диагональная «Легкая трещина», живописными средствами имитирующая расколотое стекло на портрете мужчины, символизирует надлом, происшедший в душе портретируемого, передает безысходность его мироощущения.
Гиперреализм показывает следствия чрезмерной урбанизации, разрушения экологии среды, доказывает, что мегаполис создает противочеловечную среду обитания. Главная тема гиперреализма — обезличенная механизированная жизнь современного города. Немецкий искусствовед П. Загер в статье «Новые формы реализма» отмечает, что в гиперреализме на картине прыщ есть прыщ, щетина есть щетина — все поверхность, которая не подразумевает никакой глубины, разве только высшее безразличие. Теоретическая основа гиперреализма — философские идеи франкфуртской школы, утверждающей необходимость ухода от идеологизированных форм образного мышления. Гиперреализм — насильственная и искусственная деструкция реальности. В его развитии большую роль сыграла гамбургская группа «Зебра». Художники этой группы совмещают детальное и буквальное изображение реальных предметов с элементами фантастики, стремятся избежать вмешательства собственного миросозерцания в творческий процесс. *Гиперреализм устраняет из творческого процесса дух человеческого присутствия, собственное видение мира устраняется часто рука не касается полотна (художники используют распылители).*

4. Фотореализм: достоверный обыденный человек в достоверном обыденном мире.

Фотореализм (или «резкофокусный реализм», «документальный романтизм» — термин московского искусствоведа А. Каменского). Произведения фотореализма основываются на сильно увеличенной фотографии и часто отождествляются с гиперреализмом. Однако и по технологии создания образа и главное по инварианту художественной концепции мира и личности — это хотя и близкие, но разные художественные направления. Гиперреалисты имитировали фото живописными средствами на холсте, фотореалисты имитируют живописные произведения обрабатывая (красками, коллажными средствами) фотографии.
По мнению теоретиков постмодернизма копирование фотографии ведет к созданию нового смысла и сверхреальности. Такие произведения европейские теоретики называют гиперреалистическими (hyperrealism), американские — суперреалистическими (superrealism). Однако следует различать гиперреализм (сверхнатуралистическая живопись) и фотореализм (изобразительная деятельность на основе фотографии) как два близких, но различных художественных направления.
373
Для фотореализма фотография заменяет натуру, фотоизображение важнее непосредственного взгляда на реальность. Фотореалист Э. Гороховский пишет: «Картина у меня почти всегда состоит из двух элементов — один из которых — это воспроизведенная тем или иным способом фотография, второй — нечто вторгающееся в это фотографическое пространство» (Флэш-арт, русское издание, 1989. № 1. С. 150).
Фотореалист не создает картину на основе личного впечатления от натуры. Он не работает на пленэре как импрессионист, не работает по памяти на основе личного впечатления как Фальк и художники его школы; фотореалист имеет дело с фотоснимком, с реальностью, прошедшей через фотообъектив. На холсте возникает суррогат реальности, мало одухотворенный субъективностью художника.
Дж.А. Каналетто - праотец фотореализма. Знаменитая картина Кана-лето «Возвращение Бученторо (золотая лодка) к молу» представляет церемонию обручения дожа с морем. На картине изображается у пристани Венеции Золотая галера, украшенная золотыми барельефами. При создании этого полотна как и при создании других своих картин Каналето использовал проекционную технологию задолго до изобретения фотоаппарата и технологии обработки фотопленки. Проекционный аппарат с помощью линзы и нехитрой системы зеркал проецировал изображение окружающей реальности на бумагу, а художник обводил на бумаге контуры спроецированных предметов, затем эти контуры копировались на холст и тщательно раскрашивались в соответствии с реальным пейзажем.
Фотореализм как художественное направление в мировом изобразительном искусстве сложился в 70-х годах XX в. В России фотореализм возник в середине 70-х годов, а первые выставки состоялись в 80-е годы. В возникновении русского фотореализма сыграла роль «традиция бытописательства, пришедшая из XIX века. Можно сказать, что для русского художественного сознания характерно особое всматривание в жизнь, литературность, любовь к реальным событиям, их обстоятельствам и деталям, что оказалось в чем-то близким эстетике фотореализма» *(Козлова.* 1994).
Фотореализм утверждает приоритет документальности и художественную концепцию: достоверный,

обыденный человек в достоверном, обыденном мире. Один из фотореалистов — Булатов — пишет: «Я должен изобразить не прекрасное, и не ужасное, а самое обычное».
Фотореалист вырывает из жизни видеоэпизод и делает его объектом фотофиксации, предметом художественного восприятия зрителя. Это художественное направление возникло в последние десятилетия XX в. Теоретик средств массовой коммуникации М. Маклюэн утверждал, что во второй половине XX в. наступила эпоха визуальной цивилизации и не чтение, не книги, становятся главным средством информации, а зрительные образы.
374
Цель фотореализма — изображение современной обыденной повседневности. Улицы, прохожие, витрины, автомобили, светофоры, дома, предметы быта воспроизводятся в произведениях фотореализма достоверно, объективно и сверхпохоже.
Теория фотореализма разработана мало, у этого направления нет своего манифеста или четко изложенной художественной программы. И все же ряд общих особенностей фотореализма можно назвать: 1) фигуративность, противостоящая традициям абстракционизма; 2) тяготение к сюжетности; 3) стремление избегать «реалистических штампов» и документализма; 4) опора на художественные достижения фототехники.
«Фотография, кино, телевидение, репродукции, реклама — эта тиражная культура во многом вытесняет непосредственную реальность, натуру как таковую. Игнорировать подобное мощное воздействие художник не может, но он может его использовать — сделать эту «вторую природу» и героем, и инструментом своего искусства» *(Козлова.* 1994. С.8)
Фотореализм создает художественную реальность, «пропущенную» через фотообъектив, что абсолютно гарантирует реальность изображаемого события или объекта. Фотоизображение служит психологической и философской основой доказательства объективного существования окружающего мира. Постулат фотореализма — мир запечатлен на фото, значит он существует. Российский фотореалист Булатов утверждает, что фотография есть гарант объективной данности.
Фотореалист считает, что фототехнические средства передают мир адекватно и недеформированно, беспристрастно и точно. Изобразительная поэтика фотореализма: 1) создание изображения на основе исходного фото; 2) отсутствие мазков и нанесение краски распылителем; 3) использование трафаретов; 4) уход от живописности; 5) склонность к большим форматам.
Одно из течений фотореализма — «слайдизм» (название фиксирует метод работы художника, копирующего слайд, спроецированный на холст).

5. Сонористика: Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая «Я» автора).

Сонорное направление в музыке (ит. sonore — звучать) возникло в конце 50-х — начале 60-х годов. Для его представителей важна не высота звука, а тембр. Они ищут новые музыкальные краски, нетрадиционное звучание: играют на трости, на пиле, палочками по струнам рояля, хлопают по деке, по пульту, извлекают звук путем протирания мундштука платком. Польский композитор Ю. Лучюк, например, исполняет свои произведения с помощью струн и педали, игнорируя клавиатуру. В концертах С. Буссотти в Вене (1970) исполнители скребли щетками брюхо рояля, стучали молотком по деке и стенкам.
375
В чистой сонорной музыке мелодия, гармония и ритм особой роли не играют, значение имеет лишь тембровое звучание. Потребность его фиксации вызвала к жизни специальные графические формы записи тембра в виде тонких, жирных, волнистых, конусообразных линий. Порой указывается и диапазон, в котором исполнителю надо играть.
Поиски новых тембров, новых способов звукоизвлечения велись музыкантами всегда. Еще в 1911 г. Г. Коуэлл применил комплексы «звуковых гроздьев», исполняющихся на фортепиано кулаком, ладонью или предплечьем. Он же в 1923 г. ввел игру непосредственно на струнах фортепиано. Однако это еще не была сонористика, так как тембру еще не придавалось решающего значения.
Родоначальником сонорной музыки стал польский композитор К. Пендерецкий, написавший для симфонического оркестра реквием «Памяти жертв Хиросимы» (1960). Это музыкальное начинание продолжили К. Сероцкий, С. Буссотти и другие. В «Флюоресценциях» Пендерецкий проявил огромную изобретательность в создании фантастических тембровых звучаний.
Сонористика — игра тембров, в которой находит выражение личностное «я» автора (пьесы «Звучания» Л. Шари, «Контуры» Б. Шеффера). Эта игра перекликается с переливами цветовых и световых пятен в произведениях оп-арта.

6. Музыкальный пуантилизм: «мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит».

В конце 50-х — начале 60-х годов в музыке на основе «тотального сериализма» возникает пуантилизм (фр. point — точка), который принес с собой разорванность музыкальной ткани, разбросанность ее по регистрам, сложность ритмики и тактовых размеров, обилие пауз Основой музыки становится пауза. Возникает игра исполнителя одним пальцем и даже музыка без звука. В «Пяти пьесах по Давиду Тюдору» С. Буссотти первая пьеса представляет собой тридцать секунд молчания, а третья — сорок пять.

Пуантилистическая пьеса С. Буссотти «Причуды» в исполнении виолончелиста И. Гомеса — последовательность нескольких pizzicato. Исполнитель играет на виолончели, усиливая на tremolo звуки неопределенной высоты. Звуки разделяются большими паузами. Исполнитель прибегает к нетрадиционным формам и средствам звукоизвлечения, таким как поворот виолончели в сторону или хлопки по деке. Составной частью исполнения становится паясничание виолончелиста.

Музыкальный пуантилизм отказывается от создания внятной художественной реальности (от реальности, которую можно было бы понять, опираясь на мировую музыкально-художественную традицию и пользуясь традиционными музыкально-семиотическими кодами). *Пуантилизм*

376

ориентирует личность на эмиграцию в мир своей души и утверждает осколочность окружающего мира

7. Алеаторика: человек — игрок в мире случайных ситуаций.

Алеаторика (лат. alea — игра в кости; лат. aleatory, aleatoric — «зависящий от броска игральных костей») — *литературные и музыкальные произведения, порядок частей и композиция которых случайны (произвольно выбраны автором, исполнителем или реципиентом), художественное направление литературы и музыки, основывающееся на философском представлении, что в жизни царит случайность, и утверждающее художественную концепцию человек — игрок в мире случайных ситуаций*

Алеаторика освобождает художника «от корсета безжалостных структур», от «интервалов серийной техники». Однако художник впадает в другую крайность: в субъективистский произвол исполнения, касающийся и нотного текста.

Алеаторика как направление следует традиции индивидуальных художественных экспериментов: так Малларме в поэме «Удача никогда не упразднит случая» (1897) рассматривает и демонстрирует алеаторные принципы творчества; так дадаисты и сюрреалисты использовали случайные способы композиции (именно такими были приемы и техника коллажа). Само название дадаизма (от «дада») было выбрано Тцара протыканием наугад словаря Лярусс ножом для бумаги.

Основатели алеаторики — К. Штокхаузен и П. Булез (конец 50-х — начало 60-х гг. XX в.). Штокхаузен написал фортепианную пьесу (1957), состоящую из девятнадцати частей, которые можно играть в любой последовательности, а Булез создал Третью сонату для фортепиано (1961), в которой одни фрагменты исполняются импровизационно по заданным автором параметрам, другие — выпускаются, а четыре из пяти (за исключением среднего) — в произвольном порядке. В 60-е годы в духе алеаторики творят С. Буссотти, Дж. Кейдж, А. Пуссер, К. Сероцкий и другие.

Случайность вторгается в литературные или музыкальные произведения алеаторики по-разному. Во-первых, механически: посредством бросания фишек (костей), игры в шахматы, перетасовывания страниц или варьирования фрагментов. Например, в сочинении Пуссера «Ответ для семи музыкантов» вступление музыкантов в исполнение решается жеребьевкой, а другие элементы музыки определяются игрой исполнителей в шахматы. В опере Пуссера «Ваш Фауст» ход действия, судьбы героев и последовательность музыкальных фрагментов выбираются зрителями перед началом спектакля путем голосования черными и белыми шарами. В одной из пьес К. Сероцкого перемешиваются 30 фрагментов.

Еще один способ введения случайности в алеаторику — импровизация: музыкальный текст пишется «знаками-символами», а затем свободно интерпретируется.

377

Алеаторика встречается не только в музыке, но и в литературе. В ФРГ вышел ряд книг, в которых тасуются страницы, а в произведениях Г. Хейта постоянного места нет даже у слов. Джонсон создал алеаторическое повествование «Несчастные» (1969), состоящее из двадцати семи главок, помещаемых в коробке. Эти главки предлагается расставлять и читать в произвольном порядке.

Алеаторике близок хеппенинг как направление, предусматривающее изменяемость форм, создаваемых художником, и вовлекающее зрителей непосредственно в творческий процесс.

8. Хеппенинг: своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в

хаотичном мире «случайных» событий.

Возникший в конце 50-х годов, в начале 60-х хеппенинг был одним из самых популярных видов современной художественной культуры на Западе. Как и поп-арт, он появился в США и вскоре перекочевал в Европу и Азию. Само слово «хеппенинг» означает «происходящее», «случающееся», непреднамеренное происшествие или событие. На самом же деле хеппенинг — представление, заранее спланированное и подчиненное либретто и режиссерскому замыслу. Подчиняясь им в основном действии, в остальном участники импровизируют.

Впервые хеппенинг появился в среде художественной богемы Нью-Йорка. Эти действа вначале носили характер случайных развлечений для узкого круга. Однако приемы и принципы этого нового вида художественной деятельности нашли вскоре более широкое распространение. Создателями хеппенинга являются, как правило, художники и скульпторы.

Автором первых постановок хеппенинга «Двор», «Творения» (1958— 1959) был А. Кепроу. Постановки хеппенинга предполагают загадочные, порой алогичные действия исполнителей и характеризуются обилием реквизита из вещей, бывших в употреблении и даже взятых на свалке. Участники хеппенинга надевают яркие, утрированно нелепые костюмы, подчеркивающие неодушевленность исполнителей, их похожесть то на ящики, то на ведра. Некоторые представления состоят, например, из мучительного высвобождения из-под брезента. При этом индивидуальное поведение актеров импровизационно. Порой актеры обращаются к зрителям с просьбой помочь им. Такое включение зрителя в действие отвечает духу хеппенинга.

В хеппенинге используется световая живопись: свет то и дело меняет цвет и силу, направляется непосредственно на актера или просвечивает сквозь ширмы из разного материала. Часто он сопровождается звуковыми эффектами (человеческие голоса, музыка, звяканье, треск, скрежет). Звук иногда бывает очень сильным, неожиданным, рассчитанным на шоковый эффект. В представление включаются диапозитивы и кинокадры. Порой

используются и ароматические вещества. Исполнитель получает от режиссера задание, однако продолжительность действий участников не обусловлена. Каждый может выйти из игры когда хочет.

Хеппенинг устраивается в разных местах: на автостоянках, во дворах, окруженных высотными домами, в подвалах, на чердаках. Пространство хеппенинга, согласно принципам этого действа, не должно ограничивать воображение художника и зрителя. Художник-оформитель часто сознательно создает внутри выбранного для действия помещения ячейки, отделения, ломая представление о реальном пространстве. Постановщики хеппенинга полагают, что таким образом зритель приобретает новый опыт пространственной ориентации.

Теоретик хеппенинга М. Керби относит этот вид зрелищ к области театра, хотя и отмечает, что хеппенинг отличается от театра отсутствием традиционной структуры спектакля: сюжета, характеров и конфликта. Другие исследователи связывают природу хеппенинга с живописью и скульптурой, а не с театром. Так, в начале 60-х годов исследователи коллажа У. Сейц, Х. Джемис и Р. Блиш подчеркивали сходство этой формы живописи с хеппенингом. Опыты итальянского художника-футуриста У. Боччонни, соединившего разные материалы в скульптуре, коллажи Брака и Пикассо и комбинации, создающие «окружение», «среду» (окр-арт как течение поп-арта), органично переходят в «окружения-с-действием», то есть в хеппенинг. М. Керби отмечает, что эти положения если не объясняют хеппенинг, то по крайней мере связывают его интеллектуально с наиболее важными его предшественниками.

Своими истоками хеппенинг восходит к художественным поискам начала XX в., к попыткам некоторых живописцев и скульпторов перенести акцент с картины или скульптуры на сам процесс их создания. Другими словами, хеппенинг берет истоки также и в «живописи действия»: в «каплеразбрызгивании» Дж. Поллока, в «хлещущих» ударах кистью Де Кунинга, в костюмированных живописных действах Ж. Матье.

«Живопись действия» обладала выразительной пантомимической формой. Художник при этом превращался в актера-мима, изображающего процесс творчества. Зрители сосредоточивались не столько на результате, сколько на процессе написания картины. Именно от этих поисков оттолкнулся в своем становлении хеппенинг, в котором постепенно стали выявляться разновидности: «случайности», «занятия», «театр окружающей обстановки».

Какова же концепция мира и личности, выдвигаемая хеппенингом? Ее можно сформулировать следующим образом: *мир — цепь случайных событий, личность должна субъективно ощущать полную свободу, но на деле подчиняться единому действию, быть манипулируемой.*

Наличие в хеппенинге предваряющего и несколько организующего действие либретто сближает хеппенинг с литературой.

В музыке хеппенингу сродни алеаторика. Их сближает: 1) повышение роли театрально-зрелищного начала, упор на исполнительский процесс, творчество на глазах зрителей и слушателей; 2) роль импровизационного начала, привнесение вероятностно-случайного элемента в произведение.

9. Саморазрушающееся искусство: безликая личность в мире «ничто».

Саморазрушающееся искусство — один из странных феноменов постмодернизма. Картины, написанные краской, выцветающей на глазах у зрителей... Огромное восемнадцатиколесное сооружение типа кинетической скульптуры, выкатывающееся на площадь и при всем честном народе взрывающееся так, что колеса разлетаются в разные стороны... Книга «Ничто», выпущенная в США в 1975 г. и переизданная в Англии. В ней 192 страницы, и ни на одной нет ни строчки. Автор утверждает, что он выразил мысль: *мне нечего вам сказать.* Все это образцы саморазрушающегося искусства. Оно имеет свое выражение и в музыке: исполнение произведения на разваливающемся рояле или на распадающейся скрипке, беззвучная пьеса Дж. Кейджа «4,33», выступление в Гамбурге дирижера Д. Шнебеля без оркестра, безмолвное выступление солиста и целого ансамбля в струнном квартете Г. Брехта.

Саморазрушающееся искусство декларирует деидеологизацию. Все художественные произведения, согласно рассуждениям представителей франкфуртской школы, пронизаны идеологией, которая дает слушателю и зрителю тенденциозное представление о реальности. (Русский поэт XIX в. Федор Тютчев облек эту истину в знаменитую афористическую формулу: «Мысль изреченная есть ложь».) Сводя произведение к минимуму, к разрушающейся системе образов, к молчанию, к пустоте, саморазрушающееся искусство якобы несет к собой минимум лжи, оно почти правдиво своей абсурдностью, оно *адекватно абсурду мира, показывая бессмысленную деятельность абсурдной личности в саморазрушающемся мире.*

10. Соц-арт: социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности.

Соц-арт — фига, вынутая из кармана «широких штанин», в которых хранилась «краснокожая паспортина»; пасынок соцреализма, унаследовавший от него интерес к социальности и дающий ее в зеркальном изображении, «наоборот» (правое — левое, доброе — злое и т.д.), рассказы о великом друге и вожде и других вождях и соратниках, но рассказы с обратными знаками и противоположными прежним советским ценностям ориентациями; социализированный и иронично нацеленный на советскую действительность поп-арт. Соц-арт вышел из соцреализма, это перестроечный постсоцреализм (речь идет не о времени

появления, а о сути художественной концепции), в котором сохранилось острое внимание к социальной жизни, однако поменялись знаки у всех ценностных суждений, поменялись цели бытия и средства достижения целей. Соц-арт — продукт кризиса соцреализма.

Если художник соц-арта создает портрет Сталина, то вождь держит в объятиях Мерлин Монро или, расположившись в кресле, рассматривает обнаженную «Советскую Венеру» (картины Леонида Соколова).

Соц-арт — это советские вожди или советская действительность, вышедшие из образа. Первые образчики соц-арта создал интеллигентский фольклор (рассказ о Сталине на банкете в честь окончания XIX съезда КПСС):

Эх, яблочко... Рассказывал (1962 г.) Игорь Ильинский: «Это было в конце 1952 года. Я был приглашен на концерт, посвященный окончанию работы XIX съезда партии. Выступал Краснознаменный ансамбль песни и пляски. Сталин улыбался. Но вот от стола, за которым сидело правительство, отделился Ворошилов, петушком побежал к руководителю ансамбля Александрову и что-то шепнул ему на ухо. Александров вскинул палочку — и зазвучал знакомый мотив. Сталин поднялся из-за стола, подошел к дирижеру, заложил руку за борт френча и запел, а Александров дал знак оркестру играть тихо, чтобы слышен был старческий голос:

Эх, яблочко, куда котишься?
В Губчека попадешь —
Не воротишься,
В Губчека попадешь —
Не воротишься...

Меня охватил ужас. Я подумал, что Сталин скоро опомнится, что вышел из роли вождя, и не простит свою оплошность никому из присутствующих. Я на цыпочках по стеночке вышел из зала и бросился домой» *(Борее.* 1992).

Или другая соц-артовская фольклорная миниатюра, рассказывающая о том, как Сталин держал на руках

Мамлакат:
«На совещании по среднеазиатским делам маленькая Мамлакат — школьница-хлопкороб 30-х годов — подошла к Сталину с приветствием. Он, улыбаясь, взял ее на руки. Тотчас их усыпали цветами, и фотографы сделали десятки снимков. Один из них, названный «Сталин — лучший друг советских детей», обошел всю страну. У этой истории есть изнанка. Держа девочку на руках и ласково улыбаясь, Сталин сказал Берии: «Момашоре ег тилиани!» Слова вождя, сказанные на незнакомом языке, Мамлакат трепетно хранила в памяти многие годы, а когда стала взрослой, узнала их значение: «Убери эту вшивую!»» (Там же).
Это образчик литературного соц-арта.
381
Авангардизм отталкивается от классики и старается сделать «наоборот» по отношению к ее шедеврам. Для соц-арта такой классикой был социалистический реализм.
В.А. Комар и Меламид вспоминают о том, как родился термин: «Слово «соц-арт» мы придумали, наговорили в занесенном снегом дощатом подмосковном клубе, когда, согреваясь водкой, готовили оформление пионерского лагеря к юбилейному лету 1972 года. В тот же день это слово с восклицательным знаком мы написали на дешевом красном сатине, щетинной кистью разведенным на клею зубным порошком в стиле всем известных лозунгов. И хотя «соцарт» произносилось плавно, в одно слово, мы написали «соц-арт» через дефис, как писались «поп-арт», «оп-арт» и т.п. термины в советских книжках с критикой модернизма. Слово это сразу прижилось, пошло. Друзья, которые раньше называли наши работы «советским попом» или «тоталитарным концептуализмом», сразу и как-то само собой заговорили о «соц-арте»... Затем, уже в 1973 году слово это попало в самиздат».
Во второй половине 70-х годов ряд художников соц-арта (А. Косолапое, В. Комар, А. Меламид, Л. Соков) эмигрировали в Соединенные Штаты Америки. Так возникли два течения соц-арта — нью-йоркское и московское.
Московское течение соц-арта (картины «Пачка сигарет «Лайка», «Двойной автопортрет», «Не болтай», «Встреча Солженицына с Беллем на даче у Ростроповича») выступало в маске шута, который, ерничая, позволяет себе «истины царям с улыбкой говорить» и, «фиглярничая, жонглировать короной короля». Московский соц-арт «активно вторгался в самое «пекло» агитпропа, осваивая специфику его языка, его систему особых, вывернутых наизнанку ценностей. Соц-арт был не только и не столько одной из заметных художественных тенденций, сколько четко оформившимся способом мышления, предопределявшим и тип социального поведения его приверженцев, и способы воздействия подобного искусства» *(О В Холмогорова.* Соц-арт. 1994).
Нью-йоркское течение соц-арта свой критический пафос и принцип «наоборот по отношению к соцреализму» реализовало не через ёрничество и шутовство, а более серьезно, порою даже через академические формы (некоторые картины Меламида и Комара).
Особенность соц-арта — социальная проблематика в свете идеалов переориентированных на посткоммунистические ценности.

11. Концептуализм: человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.

Название художественного направления «концептуализм» в западном искусствознании дублируется терминами: «дематериализованное искусство», «искусство как идея», «постпредметное искусство».
382
«Классическую версию» концептуализма основали (1968) американские художники Т. Аткинсон, Д. Байнбридж, М. Балдуин, Х. Харрелл. В формировании, осуществлении и развитии принципов концептуализма приняли активное участие американские художники Джозеф Кошут, Лоуренс Вейнер, Роберт Берри, Дуглас Хьюблер и объединение английских художников-концептуалистов «Искусство и язык» (Art and Language).
Художники Марсель Дюшан, Ив Клейн, Энди Уорхол, композитор Джон Кейдж были непосредственными предшественниками концептуализма. Предшественником концептуализма как художественного направления было и творчество конкретистов (поэтов бразильской группы «Нойгандрес», сформировавшейся в 50-е гг., европейских поэтов О. Гомрингера, А. Финли, Э. Моргана, С. Банна, Д. Фарнивала, а также поэтов интернациональной группы «Флаксус», возникшей в 1962 г.). Конкретная поэзия создает идеограммы — графические изображения (часто беспредметные), композиции из букв и слов.
«Прочерчивая историческую линию в искусстве XX века, приведшую к появлению концептуализма, критики обычно вспоминают также русский конструктивизм, геометрическую абстракцию, акционную живопись, монохромные картины Р. Раушенберга и Э. Рейнхардта 50-х годов, а также различные варианты

минимализма («Искусство первичных структур», «постживописная абстракция», «живопись жесткого контура» (hard edge), «систематическое искусство» — различные течения в рамках минимализма, отчасти сближающиеся с концептуальным искусством. Кроме того, концептуализму оказываются близки в 60—70-е годы «бедное искусство» (arte povera) и «искусство земли» (land art)» *(Бобринская.* 1994. С. 4).

Западные искусствоведы видят философские основания концептуализма в логическом позитивизме, структурализме, философско-лингвистических учениях, в теории информации.

Произведения концептуализма не требуют привычных для традиционного зрителя изобразительного искусства эмоционального сопереживания, эстетических оценок, обращения к предшествующему жизненному опыту. Эти произведения ориентируют зрителя на аналитический и психологический подходы к художественному тексту и на саморефлексию.

Произведения концептуализма непредсказуемо различны по своей фактуре и облику: фото, ксерокопии с текстов, телеграммы, репродукции, графики, колонки цифр, схемы. Хотя произведение — единственная реальная форма бытия искусства, концептуалисты часто не придают ему значения: благодаря концептуализму «...существование самих произведений искусства станет совершенно излишним» *(L. Lippard and J Chandler.* The Dematerialization of Art); «Внешний вид произведения искусства не столь важен, если оно имеет материальную форму, оно может выглядеть как угодно» (Sol LeWitt. Paragraph of Conceptual Art).

383

Максимально репрезентативные произведения концептуализма: пустой выставочный зал, в котором нет ни одного произведения и демонстрируются различные энергии (Р. Берри); тавтологичное «письмо-объект», например, неоновым электрическим светом написано: «неоновый электрический свет» (Дж. Кошут); бессмысленный набор знаков, непрочитываемый текст, или текст, в котором его смысл не имеет значения, а важен «почерк», стиль репрезентации текста *(Пригов.* 1979).

Замечу, что в восточной культуре рукописи, написанные красивыми иероглифами, имеют высокую эстетическую ценность независимо от их смысла. Чем не концептуализм?!

Если исходить из теоретически мало осмысленной практики концептуализма, то самое замечательное его произведение это страничка рукописи великого писателя. Страничка рукописи Пушкина с его летящим почерком, с написанными поверх зачеркнутых строчками, с замечательными рисунками то женских ножек, то профилей современников и современниц — прекрасное произведение концептуализма.

На международной конференции по генезису текста в Париже (ZNRS — Национальный центр научных исследований) профессор Альмут Грезуйон делала доклад о творческом происхождении текстов классиков французской литературы. При этом она проецировала на экран и демонстрировала страницы рукописей Бальзака и французских поэтов. Красота почерка, рисунки на полях рукописи, изящно оформленные вставки в текст — имели самостоятельную эстетическую ценность — хоть заключай странички в рамочку, под стекло и вешай на стенку.

Поп-арт ставит на постамент в зале экспозиции изготовленную человеком вещь, придавая ей художественный статус, концептуализм же придает художественный статус продуктам интеллектуальной деятельности (речь идет не о смысле текста, а о его собственно эстетическом виде). Поп-арт употребляет материальный продукт человеческой деятельности (унитаз, например) не по прямому назначению, а водружая на пьедестал, делает его художественным экспонатом. Концептуализм употребляет не по прямому назначению интеллектуальный продукт человеческой деятельности: реципиент должен не читать и интерпретировать смысл текста, а воспринимать его как чисто эстетический продукт, интересный своим внешним видом.

У поэта Б. Слуцкого в одном из стихотворений речь идет о пленном немецком солдате, который на всякое сообщение отвечает: «Все пропаганда, весь мир пропаганда». О засилии в современной культуре идеологии настойчиво говорили теоретики франкфуртской школы и новые левые. Отказ концептуализма от усвоения семантики культурного текста — есть попытка ухода от засилья идеологии, стремление к деидеологизации культуры. Жаль только, что такое отношение к тексту затрагивает не только идеологические установки культуры, но и ее смысл, ее содержание.

384

Художественная концепция концептуализма формируется опытом реципиента и задачи произведения — провоцировать и стимулировать мобилизацию этого опыта для формирования художественной концепции. Для концептуализма важны сами процессы созерцания и восприятия чего-либо и существует только рецепция не важно чего, рецепция любой информации, призывающая извлекать информацию из собственного опыта. Именно мобилизация собственного опыта для создания художественной реальности и соответствующей ей художественной концепции характера для концептуализма. В этой своей посылке концептуализм перекликается с рецептивной эстетикой, тоже включающей опыт читателя в создание

художественной реальности. Однако последняя согласно рецептивной эстетике возникает не только на основе опыта читателя, а в результате взаимодействия этого читательского опыта с опытом, запечатленным писателем в произведении.

На смену антиинтеллектуальным или тяготеющим к антиинтеллектуализму (кубизм, абстракционизм, дадаизм, примитивизм, поп-арт, саморазрушающееся искусство, хеппенинг, гиперреализм) художественным направлениям в своем неприятии мысли, провозглашавшим даже отключение разума в процессе творчества (сюрреализм), пришли интеллектуальные направления. Эта интеллектуализация искусства во второй половине XX в. стала мощной и широкой тенденцией, охватившей не только авангардистские (постмодернистские) направления (концептуализм), но и реалистические (интеллектуальный реализм). Концептуализм и интеллектуальный реализм — параллельные направления, развивавшиеся внутри параллельных периодов художественного развития (авангардизма и реализма) в единой стадии развития (стадия утраченных иллюзий).

Главные эстетические установки концептуализма: 1) сосредоточенность на проблеме функционирования искусства, 2) «дематериализация искусства» — уход от традиционной для искусства конкретно-чувственной (собственно художественной) формы.

Вместе с тем следует отметить, что более неясных и противоречивых программ и установок чем у концептуализма нет ни у одного художественного направления. Например: «Выставки концептуализма были представлены только в виде каталожной информации и не имели даже конкретного места нахождения самой экспозиции. Такое разрушение традиционного — культурного — контекста для демонстрации произведений искусства связывают обычно с важной для западного концептуализма установкой на антикоммерческие формы функционирования искусства» *(Бобринская.* 1994). Или другой пример: по мнению концептуалиста Дугласа Хьюблера «Мир полон предметов более или менее интересных. И я не желаю добавлять к ним новые. Я предпочитаю просто указывать на существующие вещи в терминологии времени или пространства» *(G. Celant.* 1969, P. 43).

385

Концептуализм стремится преодолеть приоритет слова в культуре и пытается ориентироваться на научные формы мышления, лишенные конкретно-чувственного начала. Впрочем, ориентация концептуализма на логику и рационализм оспаривается некоторыми искусствоведами, что опять же свидетельствует о невнятности установок и принципов этого направления. «Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты. Они перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты... Алогичные умозаключения ведут к новому опыту» *(L. Lippard.* 1973. P. 75). Для концептуализма решающее значение имеют категории «неизвестное», «неопределенное», «ничто».

Роберт Берри отметил: «Я предпочитаю иметь дело с вещами, о которых мне совершенно ничего не известно. Я пытаюсь использовать то, о чем другие люди, может быть, и не думают — пустоту, делающую изображение неизображением... Просто пустота. «Ничто» кажется мне наиболее впечатляющей вещью в мире» (Там же. P. 40).

Особенности концептуализма, по мнению западных искусствоведов: 1) умозрительность, 2) аналитичность (анализ природы искусства и традиции), 3) специфичность функционирования произведения в культуре, формы восприятия, не поддающиеся языковому выражению. По этому поводу критик Д. Бернхейм задает риторический вопрос: «может ли искусство освободиться от языкового способа существования, если само примет эту языковую форму?» *(J. Burnham.* 1970. P. 37).

В Москве концептуализм проявил себя в творчестве Ильи Кабакова, Риммы и Валерия Герловиных, Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия» («КД»). Московский (романтический) концептуализм — течение концептуализма, для которого характерна лиричность, предпочтение вербального начала пластическому духу аскетизма, повышенное значение идеологии.

Теоретик концептуализма Джозеф Кошут назвал концептуализм «искусством после Философии» *(Kosuth.* 1969). В свое время Гегель провозгласил конец искусства и наступление века философии. Для многих западных теоретиков, и для Кошута в их числе, ныне кончился и «век философии» и наступил век концептуализма — век неискусства и нефилософии («родила царица в ночь не то сына, не то дочь»... «а неведому зверюшку»). «Конец философии» придал концептуальному искусству черты и характер «постфилософской деятельности» *(Кошут.* 1989. С. 76). Бунт теоретиков против контекстуализма философии объясняется идиосинкразией и послевкусием многих современных теоретиков по отношению к идеологизированной философии марксизма и идеологии, вообще. Кошут утверждает, что искусство существует только концептуально *(Kosuth.* 1969. p. 135). Это верное суждение, однако оно должно быть оговорено: художественную концепцию выражает произведение не

386

только концептуализма, но и других художественных направлений (более того художественные

концепции концептуализма не очень внятны). И все же попытаюсь сформулировать художественную концепцию этого направления:

Концептуализм в своей художественной концепции утверждает человека отрешенного от прямого (непосредственного) смысла культуры и находящегося в окружении эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.

7]. РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОХА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ. ЧЕЛОВЕК ТЕРПИТ БЕДСТВИЯ, НО ВЫСТОИТ

1. Критический реализм XIX в.: мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием и самосовершенствование.

Одно из первых, если не первое, употребление термина «реализм» находится в книге «Французский вестник XX в.» (1826), утверждавшей, что реализм — копия с природы, а цель искусства — жизненная правда. Бодлер считал «реализм» «неопределенным и слишком гибким термином». Эдмон де Гонкур выразил неприязнь к нему (1879).

Критический реализм XIX в. — художественное направление, выдвигающее концепцию, мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием и самосовершенствование.

В XIX веке сложились философско-эстетические основы критического реализма. Из «Германии туманной» в другие страны, и в Россию, приходили «учености плоды» — немецкая классическая философия и эстетика (особенно Гегель). Они стали теоретическим фундаментом критического реализма. Идея Гегеля о том, что все действительное — разумно, а все разумное — действительно, ориентировала бурно развивавшуюся Европу на историческую стабильность. И даже далекие от Гегеля российские идеи, непротивления злу насилием и самосовершенствования, в известном смысле плоды этой ориентации на стабильность, возникали вопреки отечественному философу Чернышевскому, звавшему Русь к топору. Его стремление всенепременно судить общество заходит так далеко, что задачей искусства он провозглашал воспроизведение действительности и вынесение ей приговора. Это утверждение противоречит словам Библии: «Не судите да не судимы будете», а также идеям современной психологии, высказанным американским психологом Роном Халниксом: «К любой тяжелой жизненной ситуации, к любому поступку своему или чужому всегда возможны два подхода: вы можете судить или оценивать. Если вы вызвались судить, то какой бы вердикт вы ни вынесли, с ним придут или гнев, или обида, или печаль... Если же вы оцениваете поступок или ситу-

ацию со всей возможной мерой объективности, принимая во внимание все известные, а может быть, и неизвестные, но вероятные обстоятельства, у вас всегда есть шанс извлечь из них нечто полезное».

Впрочем, критический реализм «топорные» идеи не воспринял: «Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья» *(Аннинский.* 1979. С. 131). Критический реализм не создает гигантские общечеловеческие характеры, а углубляется в усложнившийся, вбирающий в себя действительность духовный мир личности, проникая в сердцевину психологического процесса.

Критический реализм бурно развивается в Европе начиная с 20-х годов XIX в. Это направление украсило культуру великими именами: во Франции — Бальзак, Стендаль, в Англии — Диккенс, в России — Гоголь, Лев Толстой, Достоевский, Чехов. Во Франции Шампфлери в 1857 г. опубликовал манифест «Реализм», утверждавший принципы нового художественного направления. В год этой публикации Флобер создал реалистическое произведение «Мадам Бовари», реалистические романы написали и другие авторы: братья Гонкуры («Жермини Лесерте», 1865; «Рене Мопрен», 1865); Э. Фейдо «Фанни» (1858); Дюранти «Несчастье Генриетты Жерар» (1860). Реалистические произведения публиковал и Мопассан, в живописи на позициях реализма стоял Курбе. Курбе отрицал классицизм и романтизм и только реализм считал демократичным. Согласно Курбе главные персонажи для художника — крестьянин и рабочий.

Парнасцы — составляющая литературного процесса второй половины XIX в.; литературное течение во французской, а позже и в английской поэзии, развивавшееся в русле реалистического художественного направления как реакция на субъективизм романтизма. Некоторые ученые считают основателем и звездой этого течения Теофиля Готье (1811—1872); другие считают, что «дирижером оркестра» был Леконт де Лиль (1818— 1894).

В свое время Лессинг стремился развести поэзию и изобразительные искусства. Готье в предисловии к «Мадемуазель де Мопэн» (1835), напротив, утверждал, что поэт подобно скульптору отделывает свое стихотворение так, чтобы оно стало осязаемым как скульптура, ибо поэзия схожа с пластическими

искусствами; из нее во имя объективности должна быть изъята личность поэта. «Искусство для искусства» — одно из главных положений эстетики парнасцев, считающих, что оно — цель, а не средство и его достижения имеют статус религии. Творчество парнасцев бурно развивалось во Франции в 1860-х годах. В их число входили Т. де Бенвиль (1823—1891), С. Прюдомм (1839—1907), Ф. Коппе (1842—1908), Л. Дьркс (1838—1912), Ж. Лахор (1840—1909).

388

В 1870-х годах парнасцы появились в Англии. Этому способствовала книга де Бенвиля «Маленький трактат по французской поэзии». Английские парнасцы были сторонниками французской поэзии. Они подражали образцам стиля французских парнасцев и заимствовали старинные французские формы (балладу, рондо, вилланель).

Реалистическое художественное направление нашло свое воплощение в прозе У.Д. Хауэллса (США), в пьесах английского драматурга Б. Шоу («Дома вдовца», 1892; «Профессия госпожи миссис Уоррен», 1894; «Пигмалион», 1913), норвежского драматурга Г. Ибсена («Бранд», 1866; «Пер Гюнт», 1867; «Нора», 1879; «Враг народа», 1882), шведского драматурга и прозаика А.Ю. Стриндберга (драма «Мистер Улуф», 1872; роман «Красная комната», 1879), в музыке норвежского композитора Э. Грига.

Романтизм сохранял некоторые иллюзии и был предощущением несовершенства нового строя жизни. Критический реализм — трезвое аналитическое искусство «утраченных иллюзий», осознавшее, что «Божественная комедия» мира обретает свои обыденные черты и становится «человеческой комедией». Критический реализм особенно полно осуществился в России, где показал общество как «темное царство» «мертвых душ», «живых трупов», «униженных и оскорбленных», «бедных людей», а страдания человека — как «обыкновенную историю». Эстетические идеалы прямо воплощались в герое романтизма, реализм же опосредует их через целую систему образов, выражающих отношение художника к миру. Идеал в критическом реализме часто утверждается через отрицание («Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья»).

Процесс художественного развития в России проходил ускоренно, с укороченными и совмещенными циклами. Часто в одном литературном явлении в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают черты и фазы, находящиеся в «нормальном» историческом процессе на огромных, порой многовековых расстояниях. В творческой судьбе одного художника (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) совершался переход от романтизма к реализму. Так, творчество Пушкина вместило в себя и Возрождение, и романтизм, и догоголевский реализм. Оно открыло русской литературе «окно в Европу», придало ей направление, вызывающее общемировой отклик, поставило вопросы, на протяжении целого века решавшиеся русской классикой. Энциклопедию русской жизни, концептуально значимую и общечеловечески интересную, дает Пушкин в «Евгении Онегине». Проблемы власти и совести, зла и справедливости, традиции и личного волевого усилия исторического деятеля, роли насилия в историческом процессе — и другие и ныне актуальные общемировые проблемы рассматривает Пушкин на национальном материале в трагедии «Борис Годунов». В ней он рисует Россию эпохи Средневековья и в то же время показывает авантюриста-самозванца Григория Отрепьева — первую русскую личность,

389

типичную для новой эпохи. Авантюрная проблематика, затронутая в этом образе, найдет свое продолжение в «Пиковой даме» (образ Германа с его авантюризмом). В маленьких трагедиях («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), сюжетные коллизии которых нарочито выведены за рамки национальной русской жизни, Пушкин решает общезначимые проблемы и исследует общечеловеческие страсти и этические начала (зло, добро, зависть, скромность, благородство, творческий порыв). В этих трагедийных миниатюрах возникают характеры западноевропейского происхождения, но осмысленные на основе русского жизненного опыта. Поэма Пушкина «Медный всадник» несет острейшую проблематику (отношения личности и власти), в ней решаются вопросы философии русской истории. И до того как выйти в гоголевской «Шинели» на улицы Петербурга, русский критический реализм тяжело-звонко проскакал по потрясенным мостовым северной столицы.

