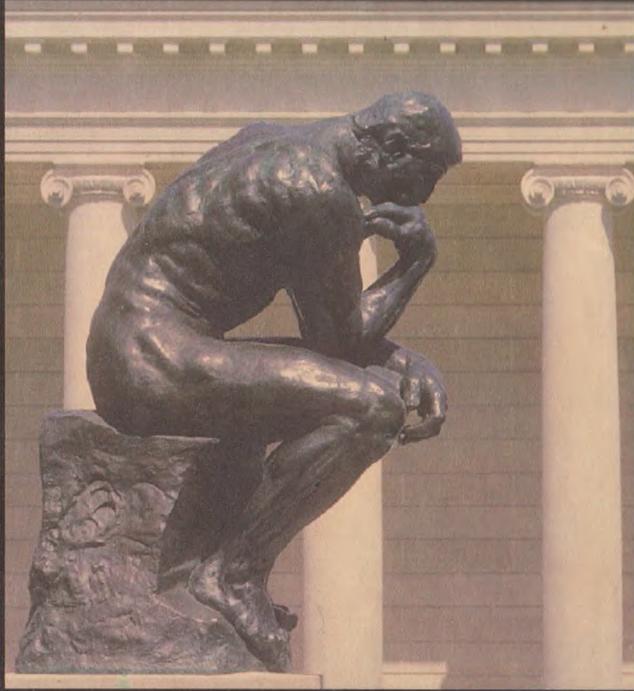




НЕЗАВИСИМАЯ
АКАДЕМИЯ
ЭСТЕТИКИ
СВОБОДНЫХ
ИСКУССТВ



ЮРИЙ БОРЕВ

Э

СТЕТИКА



НЕЗАВИСИМАЯ
АКАДЕМИЯ
ЭСТЕТИКИ
И СВОБОДНЫХ
ИСКУССТВ

ЮРИЙ
БОРЕВ

РУСИЧ СМОЛЕНСК 1997



ЭСТЕТИКА
ТОМ I

УДК 18
ББК 87.8
Б 82

Борев Ю. Б.

**Б 82 Эстетика. В 2-х т. Т. 1 - 5-е изд., допол., -
Смоленск: Русич, 1997. — 576 с.: ил.**

Эта книга дает наиболее систематическое и современное изложение полного курса эстетики как научной дисциплины. Автор пытается подвести теоретические итоги художественной культуры XX века, рассматривает вопросы природы, сущности, происхождения и истории развития искусства. Большой раздел посвящен категориям эстетики, где по-новому освещаются прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и другие категории.

В книге излагаются такие новые проблемы, как герменевтика - теория понимания искусства, рецептивная эстетика, риторика и поэтика художественного произведения. Рассмотрена методология анализа художественного произведения и методология анализа художественного процесса. Автор привлек богатый материал из истории мирового искусства, а анализ многих классических и лучших современных произведений убедительно иллюстрирует теоретические положения, выдвигаемые в книге.

Предлагаемая книга является современным учебным пособием для искусствоведов, художников, студентов, изучающих эстетику. Доступность изложения делает книгу интересной для широкого круга читателей и всех, кто любит искусство и хочет понимать его лучше.

Книга богато иллюстрирована черно-белыми и цветными репродукциями.

Б 1800000000

ББК 87.8

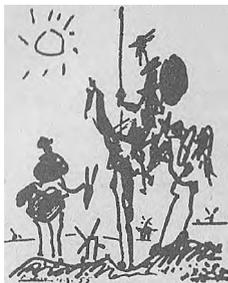
ISBN 5-88590-663-7 (т. 1)

ISBN 5-88590-662-9

© Ю. Б. Борев, 1996

© «Русич», 1997

© А. А. Барейшин, А. А. Шашкевич,
оформление, 1997



ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.....	11
1. ВВЕДЕНИЕ. <i>Эстетика как наука</i>	17
ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ.....	19
Что изучает эстетика (взаимоотношения эстетики и мира).....	19
Кому и зачем нужна эстетика (отношение эстетики к художнику и публике).....	22
Дает ли эстетика нормы искусству (взаимоотношения эстетики и художественного творчества)	25
Эстетика и власть (взаимоотношения эстетики и государства).....	27
СИСТЕМНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ.....	30
Наука - это система.....	30
Единство (монизм) системы	33
Научный метод.....	38
2. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. <i>Наука об общечеловеческих аспектах освоения мира</i>	41
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.....	43
Многообразие форм эстетической деятельности.....	43
Соотношение эстетической и художественной деятельности.....	45
Дизайн	49
Терминологический аппарат эстетической деятельности.....	54
ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ЭСТЕТИКИ.....	57
Эстетика действительности.....	57
Эстетика искусства.....	58

Практическая эстетика	59
Техническая (индустриальная) эстетика.....	61
Теоретико-информативная эстетика.....	64
Рецептивная эстетика	65

3. ЭСТЕТИКА - АКСИОЛОГИЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ. <i>Наука об эстетическом богатстве действительности и искусства</i>	67
---	----

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ - ЦЕННОСТЬ ДЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА КАК РОДА	69
Теоретические модели эстетического.....	69
Эстетическое и полезное.....	72
Эстетическое как ценность	76
Системообразующее значение эстетического	79
ПРЕКРАСНОЕ - ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И СФЕРА СВОБОДЫ	82
Маленькое введение.....	82
Прекрасное в истории эстетики.....	83
Прекрасное и мера.....	109
Прекрасное в природе и в обществе	111
Прекрасное в искусстве.....	113
ВОЗВЫШЕННОЕ - ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И СФЕРА НЕСВОБОДЫ	116
Возвышенное в истории эстетической мысли.....	116
Природа возвышенного.....	122
Возвышенное в искусстве	124
ТРАГИЧЕСКОЕ - ГИБЕЛЬ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ ВО ИМЯ РАСШИРЕНИЯ СФЕРЫ СВОБОДЫ.....	129
Трагическое в истории эстетики.....	129
Трагедия - невосполнимая утрата и утверждение бессмертия	134
Общефилософские аспекты трагического.....	138
Трагическое в искусстве.....	141
Трагическое и философия революционного насилия	153

Сущность трагического	159
КОМИЧЕСКОЕ - ОТВЕРЖЕНИЕ ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ, РАСШИРЯЮЩЕЕ СФЕРУ СВОБОДЫ.....	162
Предваряющие соображения	162
Концепции комического в истории эстетики.....	165
Комическое - социокультурная реальность	171
Комизм как критика.....	173
Комическое как противоречие и неожиданность	177
Чувство юмора и остроумие.....	181
Разрушающее и созидющее в смехе.....	182
Типы и оттенки комизма. Мера смеха	185
Комическое как утверждение радости бытия	192
Историзм комедийного анализа жизни	199
МНОГООБРАЗИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ.....	204
Безобразное - отрицательная общечеловеческая ценность в сфере свободы.....	204
Низменное - отрицательная общечеловеческая ценность в сфере несвободы.....	206
Ужасное - гибель общечеловеческих ценностей, сужающая сферу свободы	208
Целостность и разорванность.....	210
Эстетические понятия и их взаимоотношения с категориями	212
Полифоничность и взаимодействие эстетических свойств в жизни и в искусстве.....	215

4. ЭСТЕТИКА - СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА. *Наука*

об общественной природе художественного

творчества..... 221

ИСКУССТВО КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ.....	223
Концепции искусства в истории эстетики	223
Искусство - форма общественного сознания	229
Искусство и ноосфера.....	233
Искусство — модель деятельности личности и художественное освоение мира.....	236
Искусство - концентрированное выражение общественной практики, обобщение «опыта отношений».....	240

Личное, национальное, межнациональное и общечеловеческое в искусстве	244
Народность искусства.....	251
ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА.....	256
Общественно-преобразующая функция (искусство как деятельность)	256
Компенсаторная функция (искусство как утешение).....	258
Познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение).....	259
Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира).....	261
Функция предвосхищения («кассандровское начало», или искусство как предсказание)	264
Коммуникативная функция (искусство как общение).....	267
Информационная функция (искусство как сообщение).....	269
Воспитательная функция (искусство как катарсис).....	270
Внушающая функция (искусство как суггестия)	272
Эстетическая функция (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций)	275
Гедонистическая функция (искусство как наслаждение)	277
Единство предмета и цели искусства	279
Объект и предмет искусства.....	281
5. ЭСТЕТИКА - ГНОСЕОЛОГИЯ ИСКУССТВА. Наука <i>о художественном мышлении.....</i>	283
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ - ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ	285
Гносеологическая и онтологическая концепции искусства	285
Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность.....	286
Самодвижение.....	289
Многозначность и недосказанность.....	290
Индивидуализированное обобщение. Типизация	293
Прочувствованная мысль, обмысленное чувство.....	295

Реалии мира и личность художника - строительный материал образа.....	297
Оригинальность.....	300
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ - СИСТЕМА ОБРАЗОВ.....	302
Художественная реальность и художественная концепция.....	302
Ценность, целостность и изоморфность художественной реальности.....	306
Художественная правда и правдоподобие	308
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД - СПОСОБ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ.....	313
Наука, искусство и факт.....	313
Природа художественного метода.....	314
6. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ. <i>Наука о творческом взаимодействии реципиента и произведения.....</i>	319
ИСКУССТВО КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ	321
Звенья и формы художественного общения	321
Художественное общение в свете теоретико-информативной эстетики.....	326
ИНТОНАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ	331
Природа интонации и ее роль в процессе художественного общения	331
Виды интонирования	333
7. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. <i>Наука о творческом процессе.....</i>	335
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.....	337
Творческий процесс	337
Автор. Иерархия творческих предрасположенностей	339
Генезис текста. Творчество как воплощение замысла	343

Художественное творчество - создание непредсказуемой художественной реальности	347
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	353
Память, воображение, ассоциации, вдохновение	353
Сознание и подсознание	357
8. ЭСТЕТИКА - СЕМИОТИКА ИСКУССТВА. <i>Наука о знаках и знаковых системах художественного общения</i>	361
СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	363
Знаки и их роль в художественном общении	363
Типология знаков в семиотике искусства	368
ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК	372
Многоязычье художественной деятельности	372
Произведение - метазнак художественной культуры.....	384
9. ЭСТЕТИКА - КУЛЬТУРОЛОГИЯ ИСКУССТВА. <i>Наука об искусстве как феномене культуры и о культурном смысле художественной деятельности</i>.....	387
ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ	389
Искусство и оппозиция «цивилизация/культура»	389
Механизмы функционирования художественной культуры	393
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ И КУЛЬТУРА.....	395
Коммуникативно-культурный потенциал искусства	395
Художественная культура и язык	396
10. ЭСТЕТИКА - ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА. <i>Наука о социальном бытии художественной культуры</i>.....	399
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ФОРМА БЫТИЯ ИСКУССТВА	401
Художественный текст - центральное звено художественного общения и первая ступень бытия искусства.....	401

Художественное произведение как вторая ступень бытия искусства, его социальное бытие	406
Актуальное и вечное в произведении	410
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ	413
Стиль как категория онтологии искусства.....	413
Поле функционирования стиля	415
Структура стиля.....	417
Стиль - «генная» (порождающая) программа произведения	423
11. ЭСТЕТИКА - РИТОРИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ И ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ. Наука о средствах создания стиля и построения художественного мира	431
РИТОРИКА - ПОЭТИКА - ЭСТЕТИКА.....	433
Риторика и поэтика, их предмет	433
Эстетический потенциал риторики и поэтики.....	436
РИТОРИКА - ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ, СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ	440
Риторические операции и риторические фигуры.....	440
Типы риторических фигур.....	445
ПОЭТИКА - СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ	468
Поэтика межфразовой связи.....	468
Поэтика пространства, времени и действия	469
Поэтика точки зрения.....	471
Поэтические матрицы	474
12. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ. Наука о художественной рецепции	479
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ - ЗАВЕРШАЮЩЕЕ ЗВЕНО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ	481
Реципиент (читатель, слушатель, зритель)	481

Диалогичность восприятия и «сотворчество» реципиента	483
РЕЦЕПЦИЯ КАК СОКРОВЕННЫЙ, ЛИЧНОСТНЫЙ ПРОЦЕСС И КАК НАСЛАЖДЕНИЕ.....	489
Механизмы художественного восприятия.....	489
Законы художественного восприятия.....	495
13. ЭСТЕТИКА - МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА. Наука о системе видов художественного творчества	499
ВИДЫ ИСКУССТВА	501
Источник многообразия видов искусства.....	501
Прикладное искусство.....	503
Цирк.....	506
Архитектура	509
Декоративное искусство	517
Живопись и графика.....	518
Скульптура.....	524
Литература	529
Театр	534
Музыка	542
Хореография.....	544
Фотография	548
Кино	549
Телевидение.....	553
ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ВИДОВ ИСКУССТВА	557
Социальная потребность и развитие видов искусства.....	557
Историческая тенденция расхождения искусств	560
Историческая тенденция взаимодействия и синтеза искусств.....	562
Литература - вербальная основа художественной культуры	565
Актуальный вид искусства и его историческая подвижность	569
Репрезентативные виды искусства и их историческая динамика	571
Развитие техники и перспективы взаимодействия искусств.....	572

ОТ АВТОРА

В истории русской культуры был такой примечательный эпизод. Молодые литераторы-разночинцы засиделись до утра, обсуждая глобальные проблемы. Все устали и решили расходиться. Белинский воскликнул: «Куда вы?! Мы же еще не решили вопрос о боге!»

Бытие интеллигенции России многие десятилетия протекает вне быта. Вне быта жили и работали Хлебников, Мандельштам, Цветаева, Ахматова, Бахтин, Лосев - несть числа русским гениям. Вся их жизнь, все силы их духа сосредоточивались на глобальных проблемах бытия. Западному интеллектуальному трудно отдать все силы метафизическим вопросам. Он может поехать в Париж, на Багамские острова, да и собственный дом полон заманчивых благ современной цивилизации. Лишь пограничная ситуация — между жизнью и смертью — побуждает интеллектуала обратиться к метафизическим проблемам. Не случайно само понятие «пограничная ситуация» появилось в западной философии (у Ясперса). В России же, где человек всю жизнь проводит в пограничной ситуации, интеллигенту ничего не остается, кроме как сосредоточиться на высших метафизических проблемах. Для размышлений о фундаментальных проблемах бытие вне быта благотворно — не зря Диоген забирался в бочку.

В мире существует разделение труда. Есть страны, специализирующиеся по части кофе, табака, сахарного тростника, электроники, туризма. Россия способна производить фундаментальные метафизические идеи. Однако наше правительство не осознает этого, а мировое сообщество не доросло до острой потребности в этом ценнейшем «товаре». Впрочем, недостаток, пришедший от выгодной реализации этого продукта, лишил бы Россию питательной почвы метафизики —

бытия вне быта, как отсутствие антисемитизма лишает евреев единственного преимущества перед другими народами.

Фрейд открыл значение сна в психической жизни: сон — переработка информации, накопленной за время бодрствования, и подготовка человека к дальнейшей деятельности. Я бы добавил: во сне наше сознание подключается к ноосфере и обогащается особо ценной информацией. Русская интеллигенция открыла другую, уникальную форму переработки и приращения информации — бескорыстные, неделовые посиделки (вследствие тесноты жилища обычно на кухне) с беседами на метафизические темы.

За рубежом люди, собравшись, обычно обсуждают дела, покупки, практические проблемы, в России же обсуждаются проблемы сторонние, имеющие значение не для сиюминутной моей жизни, а для жизни вообще и для жизни всех. Именно эта «кухонная» форма общения дает мощную мыслительную переработку информации и делает российскую интеллигенцию особенно расположенной к творению фундаментальных метафизических идей в науке и искусстве.

Исходя из такого понимания исторического предназначения российской науки, автор попытается в этой книге изложить целостную концепцию эстетики, сделав ее ключевым материалом художественный опыт XX века.

Отчасти по вине идеологического диктата, отчасти из-за собственных ориентаций авторов все эксперименты по созданию глобальной концепции эстетики как научной дисциплины кончались в нашей стране созданием очередных «Основ марксистско-ленинской эстетики». Но (странное дело!) сколько-нибудь значительных работ, излагающих эстетику в ее многопроблемности и целостности, не появилось в XX в. и на Западе. Там эстетика углубилась в изучение отдельных проблем и достигла на этом пути больших успехов (феноменологи по-новому трактовали онтологию про-

изведения; бергсонианцы и фрейдисты выявили значение интуитивного начала в художественном творчестве; французские структуралисты и семиотики дали новую методологию анализа произведения; Констанцская школа рецептивной эстетики обогатила науку пониманием природы художественного восприятия и изменчивости самого содержания искусства в зависимости от жизненного опыта реципиента; бельгийская группа «Мю» разработала современную систему риторических фигур; теоретики герменевтики много сделали для более глубокого понимания смысла художественного текста). Однако углубление в одну из проблем (*частное без целого*) уводило от самой идеи целостной, системной, монистической эстетики. В этом смысле предлагаемая книга претендует на уникальность: быть на сегодняшний день единственным в нашем веке целостным, монистичным и системным авторско-личностным изложением эстетики как науки, ориентированным не на определенную идеологическую платформу (*очередные основы марксистско-ленинской эстетики*), а на общечеловеческие ценности и на общегуманистическое осмысление материала мировой эстетической и художественной культуры.