Творчество Гоголя необъятно. В нем русская литература одним пробегом необгонимой тройки, перелетая через века и государства, проносится через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. В творчестве Гоголя совмещены целые этапы историко-литературного развития. Его смех одними своими свойствами перекликается с шутливой карнавальной веселостью средневековой и возрожденческой комедии, другими — с иронией романтиков, третьими — с едкой насмешкой сатириков-реалистов нового искусства. Это смех серьезный и проницательный, умеющий за комедией разглядеть трагедию, сочетающий в себе бесшабашную удаль и грусть, незлобивую шутку, горький сарказм и отточенную сатиру.

Критическая направленность русского реализма XIX в. выдвигает на передний план сатиру и комедию,

которые становятся одним из способов типизации жизни. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс. Сатира пронизывает все искусство, становится особым литературным родом, ее пафосом движется целое художественное направление в России. Исходная точка критики в реализме — идеал; это истинно демократическое начало в искусстве, представляющее народный взгляд на жизнь. Поднявшись на высоту идеала литература стала глубже вторгаться в жизнь. Русская проза, начиная с «Мертвых душ», утверждала Россию песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской тройки. Щедрин отмечал, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества «во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым» *(Щедрин.* Т. VI. С. 123). Смех Гоголя — национален по своей природе. В нем живет и разгулье удалое народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя бесшабашная веселость, вдруг по-

390

беждаемая серьезностью раздумий о будущем, о судьбах России. Этот смех синкретичен, эстетически богат, в нем все оттенки от юмора до сарказма. Он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества.

Ф. Искандер пишет: «Два типа творчества в русской литературе — дом и бездомье. Между ними кибитка Гоголя — не то движущийся дом, не то движущееся бездомье. Перед какой бы российской усадьбой ни останавливался ее великий путешественник, каждый раз он прощается с горьким смехом — Голодаловка Плюшкина, Объедаловка Собакевича, Нахаловка Ноздрева... И только один раз прощается с нежностью и любовью — «Старосветские помещики». С ними ему явно хотелось бы пожить. Дом-Пушкин и почти сразу же бездомье-Лермонтов. Вот первые же строчки Лермонтова, которые приходят на ум: люблю отчизну я, но странною любовью... Выхожу один я на дорогу... Насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом... Какой тут может быть дом, если отец промотался. Все связано таинственной, но существующей связью. Непредставимо, чтобы Пушкин сказал: люблю отчизну я, но странною любовью. Но и нет у него стихотворения о родине, равного гениальному «Бородино». Почему? Потому что мучительная раздвоенность Лермонтова в этом стихотворении счастливо преодолевается правотой великого дела защиты родины и возможностью любить ее без всяких странностей. Поэтому его тоскующая душа с такой легкостью подымает громадину «Бородина»» *(Искандер.* № 1. С. 7).

«Герой нашего времени» М. Лермонтова — этап в развитии русской словесности. Николай I не заметил этого и писал своей жене Марии Николаевне (письмо от 12/24 июня 1840 г.), что это сочинение способно прививать читателю «презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? Ведь и без того есть наклонность стать ипохондриком или мизантропом, так зачем же поощряют или развивают подобного рода изображениями эти наклонности!.. По моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора. Характер капитана намечен удачно. Когда я начал это сочинение, я надеялся и радовался, думая, что он и будет, вероятно, героем нашего времени, потому что в этом классе есть гораздо более настоящие люди, чем те, которых обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, конечно, много таких людей, но их мало кто знает; однако капитан появляется в этом романе как надежда, которой не суждено осуществиться. Господин Лермонтов оказался неспособным представить этот благородный и простой характер; он заменяет его жалкими, очень мало привлекательными личностями, которых нужно было бы оставить в стороне (даже если они существуют), чтобы не возбуждать досады...» *(«Дела и дни».* 1921. Кн. 2. С. 189).

391

В беспрекословно исполнительном, не любящем «метафизических прений», ординарном Максиме Максимовиче Николай I увидел героя своего времени. Однако в этом проникнутом общедержавным интересом отзыве императора национальное своеобразие творчества Лермонтова не раскрыто. Печорин — один из провозвестников галереи героев, лишенных корысти, желания вписаться в официальную общественную ситуацию, сделать в ней карьеру. Он не стремится ни к богатству, ни к славе, ни к положению. Печорин одушевлен нравственными исканиями. Это нравственные эксперименты, которые в экзальтированной форме продолжат герои Достоевского. В русском критическом реализме есть «эндемичные» образы. После Дон-Кихота в западной литературе редко появлялись персонажи, живущие духовными ценностями, бескорыстные, детски непосредственные. Все больше авантюристы, искатели богатства, карьеры, положения. На их фоне прелестен и неподражаем взрослый ребенок мистер Пиквик Диккенса. В русской литературе — от толстовского Платона Каратаева до Сонечки Мармеладовой Достоевского и до Матрены Солженицына — на таких людях «земля стоит».

Разработаны в русской литературе образы и бескорыстных людей, отшлифованных культурой: это образы интеллигентов, личностей с творческой натурой и самостоятельными принципами отношения к миру, живущих по законам духа, а не по законам карьеры и меркантильных интересов (Пьер Безухов, князь Мышкин, Настасья Филипповна).

Эти люди непрактичны, их материальный проигрыш неизбежен, как неизбежна их моральная победа и

нравственное превосходство над всеми «победителями», выигрывающими имущество, чины, деньги, положение. Эти герои одушевлены метафизическими мыслями о мире, о человечестве, в этих образах личностное и общечеловеческое сопрягаются. Тоска по справедливости, по совершенству человека, общества, мира — одушевляет русскую классику, делает звучание ее образов всемирно-историческим. И зачинается вся эта проблематика в удивительном образе-открытии - в пушкинском Евгении из «Медного всадника». Это образ разночинца, вышедшего из обнищавшего боярского рода, образ молодого интеллигента, решившего сосредоточиться на поисках личного счастья в семье. Однако герой вынужден переосмыслить свою жизнь и свои отношения с миром. Он вдруг становится отрешенным от всего меркантильного, от всех материальных интересов и обращается к высшим интересам мировой справедливости:

... иль вся наша
И жизнь ничто как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Этот трагический вопрос о метафизическом смысле бытия и есть главный вопрос, волнующий Евгения после его внутреннего преображения. Именно поиск ответа на него и посылает безумного Евгения к подножию кумира и вызывает в его душе огненную и черную волну бунтарства. Это вторая жизнь Евгения — его безумная жизнь, в которой вдруг страшно проясняются мысли и пробуждается нравственный пафос (вот оно —

начало «идиотизма» князя Мышкина! Вот оно донкихотство нового времени!), и есть жизнь человеческого духа, жизнь интеллигента, зачинающая целую галерею всемирно-исторических образов людей духа от Пьера Безухова до князя Мышкина. Доведенность до края и шаг за этот край, выпадение не только из обыденного благополучия, но и из привычной человеческой жизни или разрушают личность, или вдруг открывают в ней такие источники энергии, благородства, духовной красоты, что перед удивленным человечеством предстает совершенно необыкновенный человек, высочайших духовных достоинств, вызывающий восхищение.

С переступания через край и начинается высшая жизнь духа и у Евгения, и у Нехлюдова, и у Пьера Безухова, и у Мышкина, и у Настасьи Филипповны, и у Сонечки Мармеладовой. Евгений переступает через край после того, как рухнули его планы на семейное счастье, что было вызвано стихийным бедствием и социальной несправедливостью. У Нехлюдова

— это результат нравственных мук, духовного приобщения к бедствиям Катюши Масловой и ощущения своей первопричинной виновности в этих бедствиях. У Сони Мармеладовой переступание через край вызвано бедственными обстоятельствами ее жизни и желанием вызволить своих близких из нищеты и обреченности. У Пьера Безухова причина — обстоятельства Отечественной войны, всенародные бедствия и личная погруженность в них (плен, общие с народом судьбы). И всякий раз из этого выпадения героя за край жизни возникает человек духа, ценящий не ценности суетного мира, а только самую сердцевину человеческой жизни — ее духовность, ее гуманный смысл. Так *на страницах русской классики возникает человек, устремленный к богатству духа, ориентированный на духовные ценности.* Открытие и художественное воплощение образа такого человека и есть вклад русской культуры в сокровищницу мировой.

В. Соловьев писал: вопрос «что делать» не имеет разумного смысла; призвание России не в том, чтобы его решить, а в том, чтобы найти пути к нравственному исцелению. Достоевский начертал путь к нему своим указанием на смирение *(Соловьев.* 1884. С. 33).

Толстой и Достоевский глубоко различны в своем единстве, в своей общей преемственности от Пушкина, в своей приверженности ему. Критический реализм ввел и разработал свойство романического мышления

— диалогичность, теоретически осмысленное М. Бахтиным. Герой романа, занимая определенную ценностно-смысловую позицию, вступает в «спор» (диалогические отношения) с другими персонажами, стоящими на своих ценностных позициях. *В споре позиций принимает участие и автор произведения, и образ автора, и все персонажи произведения. Их «голоса» (позиции) перекликаются, накладываются друг на друга. Никто не вещает истину в последней инстанции. Истина (вернее, художествен-*

ная концепция произведения) выступает как результат (интеграл) всех позиций, как многоголосье хора. Бахтин показал, что Достоевский завершил создание романа полифонического типа.

Литература критического реализма зафиксировала глубокие изменения в природе личности. Ф. Искандер говорит: «Достоевский первый заметил, что изменился химический состав человека. Поэтому его противоестественные герои столь естественны в своей противоестественности. Главное его открытие — человек. Его романы — экологическое предупреждение человечеству: «Внимание, на тебя идет человек подполья!». В сырости подполья человека греет лихорадка болезненной мечты. Исчезает самоирония, и ничто не мешает человеку подполья считать себя Наполеоном, которого заела среда. Количество

унижений переходит в чудовищное качество самолюбия. Дай ему только вырваться, и он так отомстит за все свои унижения, как еще никто не мстил. Энергия самоутверждения распадающейся души, цепная реакция скандалов, предвестье атомной энергии. На этой энергии и держатся романы Достоевского» *(Искандер.* № 1. С. 7).

В. Сквозников предложил трактовку романа Гончарова «Обломов», вводящую это произведение в ряд пророческих, ставящих высшие метафизические проблемы бытия. Гончаров раскрыл привлекательность патриархальности и утвердил образ героя-лентяя, противостоящего мирской суете. С развитием цивилизации стало очевидным угрожающее значение прогрессистской суеты, а прогресс стал неуправляемым и диким. Образ Обломова напоминает, что проницательные люди давно ставили под сомнение однозначную положительность прогресса. Сегодня уже хорошо известно, что излишняя и все нарастающая активность современной цивилизации ставит мир на грань экологической катастрофы, а слишком суетное и жадное к богатству и «сладкой жизни» человечество на грань деградации. Так что смотреть с былой уверенностью на Обломова как на ретрограда вряд ли следует. Общественно пассивный Обломов трактовался как один из лишних людей, но не забудем, что он сохраняет человечность. Отрицая жестокую деловитость прогресса, «голубиная душа» Обломов отрицал активность, враждебную человеку и природе в то время, когда угроза только намечалась (См.: *Сквозников.* N1. С. 95). Оказалось, что образ Обломова несет в себе понимание метафизических истин и предвидение. «Обломов» — руссоизм XIX века, возникший на основе не сентименталистского, а реалистического сознания и на русской почве и потому обращенный более к обществу, нежели к природе.

Щедрин — пионер психологического анализа в сатире. Содержание «Господ Головлевых» Щедрин определял как «почти все психологическое» *(Щедрин.* Т. XIX. С. 67). В центре романа образ вымороченного человека — Иудушки. Внутренняя опустошенность, пустоутробие — «содержание» его духовного мира. Но эту внутреннюю пустоту «заполняет» злоба бескрайняя, даже отвлеченная от конкретного объекта, злоба, перешедшая социальные границы и ставшая зоологическим отвращением ко всему живому, ненависть к жизни вообще.

Русская литература открыла новый тип личности и ввела соответствующее понятие — «интеллигент». В нем увидели подвижника-просветителя, мученика идеи, пастыря-наставника, творца жизнестроительного учения. Ведущими мотивами этого учения становятся универсализм («всемирность»), цельное знание, всеединство, соборность, солидарность, взаимная помощь, симфоническая личность, всеобщее воскрешение, правда-истина и правда-справедливость, «этика любви к дальнему». Универсализм ратует за гуманизм и ненасилие.

Судьба России становится фундаментальной проблемой русской культуры. Трудно найти мыслителя, который не был бы озабочен вопросами общественного переустройства. В рамках осмысления этой проблемы возникла *русская идея,* которая держит в напряжении духовную жизнь России и по сей день. Своеобразие русской философии, связанной с идеями мессианизма, космизма, нигилизма и с религиозным, социальным и эстетическим утопизмом, проявилось и в русской идее, сосредоточенной на проблемах переустройства мира и человека.

В XIX веке произошла глобальная экономическая и политическая интеграция мира и во многих его регионах установился единый духовно-исторический климат. *До планетарных масштабов расширяются предмет искусства и поле зрения художника.* В них вовлекаются и приобретают общественную значимость и эстетическую ценность — и общественные процессы, и тончайшие нюансы человеческой психологии, и быт людей, и природа, и мир вещей. На это искусство отвечает включая в арсенал своих художественных средств социологический и психологический анализ, бытописание, а также расширяя роль пейзажа и натюрморта. Претерпел глубокие изменения главный объект искусства — человек, а его общественные связи приобрели всеобщий, поистине всемирный характер. *В духовном мире человека не осталось уголка, который не имел бы широкой общественной значимости и не представлял бы интереса для искусства.*

Действительность предстала в искусстве во всей сложности и многогранности, в богатстве деталей и эстетических свойств. *Принцип обобщения в критическом реализме — типизация, показ типических характеров, действующих в типических обстоятельствах. Критический реализм, отказавшись от просветительской концепции естественного человека, переходит к социальному объяснению его сущности. Искусство ищет пути развития человека и человечества, отстаивает гуманистические идеалы, утверждает ответственность личности перед историей.*

Художественное обобщение богатого исторического опыта русского народа произвели в своем творчестве Глинка, Мусоргский, Чайковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов, Антокольский, Серов, Репин, Левитан, Шаляпин, Собинов, Рахманинов, Рубинштейн. Их творчество получило общемировую известность. Русской куль-

туре не свойствен национальный изоляционизм: признание самобытности русской культуры сделало невозможным высокомерное отвержение западной культуры.

Достоевский даже во времена своего крайнего славянофильства высказал русскую любовь к Европе: «у нас у русских — две родины: наша Русь и Европа»; «Европа — о ведь это страшная и святая вещь! О, знаете ли вы, господа, как нам дорога, нам, мечтателям-славянофилам, эта самая Европа, эта «страна святых чудес!» — Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон? Русскому Европа так же драгоценна, как Россия. О боже! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук, вся история их — мне милей, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!» Здесь мысль, как это часто бывает у Достоевского, доведена до парадокса, до предела, до перегиба через предел. Сказано преувеличенно, но и впрямь до этого славянофила не было в русской литературе большего западника!

И все же оппозиция западничество — славянофильство не определяет сущность русской культуры, возникающей не из односторонностей, находящихся на полюсах этой оппозиции, а из погруженности в жизнь своего народа, из выражения самобытности его национального духа и из обобщения неповторимого исторического опыта, а также из всесветности интересов, всемирности проблем и забот. Русской культуре и ее творцам было «внятно все: и острый галльский смысл и сумрачный германский гений», близки Моцарт и Бетховен, Сервантес и Шекспир, Рембрандт и Рафаэль. Отечественная литература вбирала опыт мировой культуры на своей национальной основе, живя заботами своего народа и имея в виду интересы человечества. Поэтому русская литература и обрела качество, которое Достоевский называл «всечеловечностью».

Гоголевский образ России, словно тройка, несущейся вперед, обгоняя другие народы и государства; просветленные и одухотворенные образы тургеневских женщин свидетельствуют, что русская литература XIX века отвергла взгляд на мир, как на юдоль страданий личности.

В мировой культуре XIX века можно увидеть семь генеральных концепций мира и личности, предложенных литературой и философией, которые все исходят из признания неблагополучного состояния мира, но каждая дает свое видение выхода из этого состояния:

1. Концепция Гегеля утверждала глобальность и диалектичность исторического процесса, протекающего с неотвратимой и неумолимой неизбежностью в результате общемировых усилий всего человечества. Абстрактно-снятое воплощение мирового процесса — абсолютная идея, а сам внешний мир и его историческое развитие оказываются ее инобытием. Личность в этом грандиозном мыслительном сооружении Гегеля представала как пассивная участница мировой истории, вовлекаемая в ее

неумолимое течение и не способная ему противостоять. Всякая попытка изменить поток истории, придать ему более человеческие, более гуманные формы, по Гегелю, — дело, обреченное на провал. Гегелевское учение о «трагической вине» пессимистически оценивает возможности личности влиять на исторический процесс. Трагический герой активен по отношению к обстоятельствам, он стремится их преобразовать в соответствии со своими идеалами. Однако образ жизни — результат усилий всего человечества и никакие идеалы личности, по Гегелю, не являются более правомерными, чем веками создававшийся и устоявшийся миропорядок. Попытка личности преобразовать миропорядок пресекается им. Трагический герой сам виноват в своей гибели. Его трагическая вина состоит в том, что личность становится на путь борьбы и пытается преобразовать миропорядок. Да, мироздание не несет счастье человеку. Однако все разумное действительно, все действительное разумно. Согласно Гегелю, надо жить в заданных историей обстоятельствах.

2. Датский литератор, философ-эссеист, основоположник экзистенциализма Кьеркегор вопрошал: к чему мне истина? Я хочу покоя. Должна была произойти огромная духовная катастрофа, чтобы возникло такое суждение, являющееся противотечением мировой культурной традиции. Последняя всегда связывала счастье человека с поиском истины. Путь к счастью лежал через овладение истиной. Для Кьеркегора счастье в покое, а он достижим через отказ от овладения истиной. Для Кьеркегора мир враждебен личности. Мир пугающе-грозен, таинственно-ужасен. Личность конечна, она обречена на страдание и страх и будет перечеркнута смертью. Такова безнадежная и пассивная точка зрения Кьеркегора на личность и мир. Такова концепция их взаимоотношений, предлагавшаяся экзистенциализмом у его истоков, в XIX в.

3. Байрон как высший представитель романтизма XIX века исходил из представления о вечности зла и вечности борьбы с ним. Зло для Байрона неискоренимо. Оно лежит в фундаменте самой жизни. Однако это не значит, что герой не должен бороться со злом, хотя эта борьба не устранит зло из жизни. Борьба героя не позволяет злу охватить всю жизнь в целом и создает хотя бы временные оазисы, в которых

личность может существовать в относительно нормальной, адекватной ее сущности ситуации. Сама борьба героя, хотя и приводит чаще всего к его трагической гибели, но на время одухотворяет все его существо. Таковы особенности концепции мира и личности в романтической литературной традиции.

4. Западноевропейский критический реализм (Диккенс, Стендаль, Бальзак, Флобер) видел трудность достижения счастья и независимости личности в обществе, основанном на власти денег. Достижение независимости в таком обществе возможно только через обогащение. Последнее же для возвышенной и духовно цельной личности или недостижимо, или

духовно разрушительно. Сам процесс обогащения, борьба за богатство способны растлить душу человеку. Достижение этой цели требует таких разрушительных для личности средств, что этот единственный путь к счастью оказывается иллюзорным. Основная задача личности оказывается альтернативной: или найти путь к счастью вне богатства, или достичь богатства «чистыми», не разрушительными средствами. Сама утопичность этой альтернативы оборачивается острой критикой всего буржуазного строя, ставящего личность в столь неустойчивое и бесперспективное положение. Фактически западноевропейский критический реализм поставил под сомнение буржуазный общественный строй XIX в. как неспособный обеспечить счастье и независимость личности.

5. Ницше полагал, что мир несовершенен и личность находится в тяжких и неблагоприятных условиях. Всем выбиться из этих неблагоприятных условий невозможно. Однако сверхличность способна подняться над толпой, утвердить себя и достичь своих целей, в том числе и счастья. Масса обречена на постоянное прозябание, однако сверхчеловек способен осуществить себя и добиться и господства над толпой, и преуспеяния. Такова элитарная концепция личности и мира, предложенная Ницше.

6. Маркс предложил насильственно преобразовать мир для установления всеобщей социальной справедливости, полагал, что историческую миссию этого преобразования должен выполнить пролетариат.

7. Классики русского реализма XIX в. выдвинули художественную концепцию мира и личности, сохранившую и поныне свою актуальность. В этой концепции раскрывались противоречия личности и общества, исследовался и отвергался как исторически опасный и нерезультативный насильственный путь устранения неблагополучия мира. Во-первых, силы несправедливого миропорядка превосходят силы благородного бунта, не способного обрести массовый и организованный характер («Дубровский», «Капитанская дочка», «Медный всадник» Пушкина). Во-вторых, насилие против носителей зла (старуха-ростовщица) неизбежно и порой невольно перехлестывает рационально очерченные границы и оборачивается гибельным насилием и против невинных (Раскольников оказывается вынужден загубить и страдавшую от старухи-процентщицы Лизавету). В-третьих, насилие над злом разрушает личность самого бунтаря (художественный анализ образа Раскольникова, данный Достоевским). В-четвертых, революционное насилие как средство устранения социального зла способно стать сферой личных злоупотреблений, сведения личных счетов, сферой самоутверждения, игры тщеславий, самолюбий, злых инстинктов и комплексов (образ Петра Верховенского в «Бесах» Ф.М. Достоевского). В-пятых, невозможность купить счастье целого мира ценой невинной слезинки ребенка. Мировое счастье будет отравлено слезинкой, как бочка меда — ложкой дегтя.

Неблагоприятные обстоятельства глобальны и изменить их невозможно. Выход для личности, предлагаемый русским критическим реализмом: непротивление злу насилием и нравственное самосовершенствование (образы Платона Каратаева, Пьера Безухова, Нехлюдова у Л. Толстого). Непротивление и самосовершенствование могут создавать оазисы добра среди пустыни зла (здесь точка соприкосновения с романтиками. Однако у них оазисы — результат активного сопротивления). Беда в том, что пока глобальные обстоятельства социального бытия бесчеловечны, никакое самосовершенствование, даже спасая отдельную личность от проникновения в ее душу зла, не может обеспечить этой личности многогранное счастье, а главное, не может обеспечить его всем людям, ежедневно сталкивающимся с разрушительным действием господствующих бесчеловечных обстоятельств. Концептуальная позиция русского критического реализма: отрицание революционного насилия. Художественное исследование этой проблемы дало важные аргументы против анархического, террористического насилия, возникающего в ходе революционной борьбы.

Русский критический реализм (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) разрабатывал концепцию личности и мира с учетом глобальных идей, выдвигавшихся в философии и во всей культуре эпохи. Анализ оказался уникальным (ни в одной стране в XIX в. не был произведен столь всеохватывающий и убедительный анализ, сохраняющий свою актуальность и сегодня). В образе Раскольникова и в художественном анализе его духовной и жизненной ситуации русский критический реализм отвергает

ницшеанско-элитарный подход, выдвигающий сверхличность, возвышающуюся над толпой. Согласно концепции русской литературы, счастье личности не в материально-денежных отношениях, не в обогащении. Художественный анализ этого пути давался и в пушкинском образе Германа, и в гоголевском образе Чичикова. Неприемлемой для классиков русской литературы оказалась и романтическая идея вечности борьбы со всесильным злом. Отвергнута ими была и марксистская идея достижения всеобщего счастья путем насилия (вновь вспомним: нельзя купить счастье целого мира ценой слезинки ребенка). Русский реализм выдвинул главные концепции эпохи — самосовершенствование личности, непротивление злу насилием, смирение. Однако высшая метафизическая проблема бытия все же не полностью решена этими концепциями. В русской культуре в ходе решения проблемы путей исторического развития возникла оппозиция-антиномия: непротивление злу насилием (Л. Толстой) — если враг не сдается, его уничтожают (М. Горький). И как во всякой антиномии оба положения равно ошибочны и равно справедливы.

399

Тот, кто отказывается от силы,утрачивает власть, делает ее неэффективной, теряет государственность и делает беззащитным свой народ. Безгосударственность не лучше тоталитаризма. Тот же, кто злоупотребляет силой, становится тираном и погубителем своего народа. Абсолютизация непротивления злу насилием приводит к столь же утопичным результатам, сколь и абсолютизация насилия как средства достижения всеобщего счастья. Между этими крайностями и протекает история человечества.

Чтобы преодолеть («снять») эту антиномию, следует вспомнить самого мудрого человека русской истории — Пушкина, главной эстетической категорией для которого была *мера.* Для Пушкина без нее нет поэзии, а в жизни только мера способна снять или умерить абсурдность, безысходность, неустроенность. Да, идеально мирное, спокойное, эволюционное развитие жизни, но в какие-то минуты истории, при решении каких-то задач возможны и насильственные действия, но — и это главное — Пушкин считает, что и здесь должна быть мера. *Именно мера должна уравновесить в истории насилие и смирение, ибо только насилие — это злодейство, а только смирение — это рабство.* Мера в применении этих крайностей может уберечь людей и от утопического прекраснодушия, и от агрессивной жестокости. Таков идеал исторического процесса для Пушкина. И это высшая историческая мудрость, которой не удалось достичь (претворить в жизнь) ни одному политику мира, ибо каждый из них при малейших внутренних или внешних политических затруднениях хватался за насилие и обязательно перегибал палку.

Таков результат художественного анализа насильственного пути разрешения социального неблагополучия, предлагаемый русской классической литературой, а «образ мира в слове явленный» был еще шире и глубже этой художественной концепции.

2. Социалистический реализм: личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами.

Философским фундаментом социалистического реализма стал марксизм, утверждающий: 1) пролетариат — класс-мессия, исторически призванный совершить революцию и насильственным путем, через диктатуру пролетариата, преобразовать общество из несправедливого в справедливое; 2) во главе пролетариата стоит партия нового типа, состоящая из профессионалов, призванных после революции возглавить строительство нового бесклассового общества, в котором люди лишены частной собственности (как оказалось, тем самым люди попадают в абсолютную зависимость от государства, а само государство становится де-факто собственностью партбюрократии, возглавляющей его).

Эти социально-утопические (и, как исторически выявилось, неизбежно ведущие к тоталитаризму), философско-политические постулаты на-

400

шли свое продолжение и в марксистской эстетике, непосредственно лежащей в основе социалистического реализма. Основные идеи марксизма в эстетике таковы.

1. Искусство, обладая некоторой относительной самостоятельностью от экономики, обусловлено экономикой и художественно-мыслительными традициями.

2. Искусство способно воздействовать на массы и мобилизовать их.

3. Партийное руководство искусством направляет его в нужное русло.

4. Искусство должно быть проникнуто историческим оптимизмом и служить делу движения общества к коммунизму. Оно должно утверждать установленный революцией строй. Впрочем, на уровне управдома и даже председателя колхоза критика допустима; в исключительных обстоятельствах 1941—1942 гг. с личного разрешения Сталина в пьесе А. Корнейчука «Фронт» допускалась критика даже командующего фронтом. 5. Марксистская гносеология, во главу угла ставящая практику, стала основой трактовки образной природы искусства. 6. Ленинский принцип партийности продолжил идеи Маркса и Энгельса о

классовости и тенденциозности искусства и в само творческое сознание художника вводил идею служения партии.

На этой философской и эстетической основе и возник социалистический реализм — ангажированное партийной бюрократией искусство, обслуживавшее потребности тоталитарного общества в формировании «нового человека». Согласно официальной эстетике, это искусство отражало интересы пролетариата, а позднее — всего социалистического общества. *Социалистический реализм — художественное направление, утверждающее художественную концепцию: личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами.*

Западные теоретики и критики дают свои определения социалистического реализма. По мнению английского критика Дж. А. Гуддона, «Социалистический реализм — художественное кредо, разработанное в России для внедрения марксистской доктрины и распространявшееся в других коммунистических странах. Это искусство утверждает цели социалистического общества и рассматривает художника в качестве слуги государства или, в соответствии со сталинским определением, в качестве «инженера человеческих душ». Гуддон отмечал, что социалистический реализм посягал на свободу творчества, против чего бунтовали Пастернак и Солженицын, а «их бессовестно использовала в пропагандистских целях западная пресса».

Критики Карл Бенсон и Артур Гац пишут: «Социалистический реализм — традиционный для XIX в. метод прозаического повествования и драматургии, связанный с темами, благоприятно трактующими социалистическую идею. В Советском Союзе, особенно в сталинскую эпоху, а также в других коммунистических странах был искусственно навязываем художникам литературным истеблишментом».

401

Внутри ангажированного, официозного искусства, как ересь, развивалось терпимое властями полуофициозное, нейтральное в политическом отношении, но глубоко гуманистическое (Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Галич) и фрондерское (А. Вознесенский) искусство. О последнем говорится в эпиграмме:

Поэт поэзией своей
Творит всесветную интригу.
Он с разрешения властей
Властям показывает фигу.

В периоды смягчения тоталитарного режима (например, в «оттепель») на страницы печати прорывались и произведения, бескомпромиссно правдивые («Один день Ивана Денисовича» Солженицына). Однако и в более жесткие времена рядом с парадным искусством существовал «черный ход»: поэты использовали эзопов язык, уходили в детскую литературу, в художественный перевод. Отверженные художники (андеграунд) образовывали группы, объединения (например, «СМОГ», Лианозовская школа живописи и поэзии), создавались неофициальные выставки (например, «бульдозерная» в Измайлово) — все это помогало легче переносить социальный бойкот издательств, выставкомов, бюрократических инстанций и «полицейских участков культуры».

Теория социалистического реализма была наполнена догмами и вульгарно-социологическими положениями и в таком виде использовалась как средство бюрократического давления на искусство. Это проявилось в авторитарности и субъективизме суждений и оценок, во вмешательстве в творческую деятельность, нарушении творческой свободы, жестких командных способах руководства искусством. Такое руководство дорого обошлось многонациональной советской культуре, сказалось на духовном и нравственном состоянии общества, на человеческой и творческой судьбе многих художников.

Многие художники, в том числе крупнейшие, в годы сталинизма стали жертвами произвола: Е. Чаренц, Т. Табидзе, Б. Пильняк, И. Бабель, М. Кольцов, О. Мандельштам, П. Маркиш, В. Мейерхольд, С. Михоэлс. Были оттеснены от художественного процесса и годами молчали или работали в четверть силы, не имея возможности показать результаты своего творчества, Ю. Олеша, М. Булгаков, А. Платонов, В. Гроссман, Б. Пастернак. Р. Фальк, А. Таиров, А. Коонен.

Некомпетентность руководства искусством сказывалась и в присуждении высоких премий за конъюнктурные и слабые произведения, которые, несмотря на пропагандистскую шумиху вокруг них, не только не вошли в золотой фонд художественной культуры, но и вообще быстро забылись (С. Бабаевский, М. Бубеннов, А. Суров, А. Софронов).

402

Некомпетентность и авторитарность, грубость были не только личными свойствами характера партийных руководителей, но (абсолютная власть разлагает вождей абсолютно!) стали стилем партийного руководства художественной культурой. Сам принцип партийного руководства искусством — ложная и противокультурная идея.

Постперестроечная критика увидела ряд важных черт социалистического реализма. «Соцреализм. Он совсем не так одиозен, аналогов ему вполне хватает. Если посмотреть на него без социальной боли и сквозь призму кино, то выясняется, что знаменитый американский фильм тридцатых годов "Унесенные

ветром" по своим художественным достоинствам равнозначен советскому фильму тех же годов "Цирк". А если вернуться к литературе, то романы Фейхтвангера по своей эстетике нисколько не полярны эпопее А. Толстого "Петр Первый" Не зря Фейхтвангер так любил Сталина. Соцреализм — это все тот же "большой стиль", но только по-советски». *(Яркевич.* 1999) Соцреализм не только художественное направление (устойчивая концепция мира и личности) и тип «большого стиля», но и метод.

Метод социалистического реализма как способ образного мышления, способ создания политически тенденциозного произведения, выполняющего определенный социальный заказ, применялся далеко за пределами сферы господства коммунистической идеологии, применялся в целях чуждых концептуальной ориентации социалистического реализма как художественного направления. Так, в 1972 г. в Метрополитен-опера я видел музыкальный спектакль, поразивший меня своей тенденциозностью. Молодой студент приехал на каникулы в Пуэрто-Рико, где познакомился с красивой девушкой. Они весело танцуют и поют на карнавале. Затем они решают пожениться и выполняют свое желание, в связи с чем танцы становятся особо темпераментными. Огорчает молодых лишь то, что он всего лишь студент, а она бедная пейзанка. Впрочем это не мешает им петь и танцевать. В разгар свадебного веселья из Нью-Йорка от родителей студента приходит благословение и чек на миллион долларов для новобрачных. Тут веселье становится неудержимым, все танцующие располагаются пирамидально — внизу пуэрториканский народ, выше дальние родственники невесты, еще выше ее родители, а на самой вершине богатый американский студент-жених и бедная пуэрториканская невеста-пейзанка. Над ними полосатый флаг США, на котором горит множество звезд. Все поют, а жених и невеста целуются и в момент соединения их уст на американском флаге загорается новая звезда, что означает появление нового американского штата — Пуэрю-Рико входит в состав США. Среди самых пошлых пьес советской драматургии трудно найти произведение, по своей пошлости и прямолинейной политической тенденциозности достигающее уровня этого американского спектакля. Чем не метод соцреализма?

Согласно провозглашенным теоретическим постулатам, социалистический реализм предполагает включение в образное мышление романтики — образной формы исторического предвосхищения, мечты, основанной на реальных тенденциях развития действительности и обгоняющей естественный ход событий.

Социалистический реализм утверждает необходимость историзма в искусстве: исторически конкретная художественная реальность должна обретать в нем «трехмерность» (писатель стремится запечатлеть, говоря словами Горького, «три действительности» — прошлое, настоящее и будущее).

Здесь в социалистический реализм вторгаются по-

стулаты утопической идеологии коммунизма, твердо знающей пути в «светлое будущее человечества». Однако для поэзии в этой устремленности в грядущее (даже если оно утопическое) было много привлекательного, и поэт Леонид Мартынов писал:

Ты
Не почитай
Себя стоящим
Только здесь вот, в сущем,
В настоящем,
А вообрази себя идущим,
По границе прошлого с грядущим

Вводит грядущее в изображаемую им реальность 20-х годов и Маяковский в пьесах «Клоп» и «Баня». Этот образ будущего предстает в драматургии Маяковского и в виде Фосфорической женщины, и в виде машины времени, уносящей в далекое и прекрасное завтра людей, достойных коммунизма, и выплевывающей бюрократов и других «недостойных коммунизма». Замечу, что многих «недостойных» общество будет «выплевывать» в ГУЛАГ на протяжении всей своей истории, а пройдет каких-нибудь двадцать пять лет после написания Маяковским этих пьес и понятие «недостойные коммунизма» будет распространено («философом» Д. Чесноковым, с одобрения Сталина) на целые народы (уже выселенные из мест исторического пребывания или подлежащие высылке). Вот как оборачиваются художественные идеи даже реально «лучшего и талантливейшего поэта советской эпохи» (И. Сталин), создавшего художественные произведения, которые ярко воплощали на сцене и В. Мейерхольд, и В. Плучек. Однако ничего удивительного: опора на утопические идеи, включающие в себя принцип исторического совершенствования мира путем насилия, не могла не обернуться некоторым «подсюсюкиванием» гулаговским «очередным задачам».

Отечественное искусство в XX в. прошло ряд этапов, одни из которых обогатили мировую культуру шедеврами, а другие оказали решающее (не всегда благотворное) воздействие на художественный процесс в странах Восточной Европы и в Азии (Китае, Вьетнаме, КНДР).

Первый этап (1900—1917) — Серебряный век. Зарождаются и развиваются символизм, акмеизм, футуризм. В романе «Мать» Горького формируются принципы социалистического реализма. Социалистический реализм возник в начале XX в. в России. Его родоначальником стал Максим Горький,

художественные начинания которого продолжило и развило советское искусство.
Второй этап (1917—1932) характеризуется эстетической полифонией и плюрализмом художественных направлений.
404
Советская власть вводит жестокую цензуру, Троцкий считает, что она направлена против «союза капитала с предрассудком». Горький пытается противостоять этому насилию над культурой, за что Троцкий малопочтительно называет его «достолюбезным псаломщиком». Троцкий заложил советскую традицию оценки художественных явлений не с эстетической, а с чисто политической точки зрения. Он дает политические, а не эстетические характеристики явлений искусства: «кадетство», «присоединившиеся», «попутчики». В этом отношении Сталин станет подлинным троцкистом и социальный утилитаризм, политическая прагматика станут для него господствующими принципами в подходе к искусству.
В эти годы происходило становление социалистического реализма и открытие им активной личности, участвующей в творении истории через насилие, по утопической модели классиков марксизма. В искусстве возникла проблема новой художественной концепции личности и мира.
Вокруг этой концепции в 20-х годах шла острая полемика. Как высшие достоинства человека искусство социалистического реализма воспевает социально важные и значимые качества — героизм, самоотверженность, самопожертвование («Смерть комиссара» Петрова-Водкина), самоотдачу («сердце отдать временам на разрыв» — Маяковский).
Включение личности в жизнь общества становится важной задачей искусства и это ценная особенность социалистического реализма. Однако собственные интересы личности не принимаются во внимание. *Искусство утверждает, что личное счастье человека — в самоотдаче и служении «счастливому будущему человечества», а источник исторического оптимизма и наполненности жизни личности социальным смыслом — в приобщенности ее к созданию нового «справедливого общества»* Этим пафосом проникнуты романы «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, поэма «Хорошо» Маяковского. В фильмах Сергея Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец "Потемкин"» судьба личности отодвигается на второй план судьбой массы. Сюжетом становится то, что в гуманистическом искусстве, озабоченном судьбой личности, было лишь второстепенным элементом, «общественным фоном», «социальным пейзажем», «массовой сценой», «эпическим отступлением».
Однако некоторые художники отходили от догм социалистического реализма. Так, С. Эйзенштейн все же не полностью устранил индивидуального героя, не принес его в жертву истории. Сильнейшее сострадание вызывает мать в эпизоде на одесской лестнице («Броненосец "Потемкин"»). При этом режиссер остается в русле социалистического реализма и не замыкает сочувствие зрителя на личной судьбе персонажа, а сосредоточивает аудиторию на переживании драмы самой истории и утверждает историческую необходимость и правомерность революционного выступления черноморских моряков.
405
Инвариант художественной концепции социалистического реализма на первом этапе его развития: *человек в «железном потоке» истории «каплей льется с массами».* Иначе говоря, смысл жизни личности усматривается в самоотвержении (утверждается героическая способность человека включиться в созидание новой действительности даже ценою прямых своих повседневных интересов, а порой ценой и самой жизни), в приобщении к творению истории («и нету других забот!»). Прагматическо-политические задачи ставятся выше нравственных постулатов и гуманистических ориентаций. Так, Э. Багрицкий призывает:
И если эпоха прикажет: убей! — Убей.
И если эпоха прикажет: солги! — Солги.
На этом этапе рядом с социалистическим реализмом развиваются и другие художественные направления, утверждающие свои инварианты художественной концепции мира и личности (конструктивизм — И. Сельвинский, К. Зелинский, И. Эренбург; неоромантизм — А. Грин; акмеизм — Н. Гумилев, А. Ахматова, имажинизм — С. Есенин, Мариенгоф, символизм — А. Блок; возникают и развиваются литературные школы и объединения — ЛЕФ, напостовцы, «Перевал», РАПП).
Само понятие «социалистический реализм», выразившее художественно-концептуальные качества нового искусства, возникло в ходе бурных дискуссий и теоретических поисков. Эти поиски были делом коллективным, в котором в конце 20-х — начале 30-х годов принимали участие многие деятели культуры, по-разному определявшие новый метод литературы: «пролетарский реализм» (Ф. Гладков, Ю. Лебединский), «тенденциозный реализм» (В. Маяковский), «монументальный реализм» (А. Толстой), «реализм с социалистическим содержанием» (В. Ставский). В 30-х годах деятели культуры все больше сходятся на определении творческого метода советского искусства как метода социалистического реализма. «Литературная газета» 29 мая 1932 г. в передовой статье «За работу!» писала: «Массы требуют от художников искренности, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции». Руководитель украинской писательской организации И. Кулик (Харьков, 1932) говорил:

«...условно тот метод, на который мы с вами могли бы ориентироваться, следовало бы назвать «революционно-социалистический реализм». На совещании писателей на квартире у Горького 25 октября 1932 г. художественным методом литературы в ходе обсуждения был назван социалистический реализм. Позже коллективные усилия по выработке концепции художественного метода советской литературы были «забыты» и все было приписано Сталину.

406

Третий этап (1932—1956). При образовании в первой половине 30-х годов Союза писателей социалистический реализм был определен как художественный метод, требующий от писателя правдивого и исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии; подчеркивалась задача воспитания трудящихся в духе коммунизма. В этом определении не оказалось ничего специфически эстетического, ничего относящегося собственно к искусству. Определение ориентировало искусство на политическую ангажированность и с равным успехом было применимо и к истории как науке, и к журналистике, и к пропаганде и агитации. В то же время это определение социалистического реализма трудно было применить к таким видам искусства, как архитектура, прикладное и декоративное искусство, музыка, к таким жанрам, как пейзаж, натюрморт. За пределами указанного понимания художественного метода, по существу, оказались лирика и сатира. Оно изгоняло из нашей культуры или ставило под сомнение крупные художественные ценности.

В первой половине 30-х гг. эстетический плюрализм административно пресекается, углубляется идея активной личности, но эта личность не всегда имеет ориентацию на подлинно гуманистические ценности. Высшими жизненными ценностями становятся вождь, партия и ее цели.