Автор стремится дать системное изложение полного курса эстетики как научной дисциплины и осветить вопросы природы, сущности, происхождения и теоретической истории развития искусства, поведать о категориях эстетики, о законах художественного восприятия.

В качестве монистического основания своей системы эстетики автор избирает эстетическое, трактуемое как общечеловеческая ценность, находящаяся в поле свободы. На этом основании и происходит обобщение материала. Предпочтение отдается классическим произведениям. При этом автор стремился преодолеть литературоцентризм, европоцентризм, национальный нарциссизм и эгоцентризм и фокусирует свое внимание на значительных художественных произведениях XX в. Сегодня уже нет идеологического диктата, нет обязательных проблем, обязательных реше-

ний и обязательных цитат и мы можем вбирать в себя опыт современной культуры без цензурных ограничений.

Эта книга замыслена как подведение предварительных теоретических итогов развития художественной культуры XX в. Многочисленные факты искусства предшествующих веков возникают на этих страницах не только как дань уважения классическим шедеврам, но и как та традиция и тот мыслительный материал, без продолжения которых или без отталкивания от которых была бы невозможна художественная культура нашего века.

Конечно (подчеркну еще раз!), это очень предварительные итоги. Если будущее человечество из опыта культуры захочет (должно захотеть!) брать не второстепенные и второсортные явления и не маскультурные поделки, а истинно высокую культуру, ему придется проделать огромную дополнительную работу, в предшествующие века в таких масштабах не требовавшуюся для культурного наследования.

Сталинские, Государственные, Ленинские, Ленинского комсомола премии, иногда (даже страшно сказать!) Нобелевские премии, награды международных фестивалей, тиражи изданий, рецензии в печати, восторженные и уничижительные отзывы далеко не всегда отражают реальные достоинства феноменов культуры XX в. Все это суета сует и часто результат политической конъюнктуры, успехов тусовок, зависящих от ловкости тусовщиков, плоды «междусобойчиков», групповщины и ошибок совести или вкуса.

XX в. развил столь грандиозную рекламную индустрию и так разрекламировал и надул (как цыган лошадь!) многие малодостойные произведения и фигуры, что понять суть культуры нашей эпохи — задача сложнейшая. Если она не будет решена, культура будущего будет опираться на суррогаты культуры XX в. и обеднит себя. Уникально огромная нагрузка и ответственность ляжет на плечи будущих историков культуры XX в. Сколько звезд погаснет, знаменитостей поблекнет, громких имен саморекла-

мистов, тусовщиков, суетных фигур экранов ТУ уйдет в небывтие!

Будет совсем иной бомонд, совсем другой момент истины... И не жаль, что жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе. Ведь содержание нашей жизни — это наша жизнь, а ее высший продукт — культура — принадлежит не нам, и как им распорядится будущее человечество — его дело. Мое же дело сказать (*предупредить*) об ожидающей человечество огромной работе по переоценке ценностей; предложить мое понимание смысла и ценности ряда художественных произведений нашей эпохи; и главное — предложить эстетическую систему, которая могла бы послужить критерием ценностей художественной культуры XX в., основанием ее анализа, ее понимания и эстетических суждений о ней.

Стремление отразить современное состояние эстетики, интегрировать идеи классиков эстетической мысли и крупных современных отечественных и зарубежных ученых в этой книге сочеталось с установкой на авторское решение всех проблем и выдвижение авторских концепций, во многом несхожих со взглядами других исследователей. Иными словами, основные эпизоды становления и развития эстетической мысли и наиболее важные идеи современной мировой науки об искусстве излагаются здесь внутри авторской эстетической концепции.

В наш динамичный век каждые шесть-двенадцать лет науки удваивают свое содержание. Именно в таком ритме (примерно раз в шесть лет) происходили переиздания «Эстетики», а для того чтобы объем книги не удваивался, приходилось сжимать старый материал и дописывать новый. Таким образом состоялось четыре русских издания (первое — в 1969 г. — более четверти века тому назад), три на китайском языке, два на болгарском и так далее — всего 16 изданий общим тиражом около миллиона экземпляров. Каждое издание автором практически переписывалось. Настоящее же издание я с трудом решаю назвать пятым (пятым русским и соответственно семнадца-

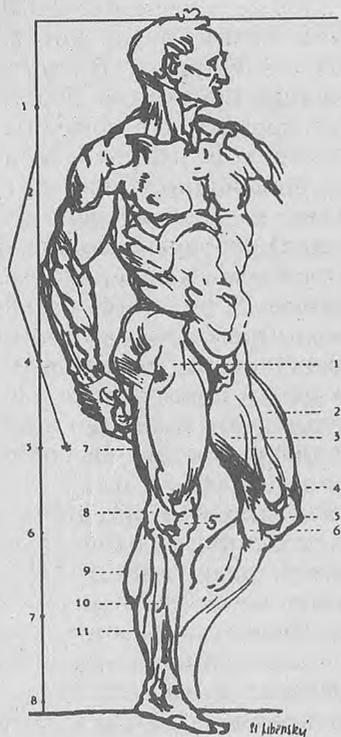
тым), столь велика степень обновления и переработки.

Из сказанного следует, что эта книга принципиально *non finita*: она открыта и для творческих поисков автора, и для нового материала (*для движения современной литературно-критической, искусствоведческой, философской и художественной мысли*). И если позволят обстоятельства жизни, автор хотел бы возвращаться к этой книге и в будущем. 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).

Около десяти лет не выходило ни одного пособия по эстетике, а книги, вышедшие ранее, устарели и по своему теоретическому содержанию, и в силу своих идеологических установок. «Эстетика» обращена и к профессионалу, и к студенту, и к широкому читателю, интересующемуся проблемами художественной культуры. Автор стремился, чтобы его книга была и современным учебным пособием 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.

1

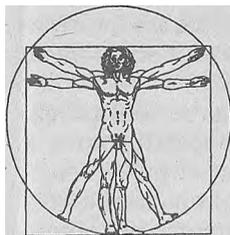
ВВЕДЕНИЕ



ЭСТЕТИКА КАК НАУКА

19
ПРЕДМЕТ
И ЗАДАЧИ
ЭСТЕТИКИ

30
СИСТЕМНОСТЬ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ
ЗНАНИЙ



ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ

ЧТО ИЗУЧАЕТ ЭСТЕТИКА (ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЭСТЕТИКИ И МИРА)

Анонимный автор трактата «О возвышенном» предлагал: начиная исследование, определить его предмет и указать способы, помогающие им овладеть¹⁷. К сожалению, задача эта трудновыполнима. Как логика, о которой писал Гегель, так и любая наука, в том числе эстетика, «не может заранее сказать, что она такое, лишь все ее изложение порождает это знание о ней»^{2/}. 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, а метод, способ изучения предмета — вне ее системы.

Определение предмета науки — это акт ее самосознания: наука осознает, какие стороны и связи мира и во имя чего ее интересуют. Другими словами, наука осознает свои цели, круг своих тем и задач, свою практику. Определение наукой своего предмета — это ее

^{1/} О возвышенном. - М.; JL, 1966. — С. 5.

^{2/} Гегель. Наука логики. В 3 тт. — М., 1970—1972. — Т. 1. - С. 95.

вглядывание в самое себя: наука как бы смотрит в зеркало или ее очи как бы обращаются внутрь и глядят не на внешний мир, а на ее внутренний мир, на ее проблемы.

В истории эстетики ее предмет и задачи менялись. То эстетика была частью философии и космогонии и служила созданию целостной картины мира (греческие натурфилософы, пифагорейцы); то сливалась с этикой (Сократ)^{3/}; то изучала проблемы поэтики, общепhilosophические вопросы природы красоты и искусства (Аристотель); то простиралась до вопросов государственного контроля над искусством и роли последнего в воспитании человека (Платон); то становилась аспектом богословия и думала, как с помощью искусства нацеливать человека на служение богу (Тертуллиан, Фома Аквинский); то сосредоточивалась на соотношении природы и художественной деятельности (Леонардо да Винчи); то пыталась устанавливать каноны творчества (Буало); то полагала сферу своих интересов в чувственном познании мира, присущем искусству (Баумгартен)^{4/}.