В 1941 г. в жизнь советского народа вторгается война. Литература и искусство включаются в духовное обеспечение борьбы с фашистскими оккупантами и победы. В этот период искусство социалистического реализма, там где оно не впадает в примитивность агитки, наиболее полно соответствует жизненным интересам народа.

В 1946 г., когда наша страна жила радостью победы и болью огромных утрат, было принято постановление ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"». С разъяснением постановления на собрании партийного актива и писателей Ленинграда выступил А. Жданов.

Творчество и личность М. Зощенко были охарактеризованы Ждановым в таких «литературно-критических» выражениях: «мещанин и пошляк», «несоветский писатель», «пакостничество и непотребство», «выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку», «беспринципный и бессовестный литературный хулиган».

Об А. Ахматовой было сказано, что диапазон ее поэзии «ограничен до убожества», ее творчество «не может быть терпимо на страницах наших журналов», что, «кроме вреда», произведения этой не то «монахини», не то «блудницы» ничего не могут дать нашей молодежи.

У Жданова крайняя литературно-критическая лексика — единственный аргумент и инструмент «анализа». Грубый тон литературных поучений, проработки, гонения, запреты, солдафонское вмешательство в твор-

407

чество художников обосновывались диктатом исторических обстоятельств, экстремальностью переживаемых ситуаций, постоянным обострением классовой борьбы.

Социалистический реализм бюрократически использовался в качестве сепаратора, отделяющего «дозволенное» («наше») искусство от «недозволенного» («ненашего»). Из-за этого отвергалось многообразие отечественного искусства, на периферию художественного жизни или даже за границы художественного процесса оттеснялись неоромантизм (повесть А. Грина «Алые паруса», живопись А. Рылова «В голубом просторе»), новореалистское бытийно-событийное, гуманистическое искусство (М. Булгаков «Белая гвардия», Б. Пастернак «Доктор Живаго», А. Платонов «Котлован», скульптура С. Коненкова, живопись П. Корина), реализм памяти (живопись Р. Фалька и графика В. Фаворского), поэзия состояния духа личности (М. Цветаева, О. Мандельштам, А. Ахматова, позже И. Бродский). История все расставила по своим местам и сегодня видно, что именно эти отвергнутые официозной культурой произведения и составляют суть художественного процесса эпохи и являются ее главными художественными достижениями и эстетическими ценностями.

Художественный метод как исторически обусловленный тип образного мышления определяется тремя факторами: 1) действительностью, 2) мировоззрением художников, 3) художественно-мыслительным материалом, из которого они исходят. *Образное мышление художников социалистического реализма зиждилось на жизненной основе ускорившейся в своем развитии действительности XX в., на мировоззренческой основе принципов историзма и диалектического понимания бытия, опираясь на реалистические традиции русского и мирового искусства.* Поэтому при всей своей тенденциозности социалистический реализм в соответствии с реалистической традицией нацеливал художника на создание

объемного, эстетически многоцветного характера. Таков, например, характер Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» М. Шолохова.

Четвертый этап (1956—1984) — искусство социалистического реализма, утверждая исторически активную личность, стало задумываться о ее самоценном значении. Если художники прямо не задевали власть партии или принципы социалистического реализма, бюрократия терпела их, если служили — награждала. «А если нет — так нет»: травля Б. Пастернака, «бульдозерный» разгон выставки в Измайлове, проработка художников «на высшем уровне» (Хрущевым) в Манеже, арест И. Бродского, высылка А. Солженицына... — «этапы большого пути» партийного руководства искусством.

В этот период уставное определение социалистического реализма окончательно утратило авторитет. Стали нарастать предзакатные явления. Все это сказалось на художественном процессе: он утратил ориенти-

ры, в нем возникла «вибрация», с одной стороны, увеличился удельный вес художественных произведений и литературно-критических статей антигуманистической и националистической направленности, с другой стороны, появились произведения апокрифическо-диссидентского и неофициозного демократического содержания.

В уставах творческих союзов утратившее авторитет определение стали кроить и латать, но в конце концов дело свелось к отсечению второй части формулировки, где речь шла о коммунистическом воспитании средствами искусства.

Взамен утраченного определения можно дать следующее, отражающее особенности нового этапа литературного развития: *социалистический реализм — метод (способ, инструмент) построения художественной реальности и соответствующее ему художественное направление, вбирающие социально-эстетический опыт XX в., несущие в себе художественную концепцию: мир не совершенен, «надо мир сначала переделать, переделав можно воспевать»; личность должна быть социально активной в деле насильственного изменения мира.*

В этой личности пробуждается самосознание — ощущение своей самоценности и протест против насилия (П. Нилин «Жестокость»).

Несмотря на продолжающееся бюрократическое вмешательство в художественный процесс, несмотря на продолжающуюся опору на идею насильственного преобразования мира, жизненные импульсы действительности, мощные художественные традиции прошлого способствовали возникновению ряда ценных произведений (рассказ Шолохова «Судьба человека», фильмы М. Ромма «Обыкновенный фашизм» и «Девять дней одного года», М. Калатозова «Летят журавли», Г. Чухрая «Сорок первый» и «Баллада о солдате», С. Смирнова «Белорусский вокзал»). Замечу, что особенно много ярких и оставшихся в истории произведений было посвящено Отечественной войне против фашистов, что объясняется и реальной героичностью эпохи, и высоким гражданско-патриотическим пафосом, охватившим все общество в этот период, и тем, что основная концептуальная установка соцреализма (творение истории путем насилия) в военные годы совпадала и с вектором исторического развития, и с народным сознанием, и в данном случае не противоречила принципам гуманизма.

Начиная с 60-х гг. искусство социалистического реализма утверждает связь человека с широкой традицией национального бытия народа (произведения В. Шукшина и Ч. Айтматова). В первые десятилетия своего развития советское искусство (Вс. Иванов и А. Фадеев в образах дальневосточных партизан, Д. Фурманов в образе Чапаева, М. Шолохов в образе Давыдова) запечатлевает образы людей, вырывающихся из традиций и быта старого мира. Казалось бы, произошел решительный и бесповоротный обрыв невидимых нитей, связывающих личность с прошлым. Однако

искусство 1964—1984 гг. обращает все большее внимание на то, как, какими чертами личность связана с многовековыми психологическими, культурными, этнографическими, бытовыми, этическими традициями, ибо выяснилось, что человек, в революционном порыве порвавший с национальной традицией, лишается почвы для общественно целесообразной, гуманной жизни (Ч. Айтматов «Белый пароход»). Без связи с национальной культурой личность оказывается пустой и разрушительно жестокой.

А. Платонов выдвинул «опережающую» время художественную формулу: *«Без меня народ не полный».* Это замечательная формула — одно из высших достижений социалистического реализма на его новом этапе (несмотря на то что это положение было выдвинуто и художественно доказано изгоем соцреализма — Платоновым, оно только и могло вырасти на местами плодородной, местами мертвой, а в целом противоречивой почве этого художественного направления). Та же мысль о слиянии жизни человека с жизнью народа звучит и в художественной формуле Маяковского: человек «каплей льется с массами». Однако новый исторический период чувствуется в акцентировке Платоновым *самоценного значения личности.*

История социалистического реализма поучительно продемонстрировала, что в искусстве важны не приспособленчество, а художественная правда, сколь бы горька и «неудобна» она ни была. Партийное руководство, прислуживавшая ему критика и некоторые постулаты социалистического реализма требовали от произведений «художественной правды», совпадавшей с сиюминутной конъюнктурой, соответствовавшей задачам, поставленным партией. В противном случае произведение могли запретить и выбросить из художественного процесса, а автор подвергался гонениям или даже остракизму.

История показывает, что «запретители» оставались за ее бортом, а запрещенное произведение в нее возвращалось (например, поэмы А. Твардовского «По праву памяти», «Теркин на том свете»).

Пушкин говорил: «Тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». В нашей стране страшная тоталитарная сила «дробила» интеллигенцию, превращая одних в доносчиков, других в пьяниц, третьих в конформистов. Однако в некоторых выковывала глубинное художественное сознание, сочетавшееся с огромным жизненным опытом. Эта часть интеллигенции (Ф. Искандер, В. Гроссман, Ю. Домбровский, А. Солженицын) создавала в труднейших обстоятельствах глубокие и бескомпромиссные произведения.

Еще более решительно утверждая исторически активную личность, искусство социалистического реализма впервые начинает осознавать обоюдность процесса: не только личность для истории, но и история для личности. Сквозь трескучие лозунги служения «счастливому будущему» начинает пробиваться идея самоценности человека.

410

Искусство социалистического реализма в духе запоздалого классицизма продолжает утверждать приоритет «общего», государственного над «частным», личным. Продолжает проповедоваться включенность личности в историческое творчество масс. Вместе с тем в романах В. Быкова, Ч. Айтматова, в фильмах Т. Абуладзе, Э. Климова, спектаклях А. Васильева, О. Ефремова, Г. Товстоногова не только звучит привычная для социалистического реализма тема ответственности личности перед обществом, но и возникает тема, готовящая идею «перестройки», тема ответственности общества за судьбу и счастье человека.

Таким образом, социалистический реализм приходит к самоотрицанию. В нем (а не только вне его, в опальном и подпольном искусстве) начинает звучать идея: человек не топливо для истории, дающее энергию для абстрактного прогресса. Будущее созидается людьми для людей. Человек должен отдавать себя людям, эгоистическая замкнутость лишает жизнь смысла, превращает ее в абсурд (выдвижение и утверждение этой идеи — заслуга искусства социалистического реализма). Если духовный рост человека вне общества чреват деградацией личности, то и развитие общества вне и помимо человека, вопреки его интересам пагубно и для личности, и для общества. Эти идеи после 1984 г. станут духовным фундаментом перестройки и гласности, а после 1991 г. — демократизации общества. Однако надежды на перестройку и демократизацию сбылись далеко не полностью. Относительно мягкий, стабильный и социально озабоченный режим брежневского типа (тоталитаризм с почти человеческим лицом) сменился коррумпированной нестабильной махровой демократией (олигархия с почти криминальным лицом), озабоченной разделом и переделом общественной собственности, а не судьбой народа и государства.

Подобно тому как выдвинутый эпохой Возрождения лозунг свободы «делай что хочешь!» привел к кризису эпохи Возрождения (ибо не все хотели делать добро), так и художественные идеи, подготовившие перестройку (все для человека), обернулись кризисом и перестройки, и всего общества, ибо бюрократы и демократы сочли людьми только себя и некоторых себе подобных; по партийным, национальным и иным групповым признакам люди разделились на «наших» и «не наших».

Пятый период (середина 80-х — 90-е годы) — конец социалистического реализма (он не пережил социализм и советскую власть) и начало плюралистического развития отечественного искусства: развились новые тенденции в реализме (В. Маканин), появились соц-арт (Меламид, Комар), концептуализм (Д. Пригов) и другие постмодернистские направления в литературе и в живописи.

Ныне демократически и гуманистически ориентированное искусство обретает двух противников, подтачивающих и разрушающих высшие гуманистические ценности человечества. Первый противник нового искусства и новых форм жизни — это социальное равнодушие, эгоцентризм личности, празднующей историческое освобождение от контроля государства и сложившей с себя все обязанности перед обществом; корыстолюбие неофитов «рыночной экономики». Другой противник — это левацко-люмпенский экстремизм обездоленных своекорыстной, коррумпированной и неумной демократией, заставляющий людей оглядываться на коммунистические ценности прошлого с их стадным коллективизмом, уничтожающим личность.

411

Развитие общества, его совершенствование должны идти через человека, во имя личности, а самоценная личность, разомкнув социальный и личный эгоизм, должна включиться в жизнь общества и развиваться в согласии с ним. Это надежный ориентир для искусства. Без утверждения необходимости социального прогресса литература вырождается, но важно, чтобы прогресс шел не вопреки и не за счет человека, а во имя него. Счастливое общество — это тот социум, в котором история движется через русло личности. К

сожалению, эта истина оказалась неизвестной или неинтересной ни коммунистическим строителям далекого «светлого будущего», ни шоковым терапевтам и другим строителям рынка и демократии. Не очень близка эта истина и западным защитникам прав личности, обрушившим бомбы на Югославию. Для них эти права — инструмент борьбы с противниками и соперниками, а не реальная программа действий.

Демократизация нашего общества и исчезновение партийной опеки способствовали тому, что вышли в свет произведения, авторы которых стремятся художественно осмыслить историю нашего общества во всем ее драматизме и трагизме (особенно значительно в этом отношении произведение Александра Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»).

Идея эстетики соцреализма об активном воздействии литературы на действительность оказалась правильной, но сильно преувеличенной, во всяком случае художественные идеи не становятся «материальной силой». Игорь Яркевич в опубликованной в интернете статье «Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи» пишет: «Задолго до 1985 года во всех либерально ориентированных тусовках звучало как девиз: «Если завтра опубликовать Библию и Солженицына, то послезавтра мы проснемся в другой стране». Господство над миром через литературу — эта идея согревала сердца не только секретарей СП».

Именно благодаря новой атмосфере после 1985 г. вышли в свет «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Котлован» Андрея Платонова, «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана и другие произведения, долгие годы остававшиеся за пределами круга чтения советского человека. Появились новые фильмы «Мой друг Иван Лапшин», «Плюмбум, или опасная игра», «Легко ли быть молодым», «Такси-блюз», «Не послать ли нам гонца». Фильмы последних полутора десятилетий XX в. с болью говорят о трагедиях прошлого («Покаяние»), выражают беспокойство за судьбу молодого поколения («Курьер», «Луна-парк»), повествуют о надеждах на будущее. Некоторые из этих произведений останутся в истории художественной культуры, и все они прокладывают пути к новому искусству и новому пониманию судеб человека и мира.

Перестройка создала особую культурную ситуацию в России.

Культура диалогична. Изменения читателя и его жизненного опыта ведут к изменению литературы, и не только рождающейся, но и существующей. Ее содержание меняется. «Свежими и нынешними очами» читатель прочитывает литературные тексты и находит в них ранее неведомые смысл и ценность. Этот закон эстетики особенно внятно проявляется в переломные эпохи, когда резко меняется жизненный опыт людей.

Переломное время перестройки сказалось не только на социальном статусе и рейтинге литературных произведений, но и на состоянии литературного процесса.

Каково же это состояние? Все основные направления и течения отечественной литературы претерпели кризис, ибо предлагаемые ими идеалы, позитивные программы, варианты,художественные концепции мира оказались несостоятельными. (Последнее не исключает художественной значимости отдельных произведений, создаваемых чаще всего ценой отхода писателя от концепции направления. Примером тому — взаимоотношения В. Астафьева с деревенской прозой.)

Литература светлого настоящего и будущего (социалистический реализм в его «чистом виде») в последние два десятилетия ушла из культуры. Кризис самой идеи построения коммунизма лишил это направление идеологического основания и целей. Одного «Архипелага ГУЛАГ» достаточно, чтобы все произведения, показывающие жизнь в розовом свете, обнаружили свою лживость.

Новейшей модификацией социалистического реализма, продуктом его кризиса стало *национал-большевистское течение литературы.* В государственно-патриотической форме это направление представлено творчеством Проханова, славившего экспорт насилия в виде вторжения советских войск в Афганистан. Националистическую форму этого направления можно найти в произведениях, публиковавшихся журналами «Молодая гвардия» и «Наш современник». Крах этого направления отчетливо виден на историческом фоне пламени, дважды (в 1934 и в 1945 гг.) горевшего рейхстага. И как бы ни развивалось это направление, исторически оно уже опровергнуто и чуждо мировой культуре.

Я уже отмечал выше, что в ходе строительства «нового человека» были ослаблены, а порою и утрачены связи с глубинными пластами национальной культуры. Это обернулось многими бедствиями для народов, над которыми проводился этот эксперимент. И бедой из бед стала готовность нового человека к межнациональным конфликтам (Сумгаит, Карабах, Ош, Фергана, Южная Осетия, Грузия, Абхазия, Приднестровье) и гражданским войнам (Грузия, Таджикистан, Чечня). Антисемитизм дополнился неприятием «лиц кавказской национальности». Прав польский интеллектуал Михник: *высшая и последняя стадия социализма — национализм.* Еще одно печальное тому подтверждение и немирный развод по-югославски и мирный — по-чехословацки или по-беловежски.

Кризис социалистического реализма породил в 70-х годах литературное течение *социалистический либерализм. Идея социализма с человеческим лицом* стала опорой этого течения. Художник производил парикмахерскую операцию: с лица социализма сбривались сталинские усы и при-

клеивалась ленинская бородка. По этой схеме создавались пьесы М. Шатрова. Это течение художественными средствами вынуждено было решать политические проблемы, когда другие средства были закрыты. Писатели делали макияж на лице казарменного социализма. Шатров давал либеральную по тем временам трактовку нашей истории, трактовку, способную и удовлетворить, и просветить высшее начальство. Многие зрители восторгались тем, что намеком дан Троцкий, и это уже воспринималось как открытие, или намеком говорилось, что Сталин был не совсем хорошим. Это воспринималось с восторгом нашей полузадавленной интеллигенцией.

В ключе социалистического либерализма и социализма с человеческим лицом написаны и пьесы В. Розова. Его юный герой крушит мебель в доме бывшего чекиста снятой со стены отцовской буденновской шашкой, которой некогда рубили белогвардейскую контру. Сегодня такие временно прогрессивные произведения из полуправдивых и умеренно привлекательных превратились в ложные. Короток был век их триумфа.

Еще одно течение русской словесности - *люмпен-интеллигентская литература.* Люмпен-интеллигент — образованец, знающий кое-что кое о чем, не имеющий философского взгляда на мир, не чувствующий за него личной ответственности и привыкший мыслить «свободно» в рамках осторожного фрондерства. Люмпен-писатель владеет заемной, созданной мастерами прошлого, художественной формой, что придает его творчеству некоторую привлекательность. Однако применить эту форму к реальным проблемам бытия ему не дано: его сознание пусто, он не знает, что сказать людям. Изысканную форму люмпен-интеллигенты используют для передачи высокохудожественных мыслей ни о чем. Часто это бывает у современных поэтов, владеющих стихотворной техникой, но лишенных способности осмыслять современность. Люмпен-писатель выдвигает в качестве литературного героя собственное альтер эго, человека пустого, слабовольного, мелкого шкодника, способного «ухватить, что плохо лежит», но не способного на любовь, не умеющего ни дать женщине счастья, ни стать счастливым самому. Такова, например, проза М. Рощина. Люмпен-интеллигент не может быть ни героем, ни творцом высокой литературы.

Одним из продуктов распада социалистического реализма стал *неокритический натурализм* Каледина и других разоблачителей «свинцовых мерзостей» нашей армейской, кладбищенской и городской жизни. Это *бытописательство* типа Помяловского, только с меньшей культурой и меньшими литературными способностями.

Еще одним проявлением кризиса социалистического реализма стало *«лагерное» течение литературы.* К сожалению, многие произ-

ведения «лагерной» литературы оказались на уровне упомянутого выше бытописательства и лишены философского и художественного величия. Однако поскольку речь в этих произведениях шла о незнакомом широкому читателю быте, его «экзотические» подробности вызывали большой интерес и произведения, передававшие эти подробности, оказывались социально значимыми, а иногда и художественно ценными.

Литература ГУЛАГа внесла в народное сознание огромный трагический жизненный опыт лагерной жизни. Эта литература останется в истории культуры, особенно в таких высших своих проявлениях, как произведения Солженицына и Шаламова.

Неоэмигрантская литература (В. Войнович, С. Довлатов, В. Аксенов, Ю. Алешковский, Н. Коржавин), живущая жизнью России, много сделала для художественного осмысления нашего бытия. «Лицом к лицу лица не увидать» и на эмигрантском расстоянии писателям действительно удается увидеть много важного в особенно ярком свете. К тому же у нео-эмгрантской литературы есть своя мощная российская эмигрантская традиция, в которую входят Бунин, Куприн, Набоков, Зайцев, Газданов. Сегодня вся эмигрантская литература стала частью нашего российского литературного процесса, частью нашей духовной жизни.

Вместе с тем, в неоэмигрантском крыле российской словесности наметились дурные тенденции: 1) деление российских литераторов по основанию: *уехал (= порядочный и талантливый)* — ***не уехал*** *(= непорядочный и бездарный); 2) возникла мода: обитая в уютном и сытом далеке, давать категорические советы и оценки событиям, от которых эмигрантское житье-бытье почти не зависит, но которые грозят самой жизни граждан в России. В таких «советах постороннего» (особенно когда они категоричны и в подводном течении содержат интенцию: вы там в России идиоты не понимаете простейших вещей) есть что-то нескромное и даже безнравственное.*

Все хорошее в российской литературе рождалось как нечто критическое, противостоящее существующему порядку вещей. Это нормально. Только так в тоталитарном обществе и возможно рождение культурных ценностей. Однако простое отрицание, простая критика существующего еще не дает выхода к высшим

литературным достижениям. Высшие ценности появляются вместе с философским видением мира и внятными идеалами. Если бы Лев Толстой просто говорил о мерзостях жизни — был бы он Глебом Успенским. Но это не мировой уровень. Толстой же разработал художественную концепцию непротивления злу насилием, внутреннего самосовершенствования личности; он утверждал, что насилием можно только разрушать, строить же можно — любовью, а преобразовывать следует прежде всего самих себя.

415

Эта концепция Толстого предугадала XX в., и, если бы к ней прислушались, она предотвратила бы бедствия этого века. Сегодня она помогает их понять и преодолеть. Концепции такого масштаба, охватывающей нашу эпоху и уходящей в будущее, нам не хватает. И когда она появится, у нас будет вновь великая литература. Она в пути, и гарантия тому — традиции русской литературы и трагический жизненный опыт нашей интеллигенции, обретенный в лагерях, в очередях, на работе и на кухне.

Вершины русской и мировой литературы «Война и мир», «Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита» позади нас и впереди. То, что у нас были Ильф и Петров, Платонов, Булгаков, Цветаева, Ахматова,— дает уверенность в великой будущности нашей литературы. Уникальный трагический жизненный опыт, который в страданиях обрела наша интеллигенция, и великие традиции нашей художественной культуры не могут не привести к созидательному акту сотворения нового художественного мира, к созданию истинных шедевров. Как бы ни пошел исторический процесс и какие бы откаты ни случились, страна, имеющая огромный потенциал, исторически выйдет из кризиса. Художественные и философские достижения ожидают нас в ближайшем времени. Они придут раньше экономических и политических достижений.

3. Крестьянский реализм: крестьянин — главный носитель нравственности и опора национальной жизни.

Крестьянский реализм (деревенская проза) — литературное направление русской прозы (60-х — 80-х гг.); центральная тема — современная деревня, главный герой — раскрестьяненный крестьянин. В 20-х гг. Троцкий выделял в послереволюционном литературном процессе писателей, выражавших интересы и воззрения крестьянства. Он называл этих писателей «мужиковствующими». Однако крестьянский реализм, развивавшийся полвека спустя, не совпадает с этим художественным явлением 20-х гг., потому что деревенская проза на все явления смотрит сквозь проблемы, связанные с судьбой крестьянина, прошедшего горнило коллективизации.

Деревенской прозе уделяли восторженное внимание критики, издатели, переводчики. Сам термин «деревенская проза» был введен советской критикой в конце 60-х годов XX в.

Деревенская проза имела серьезные завоевания («Привычное дело» В. Белова, «Живи и помни», «Прощание с Матерой» В. Распутина). Еще до того, как опустели полки продовольственных магазинов, до того, как партия соорудила очередную вавилонскую башню — «Продовольственную программу», писатели-деревенщики смело осудили тогда еще неприкасаемую коллективизацию. Эта социальная смелость крестьянского реализма сочеталась с его художественными достижениями (в частности, вводились в литературный обиход новые пласты народной речи, новые характеры, высокие традиционные нравственные ценности).

416

Однако художественная концепция крестьянского реализма пришла к кризису. Деревенщики стали отрицать городскую культуру: мол,в пустыне духа оазис — деревня; в ней истинная жизнь, потому что сохранились духовные основы бытия народа.

Согласно художественной концепции этого литературного направления, крестьянин — единственный истинный представитель народа и носитель идеалов, деревня — основа возрождения страны. Деревенщики исходили из общечеловеческих идеалов, которые только и плодотворны в искусстве. Патриархальность крестьянина утверждалась ими как высшая нравственная ценность и идеал. Однако вскоре общечеловеческая точка зрения была вытеснена классовой — крестьянской. Жизнь перестала измеряться общечеловеческим: человеческое стало измеряться крестьянским. Взамен сталинской пролетарской партийности деревенщики обрели не менее узкую — крестьянскую, и сразу добрый мир превратился во враждебный, полный опасностей: иноверцы, инородцы, рок-музыка, модернизм, эротика, Запад. И стали писатели смотреть на этот мир очами отчаяния и муки, ненавидя многое в этом мире и воображая ненависть мира к себе. Так возникла иллюзорная идея русофобии, построенная по превратной закольцованной схеме: я всех вас ненавижу — значит, вы ненавидите меня, а поскольку вы меня ненавидите, я готов вас уничтожить.

Главная незадача крестьянского реализма — утверждаемый ею герой. Плодоносившая ветвь нашей

литературы — деревенская проза — высохла, потому что не может быть идеалом крестьянин, превращенный раскулачиванием, коллективизацией и десятилетиями несвободного труда в люмпен-крестьянина, не способного прокормить свой народ.

Люмпен-крестьянин сегодня не хочет взять землю, завидует новому фермеру и живет по формуле: казалось бы, какое мне дело, что у соседа корова сдохла, а все-таки приятно. Для люмпен-крестьянина зажиточный крестьянин — чужой и сомнительный человек. Можно ли люмпен-крестьянина, забывшего землю и Бога, выдавать за идеал? Может ли он быть героем великой литературы? В ответах на эти вопросы кроются причины кризиса крестьянского реализма и его исторически относительно быстрый уход с литературной авансцены, несмотря на ряд несомненных художественных достижений.

Ряд концептуальных положений крестьянского реализма резко противостояли официальной советской идеологии, ортодоксальным марксистским догмам: 1) взамен идеализации рабочего класса давался образ крестьянина как носителя исторического и эстетического идеала; 2) взамен интернационализма выдвигалась национальная идея; 3) Энгельс писал об «идиотизме деревенской жизни» — новое художественное направление стало критиковать идиотизм городской жизни.

417

Как же при таком резком расхождении **с** официальной советской ортодоксией крестьянскому реализму удалось выйти из-под жесткой опеки партийного руководства и преодолеть цензурные барьеры? Это объясняется рядом причин: 1) ослаблением авторитета официальной марксистской идеологии, начавшей претерпевать кризис, что заставляло партийную элиту искать новых идеологических опор в деревенском мифе и национальных идеях; 2) продовольственным кризисом, бедами сельскохозяйственной колхозной системы; 3) известным сочувствием ряда партийных руководителей (Суслова, например) некоторым идеям деревенской прозы (многие работники ЦК и главное его идеологических отделов были выходцами из деревни и им льстило возвеличение крестьянина, звучавшее в произведениях деревенской прозы).

В известном смысле крестьянский реализм уникален — после середины 30-х гг. это единственное художественное направление, допущенное к легальному существованию в советской культуре рядом с социалистическим реализмом. Крестьянский реализм сформировался в самостоятельное художественное направление, которое стало развиваться параллельно социалистическому реализму, в ряде постулатов совпадая с ним. Так, деревенской прозе, несмотря на отрицание коллективизации, была не чужда идея насильственного вмешательства в исторический процесс, а также обязательный для соцреализма поиск «врагов».

В ряде других отношений крестьянский реализм расходился **с** социалистическим реализмом: деревенская проза утверждала светлое прошлое, соцреалисты - светлое будущее; деревенская проза отрицала многие незыблемые для соцреализма ортодоксальные ценности — осуждала колхозный строй, не считала раскулачивание социально плодотворным и справедливым действием.

4. Неореализм: человек из народа, ориентированный на простые жизненные ценности.

Неореализм (от ит. neo-realism — новый реализм) — художественное направление реализма XX в., проявившее себя в послевоенном итальянском кинематографе и отчасти в литературе. *Особенности: пристальный интерес неореализм проявил к человеку из народа, к жизни простых людей; острое внимание к деталям, наблюдательность и фиксирование элементов, вошедших в жизнь после Второй мировой войны.* Наиболее известны фильмы «У стен Малапаги», Де Сика «Похитители велосипедов» (1948), романы: «Римлянка» (1947) Альберто Моравиа о жизни проститутки, проза Чезаре Павезе, посвященная проблемам антифашизма, о борьбе с фашизмом идет речь и в фильме «Рим — открытый город».

Произведения неореализма утверждают идеи гуманизма, значимость простых жизненных ценностей, доброту и справедливость в человеческих отношениях, равноправие людей и их достоинство, независимо от имущественного положения.

418

В неореализме давало себя знать общее временное «полевение» и даже прокоммунистическое «покраснение» европейской и особенно итальянской жизни после окончания войны с фашизмом. Неореализм соприкасался с левыми и подчас классовыми идеями. Вытеснение этого направления с экрана и книжных страниц произошло из-за того,что жизнь послевоенной Европы оказалось намного сложнее установок и художественных концепций неореализма.

5. Магический реализм: человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное

и обыденное.

В произведениях Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» (1967), «Полковнику никто не пишет», «Осень патриарха» перед читателем предстает реальный мир, который одновременно фантастичен и волшебен. Проза Маркеса — магический реализм — переплетение действительности и легенды. Автор в детстве жил в доме, населенном чудаками и привидениями, и перенес эту атмосферу на страницы своих романов.

Маркес вспоминал: «Уж не знаю почему, но дом наш был чем-то вроде консультации по всем чудесам, случавшимся в городе. Всякий раз, как происходило что-нибудь такое, чего никто не понимал, обращались сюда, и обычно тетка давала ответы на любые вопросы. Вот и тогда (речь идет о случае, когда соседка принесла необычное яйцо с наростом) она глянула на соседку и сказала: «А-а, да ведь это яйца василиска. Запалите очаг во дворе...». Я полагаю, что именно эта естественность дала мне ключ к роману «Сто лет одиночества», где самые чудовищные, самые невероятные вещи рассказываются с тою же невозмутимостью, с какой моя тетка приказала сжечь во дворе яйцо василиска — существа, о котором никто ничего не знал» *(Маркес.* 1979. С. 6). В известном смысле роман «Сто лет одиночества» перенес на страницы книги детство Маркеса.

Естественное, обыденное и чудесное, необычное, соединяясь воедино, составляют суть поэтики Маркеса. Эта поэтика и создает мир магического реализма, в котором живут герои писателя. Маркес, с невозмутимостью повествуя о привычном и чудесном, стремится сделать правдоподобным невероятное, поставить его в один ряд с обыденным и тем самым сделать невероятное обычным. Он признается: «Я убежден, что читатель «Ста лет одиночества» не поверил бы в вознесение на небо Ремедиос Прекрасной, если бы не то, что она вознеслась на небо на белых перкалевых простынях» (Там же. 1979. С. 7). Действительно,уточняемое автором качество простыней делает событие вознесения наглядным, правдоподобным и убедительным.

Герои Маркеса - народ и история. *Произведения Маркеса - сотканы из настоящего и прошлого; время — текуче.* Дождь в романе «Сто лет одиночества» бесконечно, затяжной, погружает героев в сонное и вымороченное состояние. Ход истории надолго останавливается.

Книга «Сто лет одиночества», по словам Маркеса, «начисто лишена серьезности». Это говорится о книге, вторгающейся в проблемы сути бытия, и речь идет об официозной, догматической серьезности. Ее-то и отвергает Маркес. И это *свойство магического реализма — раскрывать бытие мира через вымысел и «несерьезность», уходя от канона и официоза. Это раблезианская несерьезность, погружение в многовековую народную смеховую культуру.*

История, политика предстают в романе в свете раблезианского карнавального смеха, позволяющего, по словам Маркеса, «вывернуть действительность наизнанку, чтобы разглядеть, какова она с обратной стороны».

Раблезианский смех Маркеса «...вовсе не тождествен своему предку -это смех современной эпохи, отвечающий нынешнему состоянию мира. Если некогда в Европе народный смех питал собою ренессансное мироощущение, объективно способствовавшее торжеству буржуазных порядков, ныне в Латинской Америке, ополчаясь против этих порядков, он подвергает переоценке и само ренессансное мироощущение. И если создатель «Гаргантюа и Пантагрюэля» был веселым глашатаем и провозвестником целой исторической эры, то Гарсиа Маркес выступает веселым судьей и могильщиком этой эры» *(Осповат.* 1979. С. 17).

Роман «Сто лет одиночества» - история шести поколений рода Буэндиа, завершающаяся гибелью последнего представителя этого рода. Роман — традиционная современная семейная хроника, и столетняя история городка Макондо (тем самым и история провинциальной Колумбии), и отражение особенностей бытия Латинской Америки, и история индивидуалистического создания — мировоззренческой доминанты героев произведения. Все эти аспекты повествования взаимодействуют в романе Маркеса. Действие романа начинается в 30-е годы XIX в. и охватывает столетнюю историю развития городка Макондо, Колумбии, Латинской Америки, человечества.

В художественную концепцию Маркеса входит антиэкзистенциалистская идея неестественности одиночества, его разрушительности для личности.

Первое поколение героев романа, относящееся к началу XIX в., проникнуто ренессансным гедонизмом и авантюризмом. Затем в жизни следующих поколений семьи Буэндиа проявляются черты деградации. *Время в романе* не восходит вверх, не идет ни линейно, ни по кругу (не возвращается на круги своя), а *движется по свертывающейся спирали, история*

идет вспять, регрессирует. Игра со временем, проявление реальности через необычное движение времени

- характерная особенность магического реализма.

Кульминация трагизма в романе - сцены расстрела в конце эпохи «банановой лихорадки» трех тысяч забастовщиков на привокзальной площади. Когда чудом спасшийся и выбравшийся из-под трупов один из героев (Хосе Аркадио) рассказывает о случившемся, ему никто не верит. Все повторяют «не было мертвых», потому что правительство официально объявило, что забастовщики мирно разошлись по домам. Маркес так прокомментировал эти события: «В Латинской Америке одним официальным декретом можно заставить забыть такое событие, как гибель трех тысяч людей. То, что кажется фантастическим, извлечено из нашей ужасающе подлинной действительности» *(Маркес.* 1979. С. 21). Последняя фраза Маркеса характеризует природу и источник магического реализма.

Здесь характерна ложь властей о судьбе трех тысяч забастовщиков и леность и нелюбопытство ума народа, не желающего верить в очевидное и верящего в официальные заявления правительства. Автор романа не верит и не ленится думать, из этого в его магическом реализме и возникает художественная правда.

Однако время не только движется по свертывающейся спирали, в некоторых районах художественной реальности время овеществляется и появляется «кусок неподвижного времени». *Время в романе концентрируется, спрессовывается и, достигнув предельной плотности, взрывается, что приводит к катастрофе - гибели художественного мира, воплощенного в городке Макондо.*

Ураган разрушает Макондо -художественный мир, созданный Маркесом. И это последнее чудо романа. Гибель Макондо апокалиптична, но эта гибель обещает обновление гибнущего мира. Трагедия Макондо служит и уроком, и предостережением человечеству.

Индивидуализм и одиночество каждого человека привели к гибели Макондо. И *художественная концепция романа утверждает необходимость единения людей, образование общечеловеческой сущности. Без этого человечество погибнет. Сам Маркес считает идею солидарности главной идеей романа.*

Главное действие повести «Полковнику никто не пишет» - ожидание. Мучительное, полное надежд и разочарований ожидание голодающего полковника обещанной ему пенсии. В молодости он участвовал в гражданской войне и совершил подвиг: к моменту подписания мира привез золотую казну повстанцев. Однако и этот подвиг, и сам полковник забыты. Проявляя терпение и воодушевляясь надеждой, наивно и мудро веря в справедливость бытия, преодолевая бюрократизм властей, нищету и голод, полковник ждет положенной и обещанной ему пенсии. И это ожидание становится продолжением подвига, совершенного полковником в юности.

Полковник хранит верность своему прошлому и воспоминаниям о сыне Августине, убитом за распространение подпольной литературы. Он в труднейших обстоятельствах голода и нищеты не продает бойцового петуха - любимца погибшего сына. Последние крохи пищи полковник отдает петуху не только в надежде на то, что тот выиграет поединок и принесет деньги, но и в память о сыне Эта история одиночества полковника переплетается с историей сына и его товарищей и в конечном счете с историей народа.

Главная мысль романа «Осень патриарха»: вот какая судьба ждет людей, если они не возненавидят в себе рабов. В этом романе мы вновь встречаемся с игрой со временем и с невероятной реальностью, пронизанной идеями добра и любви к людям.

Поток сознания уносит героя из настоящего в прошлое, и он вспоминает эпизод войны, когда легендарный английский герцог Мальбрук, который по преданию «в поход собрался», неожиданно и невесть откуда появляется в лагере среди солдат. Мальбрук одет в тигровую шкуру. Он человек из легенды, и сама *легенда входит в реальную историю.* Это одна из особенностей магического реализма. Мальбрук появится и среди героев романа «Сто лет одиночества».

Магический (фантастический, или волшебный) реализм, — по словам Г. Маркеса, — *стремится разрушить демаркационную линию между тем, что казалось реальностью, и тем, что казалось фантастическим, ибо в мире этого барьера не существует* (См.: *Маркес.* 1979. С. 13).

Грани между фантастическо-легендарным и реальным действительно смещаются и рушатся в жизни XX в. Так, в одном из романов Маркеса Папа римский приезжает в Колумбию на похороны одной из героинь повествования. Это необычное, немыслимое предположение действительно осуществилось, и Папа впервые в истории католичества посетил Колумбию. Между событием в повести и реальностью расстояние оказалось равным всего одиннадцати годам.

Другой пример: чтобы избежать намеков на властвующего президента (худощавого, костлявого и высокого), в повести Папу встречает кургузый и лысый президент Колумбии. Через одиннадцать лет именно такой президент и будет встречать Папу. Так *легендарное и фантастическое превращается историей в истинно реальное.*

Бесстрастие, спокойствие, невозмутимость в интонации повествователя становятся принципом

магического реализма.

Для магического реализма особенно важен принцип айсберга, провозглашенный Хемингуэем. Согласно этому принципу на поверхности текста должна быть одна десятая смысла, девять десятых — в подтексте.

Особенность магического реализма — *фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики как обыденная реальность.* Перед нами реализм, прошедший школу романтизма и экспрессионизма, кафкианский мир, изменившийся концептуально, художественная реальность человечная, реалистическая по средствам и идеям.

422

В магическом реализме романтическая фантазия сливается с обыденностью и порой торжествует над ней. В отличие от безнадежности кафкианского мира в художественной реальности магического реализма сказочная феерия пронизана верой в добро.

6. Психологический реализм: личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура, способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма.

Английский критик Дж. Гуддон дает следующее определение этому направлению: «Психологический реализм - художественное направление, проявляющее себя в психологическом романе (psychological novel), который концентрирует внимание на внутренней жизни героев, их мыслях, чувствах, умственном и духовном развитии, а не на их внешней деятельности».

Культура размыкает одиночество личности, включает ее в человечество и одаривает ответственностью перед ним. В XX в. искусство столкнулось с усложнившейся действительностью, с ускорением и нарастанием катастрофичности общественного развития, с коллизиями, порожденными научно-техническим прогрессом, с глобальными политическими, экологическими, нравственными проблемами, затрагивающими интересы всего человечества. Психологический реализм (У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, А. де Сент-Экзюпери, И. Бергман, М. Антониони, Ф. Феллини, Г. Белль, С. Креймер) ответил на рожденные этими процессами новые запросы, сосредоточив *усилия на преодолении некоммуникабельности людей, стремясь разомкнуть и преодолеть «экзистенциальную обреченность» человека на одиночество.*

Сент-Экзюпери утверждает человека действия: «Если я не участник, то кто же я?» Писатель — за всеобщее братство людей. Идея его «Маленького принца»: человек не может быть счастлив на Земле, если на далекой звезде кто-то бедствует. Пафос Сент-Экзюпери — *общение людей, размыкание их разобщенности.*

Лейтмотив творчества Хемингуэя: *полнота жизни человека не столько в успехе, сколько в сознании того, что он сделал все, что мог, для выполнения выпавшей на его долю задачи.* В повести «Старик и море» есть мысль — центральная для прозы Хемингуэя: «Человека можно убить, но победить его невозможно». В романах «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол» писатель приходит к идее человека для людей: *нет человека, который был бы «как остров, сам по себе».* Эта истина — нравственная основа его героев.

Психологический реализм воодушевляется гуманизмом. Финальная сцена повести Генриха Белля «Хлеб ранних лет»: несмотря на бедствия, через которые прошли Вальтер и Хедвиг, они находят и друг друга и «два гроша надежды», без которых нет жизни, а есть лишь существование в «разъятом» мире.

423

Психологический реализм утверждает, что общение людей на основе культуры и высшая форма общения — любовь — средства преодоления одиночества и абсурда бытия, дорога к человечеству и к смыслу жизни.

Закономерным и парадоксальным было одновременное появление фильмов «Голый остров» Кането Синдо и «Сладкая жизнь» Ф. Феллини. Эти ленты не схожи ни по жизненному материалу, ни по художественным средствам, но говорят о разных сторонах одного и того же. «Голый остров» утверждает бессмысленность беспросветного труда, не оставляющего времени и сил для наслаждения отдыхом, духовными ценностями, дарами современной цивилизации и культуры. «Сладкая жизнь» утверждает бесчеловечность бесконечного наслаждения, отторгнутого от труда и созидания.

В фильме «8 1/2» Феллини показывает неустроенность мира, но не теряет надежды восстановить гармонию между ним и личностью. Герой фильма — мятущийся интеллигент. Он ищет смысл жизни в творчестве, но не знает, что сказать людям. Казалось бы, все сказано, а люди до сих пор несчастливы; не помогают ни политические доктрины, ни философские учения, ни религиозные верования. Автор и его герой ищут «формулу жизни», позволяющую решить все проблемы. Наконец, выход найден: надо покинуть нашу неустроенную планету. И вот выстроена огромная мачта — пусковая установка для колоссальной ракеты. Это Вавилонская башня XX в. Люди собираются бежать с Земли, которой грозит

атомная гибель. Современный космический Ноев ковчег спасет избранных и унесет их в некий новый мир. Но как бы далеко ни проник человек в звездные дали, ему некуда податься с уникальной планеты Земля. Бегство от земных сложностей не выход! И режиссер заставляет многоязыкую толпу шумно и торжественно спуститься по трапу с пусковой башни на землю.

Художник не знает, что ему делать с его героями, представляющими человечество, но вдруг находит мудрое и символичное решение. По его приказу звучит музыка, и люди, взявшись за руки, образуют хоровод, в котором им не страшны ни разобщенность, ни атомная смерть. Людям уже незачем покидать планету: им нужен не ракетный Ноев ковчег, а солнцеподобный хоровод! Этот глубоко гуманный образ человеческого единения, разрешающий напряженнейшую кинодраму Феллини, полон большого исторического смысла.

Преодоление разобщенности людей — ведущая мысль творчества и американского кинорежиссера Креймера. «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью») — это история о том, как два беглеца с каторги, негр Каллен и белый Джексон, сумели разорвать и кандалы, сковывавшие их руки, и расовые предрассудки, сковывавшие их души. Они обрели истинно человеческую связь — дружбу.

424

Преследователи не очень торопились, уверенные, что веками воспитанная взаимная ненависть белого и негра сделает свое дело: беглецы передерутся и без лишних хлопот попадут в руки властей. Однако сначала под воздействием обстоятельств, а потом все глубже открывая друг в друге истинно человеческие качества, беглецы обретают нечто большее, чем физическую свободу. Они освобождаются духовно. Перипетии ухода от погони доказывают Джексону, что его черный спутник мужествен и способен на истинную дружбу. Благородные качества негра воздействуют на его спутника, воспитанного в духе расовой нетерпимости. И когда белый получает возможность спастись ценой предательства негра, он предпочитает выручить его из беды.

В финале фильма эта ситуация повторяется, но теперь Каллен, очутившись на пороге свободы, отказывается от нее и остается с Джексоном. Символичен зрительный образ этого эпизода: негр и белый бегут к поезду. Негр вскакивает на подножку вагона, протягивает руку белому. Несколько мгновений зритель видит крупным планом скрещенные руки. Но ослабевший после ранения Джексон не в силах забраться на подножку. И тогда Каллен прыгает с мчащейся платформы. Поезд — единственная надежда беглецов — уходит. Приближается погоня. Каллен кладет голову Джексона к себе на колени и поет песню. Преследователи с удивлением видят негра, обнимающего белого, который доверчиво прижимается к черному другу.

Образ скованных одной цепью белого и черного — беглецов из тюрьмы — символичен. Многопланово и многозначно прочтение этого символа: жизнь одного зависит от другого; не может быть свободен народ (белые), если он угнетает другой народ (черных); освободиться можно только вместе. Креймер показывает иллюзорность оппозиции «белый — черный» и реальность более сложных социальных оппозиций.

В фильме «Нюрнбергский процесс» Креймер решает проблему ответственности личности перед человечеством. Человек, совершающий злодеяние, ответствен за свои поступки, даже когда он выполняет приказ, невыполнение которого грозит смертью. Лично ответствен и отдающий приказ, и его исполнитель. Разница в мере этой ответственности. Но всякая, даже временная, сделка с фашизмом, по Креймеру, преступна.

В фильмах Бергмана утверждается губительность ухода от культуры, будь то моральные постулаты, или тайны артистического мастерства, или. эстетические ценности, создаваемые бродячими циркачами. В фильме Бергмана «Седьмая печать» погибают все герои: и сильный, мужественный, рационалистично-пассивный рыцарь Блок, и хитрый, активный оруженосец Енс, для которого действовать важнее, чем думать, и безгрешная девочка, обвиненная в связи с дьяволом, и верная жена рыцаря. В апокалипсическом финале этой кинопритчи на фоне предрассветного неба возникают силуэты героев. Это пляска смерти: тени взялись за руки и их ведет за собой неумолимая гостья в черной рясе с косой в руке.

425

Не тронула смерть только самых слабых и беззащитных, детски непосредственных и наивных — бродячих артистов Йофа, его жену Лию и их сынишку. Только искусство бессмертно, остальное преходяще и сметается беспощадным временем. Искусство соединяет поколения; оно — эстафета от прошлого к настоящему и от настоящего к будущему — такова идея фильма.

Картина Антониони «Блоу-ап», как и все творчество итальянского режиссера, посвящена теме отчуждения, одиночества, беззащитности человека. Герой фильма — талантливый фотохудожник, со свободными взглядами на все, включая и интимные отношения, терпимо относящийся к увлечениям любимой жены и позволяющий себе беззаботные связи с женщинами. Однако, порвав с зависимостью от общепринятых норм, герой попал в рабство сексуальной свободы и чувствует себя не вправе предпринять что-нибудь для возвращения близости с женой, без чего его одиночество особенно обостряется.

Беззащитность человека в мире вдруг раскрывается герою. Как-то утром в парке с репортерским автоматизмом он фотографирует влюбленную пару. Однако молодая женщина, неожиданно для себя попавшая в кадр, настойчиво просит отдать ей пленку, даже предлагает деньги. Похоже на то, что она боится разоблачения любовной связи. Проявив пленку, художник видит, казалось бы, тривиальную ситуацию. Но новейшие технические средства позволяют пристальней вглядеться в жизнь. Он увеличивает фрагменты снимка — и событие предстает «блоу-ап» (крупным планом) в новом свете.

Становится ясно: молодая женщина увлекает возлюбленного в глубину парка и подставляет его под выстрел неизвестного, прячущегося за кустами. Это открытие потрясает фотографа. Несмотря на позднее время, он бежит в парк и при свете луны под огромным деревом, где влюбленные обнимались, находит труп мужчины. Автор как бы говорит зрителям: вглядитесь в жизнь! Посмотрите на нее крупным планом, и она предстанет перед вами совершенно иной, более сложной и более страшной, полная предательства, отчужденности, вражды.

Благодаря «блоу-ап» герой фильма становится обладателем тайны преступления. Эта тайна мучит его душу. Как ни был внешне циничен герой Антониони, он — художник, и в нем живет чувство социальной ответственности. И вот он мчится домой — поделиться тайной с женой — и находит ее в постели с любовником. Он бросается к друзьям, но они в опьянении наркотиками и сексом. Он мечется по городу, но встречает или безразличных прохожих, или впавших в массовый психоз фанатов модной музыки. Мир преступно жесток и равнодушен к личности. Знаменитый вопрос Достоевского: «Куда пойти человеку?» — получает у Антониони горький ответ: некуда!

426

Символичный финал фильма подводит итог попыткам героя прорваться сквозь стену отчуждения. На корте актеры-мимы «играют» в теннис без мяча. Герой следит за этой странной импровизацией. Не понимая смысла происходящего, он удаляется, как вдруг все обращают на него свои взоры: «мяч» «влетел» и «упал» у ног фотографа. Знаками мимы просят его «поднять» «мяч» и «забросить» на площадку. Но ведь никакого мяча не существует. Однако актеры жестами так настойчиво убеждают фотографа в реальности выдумки и сами так истово верят в иллюзию, что он входит в мир художественной условности, «поднимает» несуществующий мяч и бросает его. Один из «спортсменов» «ловит» «мяч» и вводит в игру. И герой слышит «удары» «мяча» о «ракетку» и видит азарт «спортивного соревнования».

И вдруг детская непосредственность, дремлющая в художнической натуре фотографа, проступает в его счастливой улыбке. Впервые размыкается одиночество, и он приобщается к другим. Развязка фильма несет надежду на очеловечение жестокой действительности: *человек должен принять культуру с ее условностями, с ее многовековым опытом, и тогда восстановится его связь с людьми* Так Антониони, подчеркивая гуманизирующее значение искусства, сближается в своем видении мира с художественной концепцией личности Бергмана в «Седьмой печати». В этом проявляется инвариантность художественной концепции психологического реализма.

Психологический реализм — художественное направление XX в., выдвигающее концепцию личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура, способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма и одиночества.

Человек новейшего времени втягивается в глобальные экономические, политические, культурные связи, он вбирает в себя мир, он — совокупность связей и отношений современного мира, но он остается «частным» и «частичным». В XX веке углубилось противоречие между разделением труда, лишающим личность творческого начала, и все более универсализирующейся связью с миром.

Однако к концу века наметилась возможность преодоления этого противоречия благодаря компьютеризации и общей интеллектуализации труда. Во многих регионах мира исчезли или смягчились и другие противоречия, проявлявшие себя в оппозициях: тоталитаризм — демократия; Восток — Запад. Противоречия «переместились» в плоскость национальных и конфессиональных конфликтов и конфликтов обусловленных сепаратизмом и кризисом демократии. Возникли новые оппозиции: Север — Юг; развитые страны — отсталые страны; знания — невежество; технологичные — нетехнологичные (люди, на-

427

роды). Эти глубинные исторические процессы становятся предметом художественного анализа и психологического и интеллектуального реализма конца XX века.

7. Интеллектуальный реализм: счастлив, творящий добро; состояние мира не способствует счастью; существуют ли пути очеловечивания мира?

В произведениях интеллектуального реализма разворачивается драма идей и персонажи в лицах

«разыгрывают» мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. Интеллектуальный реализм предполагает концептуально-философский склад мышления художника. *Если психологический реализм стремится передать пластику движения мыслей, раскрывает диалектику души человека, взаимодействия мира и сознания, то интеллектуальный реализм стремится художественно-доказательно решать актуальные проблемы, давать анализ состояния мира.* Произведение интеллектуального реализма включает в себя параболическую мысль — притчу, казалось бы, отходящую от современности, однако этот параболический отход от современности (история с богами в «Добром человеке из Сезуана») оборачивается возвращением к ней.

Интеллектуальный реализм XX в. своими традициями восходит к литературе Просвещения (Вольтер, Дидро, Дефо, Лессинг, Свифт), а в России — к творчеству Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»), Герцена («Былое и думы»), Чернышевского («Что делать?»), к «роману идей» Достоевского («Идиот», «Преступление и наказание»).

Интеллектуальный реализм XX в. — это усиление философского, концептуального элемента в образном мышлении, что проявилось в творчестве А. Франса, Т. Манна, Б. Шоу, Г. Уэллса, К. Чапека, Б. Брехта, а ранее — в поэзии У. Уитмена. Брехт отмечает тенденцию интеллектуализации в XX в. — во многих произведениях происходит ослабление эмоционального начала. Фашизм уродливо гипертрофировал эмоционально-иррациональное и стимулировал распад рационального начала. Именно это и побудило Брехта к борьбе за разум в искусстве.

«Функция литературы — превращать события в идеи» (У. Сароян). «Искусство есть жизнь в свете мысли» (Г. Манн). Меняется тип произведения. Возникает произведение-концепция. Совокупность таких произведений складывается сегодня в новое художественное направление — интеллектуальный реализм.

Пример интеллектуального реализма в театре — спектакль «Гамлет» (МХАТ II — 17.11.1924). М. Чехов играл заглавную роль и помогал режиссеру В. Смышляеву в создании концепции спектакля. Это был интеллектуальный спектакль: не трагедия нерешительности (= гамлетизма), не драма борца-одиночки, как во многих спектаклях, и не абстрактное философствование (работа Крэга), а трагедия бытия современного человека, его одиночества, его выбора, его безысходности.

Гамлет М. Чехова перекликался с Кьеркегором и Шестовым и был трагическим осознанием ужаса современного общества с его «коллективизмом», уничтожающим личность. Спектакль передавал зрителю «страшную силу зла», борьбу «света и тьмы» (формулы М. Чехова). Гамлет М. Чехова представал как мститель, восставший против темных сил «мирового зла» и полемически противостоял трактовке В. Качалова (волевой, экспрессивный, динамичный Гамлет).

М. Чехов ощущал надвигавшуюся катастрофу и гибель и в спектакле торжествовал метафизический пафос гибели и страдания, апокалиптические мотивы XX века. Спектакль М. Чехова звучал как предостережение обществу и был провиденьем и предвосхищением 37 года.

Интеллектуальная пьеса — особый тип драматургии: персонажи в лицах разыгрывают художественную концепцию автора; пьеса дает рациональный анализ актуальных проблем; мир пьесы реален и условен; драматург ставит своих героев в экспериментальные обстоятельства и исследует их характеры, тип их поведения. *Интеллектуальная драма — это столкновение не только характеров, но прежде всего мыслей, которые эти характеры выражают и «разыгрывают», это не столько «сшибка характеров» (Белинский), сколько сшибка идей. Интеллектуальная драма не столько стремится правдиво отразить типические характеры, действующие в типических обстоятельствах, сколько решить ту или иную проблему во всей ее сложности и многогранности.*

В пьесе Е. Шварца «Тень» Ученый ищет гармонию и разумность в мире: «Конечно, мир устроен разумнее, чем кажется. Еще немножко — дня два-три работы — и я пойму, как сделать всех людей счастливыми». Этот, желающий всем счастья и счастливый человек «заболевает», от него уходит его Тень. Но лишить человека даже только тени — значит отнять у него что-то важное.

И вот начинается: «человек без тени... одна из самых печальных сказок на свете». Против Ученого начинают плести сети заговора высшие сановники. Но победить Ученого трудно, потому что его действия невозможно предугадать: он бескорыстен. Как заметил первый министр, «поступки простых и честных людей иногда так загадочны!» Положение Ученого осложняется тем, что в борьбу с ним вступила сумрачная часть его самого — его Тень, которая признается в любви к принцессе, и принцесса, до тех пор влюбленная в Ученого, отдает свои чувства Тени, ибо «люди не знают теневой стороны вещей, а именно в тени, в полумраке, в глубине и таится то, что придает остроту нашим чувствам». И вот Тень захватывает власть и приказывает Ученому сдаться, иначе ему отрубят голову. Но Ученый рассуждает: «С одной стороны — живая жизнь, с другой — Тень. Все мои знания говорят, что Тень может победить только на время». Случайно Ученый узнает способ борьбы с Тенью — нужно выкрик-

нуть приказ: «Тень, знай свое место!» — и, несмотря на грозящую ему смерть за неподчинение, он ходит и улыбается, чем приводит в смятение своих врагов. «За долгие годы моей службы, — говорит Первый министр,
— я открыл один не особенно приятный закон. Как раз тогда, когда мы полностью побеждаем, жизнь вдруг поднимает голову». «Поднимает голову?.. — удивляется Министр финансов и выражает озабоченность: — Вы вызвали королевского палача?»
Образ Тени художественно исследует злые, подсознательные, темные страсти, спящие в человеке и вдруг высвобождающиеся потоком разрушительной энергии. И резонно рассуждение Тени, утверждающей линию цепкость зла. «Я мог тянуться по полу, — говорит Тень, — подниматься по стене и падать в окно в одно и то же время... Я мог лежать на мостовой, и прохожие, колеса, копыта коней не причиняли мне ни малейшего вреда он мог бы так приспособиться к местности?.. Я знаю всю теневую сторону вещей. И вот теперь я сижу на троне». Добро не способно на такую гибкость и приспособляемость. «Восстание» Тени против Ученого
— символ попыток темного начала утвердить свое господство. Тень хочет быть хозяином, а Ученый должен стать Тенью, за что ему обещаны жизненные блага. Однако Ученый не сдается даже под топором палача. Он — Дон-Кихот из мира сказки, одухотворенный совестью и гуманизмом. Когда отрубили голову Ученому, потеряла голову и его Тень. Тень не может жить без света: только добром и светом паразитически питается зло. И, осознав это, придворные спешат за живой водой.
Первый министр. Живую воду, живо, живо, живо!
Министр финансов. Кому? Этому? (Тени. — *Ю. Б.)* Но она воскрешает только хороших людей.
Первый министр. Придется воскресить хорошего. Ах, как не хочется.
Министр финансов. Другого выхода нет...
И вот даже Тень поняла свою зависимость от Ученого, она предлагает компромисс:
Тень. Я дам управлять тебе — в разумных, конечно, пределах. Я помогу тебе некоторое количество людей сделать счастливыми.
Но Ученый не согласен. Для него условие личного счастья — счастье всех людей.
В «Драконе» Е. Шварца сказочно-условный мир становится моделью тоталитарной системы. Пьеса начинается с того, что славный рыцарь Ланцелот приходит в город, где вот уже 400 лет жестоко правит чудовище и где горожане должны отдать Дракону его ежегодную жертву — красивейшую девушку. Сложность ситуации в том, что страшнее Дракона и его жестокости распад людских душ в условиях тотальной диктатуры. Даже благородный отец Эльзы — девушки, предназначенной в жертву Дракону, — ищет (и находит!) оправдания его властвова-

нию и провозглашает необходимость (и даже полезность!) драконовских порядков: «Уверяю вас, единственный способ избавиться от драконов — это иметь своего собственного». Все человеческие отношения в городе, управляемом Драконом, бесчеловечны. Жених Эльзы — Генрих делает придворную карьеру и уступает свою невесту трехглавому чудовищу. В городе царствует закон беззакония, введена система заложников и коллективной ответственности за действия против Дракона: Генрих передает Эльзе приказание Дракона убить Ланцелота, иначе за ослушание будут убиты все ее лучшие подруги. Горожане разговаривают верноподданнически — отец, отвечая сыну на вопрос, как кончится бой Ланцелота с Драконом, говорит казенным языком: «Я так, понимаешь, малыш, искренне привязан к нашему дракоше! Вот честное слово даю. Сроднился я с ним, что ли? Мне, понимаешь, даже, ну как тебе сказать, хочется отдать за него жизнь». Горожане настолько запуганы, что даже не хотят боя Ланцелота с чудовищем. Дракон вывихнул их души, отравил сознание. Они даже предлагают Ланцелоту деньги, лишь бы он отказался от боя. И все же люди — это люди, и в них не умерло окончательно живое начало. Ланцелот спорит с Драконом. И обе стороны осознают действительное положение вещей, но по-разному к нему относятся:
Дракон....мои люди очень страшные... Я их кроил.
Ланцелот. И все-таки они люди.
Дракон. Это снаружи... Если бы ты увидел их души... Убежал бы... Не стал бы умирать из-за калек... Я же их... лично покалечил... Человеческие души... живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушней... таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души.., глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души.., продажные души, прожженные души, мертвые души...
Дракон, разрушив людские души, создал труднообратимые общественные процессы. У Камю в «Осадном положении» устранение Чумы возвращает город к серой повседневности. Чума нагрянула и ушла, как

стихийное бедствие. У Шварца дело обстоит сложней: устранение Дракона не все решает, Дракон остается жить в рабских сердцах горожан. И поэтому Дракону ничего не стоит материализоваться в новом обличье: Бургомистр легко занимает место поверженного Дракона и, прикрываясь антидраконовской фразеологией, продолжает поддерживать драконовские порядки. Горожане, увидев поражение Дракона, воспряли духом и пережили минуту свободы. Но в следующую минуту они уже подчинились новому приказу и разошлись по домам. Бургомистр сразу увидел перспективы для продолжения старого порядка:

431

Бургомистр. Покойник воспитал их так, что **они повезут любого, кто** возьмет вожжи.

Генрих. Однако сейчас они на площади.

Бургомистр. Ах, это пустяки. Каждая собака прыгает, как безумная, когда ее спустишь с цепи, а потом сама бежит в конуру.

Ланцелот победил. Дракон убит. Однако остались его продолжатели и наследники: Бургомистр и его сын — Генрих.

Философичность современного искусства, его склонность к рациональному анализу проблем эпохи ярко проявились в творчестве Брехта. В пьесах Чехова действуют характеры со сложной психикой, у Мольера — характеры, несущие в себе одну заостренную общечеловеческую черту, у Брехта же — логизированные характеры, сохраняющие реальную жизненность. Галилей, например, до такой степени «зажил своей жизнью», что стал совершать поступки, «не предусмотренные» идеей произведения. Но у Брехта последнее слово за логикой развития генеральной мысли, а не за логикой самодвижения образа. Он безжалостно вычеркнул из последнего варианта пьесы «Жизнь Галилея» сцены, осложняющие и углубляющие образ героя, но затуманивающие основную идею произведения — осуждение отступничества.

Сцена героической работы ученого в разгар эпидемии, этот пир человеческого разума во время чумы, и последняя сцена провоза рукописи ученого через границу были способны обелить Галилея, несколько скрасить его отступничество от истины. Они рисовали излишне идеализированную фигуру великого исследователя, и его малодушие находило некоторое оправдание: ведь оно сохраняло возможность для дальнейших поисков истины, что помогало добыть новые знания, которые можно было переправить за рубеж и сохранить для человечества. Фигура Галилея в этом случае усложнялась и углублялась. Но Брехт поступился таким усложнением во имя выпрямления логики доказательства основного тезиса отступничество от истины нетерпимо. Однако драматург доказывает свои постулаты с помощью столь гибкой диалектики, что его фигуры из схем превращаются в живых персонажей. Он находит около 30 пар противоречий в одном герое. Это уже тот уровень логизирования, который не умерщвляет жизнь схемой, а сохраняет ее реальную трепетность.

Брехт показывает, что мир не только губит человеческое в человеке, но и создается человеком как мир бесчеловечный. Шен Те, героиня пьесы «Добрый человек из Сезуана», готова помочь людям. Но люди эксплуатируют ее доброту до тех пор, пока не ставят Шен Те на грань разорения. Люди готовы затоптать то поле, которое их кормит. Поэтому добрая Шен Те с необходимостью время от времени должна перевоплощаться в злого и коварного «брата» — Шуи Та. Всякий раз на новой основе люди воссоздают противочеловечные обстоятельства.

432

Человек Брехта не филантроп и не мизантроп, он приучен вековыми трудностями действовать, исходя из собственного интереса, вопреки интересам других. Брехт не верит в естественные добрые побудительные начала в человеке, и здесь он пессимист, но это оптимистический пессимизм. Он верит в практический разум человека, в его способность в конце концов воспринять соображения не только прямой утилитарной, но и более широкой выгоды, учитывать не только прямые, близкие, но и дальние, косвенные практические последствия поступков. И в этом смысле Брехт верит в конечное тожество доброго естества человека, которое является результатом его разумности.

Человечность выступает у Брехта как производное от народного разумного практицизма, который есть результат многотысячелетней приспособляемости людей к трудным обстоятельствам мира.

Человек плох. Он хотел бы быть хорошим, но обстоятельства не таковы. Однако эти обстоятельства создаются самими людьми в ходе их жизнедеятельности. Бесчеловечные обстоятельства разрушают личность, личность вновь и вновь воспроизводит вокруг себя разрушительные обстоятельства. Сам исторический процесс попал в заколдованный круг. Некогда древние рисовали вечность в образе змеи, свернувшейся кольцом и кусающей собственный хвост. Этот образ мог бы служить символом личности в ее взаимоотношении с обществом и общества в его взаимоотношении с личностью в человеческой истории.

Героев, обладающих положительными качествами, Брехт называет «продуктивными»; они верно (человечно) строят отношения с людьми. Это плебейские натуры, в которых, вопреки

противочеловечности обстоятельств, сохраняется сопротивляемость этим обстоятельствам и желание, несмотря ни на что, остаться людьми. «Продуктивные» люди не безгрешны, у них свои недостатки. Они погружены в практические интересы, но они не исковерканы обстоятельствами и способны противостоять злу, так как они человечны, а человечны потому, что разумны. Только они своей активностью (и это одна из важнейших черт их «продуктивности») расколдовывают заколдованный круг истории и помогают всему и вся возвращаться не на круги своя, а попадать в точку, которая как будто бы та же, а вместе с тем не та, ибо она все же чуть-чуть выше исходной. Шен Те — «продуктивная» личность, и она всякий раз находит силы вернуться к самой себе. И всякий раз это — возвращение на новой, более высокой основе, это духовный рост личности.

В «Добром человеке из Сезуана» боги не принимают прямого участия в делах мира, они лишь создают экспериментальные обстоятельства, позволяющие исследовать интересующую автора проблему. Создание таких экспериментальных обстоятельств есть традиция, связывающая современную интеллектуальную драму с просветительской драмой Лессинга.

433

Условия эксперимента в «Добром человеке из Сезуана» глобальны. Речь идет об интеллектуальном исследовании состояния мира. В начале пьесы боги формируют условия и цель эксперимента:

Первый бог. Мы еще можем натолкнуться на доброго человека...

Третий бог. Постановление гласило: мир может оставаться таким, как он есть, если найдутся люди, достойные звания человека.

Исходным звеном эксперимента становится проблема предоставления ночлега трем уставшим от скитаний богам. Жители Сезуана заняты своими делами, и никто из них не хочет переключаться на помощь неизвестным, в которых только водонос Ванг узнал богов. Ванг обращается с просьбой о предоставлении ночлега богам к самому доброму человеку Сезуана — проститутке Шен Те. Правда, у ее доброты есть и сомнительный оттенок: она никому не может сказать «нет». На деньги, полученные от богов за ночлег, она приобретает табачную лавку. И сразу же на этот огонек призрачного благополучия собирается множество бездомных и нищих. Шен Те говорит:

Спасенья маленькая лодка
Тотчас же идет на дно
Ведь слишком много тонущих
Схватились жадно за борта.

Брехт относится к людям с осуждающим состраданием. Он и осуждает, и объясняет обстоятельствами жизни алчность и жестокость людей. Когда возлюбленный Шен Те — Сун узнает, что она беременна, он прежде всего думает о своем новом положении в фирме. Брехту антипатична подобная алчность. Но он смотрит на нее мудрыми глазами, понимая, что это не порок человеческого естества, а условный рефлекс, выработанный годами жизни в джунглях современной цивилизации. Этот условный рефлекс грозит перерасти в инстинкт хищности. Зло отчаявшегося человека вызывает ответное зло обиженных им людей. Но еще не все потеряно: цепную реакцию зла можно прервать, и Брехт ищет путей к этому. Создание системы «Шен Те — Шуи Та», уравновешение доброго человека Шен Те разумным эгоистом Шуи Та — один из экспериментальных вариантов автора (= проект совершенствования человека). Тень и свет неразлучны. Шен Те по необходимости должна перевоплощаться в злого Шуи Та. Зло оказывается продолжением добра. Даже на суде, когда обман уже обнаружен, Шен Те настаивает на необходимости сохранения Шуи Та. Он — «и смертельный враг», и «единственный друг» Шен Те, он необходим ей, иначе она не может противостоять напору окружающей действительности. И тут даже боги соглашаются с этой необходимостью и начинают торговаться, насколько часто добрый человек может быть злым, чтобы не потерять свою доброту:

«Первый бог. Только не слишком часто!

Шен Те. Хотя бы раз в неделю.

Первый бог. Достаточно раз в месяц!»

434

Даже боги, проповедующие соблюдение людьми заповедей добра, — и те признали возможным, чтобы добрый человек во имя самосохранения изредка совершал злые поступки — раз в месяц или в неделю — вопрос количества (= второстепенный). Может быть, это выход? Человек, несмотря на несовершенство мира, живет по законам добра, как Шен Те. Люди неразумно алчно пользуются этой добротой, предают разграблению все, чем располагает альтруист, и ставят под угрозу его и свое благополучие. Вот тогда-то альтруист (Шен Те) оборачивается разумным эгоистом (перевоплощается в Шуи Та) и практическими действиями «выравнивает» положение. Шуи Та не против помощи людям. Но эта помощь должна осуществляться на «разумных» основаниях, по принципу «взаимной выгоды». Казалось бы, все устраивается. Шен Те уравновешена Шуи Та. Помогающий обретает благополучие и средства для расширения помощи; нуждающийся в помощи обретает работу и заработок. Все улажено. Но, что же это за выход? Ведь на деле практичный альтруизм (= разумный эгоизм), вносимый Шуи Та в «непрактичную»

и «неразумную» доброту Шен Те, есть необходимый и неизбежный закон системы, направляющий ее движение по испытанному руслу, а система оказывается моральной модификацией экономической системы, в которой рабочий создает прибавочный продукт, позволяющий расширять и производство, и благотворительные акции. Но сколько ни расширяй благотворительную деятельность, она ничего принципиально не меняет в экономическом механизме всякий раз приводящем Шен Те к краху. Анализ моральной системы практического альтруизма (=разумного эгоизма) ведется Брехтом беспощадно и показывает все несовершенство «практичной» и «разумной» системы «Шен Те — Шуи Та»: все добрые дела, совершенные Шен Те, быстро разрушаются практичной деятельностью Шуи Та. Носитель практицизма Шуи Та настолько грозен, что, появляйся он даже раз в год вместо Шен Те, он мог бы с лихвой перекрыть злом и «разумной» корыстью все добрые начинания Шен Те. Нет, уравновешение разумного эгоизма практичным альтруизмом, добра злом и зла добром, практицизма благотворительностью — все это для Брехта неприемлемые моральные и деловые принципы организации жизни людей. Выход надо искать не здесь.

Брехт верит, что человечество найдет «к хорошему хорошие пути». «Добрый человек из Сезуана» заканчивается стихами:

Плохой конец — заранее отброшен.
Он должен, должен, должен быть хорошим!

В «Физиках» Ф. Дюрренматта сама сюжетная ситуация отражает трагикомизм современного мира и несет гуманистическую концепцию мира. Действие происходит в частном сумасшедшем доме, где находятся три человека. Они современны в своей мании и выдают себя за величайших физи-

ков. Один из них — «Ньютон», другой — «Эйнштейн», третий — «Мебиус». В ходе действия оказывается: «Мебиус» не сумасшедший, а действительно выдающийся физик, открывший источник более разрушительной энергии, чем ядерная. Если эти новые чудовищные мощности станут известны людям, они в своем безрассудстве погубят мир. Политические страсти и экономическая корысть сильнее разума. Поняв ужас грядущего разрушения и ощутив ответственность перед человечеством, «Мебиус» притворяется безумным и добровольно удаляется в частный сумасшедший дом, где сжигает все свои записи. Выясняется, что «Ньютон» и «Эйнштейн» — разведчики, подосланные в дом для умалишенных двумя враждующими державами, каждая из которых хочет овладеть секретом нового мощнейшего источника энергии. Каждый «сумасшедший» вступал в любовную связь со своей санитаркой и убивал ее, когда она догадывалась, что имеет дело с нормальным, здоровым человеком. Смотрительница психиатрической больницы, злая и мрачная старуха, принимает решительные меры. Больница, которая до сих пор был похожа на пансионат, обносится железной оградой, на окна ставятся стальные решетки, физики оказываются в заточении — убийства санитарок дали повод для этой чрезвычайной меры. И тут выясняется самое страшное обстоятельство: оказывается старуха, содержащая лечебницу, сама сумасшедшая, но сумасшедшая особого рода. Она сняла копии со всех расчетов «Мебиуса». Она разведчица какой-то страшной, инфернально-таинственной военной фирмы, которой и передает изобретения своего пациента-заключенного. Образы Дюрренматта очень сильны: гениальный ученый, бегущий от человечества в сумасшедший дом; человечество, представители которого пытаются отнять у гения великое открытие, дабы употребить его во зло миру; ученые, вооруженные высшими знаниями, оказавшиеся на положении заключенных во власти безумной старухи. Сумасшедшая, правящая гениями, и гении, отрекающиеся от своей гениальности! Мир, сошедший с ума, ум, покинувший мир и упрятанный в сумасшедший дом! Трудно логическим анализом исчерпать эту ситуацию, полную символики. Обратив внимание на образ смотрительницы, мы заметим некую общность художественного мышления Дюрренматта и Э. Ионеско. В «Носорогах» Ионеско зло вторгается в тихий городок в непонятном, не поддающемся анализу образе стада свирепых животных, так и у Дюрренматта образ старухи, воплощающей зло, ирреален, не поддается анализу и воспринимается лишь как данность. Дюрренматт, начав с рационалистического анализа мира, соскальзывает к иррационализму, когда дело касается источников зла.

Интеллектуальный реализм — художественное направление, утверждающее концепцию: счастлив, творящий добро; состояние мира не способствует разумной жизни и включает в себя иррациональные инфернальные силы. Существуют ли пути очеловечивания и гуманизации мира?

Общение с искусством как сокровенный личностный процесс

I. Художественное восприятие — завершающее звено художественной коммуникации

1. Реципиент (читатель, слушатель, зритель).

В детском театре можно услышать, как маленькие реципиенты воспринимают спектакль: «Оглянись!» — кричат они Красной Шапочке, не замечающей волка; «Уходи!» — прогоняют они серого разбойника. Дети ведут себя так, как будто художественный текст не замкнут в себе и в него можно вмешиваться путем обратной связи!

Как же нужно воспринимать искусство? Правильно ли столь активное и непосредственное его восприятие? Известна история, когда вполне взрослый зритель, смотревший трагедию «Отелло» Шекспира, был так по-детски наивен и не в меру активен, так захвачен действием, так возмущен коварством Яго, что выскочил на сцену и убил Яго или, вернее, актера, исполнявшего эту роль. Опомнившись и осознав содеянное, этот зритель покончил с собой. Легенда гласит, что их похоронили вместе и на памятнике написали: «Лучшему актеру и лучшему зрителю». Однако лучший ли это зритель? Следует ли по-детски доверчиво относиться к художественному творению, принимая его за реальность? Или более точной формулой художественной рецепции будет та, при которой художественные эмоции выливаются не в активное действие, а в художественное переживание («гармонией упьюсь», «над вымыслом слезами обольюсь»)? А может быть, лучший реципиент художественной культуры — это человек, способный к «ума холодным наблюденьям»? Решая эти проблемы, Гете выделил три типа художественного восприятия: 1) наслаждаться красотой, не рассуждая; 2) судить, не наслаждаясь; 3) судить, наслаждаясь, и наслаждаться, рассуждая. Именно те, кто способен к последнему типу художественного восприятия, по мнению Гете, и воссоздают произведение

заново: только они способны усвоить все богатство художественной мысли. Этот третий тип художественного восприятия адекватен природе художественного произведения.

Процесс художественной рецепции очень сложен. И даже вышеприведенное теоретически емкое суждение Гете не отвечает на многие вопросы, связанные с процедурой восприятия искусства. Должно ли восприятие быть активным и какова мера этой активности? Является ли восприятие сотворчеством, или это — адекватное прочтение, снятие эмоционально-мыслительного слепка с текста? Должно ли при восприятии отличать художественные образы от реалий, или же следует отождествлять героя произведения с неким живым лицом? Какова должна быть пострецепция, то есть следует ли реципиенту подражать герою и его действиям, или же это не входит в программу восприятия? Число этих вопросов, как и число загадок и парадоксов художественного восприятия, очень велико.

В процессе восприятия точка зрения реципиента колеблется между художественной позицией созерцателя и созерцаемого. Зритель видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами. Всякий зритель одновременно и Гамлет, и его созерцатель.

Характер художественного восприятия определяется не только художественным текстом, но и особенностями реципиента. Художественное восприятие превращает художественное произведение в факт сознания реципиента. Художественная рецепция поднимает читателя и зрителя до общения с Шекспиром, Моцартом, Рафаэлем, Пушкиным. Опыт отношения великих художников к жизни, их миросозерцание, их концепция мира, свернутые в произведении, трансплантируются художественным восприятием в сознание зрителя и в той или иной степени становятся содержанием этого сознания и ориентирами его отношения к действительности.

2. Диалогичность восприятия и «сотворчество» реципиента.

В эстетике сложились три типа трактовки художественного восприятия.

Первый тип предложен классической эстетикой: произведение равно самому себе, его онтологический статус неизменен, художественное восприятие более или менее точно воспроизводит заключенное в произведении неизменное содержание, постигает раз и навсегда данный смысл.

Второй тип предложен современной рецептивной эстетикой (Констанцкая школа, ФРГ): произведение не равно себе, оно исторически подвижно, его смысл по-разному раскрывается в зависимости от характера диалога текста с исторически меняющимся типом читателя. Восприятие реципиента имеет историческую, групповую, индивидуальную, индивидуально-возрастную и ситуационную обусловленность. Семантика и сама онтология художественного произведения становятся историческими. Однако изменчивость смысла

произведения грозит перерасти в утверждение «всякое восприятие верно», открывающее дорогу произволу в прочтении произведения.

438

Третий тип решения, предлагаемый мною, исходит из концепции рецептивной эстетики, но подчеркивает границы вариативности смысла произведения. Да, произведение не равно себе, его смысл исторически изменчив благодаря «диалогу» текста и читателя. Да, изменчивость смысла произведения определяется историческим, групповым и индивидуальным опытом читателя. Однако не всякое прочтение текста аутентично. В тексте содержится устойчивая программа ценностных ориентаций и смысла. Эта программа при широкой вариативности ее усвоения инвариантна и обеспечивает подвижное, но не релятивное, не произвольное прочтение смысла, меняющееся в зависимости от типа реципиента, но остающееся в устойчивых рамках, заданных самим произведением. Веер трактовок произведения имеет границы развертывания и единую ось — «программу», заложенную в художественном тексте. Предлагаемая концепция объединяет классическую и рецептивную эстетическую точки зрения на художественное восприятие и утверждает диалектику изменчивости и устойчивости, вариативности и неизменности, открытости и закрытости художественного произведения, отвергает абсолютизацию как его изменчивости, так и устойчивости.

Произведение (и в этом своеобразие художественной рецепции) интимно обращается к воспринимающему его человеку, вступает с ним в личный контакт и взаимодействует с его неповторимым личным опытом.

Гете подчеркивал, что именно людям суждено вызывать «к жизни духа и сердца» произведение, состоящее из одних лишь «слов и букв». У каждого читателя создается свой образ Наташи Ростовой и своя концепция «Войны и мира». В известном смысле, сколько зрителей, столько и Гамлетов. При этом множество зрителей умножается еще и на многочисленных исполнителей: Гамлетов столько, сколько зрителей посмотрело Гамлета — Смоктуновского, Гамлета — Скофилда, Гамлета — Высоцкого. И все же Гамлет один и един — Гамлет Шекспира. Он — инвариант, а его исполнители и реципиенты лишь варьируют художественную информацию, заключенную в этом образе. При этом границы «раскрытия» «веера» интерпретаций обусловлены программой восприятия, которая содержится в художественном тексте. Сам же этот «веер» (многообразие восприятий) возникает благодаря встрече произведения с разными эпохами, разными рецепционными группами, разными личностями с неповторимым жизненным опытом. Произведение ведет диалог с читателем. Восприятие художественного текста есть общение с ним. Текст и реципиент идут друг другу навстречу, обогащают друг друга.

Художественное восприятие завершает художественную коммуникацию. Однако в искусстве коммуникативный процесс протекает по законам художественного общения и его завершающее звено в известном смысле есть и изначальное: художник осмысляет мир в свете цели своего творчества (того или иного воздействия на читателя). Вместе с тем эта цель находится в прямой зависимости от характера читателя, с ним сопоставлена, сопряжена, «согласована». Принципиально различно художественное восприятие произведения через чтение (литература), через просмотр спектакля (театр), через теле- и киноэкранизацию и радиопостановку (трансляция с помощью средств массовой коммуникации).

439

В истории эстетики на проблеме рецепции искусства исследователи почти не останавливали свое внимание (исключение составляют Аристотель и Кант). Это часто считалось прикладной, а не собственно эстетической проблемой. Поэтому вопросами художественного восприятия занимались риторика, мораль, психология, теория массовой коммуникации — области знания, заинтересованные в результатах воздействия искусства на человека, а не непосредственно в самом искусстве. Сейчас к этой проблематике подходит со своей стороны и эстетика, выявляющая под углом зрения рецепции проблемы природы искусства и другие его коренные вопросы.

Для современной эстетики и теории искусства важно осмысление того, что содержание произведения в разные эпохи, в разных рецептивных группах не тождественно. Зависит это и от психологических, индивидуально-эмоциональных особенностей реципиентов, и от эпохи, от исторической ситуации и от национальной культуры, сквозь призму которой осуществляется рецепция. Другими словами, художественная рецепция обусловлена социально-историческими предпосылками. Художественное восприятие — это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим его творчество. Все эти факторы исторически обусловлены эпохой, средой, воспитанием. Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарованием, фантазией, памятью, личным опытом, запасом жизненных и художественных впечатлений, культурной подготовкой. Подготовленность реципиента к художественному восприятию зависит и от того, что он пережил лично и что узнал из книг, почерпнул из других областей искусства. Последнее можно было бы назвать вторичным жизненным опытом.

История искусства дает примеры разных судеб произведений. Рецептивный подход свидетельствует, что произведение неправомерно рассматривать как воплощение раз и навсегда данной ценности или неизменного смысла. Оно многолико в своем воздействии на аудиторию. Разное воздействие произведения на

современников теоретики часто объясняли лишь как результат его неадекватного восприятия частью аудитории, как результат искажения смысла произведения из-за неподготовленности публики, из-за отсутствия у реципиентов художественного вкуса, тонкого чувствования, способности сопереживания. Однако не только этим объясняется многовариантность прочтения произведения. Главное — обусловленное историей разночтение: произведение живет разной рецепционной жизнью в разные времена. В культуре уже давно существует проблема интерпретации (истолкования, «перевода») публикой произведения, созданного в предшествующий период. Предполагалось, что восприятие должно быть идентичным у читателей разных времен. Задачу интерпретации видели в том, чтобы обеспечить постоянное воздействие произведения согласно его абсолютной художественной ценности. Не принимались во внимание историческая изменчивость самого статуса произведения и подвижность взаимодействия текста с культурно-историческим опытом читателей разных эпох.

440

Современные рецептивные исследования показывают, что «деформация» смысла и ценности произведения от эпохи к эпохе — не отклонение от правила, а закономерность. Теоретическое осознание исторической изменчивости художественного восприятия в разные эпохи заставило задуматься: не закономерно ли и многообразие типов восприятия у современников? И еще вопрос: каков механизм возникновения этого многообразия? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо осмыслить акт взаимодействия произведения с реципиентом.

Современные исследователи все менее склонны рассматривать художественное произведение как замкнутую структуру и сосредоточивают свое внимание на эстетическом восприятии и его условиях. Этот процесс усилился благодаря кризису идей герметического структурализма и воздействию теории коммуникации, подчеркивающей, что в процессе художественного общения участвует адресант (автор: писатель, художник, актер) и адресат (потребитель искусства: читатель, слушатель, зритель).