Баумгартен полагал: логика изучает законы рационального познания и учит, как достичь истины. Однако человек познает не только с помощью мысли, но и с помощью чувств. Поэтому должна быть наука, параллельная логике, — эстетика, изучающая зако-

^{3/} С Сократа начинается долгий процесс отпочкования эстетики от философии (*выделение эстетики в самостоятельную науку*). У досократиков эстетика присутствовала в качестве одной из сторон их космогонии. Сократ впервые задумывается над сущностью собственно эстетических проблем, связывая их с этическими.

^{4/} Немецкого философа А. Г. Баумгартена (1714—1762) — автора двух томов «Эстетики», вышедшей в 1750—1758 г., часто называют зачинателем научной эстетики, поскольку он впервые ввел в обиход термин, которым и поныне обозначается эта наука. Слово «эстетика» было произведено Баумгартеном от греческого глагола «айстаномай», что значит «чувственное восприятие».

ны чувственного (эмоционального) познания и способствующая постижению красоты. Логика стремится к истине, эстетика — к красоте (занимается низшей познавательной деятельностью: постижением прекрасного в природе).

Из предмета эстетики Баумгартен исключал искусство, его законы и отражение прекрасного в искусстве.

Баумгартеновское определение эстетики неверно потому, что основывается на ошибочном противопоставлении рационального и эмоционального моментов познания. Но из баумгартеновского заблуждения родился научный термин, в который ходом развития теоретической мысли было вложено новое содержание.

В какой-то момент развития эстетики ее предметом становилось прекрасное в искусстве и эстетика выступала как критика эстетической способности суждения (Кант)^{5/}; затем она сужала свой предмет до «обширного царства прекрасного», строже говоря, до «искусства и притом не всякого, а именно изящного искусства», а свое назначение видела в определении места искусства в общей системе мирового духа (Гегель); то заботилась о теоретическом обосновании направлений искусства: романтизма (Тик, Новалис), критического реализма (Белинский, Добролюбов), экзистенциализма (Камю, Сартр); то занималась рассмотрением эстетического отношения человека к действительности (Чернышевский); то стремилась мобилизовать искусство на выполнение задач, поставленных партией (Ленин, Троцкий, Сталин, Жданов); то обобщала мировой художественный опыт.

Что же такое предмет эстетики с современной точки зрения? Специфичный предмет науки, по существу, весь мир, рассматриваемый под определенным уг-

^{5/} По словам Ивана Кронберга, «философия Канта отвергла возможность эстетики и вместе с сим дала ей новое направление» (см. в кн.: Кант И. Критика способности суждения. — СПб, 1898. — С. 67—70).

лом зрения, в свете той задачи, которую решает эта наука. Так, неверно представлять себе медицину как науку о здоровье человека: здоровье — цель медицины, а ее предмет — и географическая среда, и химические соединения, и физические явления, и т. д. с точки зрения здоровья человека. Предметом эстетики тоже является весь мир: мир в его эстетическом богатстве, рассматриваемый с точки зрения общечеловеческой значимости (эстетической ценности) его явлений.

Эстетика — философская наука о сущности общечеловеческих ценностей, их рождении, восприятии, оценке и освоении, о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека¹ и прежде всего в искусстве, о природе эстетического и его многообразии в действительности и в искусстве, о сущности и законах бытия, восприятия, функционирования и развития искусства.

КОМУ И ЗАЧЕМ НУЖНА ЭСТЕТИКА (ОТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИКИ К ХУДОЖНИКУ И ПУБЛИКЕ)

Нужна ли кому-нибудь эстетика... кроме разве что самих ученых-эстетиков? Зачем она, например, художнику? Он может обойтись без нее. На самом же деле, как мольеровский Журден всю жизнь, сам того не ведая, говорил прозой, так и художник все же соблюдает в процессе творчества законы эстетики, даже если думает, что творит по велению души. Тем важнее для него знать их в теоретической форме. Творческий поиск, не подкрепленный теоретическим обобщением художественной практики, часто нерезультативен. В тех случаях, когда художник встречается со сложной творческой задачей, хочет оценить собственную деятельность, пытается найти выход из творческого кризиса, ему трудно руководствоваться только интуицией — на помощь приходит эстетика. Как

правило, творчество и его осмысление идут рука об руку. Аристофан, Леонардо да Винчи, Шекспир, Мольер, Гете, Шиллер, Пушкин, Толстой, Достоевский не только великие мастера, но и великие исследователи тайн искусства.

Значение теории для художника понималось по-разному. Поэт Пиндар не уважал ученых стихотворцев и противопоставлял им поэта «милостью божьей». Философ Платон считал необходимым сочетание природных способностей с тренировкой и изучением теории. Автор трактата «О возвышенном» подчеркивал, что достоинства художника обусловлены «силой дарования» и «знанием правил» и высокое искусство невозможно без теории, помогающей избежать ошибок и совершенствующей мастерство.

Мы способны мыслить логично и не зная законов логики, но это не делает науку логику бесполезной и бессмысленной. Знание ее законов оттачивает мышление, позволяет безукоризненно построить рассуждение, определить место обрыва логической цепи, опровергнуть оппонента, указав ему на его ошибку. Так и эстетика — пусть не прямо, а опосредованно — влияет на творчество, подкрепляя дар знанием.

Но этим значение эстетики для художника не исчерпывается.

Кроме таланта, мастерства, взыскательности, работоспособности, поэту необходима художественная концепция мира, мировоззрение. Мировоззрение художника не есть запас накопленных им философских знаний. Оно рождается в самой жизни из наблюдений над природой и обществом, из усвоения культуры человечества, из активного отношения к миру. Мировоззрение направляет талант и мастерство, в свою очередь формируясь под их воздействием, определяет особенности видения мира, отбор жизненного материала. При этом наиболее непосредственно влияет на творчество художника тот пласт мировоззрения, системное выражение которого дает эстетика.

Не менее, чем художнику, эстетика нужна воспринимательной искусству публике — читателям, зри-

телям, слушателям. 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. Воспитателем такого восприятия искусства и является эстетика.

Искусство доставляет одно из высших духовных переживаний — эстетическое наслаждение. Это о нем говорил Пушкин: «Над вымыслом слезами обольюсь», «гармонией ушьюсь». Но полное и глубокое наслаждение искусством невозможно без художественной образованности, а последняя — без эстетики.

Да, собственно, все мы постоянно в нашей повседневной жизни ставим теоретические вопросы и ищем на них ответы: когда пытаемся объяснить, чем нам понравился фильм, когда восторгаемся поступками героя на сцене и ощущаем желание быть на него похожими, когда мы, к своему разочарованию, обнаруживаем, что костюм, о котором мы мечтали, нам не идет.

Освоение мира осуществляется непременно в эстетической форме, все виды человеческой деятельности, при всем их историческом и национальном своеобразии, подчиняются эстетике, а значит, не могут быть ни совершены без эстетического начала в человеке, ни осмыслены без определенных эстетических знаний. Эстетика входит в труд, быт, в промышленное производство, формируя в человеке созидательное начало и способность воспринимать красоту.

Поскольку искусство и эстетика (первое в духовно-практическом, вторая — в теоретическом плане) сосредоточивают свое внимание на общечеловеческом, они особенно актуальны, ибо способствуют сближению людей, у которых без согласия в мире нет будущего.

При всех неурюстройствах России ее молодая демократия уже создала предпосылки нормальной жизни. Однако без освоения гуманитарного опыта человечес-

тва невозможно ни углублять демократию, ни пользоваться ее плодами. Поэтому сегодня наше будущее в значительной степени зависит от развития искусств и гуманитарных наук. Между тем именно им тоталитаризм нанес чудовищный ущерб.

Эстетика и искусство — фокус всей мировой культуры и средоточие всего гуманитарного опыта человечества. Эти сферы культуры сегодня чрезвычайно значимы для мирового сообщества и особенно для России.

ДАЕТ ЛИ ЭСТЕТИКА НОРМЫ ИСКУССТВУ (ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЭСТЕТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА)

На взаимоотношение эстетики и искусства в истории эстетической мысли сложились две противоположные точки зрения. Теоретик классицизма Н. Буало (XVII в.), например, трактовал эстетику как науку, предписывающую художнику правила, выведенные из философии и политики. Другой французский ученый, И. Тэн (XIX в.), напротив, считал, что эстетика должна лишь регистрировать факты искусства. Для современной эстетики и абсолютизация нормативности, и эмпиризм равно неприемлемы.

Человек решил пойти в плавание. Что бы он для этого ни использовал — плот ли, лодку ли, их вес будет равен весу вытесненной ими воды. Если наш путешественник в нарушение закона Архимеда решит плыть с камнем на шее — он утонет. Художник свободен в выборе темы, средств, формы образной мысли, но, если он нарушит законы эстетики, действующие с непреклонностью 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. Основоположник балетного театра, «Шекспир танца», как его называли, 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»⁶⁷.