Западногерманский эстетик В. Изер анализирует акт чтения и прослеживает закономерности процесса взаимодействия произведения и его потребителя. В отличие от традиционных теоретиков интерпретации Изер отказывает критику-профессионалу в уникальности его статуса: критик и читатель равно участвуют в процессе конституирования художественного смысла и ценности произведения. Более того, для процесса смыслообразования формально они обладают одинаковой компетентностью. Критик, приписывающий своему суждению нормативное значение, стоит на позиции старой эстетики, не учитывавшей подвижность смысла произведения. Классические нормы понимания произведения основывались на представлении о его целостности, неизменности и постоянной равности себе. Для Изера целостность произведения многовариантна и осуществляет себя в любом акте читательского восприятия. В каждой читательской аудитории произведение конституируется в своем особом значении. Раньше эстетика признавала только те значения произведения, которые давала профессиональная критическая интерпретация. Это предполагало, что текст нуждается в непременном критическом додумывании. Получалось, что рядовое восприятие произведения само по себе не схватывает художественной сущности и требует опосредования с помощью готовой схемы, создаваемой художественной критикой.

Произведение (например, в концепции англо-американской «новой критики») выступало как полуфабрикат, нуждающийся в доработке художественной критикой. Рецептивная же эстетика утверждает, что сами смысл и ценность произведения — результат взаимодействия («диалога») текста, запечатлевающего жизненный опыт автора с жизненным опытом воспринимающего.

Какая же точка зрения верна? Произведение есть завершенный автором и неизменный текст? Произведение — полуфабрикат, дорабатываемый критикой? Произведение в своем конечном смысле — результат «диалога» автора и читателя?

441

Автор завершает текст, который остается неизменным и хранит в себе «программу» восприятия, инвариант смысла. Критика создает поле общественного мнения и дает социально-эстетические «направляющие» восприятия. Диалогичность восприятия произведения реципиентом не меняет инварианта его смысла, но раскрывает целый веер вариантов его восприятия. Так осуществляется диалектика устойчивого и изменчивого, инвариантного и вариативного в произведении.

II. Рецепция как сокровенный, личностный процесс и как наслаждение

1. Механизмы художественного восприятия.

Восприятие искусства есть процесс, протекающий в глубине сознания человека и трудно фиксируемый при наблюдении. Этот сокровенный, личный, интимный процесс, зависящий от жизненного опыта и культурной подготовки индивида (устойчивые факторы) и от его настроения, психологического состояния (временно действующие факторы).

Впервые проблему художественного восприятия теоретически осмыслил Аристотель в своем учении о катарсисе. Художественное воздействие искусства было понято им как очищение души зрителя с помощью аффектов сострадания и страха. В «Политике» Аристотель говорит об очищении реципиента красотой и наслаждением. Эту форму очищения Аристотель в «Политике» обещал разъяснить в «Поэтике», но соответствующая часть этой его книги утеряна. Очищение красотой и наслаждением — согласно Аристотелю, важная категория, свойственная аполлоническому началу в искусстве.

В течение долгой истории эстетики теория художественного восприятия не развивалась в силу ее сложности и зависимости от развития психологии, психофизиологии. Основным способом изучения этой проблемы оставалось наблюдение теоретика над собственными реакциями на художественное произведение, сверявшееся с наблюдениями над восприятием искусства другими людьми. Ныне открыты возможности экспериментального изучения художественной рецепции: характер и глубина художественного восприятия измеряемы и могут стать предметом психофизиологического наблюдения.

Экспериментальное изучение художественного восприятия началось в конце XIX в.: реципиенты словесно характеризовали свои зрительные впечатления от произведения с помощью вопросов — «открытых» (описание собственными словами своих настроений и ассоциаций) и «закрытых» (реципиенту предлагаются эпитеты, из которых он выбирает те, которые отражают его впечатления). Эти опыты недостаточно раскрывают сложность механизма художественного восприятия, но выявляют его индивидуальные различия и две его формы: 1) собственно восприятие (расшифровка знаковой системы и понимание смысла текста); 2) реакция на восприятие (строй чувств и мыслей, пробужденных в душе реципиента). Опытное изучение художественного восприятия осложняется неестественностью условий его протекания: реципиент «насильственно» сосредоточивается и, ощущая наблюдение над собой, идет навстречу ожиданиям экспериментатора.

442

Психология художественного восприятия (рецепции) зеркальна по отношению к психологии художественного творчества. Художественное восприятие многопланово и совмещает в себе: непосредственное эмоциональное переживание; постижение логики развития авторской мысли; богатство и разветвленность художественных ассоциаций, втягивающих все поле культуры в акт рецепции.

Моментом художественного восприятия является «перенесение» реципиентом образов и положений из произведения на собственную жизненную ситуацию, идентификация героя со своим «я». Идентификация сочетается с противостоянием воспринимающего субъекта герою и отношением к нему как к «другому». Благодаря такому сочетанию реципиент обретает возможность проиграть в воображении, в художественном переживании одну из неисполненных в жизни ролей и обрести опыт этой не прожитой, а проигранной в переживаниях жизни. Игровой момент в художественной рецепции опирается на игровые аспекты самой природы искусства, которое рождается как подражание деятельности человека, копирование ее и в то же время подготовка к ней. «Все, что есть поэзия, вырастает в игре, в священной игре поклонения богам, в праздничной игре сватовства, в воинственной игре поединка, сопровождаемой хвастовством, оскорблениями и насмешкой, в игре остроумия и находчивости» *(Хейзинга.* 1991. С.78). В восприятии все эти сущностные и генетические моменты искусства повторяются. В игровой ситуации реципиент обретает опыт, передаваемый ему художником через систему образов.

Вспомогательный момент механизма художественной рецепции — синестезия — взаимодействие зрения, слуха и других чувств в процессе восприятия искусства.

Музыкальные слуховые образы, например, имеют и зрительный аспект художественного воздействия. На этом основана проблема окрашенности поэтического звука, проявившая себя в творчестве и эстетике символистов. Этот же эффект лежит в основе цветового видения музыки, которым обладали некоторые композиторы и живописцы, что вызвало к жизни светомузыку, пионером которой был русский композитор и пианист Скрябин. Для осознания же музыкального начала в живописи особенно много сделал литовский художник Чюрленис. Цветовой аспект восприятия звука — один из вспомогательных психофизических механизмов художественной рецепции. Второй такой механизм — сюжетные и зрительно-фигурные ассоциации. Этот механизм работает при музыкальном восприятии не только оперы, песни или оратории, которые имеют литературно-сюжетную основу, но и симфонической музыки. Знаменитая французская пианистка М. Лонг рассказывает, что Дебюсси воспринимал музыку в зрительно-литературных образах.

Гейне говорит о музыкальном зрении — способности при каждом тоне видеть адекватную зрительную фигуру. Он описывает впечатления от концерта великого скрипача: «...с каждым новым взмахом его смычка предо мною вырастали зримые фигуры и картины; языком звучащих иероглифов Паганини рассказывал мне множество ярких происшествий...» *(Гейне.* Т. 6. 1958. С. 369).

443

Воображение Гейне трансформировало музыкальные образы в зрительные и литературные. И в этом нет нарушения норм музыкального восприятия. Характер ассоциаций при музыкальном восприятии обусловлен направлением одаренности человека, его опытом, арсеналом художественных и жизненных впечатлений, хранимых памятью. Французский психолог Т. Рибо заметил, что музыка особенно часто вызывает картины зрительные и образные у людей, занимающихся живописью.

Художественному восприятию присуща ассоциативность. Круг ассоциаций обширен: аналогии с

известными фактами художественной культуры и жизненными переживаниями. Ассоциации обогащают восприятие музыки, оно становится полнее, объемнее. Внемузыкальные ассоциации музыки благодаря ее ритму породнены с жестом, танцевальностью. Хореографическое «прочтение» помогает углублению музыкального восприятия.

Художественное восприятие имеет три временных плана: рецепция настоящего (непосредственное, сиюминутное восприятие изображенного на полотне, читаемого в данный момент литературного текста), рецепция прошлого (непрерывное сравнение с уже прослушанным, виденным или прочитанным; в поэзии этот аспект восприятия усиливается рифмой, в живописи — домысливанием событий, предшествующих изображенным) и рецепция будущего (предвосхищение на основе проникновения в логику движения художественной мысли дальнейшего ее развития: представление о последействии в изобразительном искусстве, о развитии литературного сюжета в последующих частях и за пределами текста).

В известном смысле каждый вид искусства является исполнительским. Например, при литературном восприятии в одном лице сочетаются исполнитель («для себя») и реципиент. Исполнительство, в том числе «для себя», имеет свой стиль. Одно и то же литературное произведение можно исполнить «для себя» по-разному, то есть проинтерпретировать в разном ключе.

Важный психологический фактор восприятия искусства — рецепционная установка, опирающаяся на предшествующую систему культуры, исторически закрепленную в нашем сознании предыдущим опытом, предварительная настроенность на восприятие, действующая на протяжении всего процесса художественного переживания. Рецепционной установкой объясняется то, что при исполнении Прокофьевым впервые в России пьесы австрийского композитора Шенберга в 1911 г. в зале стоял хохот; в 1914 г. Вторую сонату самого Прокофьева в рецензии назвали «дикой оргией гармонических нелепостей»; в конце 30-х годов «сумбуром вместо музыки» называли произведения и Прокофьева и Шостаковича.

Появление новых музыкальных идей, именуемых «новой музыкой», коренные изменения в понятии гармонии происходят циклически (примерно раз в триста лет).

444

Для понимания нового в искусстве требуется готовность не цепляться за старую установку, способность ее модернизировать и непредвзято воспринимать произведение во всей его необычности и исторической оригинальности. История искусства учит не торопиться с приговорами. Обновление искусства, появление новых средств и принципов творчества не умаляет значения эстетических ценностей прошлого. Шедевры остаются вечными современниками человечества, и их художественный авторитет

— исходная установка их восприятия. Рецепционная настроенность складывается благодаря рецепционному предварению. Последнее содержится в названии произведения и в сопровождающих его определениях и пояснениях. Так, еще не начав читать литературный текст, мы уже знаем, будем ли мы воспринимать стихи или прозу, а также из обозначающего жанр подзаголовка и по другим признакам узнаем, ожидает ли нас поэма или роман, трагедия или комедия. Эта предваряющая информация обусловливает уровень ожидания и определяет некоторые стороны рецепционной установки.

Уже начальные строки, сцены, эпизоды произведения дают представление о его целостности, об особенностях того художественного единства, которое реципиенту предстоит эстетически освоить. Другими словами, стиль — носитель, гарант, выразитель целостности произведения — обусловливает настрой воспринимающего на определенную эмоционально-эстетическую волну. Стиль рецепционно-информативен и обозначает потенциал восприятия — готовность усвоить определенный объем смысловой и ценностной информации.

Рецепционная установка порождает рецепционное ожидание, а оно включает в себя стилистическое настраивание и жанровое ориентирование восприятия.

Эйзенштейн отмечал: «Аудитория так стилистически воспитана на комедиях Чарли Чаплина или Харпо Маркса, что любую их вещь уже авансом воспринимает в их стилевом ключе. Но из-за этого произошло немало трагедий при переходах автора от одного жанра к другому. Если комик хочет, например, начать работать в драме или патетик хочет перейти на комический жанр, они должны считаться с этим явлением» (*Эйзенштейн.* 1966. С. 273).

Характер рецепции и интерпретации обусловливаются типом текста.

2. Законы художественного восприятия.

Наслаждение искусством — результат преодоления его условности, сличения художественного с реальным, узнавания реальности в условном. Элитарное искусство нарочито трудно узнаваемо и стремится доставить максимум наслаждения минимуму изощренных потребителей за счет затрудненного узнавания реального в художественном. При этом художник рискует превратить свое произведение в ребус или даже полностью обессмыслить его. В искусстве, принадлежащем к массовой культуре, степень условности небольшая. Оно не требует интеллектуальных усилий для своего понимания благодаря своей

простой узнаваемости, сличимости с реальностью. Масс-искус-
445
ство общезначимо, общепонятно, но эстетически малоэффективно: оно доставляет минимальное наслаждение максимальному числу культурно неподготовленных читателей. Только золотая середина — мера понятности и непонятности, сочетание быстрой расшифровываемости и трудно декодируемого «остатка» смысла, быстрой сличимости с реальностью и неполного с ней совпадения, интонационной привычности и новизны — обусловливает художественную ценность произведения, формирует непреходяще значимый стиль, в котором народ не противопоставляется ценителю: сам народ становится ценителем, а ценитель — народным. Тем самым снимается роковая для искусства противоположность между элитарностью и массовостью. Великий художник или снимает эту противоположность сам, приближая свое искусство к народу, или это проделывает время, приближая народ к великому искусству.

«Сперва измучившись, ей насладиться» — эта гумилевская формула любовного наслаждения мужчины женщиной есть и формула наслаждения читателя поэмой или зрителя картиной. Труд реципиента по осмыслению художественного текста — один из факторов эстетического наслаждения. Доступность и гедонистический потенциал произведения закономерно связаны. Упрощение художественного текста приводит к облегчению его рецепции, что в свою очередь ведет к снижению эстетического наслаждения. Усложнение текста, напротив, повышает трудность художественного восприятия, снижает доступность произведения, но большие рецепционные усилия обусловливают возрастание художественного наслаждения. Крайние позиции в этих противоположных тенденциях занимают, с одной стороны, массовая культура (поп-арт, китч), а с другой — элитарное искусство. Высокое искусство всегда находит точную меру взаимоотношения противоположных тенденций: доступности и гедонистической потенции произведения.

Народность искусства не синоним его доступности. Художник всегда впереди своей аудитории, а не идет вслед за ней, он поднимает ее вкус и культурный потенциал. Догматическая критика часто встречала новаторское творчество лозунгом «массам это непонятно». Однако в искусстве социально ценно не только то, чем овладела широкая публика, но и то, что потенциально содержит высокие художественные ценности. Дорасти до них, освоить эти духовные богатства становится важной общекультурной задачей. Понятность искусства — исторически изменчивая категория теории художественного восприятия.

Художественное наслаждение — специфический эффект искусства, гарант и показатель того, что оно утверждает человека как самоценную личность, а не рассматривает его как винтик государственного механизма или как социального функционера, призванного решать определенные исторические задачи. Важный гуманистический смысл искусства в том и состоит, что в своих шедеврах оно утверждает: исторический прогресс должен твориться усилиями людей, но не за счет личности. Утверждение самоценного значения личности — дополнительный стимул ее социализации.
446

Проблема художественного наслаждения не раз подвергалась количественному и качественному анализу. Так, известность приобрела формула американского математика Дж. Биркгофа M=O: C. Согласно этой формуле, эстетическая мера (М) прямо пропорциональна упорядоченности (О) и обратно пропорциональна сложности (С). Более убедительна формула Г. Айзенка — эстетическая мера — производное, а не отношение упорядоченности и сложности: М = О х С. И действительно, интенсивность художественного восприятия и наслаждения прямо пропорциональна упорядоченности и сложности художественного феномена. При прочих равных условиях менее сложное произведение более доходчиво, более массово, но менее действенно.

Творческая активность художественного восприятия прямо пропорциональна интенсивности эстетического наслаждения, которое, в свою очередь, прямо пропорционально упорядоченности и сложности художественного произведения, разнообразию и повторяемости эстетической формы, мере доступности и трудности восприятия. При этом сложность произведения должна обусловливаться его художественно-концептуальной глубиной и прямо ей соответствовать.

III. Герменевтика и понимание художественного текста

1. Герменевтика — теория понимания.

Название «герменевтика» происходит от греческого hermeneuo — «разъясняю», «истолковываю». Этимологию этого слова связывают с именем Гермеса, которого древнегреческая мифология рисовала посланцем олимпийских богов, передававшим их распоряжения людям. В обязанность Гермеса входило истолкование и объяснение того текста, который он передавал. Ему приписывали изобретение речи и письма, а также покровительство всей сфере понимания. В системе древнеримской мифологии роль Гермеса играл Меркурий: он также был посредником между богами и людьми. Говоря о связи термина

«герменевтика» с именем Гермеса, вспоминают, что порой этого бога наделяли функцией покровителя торговли, а последняя предполагает взаимопонимание.

Герменевтика (теория интерпретации и понимания смысла), как и гносеология (теория познания) и аксиология (теория ценностей), составляет неотъемлемую часть развернутой философской системы, не всегда терминологически и структурно выделявшуюся в специальную философскую дисциплину. Сегодня она представляет собой сферу духовной деятельности, без которой эстетика, литературоведение и искусствознание не могут обстоятельно осмыслить свои задачи.

447

Герменевтика неоднородна: в ее русле сложился ряд течений, по-разному понимающих предмет, цели, методы этой дисциплины (натуралистическое, философское, культурологическое, психологическое, аллегорико-символическое, грамматическое, стилистическое). У многообразных школ герменевтики есть общая черта — «недоверие к непосредственным свидетельствам сознания, к провозглашенному Декартом принципу непосредственной достоверности самосознания и обращение к «косвенным» свидетельствам о жизни сознания, которые воплощаются не столько в логике, сколько в языке» (*Гайденко.* 1983. С. 112).

Герменевтика стремится к духовной интерпретации текста. Этот завершающий этап герменевтического анализа, раскрывая смысл и значение текста в культуре, служит развитию духовности в человеке, становлению его как личности, как субъекта культуры.

Одна из трудноразрешимых проблем теории понимания — проблема герменевтического круга. В разных школах герменевтики сложились разные его концепции. По Шлейермахеру, этот круг состоит в том, что целое понимается через части, а часть постигается только через целое. Герменевтический круг, по Дильтею: познающий субъект познает себя через других, но других он понимает через себя. По Гадамеру: постигая традицию, интерпретатор сам находится внутри нее. Самое распространенное представление о герменевтическом круге: целое нельзя понять, не понимая его частей, понимание части предполагает, что целое уже понято. Казалось бы, этот круг неразрешим. Однако эта неразрешимость мнимая. Как постичь всеобщее, когда читатель каждый данный момент имеет дело только с отдельным? Герменевтика отвечает: сама природа понимания преодолевает этот круг. Его разрывает духовное отношение, на каждом шагу учитывающее целостность интерпретации. Природа духовной целостности культурного феномена такова, что всеобщее содержит в себе каждый отдельный момент текста, а каждый отдельный его момент содержит в себе всеобщее. Постигая всеобщее, мы постигаем и все отдельное, все частности, и наоборот.

Герменевтический круг разрешается (= размыкается), во-первых, тем, что понимание начинается с предварительного уяснения некоторого целого (предпонимание); во-вторых, тем, что части рассматриваются во взаимосвязи и взаимодействии с целым (в ходе понимания раскрывается диалектика взаимодействия частей и целого). Герменевтическая концепция выстраивается симметрично гносеологической. Познание идет от явления к сущности, от эмпирии к общему. Понимание — поступательный процесс, на каждом этапе которого достигается определенный уровень обретения смысла (от ограниченного до глубокого).

Предпонимание обусловливает понимание, для которого важна традиция культуры, в поле которой протекает любая интерпретация. Немецкий физик В. Гейзенберг писал: «...нам нужны понятия, при помощи которых мы могли бы ближе подойти к интересующим нас явлениям. Обычно эти понятия берутся из истории науки; они подсказывают

448

нам возможную картину явлений. Но если мы намерены вступить в новую область явлений, эти понятия могут превратиться в набор предрассудков, скорее тормозящих прогресс, чем способствующих ему. Однако и в этом случае мы вынуждены использовать их и не можем преуспеть, отказавшись от понятий, переданных нам традицией» *(Heisenberg.* 1975. P. 219-220).

Высшая категория процесса понимания и гарант преодоления герменевтического круга — целостность. Французский математик Адамар замечает: «...всякое математическое доказательство, каким бы сложным оно ни было, должно мне представиться чем-то единым; у меня нет ощущения, что я понял его, до тех пор, пока я не почувствовал его как единую, общую идею» *(Адамар.* 1970. С. 63). Еще более важна целостность восприятия для понимания художественного текста.

Рассудочная деятельность (анализ) видит в произведении закрытую его материальной формой и непроницаемую для прямого восприятия замкнутую целостность, в которую можно попасть лишь путем «хирургии». Для интерпретации же произведение прозрачно, и его понимание имеет дело не с материальной формой, а с таящимся в ней бесконечным, подвижным смыслом. Некоторые теоретики, опираясь на положения Дильтея, связывают герменевтику с интуицией. Это убедительная точка зрения, хотя она и берется под сомнение рядом ученых. Для глубокого понимания смысла произведения необходима мобилизация всех методологических подходов и использование в сочетании как логико-аналитические, так и интуитивных способов постижения художественного смысла.

2. Понимание и интерпретация.

Художественная коммуникация начинается с творческого акта, с авторского самовыражения, а завершается пониманием художественного текста. У этого процесса есть ряд трудностей. О них пишет поэт:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
(*Тютчев.* 1984. С. 61).

Бахтин видит в процессе понимания четыре момента: 1) психофизиологическое восприятие знака; 2) его узнавание; 3) понимание значения знака в определенном контексте; 4) активное диалогическое понимание (См.: *Бахтин.* 1979. С. 364) художественного текста всегда построено в расчете на диалогическое общение. Понимание — вчувствование в духовный мир другого человека, сопереживание его чувствам и мыслям. Понимание — тип знания, не обладающий самостоятельным значением и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть содержание знания. Понять — значит усвоить смысл и пережить то духовное состояние, которое испытал автор текста в процессе творческого акта. Понять можно лишь знаковую систему, ранее наделенную смыслом. Смыслом же наделены про-

дукты человеческой деятельности (= феномены материальной и духовной культуры). Они воплощают в себе мысли, чувства, цели человека и поэтому могут стать объектами понимания.

Понимание не есть «соприкосновение душ». Мы понимаем мысль автора настолько, насколько оказываемся конгениальны ему; в мысли запечатлевается духовный мир автора и реальность, преломленная в нем. Автору не удается полно самоосуществиться в тексте. Остается зазор. Кроме того, объем духовного мира автора шире самого обширного авторского текста Понимание имеет дело с текстом, а не с духовным миром человека, хотя они и не чужды друг другу. Понимаемое интерпретируется в процессе понимания.

Историческое развитие растождествляет художественный текст и породившую его действительность. Об этом писал Б. Пастернак: «Как у всех елисаветинцев, сочинения Шекспира пестрят обращениями к истории, параллелями из древних литератур и мифологическими именами и названиями. Для того чтобы их понять теперь со справочником в руках, требуется классическое образование. А нам говорят, что средний лондонский зритель того времени, смотря «Гамлета» или «Лира», глотал на лету эти поминутно мелькавшие классицизмы и их успешно переваривал» (*Пастернак.* 1990. С. 185). Герменевтика помогает преодолеть растождествление. Понимание всегда встроено в определенную культурную традицию и опирается на инвариантную программу переживания и смыслообразования, заложенную в тексте.

Интерпретация — основа понимания текста. Музыкант интерпретирует исполняемую симфонию, литературный критик — роман, переводчик — мысли, выраженные на языке оригинала, искусствовед — картину, математик — формулу. Понимание есть творческий результат процесса интерпретации.

3. Историческое, групповое и индивидуальное в понимании текста.

Писательство — осуществление потребности в общении.

Известный физиолог Ухтомский отмечал: «...были и есть счастливые люди, у которых всегда были и есть собеседники и, соответственно, нет ни малейшего побуждения к писательству. Это, во-первых, очень простые люди, вроде наших деревенских стариков, которые рады-радешеньки каждому встречному человеку, умея удовлетвориться им как искреннейшим собеседником. И во-вторых, это гениальнейшие из людей, которые вспоминаются человечеством как почти недосягаемые исключения: это уже не искатели собеседника, а, можно сказать, вечные собеседники для всех, кто потом о них слышал и узнавал. Таковы Сократ из греков и Христос из евреев. Замечательно, что ни тот, ни другой не оставили после себя ни строчки. У них не было поползновения обращаться к далекому собеседнику. О Сократе мы ровно ничего не знали бы, если бы за ним не записывали слов и мыслей его собеседники — Платон и Ксенофонт...» (Цит. по: *Каверин.* 1973. С. 218—219).

Писательство возникает из неудовлетворенной потребности в общении. Условие общения — понимание собеседника. Писатель осуществляет свою мысль в художественном тексте, который становится посредником общения с читателем.

Произведение направлено на читателя, ориентировано на тот или иной тип читательского восприятия. Оно несет в себе некий объем и вектор мыслей и чувств (программу переживаний), в тексте запечатлевается определенная интонационная система (См. об этом работы Т. Родионовой).

Авторская интонация, воплощенная в произведении, находит отзыв в уме и сердце читателя. Интонация рождает не только стих, но и прозу. Писатель Ю. Тынянов говорил: «Речевая интонация смещается в прозе, но это не мешает ей упорно стремиться к воспроизведению живой, разговорной речи. В дальнейшем развитии интонация связывается с жестом, а жест подсказывает лицо, персонаж, характер

(Впоследствии я не раз был свидетелем практического воплощения этой мысли: работая, Ю.Тынянов «превращался» в Кюхельбекера, Булгарина, Грибоедова и даже Нессельроде.) Как ни далека художественная проза от устной речи с ее бесчисленными оттенками интонации, все равно в конечном счете каждая книга становится «говорящим лицом», то есть обращена к читателю, как речь, и требует отзыва, ответа» *(Каверин* 1973. С. 78).

Произведение не равно себе Оно меняется, ибо вступает в диалогическое взаимодействие с читателем (= в «общение» — в коммуникацию с обратной связью) Своим жизненным и художественным опытом читатель обогащает смысл произведения, запечатлевшего в себе жизненный и художественный опыт автора. Понимание есть зеркальный по отношению к творчеству акт. Быстрое общественное развитие порой существенно меняет понимание смысла произведения. Например, в американских послевоенных театральных постановках «Отелло» образ мавра трактовался в свете актуальных для того времени проблем расовой дискриминации и был направлен против активизации деятельности ку-клукс-клана, что, естественно, не подразумевалось Шекспиром в XVII в.

Выразительный пример изменения восприятия образа приводит Плеханов. Писарев отнесся к Татьяне отрицательно и удивлялся, почему Белинский симпатизировал «неразвитой мечтательной деве». Эта разница в отношении двух критиков к одному и тому же женскому типу знаменательна. Взгляд Белинского на женщину существенно отличался от взгляда просветителей 60-х годов. Татьяна подкупала его силой любви, а он продолжал думать, что в любви главное назначение женщины. В 60-х годах так уже не думали, и потому для тогдашних просветителей перестало существовать смягчающее обстоятельство, в значительной степени миривщее Белинского с Татьяной (См.: *Плеханов.* 1958. С. 226—227).

Опыт читателя обусловлен не только исторически: внутри каждой эпохи существует ряд рецепционных групп со своим типологическим жизненным и художественным опытом. Характер восприятия произведения в каждой из этих групп особый. Ги де Мопассан писал: «В сущности, публика состоит из множества групп, которые кричат нам:

— Утешьте меня.
— Позабавьте меня.
— Растрогайте меня.
— Дайте мне помечтать.
— Рассмешите меня.
— Заставьте меня содрогнуться.
— Заставьте меня плакать.
— Заставьте меня размышлять.

И только немногие избранные умы просят художника:

— Создайте нам что-нибудь прекрасное в той форме, которая всего более присуща вашему темпераменту» *(Мопассан.* 1958. Т. 8. С. 7—8).

451

Внутри каждой рецепционной группы отдельный читатель, подчиняясь общему для данной группы типу прочтения, тем не менее понимает произведение по-своему, в соответствии со своей неповторимой индивидуальностью, наделенной неповторимым жизненным опытом.

От исторических обстоятельств, от рецепционной группы и от индивидуальности зависит понимание произведения. Сама индивидуальность имеет свою историю, разные этапы развития и состояния души, и все это сказывается на характере прочтения произведения. Артисты, помногу лет играющие одну и ту же роль, время от времени по-новому «перечитывают» и истолковывают ее. Станиславский авторитетно свидетельствует о процессе обновления смысла произведения: «Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены» *(Станиславский.* 1954. С. 221). Об углублении понимания произведения в ходе роста самого актера говорит и Михоэлс: «...весь опыт, весь запас накопленных впечатлений, знаний и вся дисциплина мысли идут на разработку образа» *(Михоэлс.* 1965. С. 138).

Большое значение в углубленном понимании искусства одним и тем же индивидом имеет обогащение его жизненного опыта, общий духовный рост. «Если Пушкин приходит к нам с детства, — пишет Твардовский, — то мы по-настоящему приходим к нему лишь с годами» *(Твардовский.* 1971. С. 12). Герцен отмечает, что взросление человека меняет его восприятие великих творений: «Места, приводившие меня, пятнадцатилетнего, в восторг, поблекли.., а те, которые едва обращали внимание, захватывают душу. Да, надобно перечитывать великих поэтов...» *(Герцен.* 1954. С. 279).

Созвучность запечатленного в тексте жизненного материала читательским интересам существенна для прочтения смысла. В понимании художественного текста всегда имеет место диалектика общего (= исторического), особенного (рецепционно-группового) и отдельного (личностного).

4. Важнейшие эпизоды истории герменевтики.

Исторически менялись предмет, сфера, цель герменевтики. Она возникла в античной культуре, которая содержала в зародыше все будущие типы теории понимания, в том числе и в литературно-критическом их преломлении.

В древней Греции

В древней Греции *неоплатоники полагали задачей герменевтики интерпретацию художественных текстов, особенно гомеровских поэм. В истории герменевтики ярко проявили себя две школы интерпретации: 1) александрийская* — исторического толкования путем введение контекста изображаемой эпохи; 2) *антиохийская* — символически-аллегорического толкования путем приписывание знаку нового значения, коренящегося не в системе представлений, данных в тексте, а в мире представлений воспринимающего текст истолкователя. Так Апион аллегорико-символически трактовал Гомера (См.: *Бласс.* 1881. С. 1).

452

В Средние века

В Средние века большое развитие получили интерпретационные приемы эгзегетики — герменевтики, приспособленной к ортодоксальной интерпретации Библии и других священных текстов. Эти тексты толковались в свете церковной традиции. Теологи использовали герменевтику и в богословских спорах.

Начиная с *эпохи* ***Возрождения*** утверждается текстуально-историческое истолкование, направленное на прояснение значения неясных слов и воспроизведение исторического контекста мысли. Бэкон стремился «очистить разум» во имя совершенствования процессов познания и понимания. Он стремился освободить сознание от «идолов» и «аффектов», которые вели к ошибкам догматизма и субъективизма.

В эпоху Просвещения

В эпоху Просвещения появились развернутые принципы герменевтики. И. М. Хладениус и Т. Ф. Майер выдвинули концепции интерпретации, опирающиеся на исторические установки. Герменевтика этой эпохи стремится к воспроизведению исторического контекста, в котором должен быть понят текст, что служит способом устранения дистанции времени между автором и читателем. Интерпретатор выступает в качестве переводчика, посредника между разными культурами и эпохами. Просветители представляли себе историю как дискретный ряд изменений. Герменевтика стремилась постичь своеобразие художественного текста, а его понимание рассматривалось как приведение к согласию автора и читателя. Хотя последний не был обязан принимать точку зрения автора и мог понять даже больше, чем тот предполагал высказать.

Хладениус различает: 1) непосредственное понимание (внимание к интерпретируемому тексту); 2) опосредованное понимание (на основе которого текст конкретизируется). Просветительская герменевтика исходила из представления об онтологической устойчивости произведения.

В начале XIX в.

В начале XIX в. немецкий философ Ф. Аст ключевым понятием герменевтики сделал понятие духа (единство истории — в единстве духа). По Асту, дух — условие понимания текста и устранения неясностей в нем. Интерпретация, осознанная как духовное прозрение, достигается на основе духовной универсальности, поэтому конкретно-исторические различия не должны приниматься во внимание. От них можно абстрагироваться. Понять же надо «дух», заложенный в тексте.

Отойдя от историзма просветителей, Аст делал объектом понимания не текст, а автора. Если по Хладениусу, интерпретация — видение за текстом породившей его реальности, то по Асту интерпретация — видение за текстом духовного богатства, передаваемого нам художником. Аст классифицировал типы понимания: 1) историческое понимание направлено на содержание; 2) грамматическое — на форму и речь; 3) духовное — на дух писателя и его эпохи.

453

«Отец современной герменевтики» протестантский теолог и филолог-классик Шлейермахер утверждал, что назначение герменевтики — понимание чужой индивидуальности и ее воплощения в выражении.

Шлейермахер разграничил в герменевтической интерпретации текста два момента: понимание речи как факта 1) языка (сфера грамматической интерпретации); 2) мысли (сфера психологической интерпретации — вчувствование в мысль). Единство грамматической и психологической интерпретации, по Шлейермахеру, обеспечивает целостность понимания. Шлейермахер подчеркивал важность соотнесения текста с историческими и культурными факторами, обусловившими его появление.

Согласно Шлейермахеру, герменевтика не система приемов интерпретации текста, а общие принципы его понимания. Шлейермахер считал, что интерпретация — диалог интерпретатора с автором. В этом диалоге читатель реконструирует текст и постигает его, опираясь на воображение и перевоплощение (интерпретатор должен перевоплотиться в другого, например, в автора или героя, и постичь его

индивидуальную направленность). Понимание текста — реконструктивный процесс проникновения в духовный мир автора и повторение акта творчества: автор строит высказывание, кодирует смысл; реципиент его реконструирует и расшифровывает. «Искусство интерпретации может выработать свои правила только из позитивной формулы, т. е. из исторической и духовной, объективной и субъективной реконструкции данного выражения» *(Schleiermacher.* 1969. S. 87).

Понимание — производная от «отношения к жизни». Это положение Шлейермахера стало отправной точкой герменевтики немецкого философа Дильтея, опирающейся на его «философию жизни». Дильтей в процессе понимания обращается к субъективному опыту личности.

В основе интерпретации — воображение, перевоплощение и интуиция. Понимание, по Дильтею, избегает теоретических рассуждений и является интуитивным и спонтанным процессом.

У Шлейермахера герменевтика — философская теория понимания, у Дильтея — методология «наук о духе». Для Дильтея понимание — психологическая реконструкция духовного мира личности автора текста. Если этот мир принадлежит к прошлому, то понимание переносит его в настоящее. Понимание духовного мира человека происходит через истолкование его мыслей, проявившихся в его речи, жестах, мимике, поступках. Особенно полно постигается духовный мир человека, если он выражен в произведении искусства. Внутренняя жизнь автора раскрывается через интерпретацию его произведений.

Герменевтика, по Дильтею, — это «искусство понимания письменно фиксированных жизненных проявлений» *(Dilthey.* 1958. Bd. 5); она постигает смысл текста с помощью психологии, которая позволяет осознать целостность духовной жизни, выступающей как замкнутый, непроницае-

мый мир. С этим связана основная трудность понимания: как сделать предметом понимания чувственно данное чужой индивидуальной жизни? У каждого человека есть свой неповторимый смысловой контекст, обусловливающий понимание. Различие индивидуальных контекстов порождает различие интерпретации текста разными людьми. Однако это различие не разрушает общения людей, так как многообразие форм понимания не исключает их единства, определяемого единством мира, языка общения и культурных традиций, составляющих контекст восприятия смысла. Помимо этого, при всех различиях существуют сходства индивидуальных смысловых контекстов, обусловленные единством исторической эпохи, в которую живут люди.

Близость смысловых контекстов автора и реципиента обусловливает лучшее понимание произведения. Комментарий художественной критики сближает индивидуальные смысловые контексты реципиента и автора и углубляет их художественное общение («диалог» читателя с писателем).

В XX в.

В XX в. немецкий философ М. Хайдеггер основал онтологическую школу герменевтики. Если для Шлейермахера герменевтика — теория понимания художественного текста, а для Дильтея — общий метод гуманитарного исследования, то по Хайдеггеру — система миросозерцания. Хайдеггер придает герменевтике широкое философско-онтологическое значение: она выступает как «свершение бытия», которое говорит через многозначные поэтические тексты, нуждающиеся в герменевтической интерпретации. Хайдеггер подчеркивает значение смыслораскрывания. Понимание не инструмент для решения частных практических задач, оно служит решению универсальных проблем бытия.

Человеческое существование, по Хайдеггеру, бессмысленно, если не наделено пониманием. Смысл существования индивида в отыскании своего места между прошлым и будущим, внутри традиции, уходящей в грядущее. Особо ценна в концепции Хайдеггера трактовка понимания как бытийной способности человека. Лишь бытие дает понимание и понимание зависит от качества и содержания личностного бытия. Сознание человека так же бытийно, как другие формы деятельности. Понимание смысла культуры дает только истинное бытие. Человеку, не способному к истинному бытию, смысл художественной культуры недоступен. Смысл открывается в меру истинности бытия реципиента и постигается только при опоре на бытие в жизненном опыте человека. Понимание смысла произведения плодотворно, если традиции и современность пересекаются в личности воспринимающего.

Ученик Хайдеггера, немецкий теоретик Г. Гадамер считает, что герменевтика не может быть ни теорией понимания, ни методом гуманитарных наук, она — учение о бытии, онтология. Гадамер объединяет хайдеггеровскую и гегельянскую традиции — герменевтику и диалектику. Для Гада-

мера в процессе понимания текста нет необходимости в воссоздании культурного контекста эпохи. По его мнению, это затуманивает, а не проясняет текст. Отключение актуальных и исторических связей текста выявляет его истинную ценность. Интерпретация начинается с *«предварительного понимания»,* заданного традицией. Оно не может быть отвергнуто и лишь корректируется в процессе углубления в текст *(Gadamer.* 1960. S. 140—162).

Язык, по мнению Гадамера, — носитель понимания и традиции. Субъект речи — язык, а не говорящий на нем: «Играет сама игра, втягивая в себя игроков». Сама история есть игра внутри стихии языка, и поэтому герменевтика — инструмент постижения истории и участия в ней. Для Гадамера бытие, которое может быть понято, представляет собой язык. Такова лингвистическая онтология и соответствующая ей лингвистическая герменевтика Гадамера. Ее цель — перенос смысловой связи из чужого мира в собственный мир читателя. По Гадамеру, единственный инструмент понимания художественного текста — сознание интерпретатора, вследствие чего отпадает нужда в методологии (системе подходов и приемов) постижения смысла произведения.

Немецкий эстетик В. Изер считает, что понимание художественного произведения требует соответствия структуры личности реципиента структуре художественного текста. Другой немецкий ученый, П. Шонди, видит в герменевтике путь к культурно-исторической критике, выявляющей в художественном тексте историческое и семантическое начало. Современные филологи стремятся объединить теорию литературы и теорию понимания, что превращает литературоведение в литературную герменевтику. Однако при этом из поля внимания критики выпадает проблема оценки произведения.

Споры о задачах и принципах герменевтики, попытки ее применения для понимания смысла художественного текста свидетельствуют о ее методологическом потенциале постижения искусства.

5. Методологические возможности герменевтики.

5. Методологические возможности герменевтики. В последние годы обострилось внимание к герменевтике в связи с методологическими поисками критики. Так, американский филолог Р. Палнер считает, что герменевтика — методология критики и необходима разработка герменевтической техники анализа литературного текста. В 60-е—80-е годы XX в. бурно обсуждалась проблема герменевтики как общегуманитарной методологии. Итальянский теоретик понимания Э. Бетти сближает герменевтику с методологией гуманитарных наук. Он полагает, что герменевтика «позволяет перемещаться в чужую субъективность». Для этого форсируется субъективность личности критика, погружающегося в культурный контекст эпохи, к которой принадлежит изучаемый текст.

Прикладное, методическое значение (сумма приемов и процедур понимания) герменевтика стремится дополнить методологическим значением (система принципов понимания, деятельность, обогащающая критику философским самоопределением, осмыслением своих задач).

Гадамер пишет: «Определение произведения как точки совпадения узнавания и понимания предполагает... что подобная идентичность связана с изменением и различением. Произведение для воспринимающего — это как бы игровая площадка, на которую он должен выйти» *(Гадамер.* 1991. С. 292). Гадамер и некоторые другие видные ученые отрицают возможность формализовать интерпретационные принципы герменевтики. Более убедительной представляется позиция французского философа П. Рикёра. Он не пошел вслед за онтологическими концепциями Хайдеггера и Гадамера и вернулся к точке зрения, что герменевтика — учение об интерпретации и представляет собой совокупность правил и теоретических постулатов, управляющих истолкованием текстов.

Инструменты, техника, операции

Инструменты, техника, операции истолкования художественного текста могут быть извлечены из опыта герменевтики и представлены в обобщенном виде:

1) В процесс понимания должен присутствовать *«третий элемент»:* первый элемент — «я» (личность читателя); второй — авторский текст; третий элемент, посредством которого осуществляется понимание, в разных школах интерпретации различен — социальная действительность, породившая текст (социологический анализ), аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ), другие факторы культуры (историко-культурный анализ), личность автора (биографический анализ). Важный интерпретационный прием, раскрывающий смысл и значение художественного текста, — сопоставление текста с породившей его реальностью и с реальностью современной читателю. Существенно сопоставление текста с культурой, с ее устойчивым духовным ядром. «Третий элемент» в герменевтическом процессе интерпретации не есть что-то стороннее по отношению к интерпретатору. «Третий элемент» есть «общее», то что роднит «первый» и «второй» элементы.

2) *«Вживание»* сопереживает проникновение в художественную логику текста, «вчувствование в текст».

3) *Идентификация* (реципиент сопоставляет художественные образы со своей личностью и своим жизненно-эстетическим опытом). Типы идентификации: ассоциативный — сопоставление себя с героем произведения как персонажем, участвующим в игровом действии, происходящем в воображаемом мире; адмиративный — сопоставление себя с неизмеримо лучшим или худшим героем, воплощающим идеал или противоположным идеалу; симпатетический — сопоставление себя с будничным геро-

ем; катарсический — сострадательное сопоставление себя с трагическим героем; иронический — критическое отношение к антигерою, включающее рефлексию по поводу своего эстетического переживания.
4) *«Примеривание»* героев произведения на свою личность, «перенос», сопоставление с собой, понимание других через себя, через свое «я».
5) *Перевоплощение* в персонажей произведения, чтение как превращение себя в других.
(Идентификация, «примеривание», перевоплощение — близкие друг другу герменевтические процедуры и приемы интерпретации, каждый из которых все же имеет свои особенности).
6) Использование гипотетико-дедуктивного метода.
7) *Преодоление герменевтического круга.*
8) *Сочетание целого и частного.* Для понимания важно уметь расшифровать не только каждую семиотическую единицу текста (каждое слово в тексте), но и знать грамматические принципы их сопряжения, знать контекст всей фразы, воспринимая ее в контексте всей речи (всего произведения), а речь — в общем контексте культуры. Только в рамках целого раскрывается значение каждого смыслообразующего элемента речи.
9) *Расширение духовного горизонта реципиента и контекста* (действительность, культура, личный опыт), в котором воспринимается произведение.
10) *Воображение* — основополагающий элемент методологии герменевтики, опирающийся на личный опыт и способности субъекта.
11) Актуализация нехватающих для понимания текста сведений (фактов, исторических данных).
С помощью этих и других мыслительных операций интерпретация «приращивает» смысл путем творческого домысливания, которое опирается на личный эстетический опыт критика, но не является произвольным, а протекает по программе, заложенной в тексте произведения.

6. Опасности и возможности герменевтической интерпретации

Опасности герменевтической интерпретации:

1) В герменевтике не выявлена мера относительности смысла и критические разборы порою затрудняются наложениями одних интерпретаций текста на другие. Необходимо теоретически определить меру субъективности при восприятии смысла художественных явлений.
2) Герменевтика, сосредоточившись на художественно-смысловых аспектах восприятия произведения, пренебрегает его оценкой. Герменевтика не всегда учитывает аксиологию в постижении художественных феноменов. Аксиология — общая теория ценностей — дает критерии художественности произведения.

Герменевтика имеет несомненные достоинства

1) учитывает специфику гуманитарных наук;
2) защищает гуманитарные науки от сциентизма и позитивизма, игнорирующих смысл человеческой деятельности; обращает внимание не только на цели и результаты, но и на мотивы деятельности людей;
458
3) ориентирует на системный характер понимания текстов культуры;
4) систематизирует приемы и принципы понимания;
5) помогает осваивать иноязычную культуру и осуществлять перевод как герменевтическую операцию
Опыт герменевтики важен для современной художественной критики, так как это учение об интерпретации 1) ставит вопрос о том, что следует видеть за текстом авторскую личность? вопросы современной эпохи? реальность исторической эпохи, породившей произведение? культурную традицию? 2) дает методологию интерпретации; 3) ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры; 4) направляет критика на неэмпирический, целостный, концептуально-философский подход к произведению; 5) способствует применению текста в современной культурной жизни.

IV. Художественная критика

1. Искусство — критика — общество.

Художественно-творческий процесс состоит из ряда звеньев: действительность — художник — произведение — реципиент (читатель, зритель, слушатель) — действительность. Художественная критика выступает как организатор этого процесса и влияет на все его звенья и на характер взаимодействия между ними. Каждый из лучей влияния отражает один из аспектов деятельности критики, одну из ее функций, одно из ее свойств.
1) Критика воздействует на ***восприятие мира художником*** (звено: действительность — художник),

ориентируя его на постижение тех или иных сторон жизни, на преимущественное внимание к той или иной тематике и проблеме. Осуществляя эту функцию, критика тяготеет к постановке острых социально-политических и философских проблем.

2) Критика воздействует на ***творческую личность художника,*** формируя ее самоконтроль и осуществляя социальную и эстетическую корректировку художественной деятельности. Критика порой ранит авторское самолюбие, и все же без нее нет творческого роста художника. Он нуждается в самоконтроле, который неизбежно опирается на критику.

3) Критика влияет на ***творческий процесс*** создания художником произведения и поэтому включает в себя некоторые проблемы психологии творчества и художественного мастерства. Анализ творчества других художников и предшествующего творчества данного автора необходимы при создании нового произведения, такой анализ дает творческому процессу важные импульсы и ориентиры.

4) Критика формирует поле общественного мнения вокруг ***художественного произведения,*** что способствует его социальному функционированию, осуществлению самого бытия произведения как предметно-физического, реального и как общественно-духовного, идеального явления.

459

Критика усиливает взаимодействие жизненного опыта автора и реципиента, помогает более эффективному постижению публикой художественной концепции, заключенной в произведении.

5) Критика формирует *процесс восприятия произведения реципиентом.* Это близко к задаче режиссера: вскрыть заложенную в художественном тексте мысль, интерпретировать ее. Даже друг Пушкина поэт Вяземский неполно понимал масштабы его гения. Но после статей Белинского о Пушкине его величие стало уже фактом общественного сознания. Творчество художника может оказаться невостребованным современностью, если критика не подготовит аудиторию к восприятию и пониманию нового слова в искусстве.

6) Критика воздействует на ***реципиента и всю аудиторию искусства,*** формируя ее художественные вкусы и социальные ориентации. Ценностное рассмотрение художественных явлений — один из важных моментов художественной критики. Познание воздействия критики на публику происходит с помощью конкретно-социологических исследований. «Критик призван быть не читателем, а свидетелем читателя, — тем, кто следит за ним, когда он читает и чем-то взволнован» *(Валери.* 1993. С. 118).

Искусство пробуждает в своих читателях и зрителях творческий дух. Критика издавна пыталась эстетически воздействовать на читателя не только средствами искусства (например, близкий к тексту пересказ и богатая цитация из стихов Пушкина в статьях Белинского), но и собственно критическими средствами (эмоциональность и выразительность стиля, красота логики в статье Гончарова «Миллион терзаний»). Решение этой задачи сближает критику с искусством.

7) Критика формирует *постреципиентную активность читателя (зрителя, слушателя)* и характер его воздействия на действительность под влиянием художественного впечатления. Критика стимулирует и направляет активное вторжение в жизнь воспринимающей искусство личности. Интерпретацией произведения и прямыми социальными выводами критика способна воздействовать на сознание и социальную активность реципиента. Достоевский подчеркивал, что всякий критик должен быть публицистом и обязан не только иметь твердые убеждения, но и уметь проводить их в жизнь. Критика выводит художественное произведение на сцену общественной жизни, погружает его в контекст социальной борьбы. Поэтому для критики столь важны публицистическое и гражданское начала.

8) Критика воздействует на действительность, давая ее опосредованный произведением и непосредственный анализ и оценку. Критика делает прямые сопоставления произведения и действительности, анализирует художественную правдивость произведения. Изучение жиз-

460

ни, а не только искусства входит в круг профессиональной подготовки критика. Художественная критика — один из способов социального анализа общества.

До сих пор речь шла о «горизонтальном» слое художественного процесса, однако следует принять во внимание и его историческую «вертикаль».

Критика обусловливает характер и направление силовых линий, идущих от художественной традиции и влияющих на все элементы художественно-творческого процесса. Критика помогает и художнику, и своему читателю ориентироваться в современном искусстве, в художественной моде, в классическом наследии и его традициях, во всей художественной культуре в целом.

2. Критика как движущаяся риторика И эстетика.

Первые теоретико-эстетические положения, обобщающие опыт искусства, возникли в философии. Другими словами, критика возникла благодаря встречному движению науки и искусства, философии и

литературы.
Начиная с IV в. до н.э. зарождаются риторические школы, формировавшие нормы ораторского искусства. Демократия полиса требовала этого искусства, а порой и навыков демагогии, и риторика была ответом на эти социальные потребности.
Риторика находилась в сложных и изменчивых отношениях с философией и в то же время опиралась на предшествующий литературно-художественный опыт. Постепенно наметился процесс вычленения из риторики литературной критики в самостоятельном виде. Порождающее значение риторики по отношению к литературной критике весьма существенно для понимания ее природы, функций и метода. Возврат к опыту риторики или, вернее, включение ее мыслительного материала в арсенал методологии современной литературной (и шире — всей художественной) критики опирается на историю возникновения этой сферы духовной деятельности.
Первоначальное соперничество между поэзией и философией во влиянии на формирование художественной критики далее сменяется соперничеством эстетики и риторики. Своим происхождением критика обязана эстетике и риторике (риторике, обращенной на анализ не устной, а письменной, «стилистически маркированной», художественной речи). Критика родилась благодаря вовлечению эстетики и риторики в процедуру формирования оценочных и интерпретационных суждений.
История происхождения критики выявляет ее внутренние связи с эстетикой (сферой теории), с риторикой (которая в этом процессе олицетворяет собой методологию) и с собственно поэзией (которая нуждалась в художественных критериях и поэтому рефлектировала, создавая принципы и процедуры самооценки).
Зная историю становления критики, можно понять ее современную структуру и поле ее духовных взаимодействий: 1) с областями теоретического изучения литературы и искусства (эстетика, теория литературы, искусствоведение, поэтика); 2) с дисциплинами, причастными к методологии интерпретации (риторика, герменевтика); 3) с дисциплинами, помогающими анализировать текст (структурализм); 4) с дисциплиной, вырабатывающей принципы и процедуры оценки (аксиология); 5) с видами искусства (театр, музыка, кино), каждый из

которых способен быть не только объектом, но и инструментом исследования. Речь идет о новой тенденции развития критической мысли — использовании опыта различных искусств и сфер искусствознания. Так, Бахтин использовал категории музыковедения (полифония, многоголосье) при анализе поэтики Достоевского. Эйзенштейн применил понятия кинотеории (монтаж, план, кадр) для исследования поэзии Пушкина. Позже в трудах Мазеля термин «монтаж» стал инструментом анализа музыки Шостаковича. Использование опыта различных видов искусства обогащает критику новыми приемами, новой операционной техникой и категориальным аппаратом.
«Критика — движущаяся эстетика», — говорил Белинский. Конечно, метафора не претендует ни на научную точность, ни на однозначность прочтения и всегда уступает научному определению, но имеет по отношению к нему и преимущества: эмоциональную убедительность, наглядность и выразительность. Афоризм Белинского можно трактовать следующим образом. Эстетика, обобщая художественный опыт человечества, вырабатывает ряд теоретических постулатов, законов и категорий, которые развиваются и меняются в ходе истории. Суждения эстетики являются теоретическим фундаментом критического анализа художественного текста. Когда критик отказывается от эстетики, она догоняет его в виде самых наивных, ретроградных и компилятивных суждений об искусстве. Убегая от знания, можно прибежать только к невежеству. Суждения же невежды о художественных достижениях, при всей его интуиции, вкусе и умении выразить свое художественное впечатление, отнюдь не продвигают ни науку об искусстве, ни само искусство.
Критика есть движущаяся эстетика в том смысле, что критический анализ плодотворен только тогда, когда в его процессе приводится в движение аппарат эстетических категорий и исследование текста опирается на «снятый» художественный опыт человечества — на эстетику. В этом же смысле можно сказать, что критика — и движущаяся риторика.
Образная мысль взаимодействует с личным опытом реципиента. Смысл образа неоднозначен. Однако в его прочтении нет места произволу. Существуют границы прочтения и интерпретации. Образ дает фиксированную программу размышления над определенным кругом жизненного материала. Из этого следует: критик должен освоить широчайшие слои жизненного и эстетического опыта; нельзя требовать тождества оценок от критиков, но их суждения при всех расхождениях должны оставаться в русле программы, заданной художественным произведением.
Объект исследования критики — произведение и художественный процесс в целом. Критика определяет ценностный статус каждого художественного произведения. Для ориентации критики в пространстве мировой художественной культуры большое значение имеет опора на эстетику. Пушкин отмечает, что критика «основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произве-

дениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» *(Пушкин.* 1958. С. 159). Эти идеи Пушкина нашли свое продолжение и теоретическое завершение в упомянутой формуле Белинского.

Теоретик систематизирует знания, выводит массу накопленных фактов из небольшого числа основных предпосылок. Гипотеза, подтвержденная фактами, превращается в знание более высокого порядка. Существует в науке и «задел знаний» — факты, еще не ассимилированные теорией. Эти современные представления о структуре знания объясняют и взаимоотношение эстетики и критики. Последняя создает для эстетики «задел знаний» и ставит перед нею вопросы, решение которых продвигает теорию вперед. Результаты первых наблюдений критики гипотетичные и частные, но у серьезного критика все ориентировано на выявление закономерностей творчества, на обобщение. Тем более это касается литературоведения и искусствоведения, которые имеют дело с процессом относительно стабильным, находящимся на известном историческом расстоянии. Эстетика же призвана систематизировать знания, накопленные критикой и литературоведением (искусствоведением), проверять, отвергать или поднимать гипотетические знания до уровня законов и категорий.

Теория не является инструментом критического анализа. Между исследователем и предметом исследования стоят не только теоретические суждения о данной сфере жизни, но и вытекающая из них методология. Она-то и дает инструменты анализа. Иными словами, для критического прочтения произведения мало привести в движение эстетику, ее понятийный и категориальный аппарат, надо еще вооружиться выработанными на основе познанных закономерностей искусства установками, принципами, приемами, процедурами, которые в своей совокупности и составляют метод критического анализа и нужно привести в движение риторику и герменевтику.

Критическая позиция надстраивается обычно над познавательной, эстетической или какой-либо другой позицией. В своих оценочных функциях критика базируется на эстетических аспектах теории ценностей — аксиологии. А поскольку речь идет об операциях интерпретационных, то другой аспект критики связан с герменевтикой.

3. Объективное и субъективное в критическом анализе.

Взаимоотношение объективного и субъективного в понимании художественного произведения — одна из центральных проблем методологии критического анализа. В художественной критики, как и в ее теории и методологии, выявились две противоположные и равно ошибочные тенденции: абсолютизированный объективизм и абсолютизированный субъективизм.

1) *Абсолютизация объективного начала* имеет под собой в качестве теоретического фундамента следующее рассуждение. В художественном тексте интерпретатору задана четкая и незыблемая программа понимания художественного смысла. Критический анализ выявляет ни от кого не зависящее, однажды автором созданное и зафиксированное в тексте художественное содержание. Последнее мыслится как замкнутое (герметичное) и с неизменным смыслом. Это порождает ложную уверенность в возможности точных, математически достоверных методов изучения худо-

жественного произведения. При таком подходе упускается из виду гуманитарный характер художественно-критического суждения и роль в нем личностного начала интерпретатора. Абсолютизация объективности критики игнорирует ее исторические обусловленность и изменчивость суждений. Точные методы критического анализа (герметические формы структурализма, микроанализ, семиотический подход, стилистический подход) исходят из того, что художественный текст замкнут и ни история, ни читатель, ни критик не могут на него влиять и с ним взаимодействовать. Задача критики в этом случае — выявлять содержание, объективно заложенное в тексте, не привнося в процесс интерпретации ни дух своей эпохи, ни исторический опыт прошлого, ни свой личный вкус, жизненный опыт и миросозерцание. Кризис «точных» методов, разочарование в возможности достижения с их помощью незыблемых результатов анализа произведения породили в критике прямо противоположную крайность. Возникла тенденция к абсолютизации субъективных начал критического анализа. Критика стала рассматриваться как доведение «до кондиции» художественного текста. Последний выглядит при этом как полуфабрикат, нуждающийся в интерпретационно-критической доработке.

2) *Абсолютизация субъективного начала критики* была стимулирована рецептивной эстетикой. Согласно этой концепции, всякое произведение получает свое социально-художественное завершение в восприятии реципиента. Каждое восприятие произведения имеет свой резон и в идеале должно быть учтено критикой. Различия в художественном восприятии возникают с изменением исторической ситуации. Каждая эпоха по-своему прочитывает произведение. И каждое эпохальное прочтение по-своему верно. Новое прочтение не отменяет и не делает ошибочным предыдущее. Кроме того, согласно рецептивной эстетике, в одну и ту же эпоху существуют варианты прочтения произведения, зависящие от существования различных рецепционных групп. И каждое такое прочтение равноправно существует наравне с другими. Наконец,

каждый реципиент по-своему прочитывает произведение, и его интерпретация отличается даже от толкования, предлагаемого любым другим членом той же рецепционной группы. Рецептивная эстетика видит три степени субъективности читателя: 1) исторически-эпохальный субъективизм (зависимость восприятия от эпохи); 2) рецептивно-групповой субъективизм (зависимость восприятия от принадлежности к типу аудитории); 3) личный субъективизм (зависимость восприятия от особенностей индивидуальности). Некоторые рецептивно-эстетические концепции прибавляют еще: 4) возрастной субъективизм (зависимость восприятия от периода жизни личности); 5) субъективизм состояния духа (зависимость восприятия от настроения и психологического состояния реципиента). Произведение существует

464

лишь в восприятии, и его бытие зависит только от читателя, слушателя, зрителя — такова субъективистская крайность некоторых концепций рецептивной эстетики. Эти взгляды расторгают единство объективного и субъективного начал в критике. Субъективизм крайних представителей рецептивной эстетики сказывается в том, что единственным инструментом постижения художественного текста, по их мнению, является собственное сознание реципиента. Эти теоретики полагают, что нельзя провести формализацию герменевтических операций, создать метод постижения смысла произведения, ибо суть интерпретации не имеет отношения к методу, а зависит только от позиции сознания. При таких установках критик остается методологически не оснащенным, а акт понимания смысла рискует оказаться чисто интуитивным.

В процессе развития критики обе крайности (объективизм и субъективизм) не только сходятся, но и перетекают друг в друга. Так, «новая критика», претендующая на точность своих методов и строгую объективность результатов анализа, нередко устами своих адептов утверждает, что художественный текст нуждается в субъективном домысливании критиком, в сотворческой доработке, в доведении до законченного смыслового значения.

В художественной критики немало работ, приверженных «точным» методам, в которых личность критика исчезает. Получается, что в такой истинно гуманитарной области духовной культуры, как художественная критика, дело обстоит так же, как и в математике, где дважды два всегда четыре и результат не зависит от личности, производящей математическую операцию. Критический анализ принципиально не должен достигать математической «точности», при которой он оказывается отрешенным от личности критика, от его жизненного опыта, вкуса, миросозерцания.

Истовые приверженцы структурализма склонны сводить весь критический анализ произведения к структурному его рассмотрению, готовы видеть в операциях структурного анализа полную аналогию с точными математическими и естественнонаучными методами. Такая абсолютизация объективности критики, с помощью «точных» методов будто бы достигающей единственно возможного и адекватного прочтения художественного текста, сводит на нет личность критика. Тем самым критика переводится в епархию естественных наук, что противоречит ее гуманитарной природе, задачам и функциям.

Субъективное начало предстает в современной критике и в своем необходимом положительном виде как активная авторская позиция, как нравственные требования к искусству, и в своем отрицательном виде как субъективизм, как интерпретационное насилие над художественным текстом. В этом случае художественный текст превращается в плоскость, на

465

которую проецируются личные вкусы; пристрастия, миросозерцательные представления, а порой и заблуждения. Крайности критического субъективизма не менее опасны, чем крайности критического объективизма.

Для художественной культуры важнейшая категория — мера. В искусстве все то прекрасно и истинно, что в меру. Мера необходима и в соотношении в художественной критике объективного, и субъективного начал. Нарушение их единства в ту или другую сторону чревато отрицательными последствиями для критического анализа.

Французский поэт и эстетик Поль Валери высказался по поводу предназначения подлинной критики с неподражаемыми лаконизмом и изяществом: «Критика, — если она не сводится к мнениям, зависящим от ее прихотей и ее вкусов, иными словами, не сосредоточена на себе, воображая, что занята произведением, — критика, выносящая оценку, должна заключаться в сличении того, что автор намеревался создать, с тем, что он создал в действительности... Автора должно судить лишь по собственным ею законам, почти не участвуя в этой оценке, как бы посредством суждения, от нас не зависящего, ибо задача состоит только в том, чтобы сравнить создание с замыслом» *(Валери.* 1993. С. 136).

Факторы, обусловливающие критической интерпретации относительную точность и адекватность тексту: 1) художественное содержание и программа художественных переживаний и эстетических ориентаций, за-

ключенные в художественном тексте; 2) объективная историческая включенность текста в социально-культурный контекст, превращающая его в реальный социальный феномен: художественное произведение.
Факторы, обусловливающие известную субъективную подвижность и вариативность понимания и оценки произведения: 1) историческая эпоха и ее жизненный и художественный опыт; 2) неповторимые черты индивидуальности критика и его принадлежность к определенной рецептивной группе; 3) его психологическое состояние в момент рецепции; 4) критические методы и подходы, инструменты и установки, которые применяет критик при анализе.
Мера в соотношении этих объективных и субъективных начал и обусловливает субъективно-объективный, устойчиво-изменчивый, инвариантно-вариативный, точно-многозначный характер прочтения и оценки произведения художественной критикой.
Только сочетание всего рационального в «точных» и «гуманитарных» методах может обеспечить целостный анализ художественного произведения. В этой связи плодотворна тенденция современной критики к многоподходности, к сочетанию разных методологических инструментов при анализе произведения.
Многоподходность способна обеспечить меру в сочетании объективного и субъективного в критике, таит в себе и опасность — она грозит критике эклектизмом методологии, разорванностью критического созна-
466
ния, несопрягаемостью результатов, полученных от применения разных исследовательских инструментов. Преодолеть эту опасность можно, лишь сплавив воедино все рациональное в современном и предшествующем критическом опыте, соединив все «работающее», все лучшее и здравое в традиционной и новой методологии. Необходима единая методологическая система целостного критического анализа, на монистической основе принципа историзма вбирающая в себя традиционные и новые, «точные» и гуманитарные, рациональные и интуитивные, интерпретационные и оценочные подходы. В осуществлении этого сочетания подходов и заключается гарантия нахождения меры в сопряжении объективного и субъективного начал критики.

4. Методология анализа художественного произведения.

Постичь художественное произведение, прочитать его, присвоить (= индивидуально адаптировать) его смысл, испытать художественное наслаждение и оценить шедевр — это в известном смысле значит стать конгениальным автору шедевра, его сотворцом, вступить с ним в общение, в диалог «на равных». Произведение — художественно-коммуникативное средство такого диалога. Критика - его посредник. Чтобы выполнять свою роль, раскрыть художественную концепцию произведения и оценить его, критике необходимы инструменты интерпретации, метод смыслопостижения и выявления ценностного статуса.
Парадокс метода состоит в том, что он позволяет, исследуя даже никому не ведомое явление, идти вслед за предшественниками, мыслить, опираясь на опыт предшественников, имевших дело с явлениями подобного типа или класса.
В истории литературоведения и искусствознания сложились три типа методологических инструментов критического анализа текста.
1. «Традиционные» инструменты анализа внешних связей художественного текста: социологический, историко-культурный, сравнительный, биографический и творческо-генетический подходы.
2. «Новые» инструменты анализа внутренних связей художественного текста (структурный, семиотический, стилистический анализы, микроанализ, «внимательное чтение»).
3. Инструменты анализа социального функционирования текста (изучение критической литературы о произведении, конкретно-социологический анализ читательской аудитории).
Сегодня возникла потребность в интеграции всего рационального в критических методах и в создании современной системно-целостной методологии.
Метод критики — инструмент анализа искусства. Конечно, при отточенности художественного вкуса критика его интуитивное суждение может выявить особенности произведения, однако далеко не всегда и не полно.
Метод художественной критики обусловлен следующими факторами.
Во-первых, самим искусством. Метод критики — «аналог» ее предмета: литературно-художественного процесса и его закономерностей, художественного произведения и его особенностей. Обобщение художественного опыта идет от художественной практики к теории и от нее к методологии, а затем к практике художественно-критического анализа.
461
Во-вторых, опытом современного искусства, распространяемым на изучение всего историко-художественного процесса. Актуальное состояние художественного творчества становится ключом к анализу предшествующих его форм. Каждое крупное художественное открытие дает новый импульс развитию принципов, подходов и приемов критического анализа.

В-третьих, восприятием предмета анализа (произведения, художественного процесса) не прямо, не зеркально, а сквозь призму мировоззренческих установок, которые ориентируют критика на те или иные художественные явления, направления, течения.
В-четвертых, собственными традициями критики, накопленным ею «мыслительным материалом», предшествующей критической мыслью. Необходимо взять все методологически ценное из предшествующей критики для современного ее развития.
В-пятых, методологическим опытом других наук. Эффективно, например, применение методов конкретно-социологического исследования для установления социального статуса и действенности художественных произведений, вкусов и художественных предпочтений публики. Или, например, опыт лингвистики помогает при семиотическом анализе художественного произведения.
Для определения методологии критики существенны три вопроса: зачем, что и как исследовать в художественном произведении. Цель (зачем?) критического анализа — воздействие на все звенья художественно-творческого процесса и особенно на постижение произведения публикой. Художественный анализ текста должен охватить и язык, и стиль, и художественную концепцию, и эстетическую значимость (что?), то есть все смысловые и ценностные аспекты произведения. А это достигается путем системно-целостного анализа произведения (как?).
Важнейшей проблемой целостного исследования является сочетание ценностного и интерпретационного анализа. При этом анализ каждого из ценностных слоев произведения «встраивается» в соположенный ему уровень интерпретационного анализа. Для аналитического проникновения в сущность объекта исследования необходимы и достаточны пять последовательных мыслительных действий, из которых складывается научный метод анализа. Остановимся подробнее на всех пяти шагах критического анализа художественного произведения.

1-е мыслительное действие (шаг)

Первое мыслительное действие (шаг) — установка анализа и общее суждение о произведении: предварение, «выбор исходной позиции», то есть определение установки, принципов, направления анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной исходной концепции смысла предмета, которая подтверждается или опровергается дальнейшим его исследованием). Этот этап дает видение объекта общим планом, в широком контексте. Предварение определяет и держит под своим контролем последующие мыслительные действия. Выбор исходной парадигмы обусловлен культурной традицией, предшествующим «мыслительным материалом» данной области знания, усвоенными интерпретатором, а также его личными качествами и личным жизненным опытом.
468
Метод критического анализа определяет установки и принципы прочтения и оценки произведения. Первый шаг метода — выбор исходной позиции, осуществляемый на основе мобилизации всего предшествующего мыслительного и жизненного опыта. Этот опыт как бы накладывается на произведение и предшествующие его интерпретации. В результате складывается общее суждение о произведении и формируется парадигма его детального и целостного рассмотрения.
Чтобы исследовать, надо предположительно знать, что именно ты хочешь найти. Золя создал образ врача, который всю жизнь резал собак, ставя эксперименты, но ничего не мог найти, так как не знал, что искать. Конечно, установка и парадигма не являются твердо закрепленной направляющей анализа произведения. В этом процессе осуществляется обратная связь: предварительный результат «подправляет» установку и парадигму. Исходные посылки анализа не только дают ему первотолчок, но и все время сверяются с результатом.
Установка сопоставляется с художественным текстом, сверяется с предшествующими типами его прочтения в других критических работах. В этом процессе рождается общий взгляд на произведение, парадигма его интерпретации, еще не детализированное суждение о нем, еще не углубленное в конкретность, «абстрактное» его прочтение. Именно здесь важно герменевтическое умение понять сразу основной смысл произведения, именно здесь важна интуиция интерпретатора. Дальнейшие шаги анализа аргументируют интуитивно схваченный смысл произведения, интуитивное суждение будет конкретизироваться и обрастать деталями, и подправляться. Руководящей нитью анализа будет историзм — главная интерпретационная установка, определяющая все подходы и приемы, направляющая все операции, централизующая и систематизирующая процедуры критического анализа.
По признанию деятеля английского Просвещения XVIII в. герцога Болингброка, «опыт вдвойне несовершенен: мы рождаемся слишком поздно для того, чтобы видеть начало, и умираем слишком рано для того, чтобы видеть конец многих явлений. История восполняет оба эти недостатка» *(Болингброк.* 1978. С. 21).
Произведение существует лишь как неотъемлемое звено в цепи художественной традиции, начало которой было положено задолго до нас, и поэтому важно исследовать произведение, с учетом всей традиции, чтобы повлиять на последующую историю его интерпретаций.

Историзм заставляет рассмотреть художественное произведение как звено художественного процесса.
Значение для человечества — оценочная установка, в которой преломляется историзм. Первому интерпретационному шагу (выбору исходной позиции анализа) соответствует и первый оценочный шаг — выбор
469
исходной позиции и составление общего предварительного представления о ценности произведения. Ценностный анализ позволяет определить реальное место произведения в национальном и мировом художественном процессе. Ценностные критерии исторически подвижны: некоторые художественные произведения не замечаются, пока не сформируется система ценностей, с точки зрения которой эти явления осознаются как значительные.
Определение ценности произведения есть осмысление в процессе интерпретации значения всех его смыслообразующих элементов для человечества, выявление степени свободы во владении художника мастерством и в освоении наиболее сложных явлений реальности.

2-е мыслительное действие (шаг)

Второе мыслительное действие (шаг) — определение смысла и ценности внешних связей (эстетических отношений) произведения, подступ, обход, приближение к объекту, позволяющие увидеть его средним и крупным планом, рассмотреть «вплотную» и с разных сторон. На этом этапе анализа метод литературной критики обеспечивает подходы к произведению и непосредственный контакт с ним. Художественное произведение объемно и многогранно, и соприкосновение с ним осуществляется с разных сторон, при использовании всех возможных подходов.
Каждый научно плодотворный критический подход обеспечивает рассмотрение произведения с определенной, специфической стороны, а возможное количество таких подходов задано самим произведением, его свойствами, связями, «конфигурацией». Последовательность подходов обусловлена движением от общего к частному, конкретному, то есть от реальности (социологический и гносеологический подходы) к культуре (историко-культурный, сравнительно-исторический подходы) и от нее к художнику и творческому процессу (биографический, творческо-генетический подходы).
Кроме «одноконтактных» подходов, при которых одна из сторон произведения предстает как бы крупным планом, существуют «многоконтактные» подходы, позволяющие охватить сразу две-три стороны художественного явления и раскрывающие как бы его средний план.
Историзм выступает как гарант монизма методологии. Многоподходность, обеспечивая всесторонний охват предмета исследования, благодаря контролю со стороны историзма и единой социологической природе всех подходов, не превращается в методологический плюрализм и эклектизм, а становится фактором целостного анализа произведения.

гносеологическом подходе

Реальность — ключ к смыслу произведения, ибо оно отражает социальную действительность. Эти аспекты произведения выявляет *социологический подход,* противоположный вульгарному социологизму, сводящему всю сложность творческих процессов к экономическим причинам.
470
Художественный мир — результат осмысления реальности. Это вызывает необходимость в *гносеологическом подходе* к произведению (определение степени художественной правдивости, соответствия реальности). Абсолютизация гносеологического подхода ведет к примитивному пониманию искусства в духе иллюстративности или натурализма.

Историко-культурный подход

Культура дает код, позволяющий прочесть и понять произведение. Именно в поле культуры художественное произведение выражает и передает людям художественные идеи. *Историко-культурный подход* исходит из понимания художественного произведения как части духовной культуры. Культура — ключ к интерпретации произведения, поскольку оно возникает на основе определенной культурной традиции и в ее русле социально осуществляется. Значащая единица художественного текста может быть понята только в культурном контексте. Художественное произведение необходимо рассматривать на широком культурном фоне.

Сравнительно-исторический подход

Сравнительно-исторический подход, основные методологические идеи которого были разработаны Веселовским, фокусирует внимание на взаимодействиях внутри одного вида искусства, раскрывает линии взаимодействия и типологические общности произведений с породившей их художественной традицией данного искусства. Сравнительно-исторический подход опирается на художественные взаимодействия

внутри одного вида искусства и касаются содержания, мыслительного материала, формы, художественного языка. Типология художественных взаимодействий — теоретическое основание современного историко-культурного и сравнительно-исторического анализа произведения.

биографический подход

Судьба художника также является ключом к смыслу его произведения. Произведение всегда уникально и оригинально: в нем запечатлевается неповторимая личность его создателя. На эту особенность художественного творчества опирается *биографический подход,* являющийся способом прочтения художественного произведения через личность автора. Гюго замечал: «...писателей нужно судить... согласно неизменным законам... искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них» *(Гюго.* 1956. С. 128). Эстетические идеи романтиков стали отправным пунктом разработки биографического подхода французским литературоведом Сент-Бевом, с именем которого связывают возникновение этого типа анализа. «Меня всегда привлекало, — пишет Сент-Бев, — изучение писем, разговоров, мыслей, различных особенностей характера, нравственного облика — одним словом, биографии великих писателей...» *(Сент-Бев.* 1970. С. 109). Тынянов и Эйхенбаум ввели существенное для биографического метода понятие «литературный быт» и обратили внимание на взаимоотношения между художниками, на их личностные особенности, на их психологию. Это сблизило художественно-критический ана-

лиз с художественной прозой. И не случайно исследования Тынянова часто превращались в романы о поэтах, где литературный быт раскрывался особенно рельефно. Личность писателя запечатлевается в произведении и можно установить его автора по стилю, по неповторимому «сцеплению слов» (выражение Льва Толстого).

творческо-генетический подход

Второй шаг включает в себя *творческо-генетический подход.* Чтобы понять, как сделана «Шинель» Гоголя, надо знать, как она делалась. Эта мысль Н.К. Пиксанова и лежит в основе данного подхода. Пиксанов говорил: «Любой эстетический элемент, любая поэтическая форма, конструкция, от самых примитивных до совершеннейших и сложнейших, могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения» *(Пиксанов.* 1928. С. 22).

Для интерпретации произведения важна его творческая история, сам акт сочинения и все его аспекты: психологический (состояние духа художника, его творческие переживания), текстологический (варианты произведения, зафиксированные в черновиках), хронологический (время написания произведения), жизненный (обстоятельства работы), объективно-физический (на какой бумаге, каким пером оно написано; последнее часто помогает установить подлинность авторства и время написания произведения). Творческо-генетический подход превращает историю создания произведения в средство его прочтения. Иногда художник сам формулирует замысел своего произведения, но и в этом счастливом для исследователя случае признание автора нуждается в интерпретации, а порой в дешифровке и даже коррекции. Творческая же история произведения — надежный способ выявления художественного целеполагания. «Горе от ума» Грибоедова, например, имеет три основные редакции, «Война и мир» Толстого — четыре, «Ревизор» Гоголя — пять. В «Горе от ума» насчитывается до девятисот переработок. Текстологический анализ

— сличение вариантов, изучение черновиков, подготовительных записей

— устанавливает направление развития авторской мысли и превращает все эти материалы в средство интерпретации произведения.

ценность внешних связей произведения

Второй шаг выявляет *ценность внешних связей произведения* — богатство и оригинальность художественно запечатленных в нем эстетических отношений, устанавливает достигнутую в нем меру обогащения и расширения эстетического отношения художника к миру. Ценностно-аналитическая процедура — сопоставление эстетических отношений, запечатленных в произведении, с «нормой», устоявшейся в художественной традиции эпохи. Высшим критерием здесь выступает эстетическое богатство.

3-е мыслительное действие (шаг)

Третье мыслительное действие (шаг) — определение смысла и ценности внутренних связей (структуры) художественного текста, проникновение внутрь исследуемого предмета с использованием различных при-

емов и операционной техники, вскрытие его внешней оболочки, вычленение его структурных элементов.

На этом этапе раскрывается смысл и ценность внутренних связей исследуемого объекта, его строения, организации, сочленения частей и элементов.

статистическая методика, математические и другие искусствометрические приемы

Метод критики обеспечивает проникновение в глубь художественного текста, анатомирование и выявление его структуры, членение его на элементы и изучение каждого из них. Третье мыслительное действие включает в себя операционную технику структурного, семиотического и стилистического анализа, микроанализа.

Во внутренней организации художественного текста есть не только качественная, но и количественная сторона, проявляющаяся в ритмическом строении, в частоте употребления тех или иных слов, рифм, художественных средств. Эти количественные параметры произведения способны выявить ***статистическая методика, математические и другие искусствометрические приемы***. Однако они только тогда плодотворны, когда опираются на гуманитарную основу.

структурный анализ

Один из инструментов операционного проникновения в художественный текст — ***структурный анализ***, позволяющий исследовать художественный текст как организованное множество, как систему элементов. Структурный анализ — это контролируемый принципом историзма **стоп-анализ**, операционная техника, позволяющая проникнуть внутрь строения произведения, исследуя его как систему приемов, обусловленную единством художественного задания. Возможность свободной смены параметров, смены оснований деления на элементы придает структурному анализу гибкость, открывает оперативный простор для исследования, позволяет «под разными углами» «рассекать» художественный текст и проникать внутрь его строения, выявляя концептуальный смысл самой его организации. При структурном исследовании деление произведения на смыслообразующие блоки является лишь аналитической операцией, которая не покушается на разрушение его целостности и не противоречит целостному художественному восприятию.

Принципы структурного анализа художественного текста: выявление основания (цвет, или время, или пространство и т.д.) деления на элементы; изучение отдельных элементов и системы их взаимосвязей, целостности, состоящей из элементов; синхронный подход, предполагающий исследование не истории возникновения художественного текста, а его структуры. Структурализм тяготеет к герметизму (закрытому рассмотрению), он схватывает замкнутость данной системы. Историзм схватывает разомкнутость произведения. Поэтому диалектику замкнуто-разомкнутого можно понять лишь при сочетании исторического и структурного подходов. При этом структурный подход — момент исторического подхода, как покой — момент движения.

473

а Структурный анализ, по мнению некоторых его оппонентов, «разымает, как труп», то есть анатомирует, а не рассматривает живое произведение. В этом образе есть известная правда. Однако уместно вспомнить и слова Гоголя о Пушкине, который сердился на Жуковского «за то, что он не пишет критик. По его мнению, никто, кроме Жуковского, не мог так разъять и определить всякое художественное произведение». Автор формулы «музыку он разъял, как труп», которую принято обращать против структурализма, вовсе не был противником аналитического «разъятия» художественного произведения во имя его «определения».

Конечно, художественное произведение — живой организм, и структурный анализ его в известном смысле «омертвляет». Однако такое «омертвление» — необходимый этап его всестороннего постижения. Не случайно Белинский подчеркивал, что у разума в изучении искусства есть «только один путь и одно средство — разъединение идеи от формы, разложение элементов, образующих собою данную истину или данное явление. И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, разрушающий прекрасное явление для того, чтобы определить его значение. Разум разрушает явление для того, чтоб оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем... Этот процесс и называется «критикою» *(Белинский.* 1955. С. 270).

Структурный анализ должен быть звеном целостного исследования, которое на одном из своих этапов по необходимости «омертвляет» художественное произведение, но затем всякий раз возвращает ему его «живость» и «действенность».

Семиотический анализ

Семиотический анализ предполагает рассмотрение художественного произведения как знаковой системы и исходит из положения: искусство есть язык. Система знаков несет в себе систему значений (ценность) и передает смысл (художественную концепцию). Одна из исходных установок семиотического подхода: художественное произведение значимо все сплошь. Технически служебные и потому заместимые элементы здесь сведены к минимуму. Понять чужое высказывание — значит ориентироваться по отношению к нему, найти для него место в окружающем его контексте. Всякое понимание диалогично;

оно противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге.

Стилистический анализ

Стилистический анализ строится на двух главных операциях: 1) реконструкция грамматически нормативного предложения, которое лежит в основе стилизованного предложения; 2) выявлении различий между этими двумя предложениями. Эти различия и заключают в себе стилевые правила, определяющие превращение «обычных» предложений в обладающие стилем. Точка отсчета стилистического анализа нейтральная основа языка — «обыденно-нормативный язык», «грамматически нормативное предложение», «нулевой уровень письма», «правильная

474

речь», «стилистически немаркированный текст», «школьный язык». Ведется поиск этой основы,от которой отклоняется индивидуальный стиль художника.

интонационный анализ

Оценка внутренней организации произведения, определение ценности его внутренних связей предполагают прежде всего выявление богатства его интонационной системы. Последнее дает *интонационный анализ* произведения. Эстетическое переживание запечатлевается в интонации. Интонация — средство фиксации и трансляции мысли, содержательный элемент информационного процесса, активный носитель опыта отношений, средоточие эмоционально насыщенной мысли. Интонация — звуковая и моторная (жест, мимика) - существенна для разных видов искусства.

Интонационный анализ предполагает сопоставление интонационной системы произведения с интонационным фондом эпохи. В результате такого анализа выявляется мера интонационной свободы творчества и определяется ценность интонационной системы произведения. Критерий ценности — интонационное богатство художественного текста, его эмоциональная наполненность, напряженность, логическая и семантическая насыщенность.

Определение ценности внутренних связей произведения предполагает также выявление степени обогащения в нем норм художественного творчества и мастерства автора. Расширение художественных норм искусства обогащает и развивает его эмоционально-семантическое поле и художественно-концептуальные возможности. Последнее таит в себе повышение ценностного потенциала искусства и стимулирует художественный прогресс.

4-е мыслительное действие (шаг)

Четвертое мыслительное действие (шаг) — определение смысла и ценности произведения в свете его социального функционирования, выявление смысла и значения функционирования объекта и механизмов этого функционирования. При функциональном подходе внимание исследователя перемещается с произведения как художественной предметности на его социально-действенный аспект: художественный смысл и ценность произведения выявляются через его реальное функционирование в культуре. Такого рода исследования ведутся в двух направлениях: как конкретно-социологические и как рецептивно-эстетические.

В традиционной просветительской и романтической эстетике художественная сущность произведения отождествлялась с теми импульсами, которые оно дает восприятию интерпретатора, поле же восприятия сводилось к точке зрения реципиента. Художественное значение было слито с произведением, с его вещественной формой. В результате такого подхода восприятие произведения оказывалось чисто психологической проблемой. Писатель и читатель выступали как два атомарных индивида, разомкнутых во времени и пространстве, между которыми должна осуществиться духовно-эстетическая коммуникация. Коммуникация полагалась возможной не с любым читателем, а только с духовно развитым, образованным и способным быть на уровне писателя. Реальная судьба произведения оставалась за пределами эстетики, и оно не воспринималось как средство диалогического общения автора и реципиента.

475

Рецептивный подход

Рецептивный подход стремится понять произведение через ряд его конкретных исторических, групповых и индивидуальных восприятий, рассматривая его в исторической развернутости, в восприятии разными поколениями читателей в разные эпохи. Читатель (слушатель, зритель) не пассивный объект воздействия произведения, а «продуктивный потребитель», для которого процесс потребления одновременно процесс творчества.

Художественная критика учитывает обе стороны системы «текст — реципиент» — воздействие текста, обусловленное его художественной значимостью, и рецепцию читателя, обусловленную его индивидуальностью и конкретно-историческими условиями бытия. Это позволяет говорить о двух горизонтах в исследовании произведения - художественном и историческом.