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. Ныне настало время исторической эстетики, призванной осмысливать сущность искусства и все его особенности, связи и отношения в их движении. Это предполагает охват всех типов эстетической деятельности и преодоление искусствовенности (пренебрежения дизайном, эстетикой труда, обрядов, быта, спорта) при сохранении приоритета художественной культуры; охват всех видов искусства и преодоление литературоцентризма (построения концепций на основе только литературного опыта) при сохранении приоритета вербальных искусств; охват художественного опыта всех народов и преодоление европоцентризма (невнимания к творчеству народов Азии, Африки, Латинской Америки, Океании) при сохранении приоритета общечеловеческих ценностей; охват художественного опыта всех эпох и преодоление «сегодняшности» (исторического эгоизма и нарциссизма современности) при сохранении приоритета интересов художественной практики нашего времени. Создание такой системы — дело будущего. Однако начинать нужно сегодня.

⁶⁷ Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. — Л.; М., 1965. — С. 27.

ЭСТЕТИКА И ВЛАСТЬ
(ВЗАИМООТНОШЕНИЯ
ЭСТЕТИКИ И ГОСУДАРСТВА)

Эстетика, как и другие гуманитарные науки, в нашей стране идеологически управлялась. Управляемую науку губило и насилие идеологии, и то, что в науку пошел середняк, и неведомая миру форма коррупции — власти брали взятки не борзыми щенками, а высшими академическими званиями. Научному званию полагалось предварять фамилию чиновника, как частице «дон» — имя испанского гранда. Все это еще не совсем ушло из нашей жизни.

Развитию науки по-прежнему мешает непонимание того, что, в отличие от прикладных наук, фундаментальные не могут ни планироваться, ни управляться. Фундаментальные открытия — непредсказуемы. Они — производная личности ученого, которую формируют искусство и гуманитарные знания. Не случайно на Эйнштейна как физика писатель Достоевский повлиял больше, чем математик Гаусс. Общеизвестно, что в основе античной культуры лежали эстетика и искусство. И хотя это не столь очевидно, но и сегодня эстетика и искусство играют ведущую роль в культуре везде, где цивилизация человечна. Нравственный императив Ганди, Швейцера, Сахарова и эстетическое видение мира Пикассо, Рильке, Булгакова так же определяют облик XX века, как определяют его физика Эйнштейна и полет человека на Луну.

Фундаментальные науки могут развиваться только в условиях независимости ученого. Именно независимая фундаментальная наука в лице Лобачевского создала неэвклидову геометрию, а в лице Циолковского проложила дорогу в космос. Многими своими успехами Запад обязан тому, что со времен средневековья университеты и академии были там независимы и даже экстерриториальны. Полиция не имела

права переступить их порог. А что у нас? Арест Вавилова, ссылка Сахарова, изгнание Солженицына. Сегодня ученых, слава богу, не сажают, но те, кого черт догадал родиться в России с умом и талантом, все еще не воспринимаются как высшее народное достояние, следствие тому утечка мозгов.

В VI в. последний философ и поэт античности Боэций своей мученической смертью утвердил необходимость введенного им понятия «свободные искусства».

Свободные искусства подарили миру французский импрессионизм и немецкий экспрессионизм. Свободная духовная элита создала русский золотой и серебряный век. Несвободное искусство в тридцать седьмом году пело:

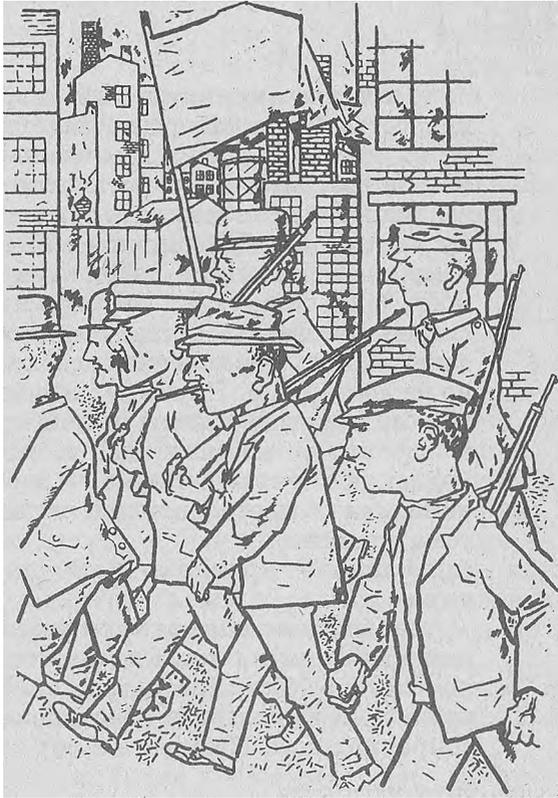
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

А в пятьдесят восьмом исключило из писателей Пастернака. Рабское искусство плодило лауреатов Сталинских премий Сурова, Софронова, Бубеннова, Бабаевского. Где сейчас их шедевры? Кто сегодня читает Георгия Маркова, творчество которого насаждалось на Руси, как картошка при Екатерине, и которому единственному в истории мирового искусства при жизни был поставлен памятник? Видимо, прав французский живописец Курбе: «Государство некомпетентно в делах искусства».

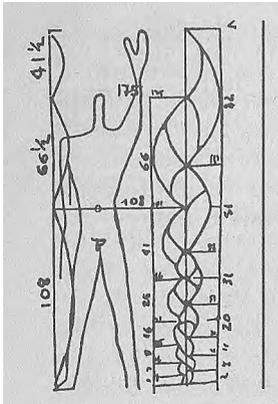
Однако свобода художника определяется не столько внешними обстоятельствами, сколько внутренним миром личности, ее духом и волей. Даже в эпоху тоталитаризма в мировую культуру был внесен бесценный вклад такими теоретиками искусства, как Лосев и Бахтин, такими художниками, как Бабель и Пильняк, Платонов и Зощенко, Шостакович и Прокофьев, Мандельштам и Пастернак, Ахматова и Цветаева, Бродский и Солженицын. Не только талант, но и внутренняя свобода обеспечили мировой уровень этих художников. Они доказали, что можно жить в обществе и быть свободным от общества. Можно быть свободным даже от то-

талитарного общества, но здесь свобода творчества доставалась ценой лишений, а иногда и ценой жизни.

Ни политика, ни экономика, ни религия, ни армия не могут объединить социально пеструю, многоукладную, многонациональную, многоконфессиональную Россию. На это способна только независимая культура, несущая людям национальные и общечеловеческие ценности и идеалы.



Г. Гросс. «Вставай, проклятьем заклеянный!» 1923



СИСТЕМНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ

НАУКА —
ЭТО СИСТЕМА

Видный американский теоретик искусства Томас Манро назвал одну из своих книг «За науку в эстетике»⁷¹. В ней он говорит о своей усталости от эссеизма и спорит с теми, кто считает науку «мрачной», «умерщвляющей все, к чему она прикасается». При этом научность Манро понимает как сбор и классификацию фактов, установление общих законов, что, несомненно, необходимо, но не достаточно. 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 признаки научной системы.

1. *Информативная насыщенность:* научные понятия и суждения конкретно-всеобщи. Самолет летит, опираясь крыльями на воздух и преодолевая его сопротивление. Воздух науки — это

⁷¹ Munro Th. Toward Science in Aesthetics. - N.Y., 1956.

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), с одной стороны, и пустым абстракциям — с другой.

2. *Теоретичность: обобщение и «снятие» конкретного материала.* Г. 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»⁸⁷.

Современная теория нацелена на постижение сущности и имеет в качестве объекта целостный предмет. Вопрос теории к познаваемому: «что» и «как» есть и «почему» оно есть так? Теория устремлена и к предмету, и к условиям его существования, одной своей стороной связана с предметом, а другой устремлена к отысканию потаенной сущности его бытия. Теория неизбежно выходит за пределы предмета — в сферу контекста его бытия.

3. *Соподчиненность:* понятия, категории, законы горизонтально и вертикально взаимосвязаны.

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 данной науки.

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

6. *Монизм:* система строится на едином основании, позволяющем объяснять все явления, входящие в предмет данной науки.

7. *Минимальная достаточность:* минимальное

⁸⁷ Цит. по: Мир философии. — М., 1991. — Т. 1. — С. 581.

число исходных положений способствует такому развертыванию идей, что в совокупности они охватывают максимальное количество фактов и явлений. А. Эйнштейн по поводу осуществления этого принципа в физике говорил: «Исходные гипотезы становятся все более абстрактными, далекими от жизненного опыта. Но зато мы приближаемся к благороднейшей научной цели: охватить путем логической дедукции максимальное количество опытных фактов, исходя из минимального количества гипотез и аксиом...»^{9/} Этот принцип придает научной системе логическое изящество и красоту.

8. *Принципиальная разомкнутость*: готовность воспринять и теоретически обобщить новые факты и явления. Эстетика обобщает опыт художественного развития человечества, а он бесконечен, поэтому замкнутая система эстетики, претендующая на абсолютную завершенность, неверна в принципе. Жизнеспособна только система, способная к заполнению «белых пятен», развивающаяся с каждым художественным открытием.

9. *Независимость*: эстетика выступает как наука только тогда, когда ее положения подчинены не идеологии, а вышеперечисленным требованиям научной системы и составляют известное научное единство, то есть когда эстетика — система знаний о художественной и эстетической практике человечества. Эстетика воздействует на художественную деятельность, а та — на людей. Поэтому она часто является сферой интервенции идеологии и формулирует идеи, продиктованные интересами вождей, партий, государственных структур. Независимость от них — неперемное условие научности. Даже в самые трудные времена именно независимостью отличались работы М. Бахтина, А. Лосева, Ю. Лотмана, что гарантировало научность и свидетельствовало о том, что можно жить в обществе и быть свободным от общества, даже от тоталитарного.

^{9/} Цит. по: Зелиг К. Альберт Эйнштейн. — М., 1964. — С. 60.

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 социального бытия и функционирования искусства, его восприятия и понимания.

ЕДИНСТВО (МОНИЗМ) СИСТЕМЫ

Расположив известные химические элементы в порядке увеличения их атомного веса, Д. И. Менделеев объединил их в группы и периоды — так возникла знаменитая периодическая система, поднявшая химию на новый уровень. Она позволила описать свойства еще не открытых элементов только благодаря знанию их места в таблице периодической системы. Замечательное свойство системы: созданная на едином основании путем организации накопленных зна-



*Рухнувшая башня. 1919. Эскиз заставки к книге
М. А. Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа
Калиостро». 1919*

ний, она дает возможность получить новые знания уже не из практики, а из нее самой. В определенном смысле монизм — главный признак научной системы, из которого вытекают все остальные.

В культуре накоплено много ценных наблюдений и теоретических идей, раскрывающих эстетическое богатство действительности и искусства. Однако универсальных концепций, охватывающих весь процесс эстетического освоения мира и развития художественной культуры в его целостности, было немного — исторически значимых, пожалуй, всего две: система Аристотеля и система Гегеля. Единым основанием эстетической системы в обоих случаях был принцип взаимоотношения искусства и действительности.

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 (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 катарсиса — 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 архитек-

тура — 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, 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 исторически неосторожно абсолютизируется как высший и наиболее плодотворный способ ее достижения.

Предлагаемая в данной книге эстетическая система основывается на нетрадиционном понимании традиционной 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, и т. д.

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! Непослушание Фаятона 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»^{10/}. Поэтому фундаментальное значение в эстетике имела категория «прекрасное». Ныне предмет эстетики расширился и включил в себя эстетические свойства действительности, процесс эстетического освоения мира человеком, эстетическую рецепцию (восприятие искусства и эстетических свойств действительности), проблемы понимания художественного смысла произведения и многое другое. Такая эстетическая система уже не могла держаться на «прекрасном». Потребовалась более широкая фундаментальная категория. Ею стало «эстетическое» — многообразная действительность, взятая в ее значении для человечества как рода и с учетом степени

^{10/} Олеша Ю. Ни дня без строчки. — М., 1965. — С. 188.

ее освоенности обществом, в свете высших для данного этапа исторического развития возможностей личности.

Исходя из этого, можно объяснить эстетические категории — как выражающие разную степень освоенности обществом жизненных явлений; само искусство — как сферу свободного владения миром и освоения по законам красоты его эстетического богатства; стадии художественного развития — как эстетические ценности, развернутые в пространстве, а затем во времени (рождение историзма), а ныне хронотопически (в единстве времени и пространства); онтологию искусства (социальное бытие произведения) — как проявление эстетического смысла и эстетической ценности художественного текста в процессе «диалога» жизненного и художественного опыта автора с опытом реципиента (воспринимающего).

Итак, предлагаемая здесь эстетическая система строится на основе эстетического, трактуемого как ценность предметов для человечества как рода. Это придает ей мировоззренческий характер и делает ее философской дисциплиной. В отличие от философии, сосредоточивающейся на проблеме человеческого смысла бытия и его проявлений в природе, обществе и мышлении, эстетика сосредоточивается на проблеме человеческого значения бытия и его многообразных проявлений.

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.

Современная цивилизация основывается на общечеловеческих ценностях. У России нет будущего вне этой цивилизации. Но и у мира без России нет буду-

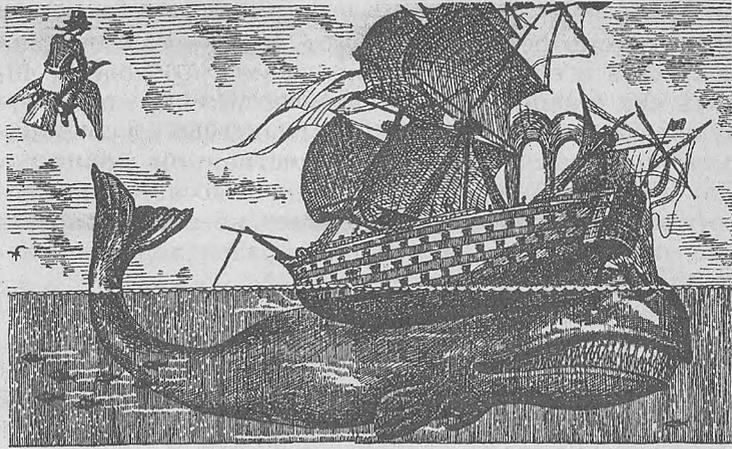
щего. Кеннеди говорил: «Россия — колосс, если она рухнет, под ее обломками погибнет весь мир». Сегодня необходимо сказать и по-другому: Россия — колосс, если она воскреснет, духовно обогатится весь мир. Все это делает ориентацию современной эстетики на общечеловеческие ценности единственно возможным делом. Общечеловеческие ценности — основание эстетической системы предлагаемой книги.

НАУЧНЫЙ МЕТОД

Познание невозможно без инструмента — метода. Научный метод — «аналог» предмета познания или, вернее, познанного в предмете. Познанные закономерности являются основой метода, но еще не составляют его самого. Метод — выработанные на основе этих закономерностей правила, которые служат дальнейшему познанию. Метод, по Гегелю, выступает как «орудие, находящееся на субъективной стороне, средство, с помощью которого она (субъективная сторона. — Ю. Б.) соотносится с объектом»¹¹⁷. Закономерности объекта переосмысливаются в методе и определяют действия субъекта. От характера требований метода и их соблюдения зависит степень соответствия научной системы реальности. Однако ни одна система знания не может быть полностью реализована в методе, она по своему содержанию богаче его. А возникший на основе системы метод в своем развитии выходит за ее пределы, ведет к ее изменению. Система более консервативна и стремится к самосохранению, метод более подвижен, направлен на приращение знания и создание новой системы.

Опираясь на общепhilософскую методологию, каждая наука вырабатывает на своем материале собствен-

¹¹⁷ Гегель. Наука логики. В 3 тт. — М., 1972. — Т. 3. — С. 291.



Брайан Робб. «Скала, на которую мы налетели, оказалась вовсе не скалой». 1947

ный метод познания. Эстетика в этом отношении не исключение.

Метод эстетики — знания, накопленные в данной области исследования и преобразованные на основе общепhilosophической методологии в установки, принципы, подходы, приемы добывания новых знаний. Общепhilosophическая методология, на которую опирается автор предлагаемой эстетической системы, — это идеи историзма и самодвижения художественной культуры, сочетаемые со структурным и морфологическими подходами и идеями персонализма и герменевтики.