Конкретно-социологические исследования

Конкретно-социологические исследования позволяют раскрыть картину социального функционирования

произведения, выявить среду его распространения, охарактеризовать рецепционные предпочтения и ориентации публики. Сила воздействия произведения на читателя (зрителя, слушателя) и распространенность этого воздействия в разных социальных средах поддаются измерению. Конкретно-социологические исследования помогают увидеть картину этих процессов. Анализ должен схватывать изменение самого социального веса произведения, его смысла и значения, его аксиологического фокуса и функциональной доминанты.

Все это касается не только внутренней организации художественного явления, но и его социального бытия, которое осуществляется через взаимодействие произведения с аудиторией, через интерпретацию его критикой, организующей общественное мнение. Эти факторы определяют социальный статус и онтологию произведения. В свою очередь история общественной «репутации» произведения, трактовка его критикой, внимания к нему публики не безразлична для прочтения художественного шедевра и служат одним из ключей к его современной интерпретации и оценке.

Пятое мыслительное действие (шаг)

Пятое мыслительное действие (шаг) — итоговое суждение о смысле и ценности произведения, понимание сути, обретение целостного взгляда на предмет путем синтеза и обобщения результатов, полученных на предшествующих четырех этапах анализа. Синтез возвращает исследователя на новом витке спирали познания к общему плану, но обогащенному детализированным видением предмета в подробностях его внешнего и внутреннего строения. Пятое мыслительное действие ведет к целостному видению произведения и конкретно-всеобщему суждению о нем. Это итоговое суждение достигается с помощью инструментов синтеза, технологии обобщения, реализующих исходную установку и приводящих в систему результаты анализа его внешних и внут-

476

ренних связей и его функционирования. Складывается итоговое конкретно-всеобщее суждение о художественной концепции. Только методология многоподходная и «централизованная» единым историческим взглядом способна привести к итоговому целостному пониманию смысла произведения.

оценку художественной концепции, выявление ее богатства и оригинальности

Целостный анализ включает в себя *оценку художественной концепции, выявление ее богатства и оригинальности.* В художественной концепции консолидируются качества, которые придают произведению ценностный статус, составляют его ценностное ядро, в «снятом» виде содержащее в себе все предшествующие ему ценностные слои.

художественное совершенство

Критический анализ произведения выявляет расширение сферы свободы в концептуальном постижении жизни и «приращение» идей путем их сравнения с обычными для данной эпохи представлениями о мире. При этом определяется ценность художественной концепции произведения, ее соответствие конкретно-историческим и общечеловеческим задачам. Высший критерий завершающей стадии ценностного анализа — *художественное совершенство.* Шедевр — это мастерски выраженная на основе обогащенных норм искусства общезначимая концепция произведения, отвечающая фундаментальным потребностям общества в формировании социализированной и самоценной личности.

Пять ступеней ценностного анализа произведения [1) ценностная установка; 2) рассмотрение ценности эстетического отношения произведения к действительности; 3) выявление ценности внутренней организации текста; 4) раскрытие ценности социального функционирования произведения; 5) выявление ценности художественной концепции] находятся в прямом соответствии с пятью ступенями его интерпретационного анализа [1) мировоззренческая установка; 2) семантика внешних связей произведения; 3) семантика внутренних связей художественного текста;

4) смысл произведения в свете его социального функционирования;

5) смысл художественной концепции].

На основе синтеза результатов пяти ступеней ценностного анализа формулируется итоговая общая оценка художественного произведения — определение его ценностного статуса.

Убедительным аргументом в пользу предлагаемого метода служит то, что в истории философии и науки развитие методологии прошло этапы, соответствующие охарактеризованным выше пяти мыслительным действиям. Так, 1) древнегреческий этап развития методологии связан с не детализированным целостным (общим планом) рассмотрением мира, который давала стихийная диалектика, игравшая роль установки. 2) Средневековая метафизика абсолютизировала отдельные подходы, охватывающие внешние связи явлений. 3) В эпоху Возрождения наука проявила интерес к анатомированию явлений и научилась делать расчленяющие операции, ведущие к рассмотрению элементов структуры мира, взятых вне их

477

живого взаимодействия. 4) Диалектическое мышление Нового времени рассмотрело явления в движении, вникая в механизм их функционирования. 5) В XX в. мышление вернулось к целостному взгляду на явления, обогащенному конкретностью и знанием деталей, с учетом его динамики и произошла огромная интеграция знаний, что сказалось, в частности, в тенденции к объединению наук (образовалась

астрофизика, биомеханика, физикохимия и т.д.).

В современном, насыщенном социальным драматизмом, динамичном мире, когда особенно остро стоит вопрос о смысле самой жизни, проблема художественной ценности произведений искусства обретает существенное эстетическое, практическое и общефилософское значение.

5. Методология анализа художественного процесса.

В предмет литературоведения, искусствознания, эстетики входит не только художественное произведение, но и художественный процесс.

В литературоведении XX в. возникли несколько концепций художественного процесса и соответствующие этим концепциям методологические идеи его анализа. Так, в начале XX в. Р. Унгер и его группа (Германия) утверждали, что художественный процесс следует рассматривать, с точки зрения рождающихся в нем философских идей. Эстетика Гуссерля и его феноменологической школы считает, что необходимо не историко-генетическое, а прямое изучение сущности художественного процесса. Последнее выявляется с помощью понятия «дух эпохи» как некоей духовной философско-исторической целостности. Ф. Гундольф создал модель рецептивного подхода к художественному процессу. Он подчеркнул, что, например, творчество Шекспира по-разному воспринималось в разные периоды истории культуры: 1) как новые темы, 2) как новые формы, 3) как новое переживание жизни. Воспринимается в художественном мире Шекспира то, что схоже с современным миром, его усвоение — производная процесса развития художественной культуры воспринимающей эпохи. Последователь Ф. Гундольфа Э. Бертрам утверждает субъективность всякого исторического знания, в том числе представлений о художественном процессе: любая историческая наука интерпретирует факты, создавая «легенду» о процессе художественного развития. Бертрам не признает научного понимания художественного процесса, этот процесс — предмет художественного творчества (о каждой литературной эпохе создаются свои легенды).

Одна из важных методологических проблем была поставлена в 1927 г. Ю. Тыняновым. Теория ценностей создавала опасность изучения только главных фактов (вех) в художественном процессе, и, осознав это, Тынянов сформулировал дилемму: или художественный процесс как история массовой художественной культуры, или история искусства как «история генералов». Безусловно, массовый отклик на произведение значим для всего художественного процесса. Понятие «бестселлер» точно фиксирует произведение, получившее массовый отклик. Однако для научной истории литературы и искусства важно отличать бестселлер массового сознания (высокий читательский спрос) от бестселлера культурного сознания (подлинная популярность). История литературы и искусства должна строить свои суждения на выдающихся произведениях культурного сознания.

Двумя важнейшими категориями эстетики, помогающими понять художественный процесс и обобщенно описывающими его составные элементы, являются художественные взаимодействия и художественные направления. Эти категории имеют инструментально-методологическое значение и помогают анализу художественного развития и выявлению его исторических и национальных особенностей.

Выше уже говорилось о художественном направлении как об инварианте художественной концепции мира и личности. Те произведения, которые выдвигают новый инвариант концепции мира и личности (открывают новое направление), и те, которые наиболее ярко и полно выражают устойчивую концепцию, присущую тому или иному направлению, и являются предметом истории литературы и искусства. Принадлежат ли эти произведения «генералам» или «рядовым», не суть важно. Так на современном научном уровне можно разрешить методологически важную проблему, поставленную Тыняновым.

Метод анализа художественного процесса исходит из теоретического видения своего предмета и прежде всего должен включать в себя инструменты, помогающие определить особенности художественного направления и принадлежность к нему той или иной группы произведений. Выше уже говорилось о восьми пластах, в которых запечатлевается художественная концепция произведения. Именно эти пласты и позволяют понять процесс движения искусства и дают исследователю инструменты, позволяющие создать периодизацию художественной культуры и проследить исторические изменения в ней (смену эр, стадий, эпох, периодов художественного развития и направлений).

Произведение, относящееся к тому или иному направлению, включают в себя все или несколько из восьми возможных концептуальных пластов, и общая художественная концепция произведения зависит от 1) наличия или отсутствия каждого из восьми возможных пластов; 2) иерархического расположения всех наличных концептуальных пластов (какие из них ведущие и доминирующие, какие соподчиненные); 3) авторской трактовки (идейного наполнения) каждого из наличных концептуальных пластов; 4) изменения смысла, значения и иерархической расположенности концептуальных пластов в ходе изменения историко-культурного контекста и историко-рецептивного поля. Первые три параметра определяют устойчивость смыслового ядра произведения при всей исторической подвижности его смысла. Тем самым выявляется типологическая принадлежность данного произведения к тому или иному художественному направлению. Четвертый момент определяет характер восприятия смысла и значения произведения в

новую эпоху. Произведения, принадлежащие к данному художественному направлению, всегда имеют сходство по всем вышеуказанным параметрам, то есть имеют инвариантную художественную концепцию, выраженную через схожую структуру художественно-концептуальных пластов.

Типология художественных взаимодействий также имеет инструментальное значение и может способствовать анализу художественного процесса. Всякий его этап может быть охарактеризован не только с точки зрения концептуального инварианта и заключенной в нем модели ми-

479

ра но и с точки зрения характера и типа художественных взаимодействий удельного веса традиции и новаторства. Методологическое значение имеет выявление: 1) внешних связей художественного процесса с историей социальными движениями в обществе; 2) обусловленность художественного процесса его взаимодействиями с философией, политикой, моралью, правом, наукой, религией; 3) взаимодействия процесса развитая данного искусства с другими его видами; 4) взаимодействия художественного процесса с другими формами эстетической и культурной деятельности (дизайном, модой); 5) взаимоотношения литературного процесса с фольклором.

Заключение

1. Типология эстетических категорий.

1. Типология эстетических категорий. Постижение основных закономерностей своего предмета есть и конечная цель, и теоретический итог исследований в науке. Этот итог составляет ее философский раздел. Эстетика сама по себе теоретико-методологическая дисциплина, одна из философских наук. Однако и в ней есть обобщающий, итоговый раздел, рассматривающий общие законы эстетической и художественной деятельности, а также характеризующий типологию эстетических категорий. О том, что же такое законы эстетики и каковы они, см.: *Борев.* 1997. Т. 2. С. 595—598.

Выше, в ходе освещения важнейших проблем эстетики, были охарактеризованы основные эстетические категории. Подводя итог, попытаемся теперь представить их в единой системе: выделить их основные типы, определить характер их связи, а также место соподчиненных с ними понятий, учитывая при этом, что между эстетическими понятиями и категориями нет непреодолимой грани — они могут переходить друг в друга.

Эстетические категории — это не только более обобщенные понятия, охватывающие более широкий круг жизненных явлений и их эстетических свойств, но и превращенная форма эстетических противоречий, посредствующее звено между несопоставимыми сторонами общечеловечески значимых противоречий, рациональная форма разрешения этих противоречий, посредствующее звено между сущностью и кажимостью эстетического явления. Эстетические категории — «алгебраическая» (= снятая) форма, обобщенно выражающая «арифметические» (конкретные) подробности эстетических проявлений жизненных процессов.

Типы эстетических категорий

Типы эстетических категорий. Каждый тип категорий является соответственно аппаратом того или иного типа анализа эстетического явления, художественного произведения или художественного процесса.

Современная система эстетических категорий включает в себя следующие типы:

метакатегория (эстетическое);

категории эстетической деятельности (эстетическое освоение, дизайн, художественное проектирование, эстетическая ориентация, вкус, идеал, мера) — аппарат анализа эстетического освоения мира;

категории (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, низменное) и понятия (прелестное, грациозное, изящное, чу-

481

десное, трогательное, ужасное, трагикомическое) эстетических свойств и отношения искусства к действительности — аппарат анализа эстетического богатства действительности и искусства;

категории гносеологии искусства (художественный образ, метод, художественная правда, художественная концепция) — аппарат гносеологического анализа, выявляющего характер соответствия (адекватность) искусства действительности;

категории социологии искусства (народность, национальное, интернациональное, общечеловеческое) — аппарат социологического анализа;

категории аксиологии искусства (эстетический идеал, ценность, художественность, шедевр, классика) — аппарат ценностного анализа;

категории онтологии искусства (художественное произведение, массовое и элитарное искусство, стиль) — аппарат онтологического и стилистического анализа;
категории теоретической истории искусства (художественный процесс, направление, художественные взаимодействия: традиции, отталкивание, влияние; художественный прогресс; художественная эпоха, период) — аппарат сравнительного (компаративного), историко-литературного и историко-искусствоведческого анализа;
категории антропологии искусства (автор, художник, этап творчества, творческий путь, творческая биография, творческая атмосфера) — аппарат биографического анализа;
категории творческой генетики искусства (замысел, набросок, черновик, вариант) — аппарат творческо-генетического и текстологического анализа;
категории психологии искусства (способность, талант, гений, вдохновение, творческая фантазия, художественное воображение) — аппарат творческо-психологического анализа;
категории восприятия искусства (реципиент, публика, рецептивная группа, уровень рецепционного ожидания, художественное восприятие, художественное наслаждение, катарсис) — аппарат рецепционного анализа;
категории морфологии искусства (виды: литература, театр, кино, живопись, музыка, балет, прикладное и декоративное искусство; роды: эпос, лирика, драма, станковая живопись, монументальная живопись; жанры: роман, рассказ, новелла, поэма) — аппарат межвидового и историко-культурного анализа;
категории структуры искусства (художественный текст, контекст, элементы художественного текста) — аппарат структурного анализа;
категории теории художественного общения (адресант, адресат, художественное сообщение, интонация, жест, мимика, мелодия, ритм) — аппарат коммуникативного и интонационного анализа;

категории семиотики искусства (знак, метазнак, код, художественное сообщение, художественный смысл, значение) — аппарат семиотического анализа;
категории риторики искусства (метафора, метонимия, оксюморон) — категории художественного анализа произведения и художественных средств его создания;
категории поэтики (художественный мир, художественное время, пространство, цвет) — категории анализа художественной реальности;
категории герменевтики искусства (интерпретация, понимание, смысл, вчувствование) — категории герменевтической интерпретации произведения;
категории теории и методологии художественной критики (оценка, художественный статус произведения; подходы: социологический, конкретно-исторический, сравнительный, биографический, творческо-генетический, структурный анализ, микроанализ, внимательное чтение) — аппарат художественно-критического анализа произведения.
Обогащение категориального аппарата эстетики происходит: во-первых, путем фиксации результатов теоретического описания художественных явлений и процессов (например, категории: реализм, романтизм, сентиментализм); во-вторых, путем перенесения в эстетику терминов из других областей культуры. Так, термин риторики — возвышенное — со временем приобрел общеэстетический смысл, из философии были заимствованы такие категории, как метод (художественный), концепция (художественная), из психологии — восприятие (художественное); в-третьих, путем придания расширительного значения терминам искусствоведческого аппарата: из киноведения внедряются в эстетику монтаж, общий, средний и крупный план; из музыковедения — интонация, ритм, мелодия, полифония; из живописи — цвет, колорит, коллаж; в-четвертых, путем взаимодействия и синтеза традиционных категорий (например, трагикомическое); в-пятых, путем обогащения эстетики теоретическим видением художественных явлений разными народами; в-шестых, путем корректного использования категориального аппарата новых научных дисциплин (структурализма, семиотики, теории массовой коммуникации, рецептивной эстетики, науковедения, аксиологии, герменевтики).
Расширение категориального аппарата эстетики позволяет более полно и более адекватно постичь искусство во всей его сложности и многообразии, помогает более точно и гибко сформулировать законы эстетического и художественного освоения мира.

2. Гуманизм — высшая цель и смысл эстетики и искусства.

В XX в. искусство выдвинуло концепцию непрерывно растущего человека. Од-

нако результаты этого роста могут быть и отрицательными. Американский фантаст Д. Шеллиг в рассказе «Чудо-ребенок» прогнозирует непрерывный и ускоренный рост личности, который приводит к страшным

последствиям. ...Доктор Эллиот изобрел и применил к ребенку своих друзей стимулятор физического и духовного роста. Результаты сказочны: в шестинедельном возрасте ребенок уже сам ест и разговаривает, в два года — читает книги. Доктор Эллиот утверждает, что ускоренный рост — единственный для ребенка способ выжить в условиях усиливающейся беспощадной конкуренции. Однако шестилетний чудо-ребенок, развиваясь как конкурентоспособный эгоист, все более и более отчуждается от людей. Обеспокоенный происходящим, отец идет к доктору Эллиоту и отнимает у него тетрадь с заголовком «Ребенок будущего. Проспект», в которой читает: «У ребенка будущего... шестой год будет отмечен высоким развитием его стремлений к соревнованию... Он... обратится против своих родителей и быстро уничтожит их, как помеху к своему дальнейшему развитию». Отец в ужасе. Он торопится домой, но, отперев дверь, слышит предсмертный крик своей жены... Таковы результаты «непрерывного роста» личности, если этот рост не освящен гуманистическими идеями и человек эгоцентрически замкнут, не имеет целей вне себя. Развитие характера на эгоистической основе оборачивается деградацией всего человеческого в человеке.

Рост личности вне ее гуманистической ориентации и вне самоценности, а также развитие общества вопреки интересам человека одинаково губительны. Однако с гуманизмом в истории дело обстояло невесело, символом чего служит сервантесовский образ пастушонка, которого хозяин порол за малейшую провинность. Благородный искатель справедливости Дон Кихот заступился за бедного мальчишку и даже пригрозил хозяину расправой, если тот и впредь будет жесток. Но как только рыцарь уехал, хозяин сильнее прежнего поколотил пастушонка. И когда рыцарь вновь появился в этих краях, мальчишка умолял его больше не заступаться за него; поиск добра оборачивается новым, еще худшим злом. Может быть, идея непротивления злу насилием справедлива? А может быть, не теми средствами боролся со злом Дон Кихот?

Научный и технический прогресс — величины векторные (= имеют определенное направление). В истории человечества почти всякое техническое открытие оборачивалось не только новыми благами, но и новыми несчастьями для людей. Средневековый монах Б. Шварц изобрел порошок для фейерверка. Однако вскоре порох превратился в средство разрушения и убийства. Электромагнето, с помощью которого неофашистские «ультра» пытали людей, — такое же дитя технического прогресса, как и холодильник в нашей квартире. Атомный взрыв в Хиросиме и катастрофа

в Чернобыле — тоже порождения прогресса. Однако нет подлинного прогресса общества вне гуманизма.

Какова же роль искусства в современном мире? Когда-то Достоевский провозгласил: «Красота спасет мир». Однако почему же она его до сих пор не спасла? Разве мало было шедевров искусства в истории человечества? Свифт после издания «Путешествия Гулливера» ждал исправления мира, избавления его от зла и был очень огорчен тем, что мир не исправился даже через десять лет. Как же можно надеяться на красоту и искусство, если опыт истории столь печален? «Ревизор» не упразднил ни взяточничества, ни бюрократизма. Шекспир не избавил мир от Яго, Пушкин

— от Сальери, Мольер — от мизантропов и ханжей.

Глеб Успенский рассказал, как Венера Милосская выпрямила одного из угнетенных, согнутых жизнью людей. Но сколько людей остались согнутыми, сломленными в том самом мире, в котором существуют и Венера Милосская, и «Сикстинская мадонна» Рафаэля! Многие охранники фашистских концлагерей были любителями музыки и даже создавали оркестры из заключенных. Музыканты несли гармонию надсмотрщикам, а надсмотрщики музыкантам — смерть. И от коричневой чумы мир спасла не музыка, а сила оружия и героизм людей. В обществе действуют многие силы, и красота, искусство — лишь одна из них. Красота способна «спасать мир», но тогда, когда разрушительные действия других сил не уничтожают на корню все то, что созидает искусство.

Высшая цель науки — давать людям знания. Высшая цель техники — опираясь на знания, добытые наукой, удовлетворять материальные и духовные потребности людей. Высшая цель искусства — всестороннее развитие социально значимой и самоценной личности, удовлетворение ее духовно-эстетических потребностей, наслаждение художественными шедеврами и формирование ценностных ориентаций. Поэтому искусство способно одухотворить научный и технический прогресс, освятить его идеями гуманизма. Развитие человека, его самосовершенствование

— результат духовного труда личности. И в этом труде искусство — помощник человека. Идеал (быть может, недостижимый, но от этого не менее желанный): развитие человека идет через общество, во имя людей, а развитие общества — через человека, во имя личности. В этой диалектике взаимообогащения человека и человечества — смысл и суть истории и высшее гуманное назначение искусства споспешествовать этому взаимообогащению.

Библиография

Аверинцев С. С. Поэтика ранней византийской литературы. М., 1976.
Аверинцев С. С. Риторика в истории европейской культурной традиции. М., 1996.
Адамар Ж. Исследования психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970.
Аксенова О. Русская философия и национальное самосознание // Сборник резюме XIX Всемирного философского конгресса. М., 1993. Т. 2.
Андронников И. Из жизни Остужева // Новый мир. 1959. № 6.
Анненский И. Книга отражений. М., 1979.
Аполлинер Г. Стихи. М., 1967.
Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). М., 1957.
Аристотель. Соч. В 4 т. Т. 1. М., 1975.
Арнаудов М. Психология литературного творчества. М, 1970.
Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963;
Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
Асмус В Ф. Предисловие к «Античные мыслители об искусстве». М., 1937.
Балашов Н.И. Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и XVII столетия // Академические тетради. № 1.
Балашов Н. И. Соотношение идеального и жизненно-реального в художественных системах Ренессанса и XVII столетия как критерий развенчания этих систем // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1.
Балашов Н.И. Эстетика Канта // История немецкой литературы. Т. 2. М., 1963; Бальзак об искусстве. М.-Л., 1941.
Бальзак О. Собр. соч. В 15 т. М., 1955. Т. 13.
Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.,1989.
Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 1964.
Бачепис Г. Интеллектуальные драмы Сартра // Современная зарубежная драма. М, 1962.
Белинский ВТ. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 4. М., 1954.
Белый А. Начало века. М. — Л., 1933.
Бердяев Я. Л. Смысл творчества. М., 1989.
Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1990.
Берковский Н. Театр Шиллера // Вопросы литературы. 1959. № 11.
Бёрк Э. Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1978.
Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. М., 1991.
Благой Д. Д. Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.
Бласс Ф. Герменевтика и критика. Одесса, 1881.
Блок А. О литературе. М., 1931.
Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М. — Л., 1962.
Блюменфельд В. Проблема классицизма // Литературный критик. 1938. №9—10.

Бобринская Е.А. Концептуализм. М, 1994.
Бодлер Ш. Об искусстве. М, 1986.
Болингброк. Письма об изучении и пользу истории. М, 1978.
Борее Ю. Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения «Медного всадника»). М., 1981.
Борее Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970.
Борее Ю. О трагическом. М., 1961.
Борее Ю. Сталиниада. Чита, 1992.
Борее Ю. Эстетика. В 2 т. Смоленск. 1997.
Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.
Боэси де ля Э. Рассуждения о добровольном рабстве. М., 1952.
Бояджиев Г. Вопрос о классицизме XVII в. // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
Брехт Б. Пьесы. М., 1958.
Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый "эффект отчуждения" // О театре. М., 1960.
Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Стихотворения. Таллин, 1991.
Брох Г. Дух и дух времени // Называть вещи своими именами. М., 1986.
Буало Д. И. Поэтическое искусство. М., 1957.
Будагов Р. А. Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия АН СССР. 1968.
Булгаков СН. В 2 т. М., 1993. Т. 2.
Бычков В. В. Византийская эстетика. М.,1977.
Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981.
Бычков В. В. Эстетика поздней античности. М.,1981.

Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.
Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977.
Валери П. Об искусстве. М., 1993.
Ван Гог. Письма. М.—Л., 1966.
Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.
Васильев А. Раб Менона // Академические тетради. № 1.
Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1930.
Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1995.
Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СРБ, 1913.
Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
Веселовский А. Н. О методе и законах истории литературы как науки / Журнал Министерства Народного Просвещения. 1870.
Вильмонт Н. Борис Пастернак // Новый мир. 1987. № 6.
Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958.
Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в. М., 1967.
Волльман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература // Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966.
Вольтер. Избр. страницы. М., 1913.
Вольтер. Избр. произведения. М., 1947.
Вольтер. Эстетика. М., 1980.
Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.
Выготский Л. С. Психология творчества. М., 1965.
Вяземский П.А. Полн. собр. соч. В 12 т. Т. 1. СПб., 1878.
Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гайденко П.П. Герменевтика // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
Гегель Г.В.Ф. Соч. В 14 т. Т. XII. М.—Л., 1959.
Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. М., 1970—1972. Гейне и театр. М., 1959.
Гейне Г. Собр. соч. В 10 т. М., 1959. Т. 6, 9.
Герцен АИ. Об искусстве. М., 1954.
Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М., 1919.
Гете И.В. Избр. произведения. М., 1950.
Гильберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.
Гоголь Н.В. Собр. соч. В 6 т. М, 1963.
Гончаров И.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 8. М., 1955.
Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М, 1979.
Гринцер П. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1961.
Декарт Р. Рассуждение о методе. Избранные произведения. М., 1956.
Дидро Д. Избр. произведения. М., 1951.
Дидро Д. Об искусстве. В 2 т. М.—Л., 1936
Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1957.
Дидро Д. Соч. В 10 т. М.—Л., 1935—1947. Т. V.
Добролюбов Н.А. Собр. соч. В 9 т. Т. 6. М., 1963.
Достоевский Ф.М. Письма. В 4 т. Т. 4. М., 1959. Древнеиндийская философия. М., 1963.
Еремеев А. Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. В 2 т. Саранск, 1997.
Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Завадский И.А.,Новикова Л.И. Искусство и цивилизация. М., 1986.
Западное искусство XX в. М., 1992.
Зелиг К. Альберт Эйнштейн. М., 1964.
Иванов В. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995.
Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. М., 1985.
Искандер Ф. Воспоминания о романе // Академические тетради. № 1.
Искандер Ф. Попытка понять человека // Литературная газета. 20.01.1993.
Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
История всемирной литературы. В 9 т. Т. 1. М., 1983.
История древнего мира. М, 1937. Т. 1.
История европейского искусствознания. В 3 т. М., 1963—1969.
История французской литературы. М.—Л., 1946.
История эстетики. Эстетические учения XVII—XVIII вв. Т. 2. М., 1964.
История эстетической мысли. В 6 т. М., 1985—1987.
Каверин В. Собеседник. М., 1973.
Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.

Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996.
Кант И. Критика способности суждения. СПб., 1898.
Кант И. Соч. В 6 т. М., 1963—1966.
Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.
Клаус Г. Кибернетика и философия. М., 1963.

Козлова О. Т. Фотореализм. М., 1994.
Коллжгвуд Р.Дж. Принципы искусства. М., 1999.
Кошут Дж. История Флеш Арт. 1991. № 1.
Крамер С. Н. История начинается в Шумере. М., 1965.
Кронберг И. Исторический взгляд на эстетику. Харьков, 1830.
Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983.
Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Киев, 1994.
Киркегор С. Афоризмы, эстетика // Вестник Европы. 1886. Май.
Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915.
Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958.
Лекции по истории эстетики. Кн. 1—4. Л., 1973—1980/Под ред. М.С. Кагана.
Леонардо да Винчи. Избр. произв. В 2 т. М., 1935.
Леон-Портилья М. Философия нагуа. Исследование источников. М., 1961.
Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978.
Лессинг Г.Э. Избр. произв. М., 1953.
Лессинг. Лаокоон. М., 1957.
Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975.
Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935.
Литературные теории немецкого романтизма. Документы. Л., 1934.
Лихачев Д.С. Поэзия садов. Л., 1982.
Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусства. Л., 1981.
Лихачев Д. С. Заметки о русском // Новый мир. 1980. № 3.
Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979.
Лосев А. Ф. История античной эстетики. В 6 т. М., 1963—1980.
Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.
Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984.
Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.
Манн Т. Собр. соч. В 10 т. М., 1960.
Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1969.
Маркес ГГ Сто лет одиночества. М., 1979.
Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995.
Мастера искусства об искусстве. Т. 1—7. М., 1965—1970.
Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1965.
Матье М.Э. История искусства Древнего Востока. В 2 т. Т. 1. Л., 1941.
Маца И. Л. История эстетических учений. М., 1962.
Мошковский А. Альберт Эйнштейн. М., 1922.
Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы. В 9 т. Т.1.
Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб, 1893.
Миллер О. Лекции. Запись Л. Иполитова. 1863—1864 (рукопись ФБОН).
Мириманов В. Б. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции) // L'Arbor moundi. Мировое дерево. 1993. № 3. С. 101.

Мириманов В. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. № 1.
Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973.
Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. М, 1984.
Михоэлс С.М. Статьи, беседы, речи. М., 1960.
Мокульский С. С. Французский классицизм // Западный сборник. М; Л., 1937.
Монтескье Ш. Избр. произв. М, 1955.
Мопассан Г.де. Полн. собр. соч. В 12 т. М., 1958.
Морозов А. "Маньеризм" и "барокко" как термины литературоведения // Рус. литература. 1966. № 3.
Морозов А. Проблемы европейского барокко //Вопросы литературы. 1968. № 12.
Моруа А. Литературные портреты. М., 1970.
Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
На грани тысячелетий: мир и человек в искусстве XX в. М., 1994.
На грани тысячелетий: судьба традиций в искусстве XX в. М., 1994.

На пороге третьего тысячелетия: проблемы художественной культуры. М., 1997.
Никольский В.А. История русского искусства. Берлин. 1923.
Ницше Ф. Полн. собр. соч. В 9 т. Т. 1. М., 1912.
Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М, 1965.
Обломиевский Г. Французский классицизм. М., 1968.
Олеша Ю.. Ни дня без строчки. М., 1965.
Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
Осповат Л. Как становятся Маркесом *//Маркес Г. Г.* Сто лет одиночества. М., 1979.
Оцуп Н. Серебряный век // Числа. 1933. № 7—8.
Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. М., 1962—1968.
Пастернак Б. Л. Об искусстве. М., 1990.
Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965.
Никсонов Н. К. Творческая история «Горе от ума». М., 1928.
Пинский Л. Поэтическое и художественное. Выразительное // Вопросы литературы. 1997. Март—апрель.
Писатели США о литературе. В 2 т. М., 1982.
Платон. Гиппий Больший. Ион. Федр. Пир // *Платон.* Соч.: В 3 т. М., 1968.
Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.
Плеханов Г.В. Избр. филос, произв. В 5 т. Т. 5. М., 1958.
ПодгаецкаяИ. Поэтика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.
Поляков М. Поэзия критической мысли. М., 1968.
Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М., 2001.
Поспелов Г. Н. Сумароков и проблема русского классицизма // Ученые записки МГУ. 1948. В. 127. Кн. 3.
Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989.
Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
Пригов Д. Стихограмма. М., 1979.
Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986.
Пуанкаре А. Математическое творчество. Юрьев. 1909.
Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996.
Пушкин Ф.С. Собр. соч. В 10 т. М., 1958.
Рабинович В.Л. Viva mortua в исповедальном слове Августина // Материалы Всемирного философского конгресса. В 2 т. М., 1993. Т. 2.

Радищев А.Н. Полн. собр. соч. В 2 т. Т. 1. М.—Л., 1938.
Раппопорт С. Х. Искусствознание и точные науки // Искусство и точные науки. М., 1979.
Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. М., 1978.
Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
Рёскин Дж. Пре-Рафаэлитизм. М., 1902.
Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995.
Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорные традиции в Китае. М., 1970.
Роден О. Сборник статей о творчестве. М., 1960.
Родионова Т. Интонация как инструмент анализа природы мироздания // Академические тетради. № 4.
Роллан Р. Собр. соч. В 14 т. Т. 3. М., 1955.
Розанов ВВ. Сочинения. М., 1990.
Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания/Сост. В. Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 1990.
Руссо Ж.Ж. Избр. соч. В 3 т. Т. 1. М., 1961.
Руссо Ж.Ж. Об искусстве. М.—Л., 1959.
Саккетти Л. Эстетика в общедоступном изложении. В 2 т. Пг., 1917. Т. 2.
Сакулин П.Н. Проблема «творческой истории». Л., 1930.
Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. М,, 1925.
Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991.
Самсонов Н.В. История эстетических учений. В 3 т. М., 1915.
Свифт Дж. Путешествия Гулливера. М., 1947.
Сб. Литературного центра конструктивистов. М.-Л., 1925.
Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972.
Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970.
Симонов К. Собр. соч. В 10 т. Т. 1. М., 1979.
Смирнов А. Шекспир. Ренессанс и барокко // Из истории западноевропейской литературы, М.—Л., 1965.
Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.; М., 1946.
Соловьев В. Три речи в память Достоевского. М., 1884.
Спиноза Б. Этика // *Спиноза Б.* Избр. произв. В 2 т. Т. I. М.—Л., 1957.
Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. М., 1954.
Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. М., 1985.
Столович Л.Н. Искусство и игра. М., 1987.

Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. М., 1994.
Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. М., 1972.
Столяров Я. Несколько слов о красоте в технике. Харьков, 1910.
Страда В. Пространство, время, менталитет // Академические тетради, № 1.
Страхов П. Эстетические задачи техники. М., 1906.
Тагер Е. Возникновение модернизма // Русская литература конца XIX — начала XX века. Девяностые годы. М., 1968.
Тахо-Годи А.А. Греческая мифология, М., 1989.
Тахо-Годи А.А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве // Эстетика и искусство. М., 1966.
Твардовский А.Т. Собр. соч. В 5 т. М., 1971.
Теории, школы, концепции. В 6 т. М., 1974—1985.
Толстой А.Н. Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М., 1961.
Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955.
491
Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
Тронский ИМ. История античной литературы.
Трубецкой Е. Умозрение в красках. М., 1916.
Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Собр. соч. В 20 т. Т. XI, М, 1956.
Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Тэйлор Э. Первобытная культура. М., 1939.
Тэн И. Философия искусства. М., 1933.
Угринович Д.М. Искусство и религия. М., 1982.
Унамуно М. де. Избранное. В 2 т. Л., 1981. Т. 2.
Флобер Г. Об искусстве. М., 1991.
Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996.
Флоренский П. Обратная перспектива//Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту. 1967.
Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
Хейзингой. Homo ludens. //Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991.
Холмогорова О. В. Соц-арт. М., 1994.
Хрестоматия по истории западноевропейского театра. В 2 т. М., 1956.
Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991.
Чаадаев П. Я. Философические письма. Казань, 1906.
Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности. Статьи по эстетике. М., 1938.
Чехов А. П. О литературе и искусстве. Минск, 1957.
Чехов А.П. Соч. В 20 т. Т. 11. М., 1948.
Шантен деля Соссей Л.Д. Иллюстрированная история религии. В 2 т. СПб., 1910.
Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.
Шевырев С. Теория поэзии. СПб, 1887.
Шекспир У. Гамлет. М., 1964.
Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936.
Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.
Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991.
Шефтсбери. Эстетический опыт. М., 1975.
Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М., 1935.
Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1953.
Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М., 1983. Т. 1.
Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. Кн. III.
Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.
Щедрин Н. Полн. собр. соч. В 20 т. М.—Л., 1933—1941.
Эйзенштейн С. Избр. произв. В 6 т. М., 1964—1966.
Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.; Л., 1934.
Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1998.
Элиан. Пестрые рассказы. М.—Л., 1964.
Эллис. Русские символисты. Мусагет. М., 1910.
Элюар П. Стихи. М., 1971.
Энгельмейер П.К. Теория творчества. СПб., 1910.
Эренбург И. Мена всех. Конструктивисты поэты. [Сб.]. М., 1924.
Эстетика американского романтизма. М., 1977.
Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
Юм Д. О трагедии // Вопросы литературы, 1967, № 2.
Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.
492
Якобсон Р. Язык и бессознательное. М, 1996.
Ястребова КА. Формирование эстетического идеала и искусство. М, 1976.
Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания //Вопросы философии. 1994. № 12.

Яркевич И. Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи // Интернет. 1999.
Bahadur W. An Aspect of Indian Aestheties. Madras, 1956.
Bayet C. Précis d'histoire de l'art. P., 1986.
Beckson K., Ganz A. Literary Terms. A Dictionary N. Y. 1989.
Berron F. Creativity and Personal Freedom. Princeton, 1968.
Bollouin J.—L. La poesie surrealiste. P., 1964.
Breton A. Manifeste du surréalisme. P., 1929.
Burnhat J. Alice's Head: Reflections on Conseptual Art // Artforam. February, 1970.
Celant G. Arte Povera. Milano, 1969.
Chateaubriand F.R. de. Les Aventures du dernier Abencèrade. P., 1958.
Derain A. Lettres à Vlamink. P., 1955.
Einstein C. Die Kunst XX Jahrhunderst. Berlin, 1926.
Gadamer K.G. Wahrheit und Methode. Tubingen, 1960.
Golding J. Le Cubisme. P., 1965.
Guldendals. Tibinds Leksikons Terms. A Dictionary. Kopenhagen.
Hiesenberg W. Tradition in Science // The Nature of Scientific Discovery. Washington, 1975.
Kindermann H. Meister der Komödie, 1952.
Kosuth J. Art after philosophy // Studio International. October. 1969.
Lecky. History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism.
Leymarie J. Dasain ou le retour à l'ontologie. Genève, 1948.
Lippard L.R. Pop Art. N. Y., 1966.
Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. N. Y., 1973.
Lippard L, Chandler J. The Dematerialization of Art// Art international. February. 1968.
Max J. Naissance du Cubisme // Nouvelles littéraire. 1928.
Munro Th. Toward Science in Aesthetics. N. Y., 1956.
Paperi S.A. The Matematical Inconscion // On Aesthetics in Science. Cambridge. L., 1978.
Rose H.L. The Oxford Classical Dictionary. L., 1963.
Rousseau J.J. Œuvres Complètes. P., 1826. V. I.
Rousseau J.J. Œuvres et correspondence. P., 1861.
Rozenkranz K. Aestetik des Hässlichen. Königsberg, 1853.
Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg, 1969.
Scott A.F. Current Literary. L., 1980.
Sol Le Witt. Paragraph of Conceptual Art // Art international. January. 1969.
Sola Pinto V. de. Byron's dramatiec prose. Nottingham, 1954.
Vauxelles L. Exposition Braque // Gil Blass. 14. 11.
Vlamink M. Tournant dangereux. P., 1929.