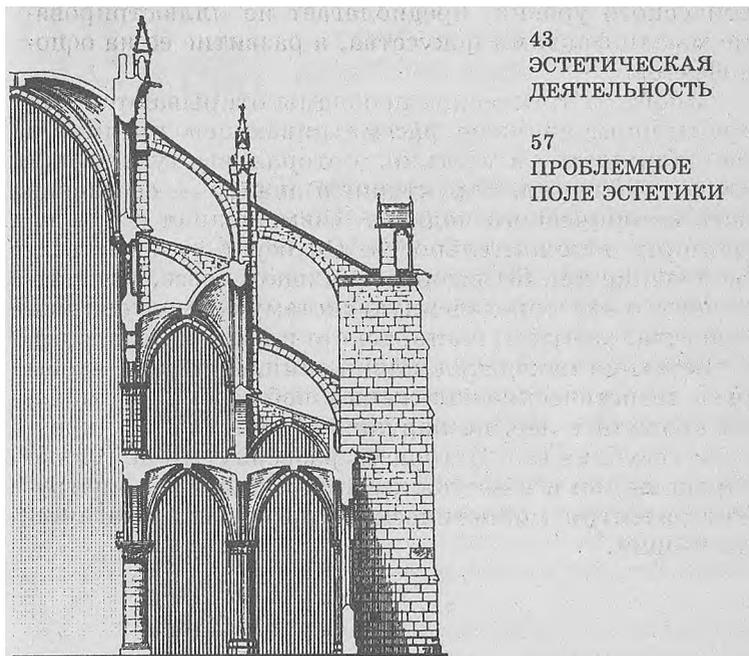
Принцип историзма противостоит идее «остановившегося времени», неподвижности мира и столь же односторонней идее абсолютной текучести времени. Историзм предполагает рассмотрение явлений в их развитии и изучение истории в свете опыта современности. Для познания явления необходимо спуститься к его низшей генетической границе и сопоставить современные его формы с изначальными. Общее для этих исторических форм и будет сущностным для него.

В эстетике принцип историзма вырастает изнутри самой этой науки как ее потребность более адекватно рассмотреть свой предмет. Нынешнее состояние искусства и его современные законы необходимо понять как ставшие, исторически возникшие, а его будущее состояние — как формирующееся в протекающем на наших глазах художественном процессе. Научное мышление, возвысившееся до историко-теоретического уровня, предполагает не иллюстрирование мыслей фактами искусства, а развитие ее на основе фактов.

Многие эстетические проблемы открываются при структурном анализе, рассматривающем предмет в неподвижности, в статике, которая выступает как момент движения. Структурный анализ — составная часть исторического подхода, совмещенная с ним по принципу дополнительности. Он берет художественное явление как бы в горизонтальном срезе, рассматривает его как определенную систему элементов (пространства, времени, цвета, текста и контекста и т. д.).

Эстетика находится в движении. И важно, чтобы новые теоретические положения, наблюдения и открытия входили в нее, не нарушая ее монизма, а укрепляя и углубляя его. Историзм, развернутый не только в прошлое, но и в настоящее и в будущее, — инструмент развития монистической, целостной эстетической теории.

2 ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



**НАУКА ОБ
ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ
АСПЕКТАХ ОСВОЕНИЯ МИРА**





ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В любой деятельности человека, индивидуальной или коллективной, помимо ее прямого утилитарного значения есть хотя бы элементы общечеловеческого, и она обретает хотя бы косвенное значение для человечества как рода. С общечеловеческим началом связаны эстетическая окрашенность или даже эстетическое содержание человеческой деятельности.

Эстетическая деятельность — это деятельность человека в ее общечеловеческой значимости, хотя общечеловеческое не исчерпывается эстетическим.

Универсальное качество человеческой деятельности — эстетическое: она совершается или по законам красоты (портной шьет костюм, столяр делает стол, дизайнер проектирует автомобиль), или по законам комизма (карнавал как действие), или по законам трагического (похоронная процессия), или возвышенного (чувствование победителя, создание оды), или безобразного (китч).

Эстетическая деятельность включа-



ет в себя: художественно-практическую (карнавал, свадебный или погребальный обряд, этикетное поведение), художественно-творческую (создание произведений искусства), 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.

СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Соотношение эстетической и художественной деятельности — сложный и спорный вопрос эстетики, по которому существуют следующие точки зрения.

1. Многие полагают, что эстетическое тождественно художественному, эти термины — синонимы. Однако, создавая автомобиль или часы, человек не создает художественно-информативную, концептуально нагруженную образную систему, и потому его деятельность является не художественной, а эстетической. Их отождествление ошибочно.

2. Немецкий философ и психолог М. Дессуар считает, что эстетическое и художественное не сопрягаются друг с другом, а существуют параллельно, как рядоположенные понятия. Исходя из этой посылки, он различает эстетику (теорию деятельности по законам красоты вне искусства) и общее искусствознание (теорию художественной деятельности в искусстве). Такое разделение неправомерно: и исторически, и в повседневной практике эстетическая деятельность перерастает в художественную. Оба эти типа деятельности имеют много общего и помимо специфических особенностей обладают рядом единых законов, которые следует изучать в единой науке.

Ошибочно как отождествлять эстетическую деятельность с искусством, так и противопоставлять их.

3. Утверждения, что художественная деятельность в чем-то уже, а в чем-то шире эстетической (М. Каган¹⁷) вносят в науку ту странную логику, по

¹⁷ М. Каган утверждает, что эстетическая деятельность, с одной стороны, шире художественной (последняя — частный случай первой), с другой стороны, художественная деятельность

которой один твеновский персонаж оказался сам себе дедушкой. Точка зрения М. Кагана лишена ясности. Выдающиеся логики от Дж. Милля до В. Асмуса и П. Попова сошли бы с ума, выясняя, как отразить описанное Каганом взаимоотношение понятий графически, через привычные для логиков круги? Но Бог с ней, с логикой, у Кагана и с эстетикой не все в порядке: ведь если художественное в чем-то шире эстетического, значит, что-то в художественном должно быть неэстетическим. Однако внеэстетических ценностей в искусстве нет. Философское, политическое, моральное предстают в искусстве как эстетические ценности, и даже утилитарное здесь эстетически одухотворено.

4. Автор этой книги придерживается мнения, что эстетическая деятельность шире художественной. 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. Разве подвиг не есть явление героическое с этической точки зрения и возвышенное — с эстетической? Отношение возвышенного к деятельности героя, совершающего подвиг, такое же, как отношение прекрасного к деятельности мастера, создающего красивую и полезную вещь. Возвышен подвиг, безобразна и низменна подлость.

Сфера эстетического освоения мира гораздо шире собственно искусства. Она охватывает и труд, и быт, и культуру. Сады и парки — продукт культурной деятельности, стремящейся породнить облагороженную природу с человеком. Не являясь в строгом смысле

шире эстетической (художник творит не только по законам красоты). (См.: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971. — С. 216, 218). В этом суждении М. Кагана не учитывается, что именно эстетическая деятельность протекает не только по законам красоты.

слова собственно искусством, садово-парковая культура развивается вместе с ним и под его влиянием, что сказалось в следовании стилей садов и парков за стилями художественных направлений в искусстве. Существуют сады и парки Ренессанса, барокко и рококо, классицизма и романтизма. В пределах каждого стиля есть свои национальные особенности, а внутри национального стиля — почерк отдельных садоводов (Джон Эвелин писал в конце XVII в.: «Каков садовод, таков и сад»). Например, парк французского классицизма в Версале, сады голландского барокко в Московском Кремле огораживались стенами, украшались беседками, сады в духе рококо есть в Царском Селе^{2/}.

А разве не существует эстетическая деятельность, созидаящая комизм, однако протекающая вне рамок искусства? Разве социальное функционирование шуток, анекдотов, острова, каламбуров не есть форма эстетической деятельности по законам комизма? Конечно, в такой деятельности присутствует и прекрасное начало — как в виде идеала, так и в виде отточенности формы острова. Да, категория прекрасного универсальна по отношению к эстетической деятельности. Однако эстетические формы многообразны, и базируются они не только на зако-



Г. Б. Якулов. Концовка.
«Золотое руно», 1907,
№ 7—9

^{2/} См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов. — Л., 1982.

нах красоты. Роль и место комизма в эстетической деятельности убедительно раскрывает Бахтин, говоря не только о комедийном искусстве, но и о комедийной (смеховой) народной культуре средневековья³⁷. Карнавал — это внехудожественная эстетическая деятельность, осуществляемая одновременно и по законам красоты, и по законам комизма. Это массовая и масштабная деятельность: средневековый человек четверть жизни проводил на карнавале, длившемся ежегодно в общей сложности около трех месяцев.

Иронический элемент в садах барокко и рококо свидетельствует о том, что эстетическое освоение мира осуществляется не только по законам универсальной эстетической категории — прекрасного, но и опирается на все многообразие эстетических свойств действительности (возвышенное, трагическое, комическое).