Предметный указатель

А
Абстракционизм — 209, 327—330
Абстракция — 31, 328
Авангардизм — 31, 309
Автор — 105, 210, 212, 197, 226, 231, 300, 301, 310, 318, 380, 393, 471
Акмеизм — 320—321
Актуальное — 127, 128
Алеаторика — 366, 377, 378
Аллегория — 234, 268, 269
Ампир — 282
Анализ — 464—480
— интонационный — 475
— критический — 477, 463—467
— интерпретационный — 468
— семиотический — 474
— стилистический — 474
— структурный — 473, 474
— ценностный — 468, 477
Аналогия — 111
Антитеза — 269
Ассоциативность — 115, 116, 315
Ассоциации — 111, 358
Афоризм — 266
Аффекты — 18, 101, 106
Б
Барокко — 264—270

Барочный народный роман — 265
Безобразное — 98—99
Бессознательное — 112, 221
— индивидуальное — 221
— коллективное — 221
Бестселлер — 478
Благг — 93
Будущее — 223, 296
В
Верлибр — 320
Вечное — 127, 128
Виды искусства — 167
— архитектура — 171—178
— графика — 179—183
— декоративное искусство —178— 179
— живопись — 179—183
— музыка — 195—197
— кино — 202—203
— литература — 186—190
— прикладное искусство — 169
— скульптура — 183—186
— театр — 190—195
— телевидение — 203—205
— хореография — 197—199
— фотография — 199—200
— цирк — 169—171
Вдохновение — 43, 107, 111, 112
Век — 212
Вербальные искусства — 10
Веризм — 312
Вживание — 457
Вкус — 31, 34, 112
Внешние связи — 472, 477, 479
Внутренние связи — 477
Внутреннее освобождение — 112
Внутренние мотивы — 237
Внутренняя организация текста—475, 477
Внутренняя рефлексия — 236
Возвышенное — 12, 14, 18, 20, 26, 28, 32, 55—62, 104, 233
Возрождение — 55—62, 96—97, 446, 447
Волшебство — 233
Воображаемая экспериментальная ситуация — 107
Воображение — 110, 111, 458
Впечатление — 31,107, 110—112,114, 203, 313, 314, 363
Время — 213, 214, 421
Вымысел — 14, 420
494
Г
Гармония — 14, 18, 31, 38—40, 45, 80, 94,102,109,228,229,233,269,284
Гегг — 93
Гедонизм — 41, 42, 247, 420
Гекзаметр — 232
Генерализация — 119
Гений — 106, 209, 300
Герменевтика — 447—459
Героизм — 229, 235
Герой — 85,294,212,110,109,303,221, 250—251, 256, 225, 229—241, 244, 246, 247, 297—306
Гимн — 226, 227
Гипербола — 269, 129
Гиперболизация — 31
Гиперреализм — 372—373
Гносеология — 288
Гонгоризм — 264

Готика — 234, 186, 309
Готическая новелла — 309
Готический роман — 309
Гражданственность — 204
Гротеск — 90,91,93,129,264,301,344
Гуманизм — 247— 262, 246, 484, 432, 485
Д
Дадаизм — 322—333
Двоемирие — 300
Двойная мотивировка — 237
Действие — 237, 225
Действительность — 220, 299, 312, 363, 459
Декоративность — 269
Демонизм — 269
Демократизм — 314, 316
Дизайн — 28—30, 480
Дионисии — 94, 95
Документальность — 204, 205
Драма — 220, 265, 429
Драматизм — 303
Драматическое — 32
Духовная культура — 210
Духовный мир — 108, 299
Духовные ценности — 393
Ж
Жизненный материал — 285
Жития святых — 242
3
Заблуждение — 13, 83
Заговоры — 217, 226
Заклинания —- 226
Законы рационального познания —12
Законы художественного восприятия — 10
Замысел — 107—108, 230
Занимательность сюжета — 14, 233
Заумь — 311, 323
Знание — 14, 15, 16
Зрелище — 203, 205, 234, 293
И
Идеал — 31, 83, 84, 85, 89, 90, 92, 93, 97, 232, 296, 298, 390, 457
Идеализация — 119, 301
Идентификация — 458
Идеология — 17,226,244,246,239
Идея — 84, 18, 107, 212, 396
Идиллия — 295, 296
Икона — 242
Иллюзия — 130, 272, 273, 301, 326, 389, 392
Импрессионизм — 313—314, 217
Импровизация — 204
Индивидуализм — 302, 309, 421
Индивидуализированное обобщение — 118—119
Индивидуальность — 121—123, 277, 307, 452
Иносказание — 234
Интеллектуальная пьеса—429—435
Интерпретация — 449, 450, 452, 453, 454, 464
Интонация — 451
Интрига — 84
Интуиция — 113, 114

Информативная насыщенность — 15, 16
Ирония — 82, 92, 97, 301, 307
— интеллектуальная — 92
— романтическая — 92, 301

— скептическая — 92
Иррационализм — 321
Искусство— 102, 103, 108, 109, 110, 142—207, 285, 459
— античное — 227—233
— изобразительное — 284
— изящное — 13
— классическое — 48
— Нового времени — 249
— саморазрушающееся — 366,380
— средневековое — 211, 233
Историзм — 19, 297, 470
Историческая реальность — 236
Историческое членение — 211—212
К
Каламбур — 93
Картина мира — 212
Карнавал — 242—244
Карнавальный натурализм — 242— 246, 235
Катарсис — 70, 80, 192, 292, 250
Категории эстетики — 19, 481—483
Кинетизм — 369
Кларизм — 321
Классицизм — 97, 274—282,
Комедия — 17, 81—98
Комическое — 81—98
Конструктивизм — 332, 349—352
Контекст — 125
Концептуализм — 366, 382—387
Красота— 12, 14—19, 23, 31, 33, 38— 55, 228, 231, 250, 284, 313, 315
Креатив — 108
Критика— 86, 87, 88, 98, 459—480
— художественная — 459—480
— эмоциональная — 87, 88, 98,
Кубизм — 308, 331, 325—327
Кубофутуризм — 324
Культура — 223—227, 389—390
Культ — 224, 221
Л
Легенда — 478
Лиризм — 303
Лирическая поэма — 301
Лирическое стихотворение — 299
Литература светлого настоящего и будущего — 413
Личность — 210, 302, 248, 313, 334, 364, 395
Лучизм — 330
Люмпен интеллигентская литература — 414
М
Мадригал — 276
Магические реалии — 219, 220
Маньеризм — 362—364
Маскировка — 310
Мера — 91, 92, 53, 228, 400, 466
Метазнак — 125
Метафора — 269
Метафоричность — 264, 321
Метод — 208
— художественной критики — 465—470
Миракль — 192
«Мировая скорбь» — 297—303
Мистерии — 192, 240
Мистика — 321
Миф — 221, 222
Мифологизм — 228—233

Мифологический космизм — 222
Модерн — 313, 316—317
Модернизм — 96, 317—319, 98
Монизм — 269, 16

Мораль — 290
— естественная — 290
— официальная — 290
Музыкальный пуантилизм — 206,366, 376, 377
Н
Наскальные рисунки — 220
Натурализм — 217, 311, 312, 414
— неокритический — 414
Наука — 146—147, 205, 297
Национал — большевистское течение — 413
Неоготика — 309
Неоабстракционизм — 364—366
Неомодернизм — 331—332
Неореализм — 219, 418—419
Неоэмигрантская литература — 415
Неоабстракционизм — 364—366
Неомодернизм — 309, 311—312
Неореализм — 310, 418—419
Низменное — 99, 100
Новый роман — 363
О
Образ — 84, 108—112, 114—123, 314, 316, 319, 300, 301, 310, 312, 335, 372, 392, 393
Общество — 85, 211, 220, 300, 459, 459—461
Ода — 276
Одаренность — 105, 107
Оккультизм — 321
Окр-арт — 369
Онтология — 288, 19
Оп-арт — 369
Опыт—10, 20, 107, 111, 113, 190,291, 364
Орнаментализм — 269
Освоение мира— 13,14,20,23,27,28, 37, 147, 148
Остроумие — 90, 91, 269
Очищение — 63, 70, 236, 241, 250
П
Память — 110, 364
Пастораль — 296
Пауза — 376
Пафос — 233, 246
— гражданский— 233, 246, 279
— нравственный — 392
— сакральный — 233, 246
Пейзаж — 309, 328
Перевоплощение — 458
Персонаж — 109, 292, 294, 432
Писатель — 105, 107, 300
Плутовской роман — 265
«Плеяда» — 270—271
Подражание — 17, 18, 142
Подсознание — 112—114
Подходы — 468, 469
— биографический
— гносеологический
— историко-культурный
— социологический
— рецептивный — 476
— сравнительно-исторический
— творческо-генетический — 470, 472

Поколение — 212
Понимание — 449, 450
Поп-арт — 366, 367—372
Постмодернизм — 366, 367
«Поток сознания» — 362—364, 332
Потустороннее — 234
Поэзия — 220, 300, 301
Поэма — 137—141
Поэт — 316, 14, 109, 303
Правдоподобие — 131, 132, 234
Предмодернизм — 311
Прекрасное — 12—17, 32, 37, 55, 99, 103, 104, 228
Прелестное — 103
Прерафаэлиты — 217
Прециозная литература — 264
Примитивизация — 310
Примитивизм — 324—325
497
Природа —213,221,226,243,257,283, 290, 311
Притча — 266
Произведение — 124, 127, 210, 221, 233, 234, 452, 466
Просвещение — 97
Пространство — 213
Противоречие — 39,84,88,259,306
Прошлое — 223, 296
Психический автоматизм — 365
Психологическая повесть — 301
Психологическая характеристика — 237
Путешествия — 295
Р
Развязка — 225, 364
Разум — 294
Рассказчик — 239
Рационализм — 268, 285 Реализм — 209, 294, 295, 300
— волшебный (магический) — 219, 306, 419—423
— интеллектуальный — 219, 306, 428-436
— крестьянский — 416—418
— критический — 97,98,306,387— 400
— просветительский — 282—288
— психологический — 219, 306, 423—428
— ренессансный — 244—258
— социалистический — 98, 309, 400—416
Реальность — 85, 208, 233, 235, 236,
362
Религия — 208, 226, 227, 299
Рецептивный диалог — 210
Рецепционная установка — 445
Рецепционный горизонт — 107
Рецепция — 308, 442—447
Реципиент— 125, 210, 310, 437—442, 476
Речь — 140
— обыденная — 140
— одическая — 140
Ритм — 197, 220
Риторика — 463
Ритуал — 221, 224
Ритуальные присловия — 226
Рококо — 271
Романтизм — 97, 296—309
— рыцарский — 235—239
Романс — 296
Рондо — 276
Руссоизм — 288—293

С
Сага — 221
Сакральный аллегоризм — 239, 242, 247
Самоирония — 301, 307, 394
Сарказм — 92
Сатира — 92, 231—233, 394, 307, 129, 285, 287
Сатурналии — 96, 243
Сверхъестественное — 234, 240
Свобода — 48, 229, 285
Свободный стих — 320
Сентиментализм — 288—296
Серебряный век — 404
Символ — 317, 242
Символизм — 319—320, 217
Синкретизм — 220
Синтез — 111, 190, 234, 301
Сказка — 222
Слайдизм — 375
Слово — 226
Словотворчество — 323
«Смерть автора» — 318
Смех — 81—98, 245, 391
— сатирический — 92, 245
— синкретический — 391, 243
— карнавальный — 92
Смысл — 125, 234
— аллегорический — 234
498
— анагогический— 234
— буквальный — 234
— моральный — 234
Содержание—18,45—115,125,213
Сознание — 112—114
Сонет — 276
Сонористика — 366, 375, 376
Сотворчество — 125
Соц-арт — 366, 380—382
Социалистический либерализм — 413—415
Социально-бытовой роман — 285
Способности — 105
Стиль — 132—141
Стихи в прозе — 320
Страшное — 100, 284
Структура художественного произведения — 211
Субъективизм — 321
Субъективность — 301
Супрематизм — 330
Сюжет — 224, 226, 307, 372
Сюжетная линия —117, 364
Сюрреализм — 308, 332—342
Т
Талант — 14, 106, 107
Творческая задача — 13
Творческий кризис — 13
Творческий процесс — 9, 105—114
Творческое воображение — 105
Творческое приращение — 114
Творчество — 27, 105—114
Теология — 234
Теософия — 321
Текст — 124, 125
Течение — 211
Типизация — 119, 395

Трагедия — 17, 62—80
Трагизм — 303, 306, 307, 421
Трагическая коллизия — 307
Трагическое — 62—80, 267
Трогательное — 102
У
Ужасное — 100—102, 267
Условный мир — 430
Утопия — 296
Ф
Фактографичность — 203
Фантазия — 107, 109, 113, 222, 326,
362, 423 Фарс — 84
Фовизм — 330—331
Фольклор — 90, 347, 480
Фонокультура — 207
Форма — 18, 45, 213, 269, 330, 347, 478
Фотореализм — 373—375
Функции искусства — 154—165
Футуризм — 321—324
Х
Хаос — 102, 225, 310, 320
Хеппенинг — 378—380
Хроникальность — 203
Хронотоп — 214
Художественная концепция — 128—131, 208—211, 477, 474
Художественная правда — 18, 117, 131, 132
Художественное мышление — 115, 309
Художественное направление— 208—211, 478
Художественное развитие — 208,479
Художественная реальность — 128—131, 108—110
Художественная эпоха — 213, 271
Художественное восприятие — 437—447
Художественная стадия — 213 Художественное наслаждение — 445-447
Художественный образ — 114—123
499
Художественный период — 212
Художественный смысл — 19, 310
Художник — 15, 105—123, 459
Ц
Ценностная установка — 477
Ценность — 10, 13, 20, 34—36, 446, 447, 470, 474
Ч
Чувствительная повесть — 295
Чувство — 290, 291, 294, 295, 308
Чудесное — 103, 234, 335, 419
Ш
Шедевр — 127, 477
Школа — 211
Шутка — 92—93
Э
Эвтуризм — 263
Экзистенциализм — 68,332,352—362
Эклектизм — 269, 314—316
Эксперимент — 319, 359, 413
Экспрессионизм — 332, 342—349
Эл-арт — 369
Элегия — 295
Эмоции — 148, 221, 320, 321
Эпиграмма — 276
Эпос — 220, 223, 225
Эпоха сновидений — 221
Эра — 213

Эстетика — 12—25, 462
— искусства — 20
— действительности — 20
— теоретико-информативная—21
— рецептивная — 22, 462
— техническая — 23 практическая — 24
Эстетическая деятельность — 26—28
Эстетическое — 19, 20, 32—37
Эстетическое наслаждение — 14, 18,
19, 43, 111, 310 Эстрада — 205—207
Эффект отстранения — 311
Ю
Юмор — 90—92

Именной указатель

А
Абуладзе Т. — 411
Аввакум — 266
Августин Блаженный — 45
Аверенцев С. С. — 140
Агапов Б.Н. — 350
Адамар Ж. — 449
Адамович Г. — 321
Аддисон Дж. — 280
Адорно Т. — 331
Адуев Н.А. — 350
Айзенк Г. — 447
Айтматов Ч. — 409, 410, 411
Аксенов В. — 415
Александ I — 141
Альберти Л.-Б. — 182
Альтенберг П. — 314
Альфиери В. — 280
Амманати Б. Н — 263
Ансельм Кентерберийский — 56
Антониони М. — 202, 372, 423, 426, 427
Ануй Ж. — 282
Аполлинер Г. — 159, 333
Аппиа А. — 193
Арагон Л. — 334
Ариосто Л. — 265
Аристотель — 12, 17, 18, 33, 41, 44, 60, 63, 82, 88, 95, 99, 103, 132, 142, 143, 160, 161, 162, 179, 194, 228, 236, 258, 268, 277, 440, 442
Аристофан — 13, 84, 95, 98, 232
Арп Ж. — 332, 337
Арто А. — 194, 334
Архимед — 15
Асеев Н. — 323
Асмус В.Ф. — 38
Аст Ф. — 453
Астахов И. Б. — 34
Ахматова А. А. — 162, 225, 227, 321, 407, 408, 416
Б
Бабаевский С.П. — 402
Бабель И.Э. — 126, 402
Багрицкий Э. — 350, 406
Баиф Ж. А. — 270
Байард И. Г. — 341
Байнбридж Дж. — 383
Байрон Дж. — 74, 301, 301, 302, 303, 304, 305
Базиле Д. — 265
Балашов Н. — 249, 250, 262

Балдуин М. — 383
Балланш Ж. — 300
Бальзак О.де — 55, 75, 200, 264, 384, 388, 397
Балль — 332
Барро А. — 340
Барток Б. — 343
Баттё Ш. — 276
Баумгартен А. — 12, 47, 143
Бах И.-С. — 136
Бахадур В. — 163
Бахтин М. М. — 17,27,28,96,213,243, 244, 245, 295, 394, 449
Беккет С. — 195, 362
Бексон К. — 401
Белинский В. Г. — 13,18,119,145,152, 253,256,257,298,451,460,462,474
Белле Ж. — 270, 271
Белло Р. — 270
Белль Г. — 122, 423
Белый А. — 320
Беме Я. — 267
Бенвиль де Т. — 388
Бенсерад де И. — 264
501
Беранже — 91
Берг А. — 348
Бергман И. — ПО, 423, 425
Бергсон А. — 88, 343
Бердяев Н. А.—100,102,115,326,353
Бернини — 269
Беренс П. — 23
Бернхейм Д. — 386
Берри Р. — 383
Берше Д. — 299
Бетти Э. — 456
Бетховен Л. ван— 15,61,100,157,162, 396
Бехер И. — 335
Биркгоф Дж. — 447
Блиш Р. — 379
Блок А. А. — 135, 320
Блум И. — 363, 368
Бовуар С. — 353
Бодлер Ш. — 99, 307, 320
Бокаччо Дж. — 247
Бомарше П. О. — 285
Бонавентура — 45
Бонд В. — 370
Борев К. — 370
Борев Ю. — 32, 84
Боске А. — 370
Боттичелли С. — 181
Брак Ж. — 325
Браун Т. — 265
Бретон А. — 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341
Брион М. — 365
Брейгель П. — 100, 152
Брентано Ф. — 33
Брехт Б. — 92,194,243,380,428,433
Брик О. — 323
Бродский И. А. — 31, 109, 408
Бронзино А. — 263
Брунеллески Ф. — 182
Брю Ш.-П. — 365
Брюсов В. — 320
Буало Н. — 12, 15, 46, 57, 63, 83, 99, 192, 272, 275, 276, 277

Бубеннов А. А. — 402
Булгаков М. А. — 75,145,243,402,416
Булез Ш. — 377
Бунюэль Л. — 339
Буркхардт Я. — 264
Бурлюк Д. — 368
Буссотти С. — 375, 376, 377
Бэкон Ф. — 247
Бютор М. — 363
Бюхер К. — 220
В
Вагнер Р. — 157, 190, 348
Вайатт Т. — 247
Вазари Ж. — 262
Валери П. — 165, 460, 466
Ван Гог В. — 182, 313, 314
Ванслов В. — 32
Васильев А. А. — 191, 195, 411
Вахтангов Е.Б. — 193
Вейнер Л. — 383
Вейсбах В. — 264
Велде Х.Ван де — 23
Вельфин Г. — 247, 264
Вергилий — 234, 258, 275
Верлен П. — 320
Верн Ж. — 158
Вертов Д. — 202
Веселовский А.Н. — 20
Вивальди — 269
Вико Дж. — 152
Винер Н.Н. — 132
Винкельман И. И. — 47
Виланд — 107
Вильмонт Н.Н. — 150
Витрак Р. — 340
Витран Р. — 334
Вламинк М. — 330, 331
Воген Г. — 263
Водсворт — 295
Войнович В. — 415
Волошин М. — 313
Вольтер —46, 81,87,91, 104, 146, 157, 198, 283, 285, 294, 428
502
Вольф Х. — 143
Врубель М. А. — 110, 317
Вуатюр В. — 264
Выготский Л. С. — 148
Высоцкий В.С. — 117, 402, 439
Вяземский П. А. — 209, 460
Габрилович Е.И. — 350
Гадамер Г.Г. — 16, 28, 448, 455, 456, 457
Гайдн Й. — 86
Галич Ю. — 402
Галятовский И. — 266
Гаман И. — 58
Гамильтон Р. — 369, 370
Гамсун К. — 314
Ганди М.К. — 77
Гаррисон Д. — 161
Гартман Н. — 33, 58, 81, 88, 343
Гаспаров М.Л. — 235
Гац А. — 401
Гевара А. — 263, 265

Гегель Г. В. — 12, 13, 18,32,48, 49, 57, 64, 67, 72, 75, 77, 80, 84, 88, 102,118, 123, 143, 144,155, 157,158, 167, 168, 187, 213, 225, 253,285, 296, 386, 387, 396, 397
Гейне Г. — 74, 91, 97, 301, 302, 307, 443, 444
Гельфрейх В. Г. — 350, 352
Гераклит — 39, 40, 142, 298
Гердер И.Г. — 48, 143, 152, 169
Герловин В. — 386
Герловина Р. — 386
Геродот — 94, 143
Герцен А.И. — 81, 87, 151, 188, 428, 452
Гете И. В.— 13,64, ПО, 112, 118, 131, 150, 157, 189, 288, 308, 438
Гиббон — 262
Гинзбург М.Я. — 23
Гиппиус З. — 320
Гитлер А. — 76
Гладков Ф. — 406
Глинка М.И. — 86, 153
Гоббс Т. — 266, 289, 354
Гоген П. — 313, 314
Гоголь Н.В. — 75, 86, 89, 92, 98, 106, 122,149,151,152,232,388,389, 390, 395, 399, 472
Гойя Ф. — 91
Гольдсмит — 308
Гомер — 107, 112, 127, 143, 155, 189, 231, 275, 299
Гомес И. — 376
Гонгора-и-Артоге Л. — 264
Гончаров И.А. — 110, 151, 394
Гончарова Н. — 330
Гораций — 258, 272
Городецкий С. — 321
Гороховский Э. — 374
Горки А. — 365
Горький М. — 76,77,399,402,404,406
Готье Ж. Д. — 353, 388
Готье Т. — 264
Гофман Э. Т. А. —103,110,301,302
Гофмансвальдау Х.Г. — 267
Гофмансталь — 314
Грабарь И.Э. — 183
Грак Ж. — 340
Грей Т. — 295
Грез Ж. Б. — 294, 295
Грибоедов А. С. — 451, 472
Григ Э. — 389
Гриммельсгаузен Г. — 265
Грин А. — 161, 406, 407
Грин Р. — 263
Гринцер П. А. — 223, 24
Грис Х. — 327
Грифиус А. — 265, 267
Гриффит Д. — 202
Гропиус В. — 23, 29
Гроссман В. — 402, 410, 412
Грюневальд М. Н. — 344
Гуддон Дж. — 295,301,324,343,401
Гумбольт В. — 152, 153
Гумилев Л.Н. — 219, 223, 321, 06

Гундольф Ф. — 478
Гуссерль Э. — 342, 478
Гюго В. — 127, 301, 307, 471
Гюйо Ж.М. — 145
Д
Давид Ж. Л. — 212

Дагер Л. —199
Дайн Дж. — 370
Дали С. — 110, 334, 336, 340, 341
Данте А. — 57, 70, 71, 112, 128, 157, 188, 211, 242, 246, 247, 248
Де Сика — 418
Дебюсси К. — 314, 443
Дега Э. — 200, 314
Дедалус С. — 363
Декарт Р. —74,146,192,194,275,448
Делакруа Э. — 212
Деларош П. — 199
Демокрит — 40, 41
Дерен А. — 330, 331
Державин Г. Р. — 151, 266
Деснос Р. — 334
Дессуар М. — 27
Дефо Д. — 285, 428
Джамболонья — 262
Джеймс У. — 362
Джойс Дж. — 147, 362, 363, 369
Джонсонс Б. — 265, 280
Джорджоне — 103, 257
Дземидок Б. — 161
Дидло Ш.Л. — 199
Дидро Д. —34,46,47,64,100,193, 194, 198, 283, 284, 285, 428
Дильтей В. — 334, 449, 455
Диккенс Ч. — 75, 148, 156, 388, 392, 397
Дмитриева Н. — 34
Добролюбов Н.А. — 18, 152
Довлатов С. Д. — 415
Долматовский Е. — 163
Домбровский Я. — 410
Домье О. — 91
Донн Дж. — 148, 265
Дора Ж. — 270
Достоевский Ф.М. — 13, 75, 76, 77, 100, 103, 114, 115, 146, 147, 157, 243164, 189, 200, 255, 362, 388, 392, 393, 394, 395, 398, 399, 426, 460
Драйден Дж. — 263, 280
Дьркс Л. — 388
Дэкс П. — 326
Дюбо Ж.-Б. — 143, 196
Дюрер А. — 344
Дюжардан Э. — 363
Дюррематт Ф. — 98,158,194,435,436
Дюфрен М. — 155
Дюшан М. — 339, 383
Е
Еврипид — 157, 229, 299
Ермилов В. В. — 33
Есенин С. — 151, 406
Ефремов О.Н. — 411
Ж
Жакоб М. — 326
Жданов А. А. — 13, 152, 407
Жермен де Сталь — 296
Жироду Ж. — 282
Жодель Э. — 270
Жоффруа Н. — 57
Жубер Ж. — 272, 300
Жуковский В. А. — 308, 474
Завадская Е. — 313
Зайцев Б. — 415
Замятин Е.И. — 158

Зелинский К. Л. — 350, 406
Земпер Г. — 23, 29
Зенкевич М. — 321
Зенон — 211
Золя Э. — 312
Зощенко М.М. — 407
Зриньи М. — 266

И
Ибера Ж. — 340
Ибсен Г. — 106, 193, 200, 389
Иванов Вс.Вяч. — 126, 250, 409
Иванов Г. — 321
Изер В. — 441
Измайлов А.Е. — 295
Иконников А. В. — 176
Ильинский И. — 381
Инбер В.М. — 350
Ионеско Э. — 98, 436
Исаковский М. В. — 163
Искандер Ф. А. — 76,79,391,394,410
Истомина А. — 199
Й
Йейтс У. — 325
К
Каган М.С. — 27, 33
Калидаса — 115, 163
Кальдерон П. — 265
Каменев Г. П. — 295
Камю А. — 13, 146, 195, 353, 354, 355, 356, 358, 360, 361, 431
Кампанелла Т. — 46
Каналетто Дж.А. — 374
Кандинский В. В. — 327
Кант И. — 13, 47, 50, 51, 55, 57, 64, 83, 89, 106, 107, 143, 440
Караваджо М. — 269
Карамзин Н.М. — 294, 295
Кардаш Л. — 336
Карузо — 207
Кафка Ф. — 100, 159, 343, 344, 345, 347, 348, 355
Кеведо Ф. — 265
Кейдж Дж. — 377
Кеннеди Дж. — 369
Кено Р. — 334
Кепроу А. — 378
Керби М. — 379
Кинг Г. — 263
Киндерманн Х. — 280
Кириченко Е. — 316
Кирсанов С. — 323
Кирхнер Э.Л. — 343, 344
Китс Дж. — 295
Клейн И. — 383
Кливленд Дж. — 263
Комар В. А. — 382, 411
Конрад Г.М. — 312, 313
Кокошка О. — 343, 344
Кокто Ж. — 282, 340
Кольридж — 295
Кольцов М. — 151, 402
Констан де Ребек Б. А. — 299, 300
Коонен А. — 402
Коппе Ф. — 388
Коровин К. — 314

Корнель П. — 192, 275, 277, 279
Коуэлл Г. — 376
Кошут Дж. — 383, 384
Крамер С.Н. — 38, 50
Креймер Б. — 423, 424, 425
Кронберг И. — 275, 276
Кроче Б. — 157
Крученых В. — 323, 329
Крэг Г. — 193, 428
Крус де ла Г.-Х.И. — 264
Крэйн С. — 312
Крэшо — 263
Ксенофонт — 41, 42
Кукольник Н.В. — 314
Кульман К. — 267
Кунинг Д. — 364, 379
Куприн И. — 415
Курбе Г. — 325, 388
Курбас Л. — 193
Кутузов А.М. — 157
Кусевицкий С. А. — 162
Кьеркегоре —54,100,352,353,397
Кюхельбекер — 451
Л
Лавджой А. О. — 296
Лавуазье А. Л. — 122

Лало Ш. — 33, 50
Ламартин А. — 199
Лаплас — 32
Ларионов М. — 328, 330
Лафонтен — 145, 277
Лахор Ж. — 388
Лашоссе П. — 293
Левек Б. — 57
Леви-Стросс К. — 51
Левитан И. И. — 151, 395
Левкипп — 40
Леже Ф. — 326
Лейбниц Г. В. — 122, 195
Ленин В. И. — 77
Леонардо да Винчи — 12, 13, 46, 181, 182, 247, 257
Леонидов И. И. — 23, 350, 351
Леон-Портилья М. — 67
Лепешинская О. — 199
Лермонтов М. Ю. — 151, 302, 389, 395
Лесаж А. — 285
Лессинг Г. Э. — 48, 64, 83, 84, 85, 104, 157, 160, 193, 284, 285, 428
Лили Дж. — 263
Липпс Т. — 33, 93
Липшиц Ж. — 325
Лисицкий Л.М. — 23
Лихачев Д. Д. — 27, 149, 150
Локк Д. — 111, 291
Ломоносов М.В. — 122, 151, 266
Лопе де Вега — 104, 192, 247
Лорка Ф.Г. — 341
Лоренс А. — 325
Лосев А.Ф. — 17, 231
Лотман Ю.М. — 17
Лоэнштейн — 265
Лукас Ф.Л. — 296
Лучюк Ю. — 375

Любимов Ю. — 194
Лютер М. — 150
М
Магритт Р. — 339
Мазаччо — 212
Майер Т.Ф. — 453
Макиавелли — 247
Маканин В. — 411
Макаров П. И. — 295
Маклюэн М. — 189, 204, 206, 374
Малларме С. — 320, 377
Малевич К. — 327, 329
Мандельштам О.Э. — 111, 188 321, 402
Мане Э. — 182, 325
Манисирер А. — 364, 365
Манн Г. — 428
Манн Т. — 150, 158, 159, 428
Манро Т. — 15, 24
Мао — 13
Марвелл А. — 263
Марини Б. — 262
Маринетти Ф. — 321
Марино Д. — 265
Марк Ф. — 348
Марке А. — 330
Маркес Г. — 419, 420, 421, 422,
Маркиш П. — 402
Маркс К. — 49,76,77,84,109,398,401
Маркс Х. — 445
Марсель М. — 352, 353
Матисс А. — 314, 326, 327, 330
Матье Г. — 131, 365
Матье Ж. — 379
Матье М.Э. — 38
Маяковский В. В. — 81, 98, 107 153, 188, 323, 404
Медичи — 25
Мейерхольд В.Э. — 190, 193, 194, 402
Мейман Э. — 33
Меламид А. — 382, 411
Мелетинский Е.М. — 221
Менделеев Д. И. — 16
Мережковский Д. — 320
Мерло-Понти — 353
Мерсье Л. С. — 293, 295
Мертисен — 131
Метерлинг М. — 320
506
Мийо Ж. — 340
Микеланджело Б. — 28, 157, 179, 180, 247
Миллер О. — 267
Мильтон — 262
Минье О. — 298
Мириманов В.Б.— 186,212,311,318, 319, 326
Митри Ж. — 202
Михайлов А. Д. — 235
Михоэлс С. — 118, 402, 452
Могали-Надь Л. — 23
Мондриани П. — 328, 329
Молина Т. — 265
Мольер Ж.-Б. — 91, 192,277, 280,292, 485
Монастырский А. — 384
Моне К. — 182, 200, 313, 314
Монтень М. — 247, 291

Монтескье Ш. — 89
Мопассан Г. — 314, 451А
Мор Т. — 247
Мореас Ж. — 320
Морган Э. — 383
Морен Э. — 155
Морозов А. — 265, 266
Моррис У. — 23
Морштын З. — 266
Моцарт В. А. — 61, 100, 396, 38
Мошерош — 265
Мошковский — 164
Мунк Э. — 343, 344
Мусоргский М.П. — 86, 92, 390
Мутезиус Г. — 23
Н
Набоков В.В. — 147, 415
Некрасов Н.А. — 146
Неруда П. — 342
Нижинский В.Ф. — 199
Низами — 122
Никифоров А. — 222
Нилин П. — 409
Ницше Ф. — 107, 108, 343, 398
Нифо А. — 46
Новалис — 13, 334
Новвер Ж. Ж. — 197
Нокс Р. — 46
Новерр Ж. Ж. — 15
Норрис Ф. — 312
Нуриев А. — 199
Ньепс Ж. — 199
Ньютон И. — 122
О
Овсянников М.Ф. — 34
Окуджава Б.Ш. — 402
Олеша Ю.К — 19, 55, 252, 402
Оливье Л. — 120
Ольденбург К. — 370
Ортега-и-Гассет Х. — 129, 183
П
Паален В. — 313
Павезе Ч. — 418
Павлова А. П. — 199
Пазолини П. — 202
Палнер Р. — 456
Панди К. К. — 162
Паскаль Б. — 150
Пастернак Б. Л. — 52, 111, 137, 401, 402, 408, 412, 450
Паунд — 310
Пачиолио Л. — 45
Пейперт С. — 114
Перголези Д. Б. — 86
Перс С.-Ж. — 337
Петипа М. — 199
Петрарка — 247
Петров-Водкин К. С — 405
Пикабиа Ф. — 337
Пикассо П. — 182, 311, 325, 326
Пиксанов Н.К. — 472
Пильняк Б. — 402, 412
Пиндар — 13, 112, 299
Пирасманишвили Н. — 324

Платон — 12, 13, 32, 42, 43, 82, 112, 142, 179, 328
Платонов А. — 75, 402, 410, 412
Плиний — 258
Плисецкая М. — 199
Плотин — 44
Плучек В. — 404
Покровский М. — 233
Поллак Дж. — 364
Поло М. — 171
Полоцкий С. — 265, 266
Поль Ж. — 33, 85, 88
Понтормо Я. — 263
Потебня А. А. — 160
Потоцкий Я. — 266
Птоломей — 258
Превер Ж. — 334
Прево А.Ф. — 295
Прокопович Ф. — 266
Прокофьев С. — 444
Пруст М. — 110, 147, 363
Прюдомм С. — 388
Псевдо-Лонгин — 14, 56, 234
Пуанкаре Ж. А. — 114
Пуссер А. — 377
Пушкин А. С. — 13, 14, 59, 61, 62, 74, 75, 77, 107, 108, 109, 116, 119, 122, 127, 131, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 146,150,151,152,157,161,162,166, 188, 242, 252, 253, 281, 297, 301, 302, 308, 384, 389, 390, 395, 397, 400, 438, 452, 460, 464, 484
Р
Рабле Ф. — 72, 87, 91, 95, 96, 98, 242, 247, 262, 268, 288
Равель М. — 314
Радивиловский А. — 266
Радищев А. К —127,145,157,428
Ратон М. — 365
Расин Ж. — 192, 275, 277
Распутин В. — 416
Растрелли Б. — 151
Раушенберг Р. — 369, 383
Рахманинов С. — 395
Рафаэль — 179, 396, 438, 484
Реверди П. — 338
Реизов Б. — 208
Рейнхардт М. — 193, 383
Рело Ф. — 23
Рембо А. — 320, 343
Рембрант Х.Ван Рейн — 157, 247, 262, 370, 396
Ренуар О. — 182, 200, 314
Репин И.Е. — 200, 395
Рескин Дж. — 23, 103, 309
Рибера Х. — 267
Рид Г. — 365, 370
Рикер П. — 457
Рильке Р.М. — 343
Римский-Корсаков Н. — 89
Ричардсон — 308
Роб-Грийе А. — 147, 363, 364
Роден О. — 120, 122, 182
Родченко А.М. — 23
Розанов Н. — 108, 113, 184
Розов В. — 414
Роланд А. — 340
Роллан Р. — 168, 195
Ронсар П. Де — 270, 271

Ротко М. — 365
Рубенс П. П. — 181, 269
Рубинштейн Н. — 395
Рублев А. — 179
Руо Ж. — 330
Руссей Р. — 340
Руссо А. — 324
Руссо Ж.-Ж. — 150, 152, 153, 198, 272, 289,290,291,292,293,294,295,324
С
Саккетти Л. — 103
Сакович М. — 266
Сакс Г. — 265
Сальвини Т. — 120
Санаццаро — 247
Сафо — 231
Сароян У. — 150, 428
508
Саррот Н. — 147, 363
Сартр Ж.-П. — 13, 146, 195, 282, 353, 362
Свифт Ж. — 91, 95, 97, 98, 285, 286, 287, 288, 428
Сезанн П. —313,314,316,325,326
Сельвинский И. Л. — 350
Сейц У. — 379
Сент-Бев — 298, 471
Сент-Экзюпери А. — 423
Сера Ж. — 313
Сервантес М. — 97, 98, 104, 189, 247, 258, 259, 260, 261, 262, 288, 396
Сернер — 332
Сероцкий К. — 377
Сидни Ф. — 247
Симонов К. — 162, 163
Сислей А. — 314
Сквозников В. — 394
Скотт В. — 297
Скрябин А. — 314, 443
Слуцкий Б. — 384
Смоктуновский И. — 117, 439
Собинов Л. В. — 395
Солженицын А. — 127, 401, 408, 410, 412
Соллертинский И. И. — 66, 67
Соловьев Вл. — 115, 393
Сократ — 12, 33, 41, 42, 50, 232
Софронов Б. — 402
Софокл — 69,157,229,236,275,299
Сорель Ш. — 265
Спатола — 341
Спиноза — 83
Спенсер Э. — 247
Сталин И.В. — 13, 69, 148, 152, 381, 401, 404, 405, 406
Станиславский К. С. — 193, 194, 202, 452
Стендаль И. В. —75,147,200,362,388, 397
Стерн Л. — 148, 301, 308
Стал Р. — 280
Стравинский И.Ф. — 343
Страда В. — 150
Стриндберг А.Ю. — 343
Столович Л.Н. — 32
Сумароков А. П. — 280, 281
Суриков В. И. — 132, 163, 200
Суров Б. — 402
Супо Ф. — 333, 334, 336
Сурио А. — 57, 103
Т

Таиров А. — 402
Тайар П. — 270
Тамарченко Н. — 224
Тарковский А. — 75, 157, 202
Тассо Т. — 103, 143, 265, 267, 268
Татлин В.Е. — 23, 327
Тахо-Годи А. А. — 221, 231
Твардовский А. Т. — 266, 410, 452
Твен М. — 91
Тернер У. — 156
Тертуллиан — 12, 32, 45, 234
Тик Л. И. — 13
Тимофеева Л. — 323
Тициан — 181
Товстоногов Г. — 411
Толлер Э. — 343, 344
Толстой А. — 13, 403, 406
Толстой Л.Н. — 75, 76, 77, 107, 113, 115,118,128,146,147,148,150,151, 154, 156,157,188,189,200,362,388, 393, 395, 399, 415, 416, 472
Томсон У. Д. — 295
Торричелли — 341
Трипп Я. — 373
Триссино Д.-Дж. — 277
Тронский И.М. — 95, 243
Троцкий Л. Д. — 13, 405, 416
Трубецкой Е. — 172
Трунц Е. — 264
Тулуз-Лотрек А. Де — 182
Туманный Д. (Панов Н.Н.) — 350
Тургенев Ф.И. —100,117,127,257
Тцара Т. — 332, 333

Тынянов Ю. Н. — 202,451,471,478
Тэйлор Э. — 180
Тэн И. — 15, 145, 312
Тютчев Ф. И. — 110,128,380,4499
Тьери О. — 298
Тычина — 163
У
Уайльд О. — 156, 328
Уитмен У. — 428
Уланова Г. С. — 199
Унамуно М. — 353
Уорхол Э. — 368, 383
Утрилло М. — 314
Успенский Г. — 415
Уэбстер У. — 265
Уэлльс Г. — 428
Ф
Фаворский В. — 408
Фадеев А. А. — 409
Фальк Р. — ПО, 402, 408
Фальконе Э. — 151, 188
Фараби — 24
Фарнивал Д. — 383
Фейербах Л. — 234
Феллини Ф. — 110,157,202,423,424
Фенелон — 228
Фет А. А. — 151
Филдинг Г. — 148, 285
Финли А. — 383
Фишер Ф.Т. — 93
Флобер Г. — 110, 388, 397

Флоренский П. А. — 17, 190
Фолкнер У. — 75, 363, 423
Фома Аквинский — 12, 32, 45
Фондан Е. — 353
Фонфизин И. — 281
Франк Л. — 75
Франс С. — 91
Франциск Ассизский — 32, 45
Фрейд З. — 93,112,113,147,158,342
Фриш М. — 158, 194
Фрост Р. — 325
Х
Хаджикиракос-гикос Н. -
Хайдеггер М. — 146, 353, 455, 457
Халникс Р. — 387
Харт — 312
Хаузер А. — 314
Хауэллс У. Д. — 389
Хейдон — 46
Хейзенга И. — 165, 443
Хейт Г. — 378
Хеккель Э. — 343
Хемингуэй Э. — 75, 118, 131, 148, 423
Хичкок А. — 339
Хладениус И. М. — 453
Хлебников В. В. — 204, 323
Хольцингер — 312
Хьюблер Д. — 383, 385
Ц
Цветаева М.И. — 106, 110, 416
Цецилий — 55
Цицерон — 82, 258
Ч
Чаадаев П.Я. — 157
Чабукиани В. — 199
Чайковский П. И. — 66, 75, 100, 199, 390
Чаплин Ч. — 81, 201, 445
Чапек К. — 87
Челлини Б. — 120, 262
Чемберленд Б. — 369
Чернышевский Н.Г. — 18, 33, 49, 57, 75, 76, 88, 428
Чехов А.П.— 92, 111, 117, 131, 146, 151, 193, 194, 200, 388, 395, 452
Чехов М.А. — 428, 429
Чичерин А.Н. — 350
Чижевский Д. — 235
Чухрай Г. — 409
510
Ш
Шагал М. — 157, 339, 343
Шар Р. — 334
Шарден Ж. — 295
Шаляпин Ф.И. — 207, 395
Шанкара — 50
Шантепи де ля Соссей Д. П. — 67
Шатобриан Ф.Р.де — 298, 299, 302, 308
Шварц Е. — 429, 430, 431, 484
Шевырев С. — 268
Шекспир У. — 13,46,61, 71,72,73,75, 85,99, 100, 104, 117, 118, 128, 145, 157,189,190,191,192,238,239,247, 248, 249, 250, 252, 255, 256,261, 262, 277,288,345,396,438,439,451,478
Шелли П. — 302
Шеллинг Д. —84,88,112,125,484
Шелом-Алейхем — 92
Шестов Л. — 106, 353

Шенберг А. — 343, 444
Шенье М.Ж. — 280
Шеффер Б. — 376
Шехтель Ф.О. — 176
Шиллер Ф. — 13, 48, 57, 74, 84, 113, 213, 284, 302, 305, 306, 308
Шкловский В. — 311, 368
Шлаф — 312
Шлейермахер — 448, 454, 455
Шлегель А. В. — 152, 213, 273, 296, 297, 300, 301
Шлегель Ф. — 213
Шмидт-Ротлуфф К. — 343
Шнебель Д. — 380
Шницлер А. — 314
Шолохов М.А. — 79, 126, 408, 409
Шопен Ф. — 74
Шопенгауэр А. —88,106,195,239,343
Шостакович Д. Д. — 79, 100, 157, 162, 444
Шоу Б. — 71, 92, 193, 389, 428
Шоу Н. — 317
Шпенглер О. — 195, 343
Шпет Г. — 190
Штокхаузен К. — 377
Штраус В. — 89
Шуберт Ф. — 89
Шукшин В. — 409
Шуман Р. — 89
Щ
Щедрин Н. — 390, 394
Щедрин Р. — 81, 92, 95
Щуко В. А. — 350, 352
Щусев А. В. — 176
Э
Эзоп — 91, 145
Эйзенштейн С. — 201, 203, 405
Эйнштейн А. — 16, 348
Элиаде М. — 221
Элиот Т.С. — 310, 318, 484
Элоуй Л. — 367
Элюар П. — 129, 334, 338, 341
Эмпедокл — 40, 143
Энгр Ж.-О.-Д. -
Энсор Дж. — 344
Эразм Роттердамский — 91, 96, 247, 261
Эрве Ж. А. — 342
Эренбург И. — 349, 350, 406
Эсхил — 229, 231, 236
Этьен де ла Боэси — 99, 100
Ю
Ювенал — 96, 98, 232, 233
Юнг К. — 105, 110, 147, 221
Юм Д. — 66, 158
Я
Яворский С. — 266
Якобсон — 108
Янг — 308
Ярхо А. И. — 235
Ясперс К. — 146

511

Учебное издание

Борев Юрий Борисович

ЭСТЕТИКА

Ведущий редактор *Л. Б. Комиссарова*
Художник *В.Н. Хомяков*

Художественный редактор *Ю.Э. Иванова*
Технические редакторы *Л.А. Овчинникова, Н.В. Быкова*
Корректор *В.А. Жилкина*
Компьютерная верстка *О.М. Чернова*
ЛР № 010146 от 25.12.96. Изд. № РИФ-192. Сдано в набор 13.02.01.
Подп. в печать 6.11.01. Формат 60x88 1/16 Бум. офсетная. Гарнитура «Таймс»
Печать офсетная. Объем 31,36 усл. печ. л. + 0,25 усл. печ. л. форз.
32,36 усл. кр.-отт. 35,69 уч.-изд. л. + 0,43 уч.-изд. л. форз.
Тираж 5000 экз. Заказ № А-543
ФГУП «Издательство «Высшая школа», 127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., 29/14.
Факс: 200-03-01, 200-06-87 E-mail: mail@v-shkola.ru , info@v-shkola.ru http://www.v-shkola.ru
Набрано на персональных компьютерах издательства.
Отпечатано в типографии ГУП ПИК «Идел-Пресс»
в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов.
420066, г Казань, ул. Декабристов, 2.