А трагическое? Оно есть и в жизни, 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, церемония возложения венков, торжественно-траурная процессия, процедура прощания и воздаяния последнего долга умершему — все это формы эстетической деятельности, в которых прекрасное и трагическое переплетены и взаимодействуют.

Эстетическая деятельность исторически предваряет художественную, последняя вырастает из первой. В художественной деятельности достигают своего идеального выражения и закрепляются высшие достижения эстетической деятельности. Художественная деятельность обратно влияет на эстетическую, поднимая ее за собой. По утверждению Гадамера, «великие художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким обра-

³⁷ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

зом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира» — так что «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»⁴⁷.

ДИЗАЙН

Складывавшаяся веками и расширившаяся в XX в. внехудожественная сфера деятельности по законам красоты долго не имела своего адекватного терминологического обозначения. Ее называли: промышленное искусство, прикладное творчество, художественное конструирование, область эстетики труда, дизайн. Названия, отождествлявшие внехудожественную эстетическую деятельность с искусством или полагавшие ее новым видом искусства, упрощенно ориентировали эстетику на прямое перенесение закономерностей художественного творчества в иную сферу, обладающую своей спецификой.

Следует терминологически отличать «эстетическую деятельность», которая охватывает область не только прекрасного, но и возвышенного, трагического, комического, от «деятельности по законам красоты в индустриальной и технической сфере», которую обозначают понятием «дизайн».

Дизайн — это художественное проектирование и процесс промышленного производства полезной и красивой вещи. Дизайн — главная и наиболее развитая сфера деятельности человека по законам красоты вне искусства. Он охватывает область проектирования, производства и потребления вещей, изготавливаемых промышленностью, с учетом их пользы, удобства и красоты. Международный семинар дизайнеров (Бель-

⁴⁷ Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 274.

гия, 1984) дал следующее определение: «Дизайн — это творческая деятельность, целью которой является 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 — 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. Машинное производство тиражирует образец, обладающий эстетическими качествами. Продукт дизайна должен соответствовать своей функции (*назначению*), культурной традиции социального функционирования, технологии массового производства, современному стилю (*вкусам потребителя*), общим задачам «очеловечения» мира (*гуманизации «второй природы»*).

Дизайн создает особый зрительный язык формы, «визуальный язык» (В. Гропиус). В этом языке знаками становятся пропорции, оптическая иллюзия, отношения света и тени, пустоты и объемов, цвета и масштаба. Дизайновская форма — знак материала, технологии и качества изготовления 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 многих рабочих, технологов, инженеров, конструкторов. Узкая специализация каждого из них грозит разрушением универсальности личности и утратой эстетической цельности изготавливаемого предмета. Эту угрозу осознал еще основатель «практической эстетики» немецкий теоретик искусства Г. Земпер. Обобщая опыт промышленной выставки (Лондон, 1851), он заметил, что

при всем техническом прогрессе современные изделия уступают изделиям наших предков по форме и даже по их практической пригодности и целесообразности.

Индустрия убыстрила 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 несет на себе печати индивидуальности 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 формы живой природы, придает им культурно обработанный вид. Истинный арсенал форм дизайна — культура, в которой перерабатываются в свете опыта человечества все впечатления бытия.

Использование культурных форм, их обработка и перенос в новую область эстетически эффективны. Так,

например, плодотворна для художественного проектирования радиоприемников, радиол, магнитофонов форма домино: белая светящаяся полоса делит пополам черную лакированную плоскость фасада изделия, а на левой и правой части плоскости матовые светящиеся кружочки. Светящаяся линия способна выполнять роль шкалы приемника, а кружочки — роль кнопок управления (переключателя диапазонов, регулятора громкости, тембра). Количество светящихся кнопок в соответствии с формой домино и в зависимости от технической потребности может свободно варьироваться на каждой (левой и правой) плоскости от 0 до 6.

Цвет, ритм, пропорции, масштаб, форма и назначение предмета 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 решения 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. Рабочие одного чикагского завода отказались обедать в новом кафетерии: сверкающее белизной помещение напоминало больницу. Салоны самолетов нежелательно окрашивать в радостные, 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*). Стайлинг нередко используют недобросовестно: стилистическое оформление недоброкачественной продукции во имя ее массового сбыта. Дизайновская форма призвана отвечать истинным, а не мнимым, внушенным рекламой потребностям личности.

Дизайн есть в известном смысле 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. 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 обрести 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, книг, создаваемых дизайном. Та или иная форма ложки, стола, молотка, автомобиля служит целям и удобства, и эстетического воздействия, связанного с образом жизни общества, типом его мышления и деятельности.

Дизайн — это эстетический и научно-техничес-

кий уровень общества, воплощенный в товарах широкого потребления и орудиях труда. Дизайн — это секреты производства (технология создания продукта в промышленном масштабе), воплощенные в эстетически совершенную и удобную вещь. Дизайн — 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.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

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

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

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. В антропологическом смысле, повторяю, человек является существом эстетическим прежде, чем этическим. Искусство поэтому, в частности литература, не побочный продукт видового развития, а ровно наоборот. Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература, и в частности поэзия, будучи высшей формой словесности, представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель»^{5/}.

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. 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. 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. «Мерить культуру, ее высоту мы должны по ее высочайшим достижениям, ибо только вершины гор возвышаются над веками, создают горный хребет культуры»^{6/}.

Эстетическая концепция — теоретически осмысленный опыт эстетической деятельности людей.

Эстетические взгляды — система эстетических

^{5/} Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Стихотворения. - Таллин, 1991. — С. 10.

^{6/} Лихачев Д. С. Заметки о русском // Новый мир. — 1980. — №3. — С. 32.



Изображение на вазе

концепций, господствующая в данном обществе и определяющая эстетическую и художественную практику людей, ценностные аспекты их материальной и духовной деятельности.

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 — 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.



ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ЭСТЕТИКИ

ЭСТЕТИКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Первые эстетические идеи родились у древнегреческих философов как аспект их натурфилософии. Эта проблематика в дальнейшем стала 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) являются сферой эстетики, ее предметом. 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 степенью свободы в той мере, в какой он освоил эти явления. Все это создает эстетическое богатство мира: его предметы обладают многообразными эстетическими свойствами.

Прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, трагическое, коми-

ческое, 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 проблемное поле эстетики действительности.

ЭСТЕТИКА ИСКУССТВА

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

В центре внимания эстетики искусства — художественное творчество в его эстетическом отношении к действительности и в его значении для человечества. Эстетика осмысляет наиболее общие законы худо-



Пенелопа за кроснами

жественного освоения мира в литературе, живописи, скульптуре, театре, кино, музыке, хореографии, архитектуре, прикладном и декоративном искусстве, исследует происхождение, природу и законы социального бытия, функционирования, развития искусства. Художественное творчество, его специфика и сущность, эстетическое богатство искусства, общечеловеческое значение его шедевров, эстетическое отношение искусства к действительности составляют второе проблемное поле эстетики искусства.

Искусство — это отстоявшаяся, откристаллизовавшаяся и закрепленная форма освоения мира по законам красоты, в которой есть эстетическое содержание, художественная концепция мира и личности.

Между двумя формами эстетической деятельности — собственно художественной и практической — существует граница, но она подвижна и преодолима. На этой границе со стороны искусства — архитектура, прикладное и декоративное искусство, а со стороны практического и индустриального освоения мира — дизайн.

Многообразие форм освоения мира не сводится к искусству. Предмет эстетики и ее проблемное поле шире искусства.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Эстетическое освоение мира в сфере быта, человеческого поведения, научного творчества, спорта, эстетические аспекты карнавалов, обрядов, этикета, кулинарии — все это сфера интересов практической эстетики⁷⁷, являющейся важным и еще мало

⁷⁷ Термин «практическая эстетика» употребляется здесь не в том значении, в каком употреблял его Г. Земпер, отождествлявший практическую эстетику с индустриальной (технической).

разработанным разделом общей эстетики. Практическая эстетика имеет тенденцию к отпочкованию от основного древа эстетики в самостоятельную дисциплину.

Широту проблемного поля эстетики отражают споры и поиски современных теоретиков в области классификации искусств. По мнению американского эстетика Томаса Манро, видами искусства являются 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! Манро не видит берегов у искусства. 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 в 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). И все же Фараби и Манро принимают за виды искусства то, что является формами эстетического освоения мира согласно целесообразности и по законам красоты.

Одни из таких форм освоения мира относятся к дизайну, другие — к прикладному и декоративному искусству, третьи — к области практической эстетики.

В проблемное поле практической эстетики входят такие еще мало разработанные проблемы, как эстетическая организация природной среды, эстетика «второй» (рукотворной) природы (строительство парков), социальные формы поведения людей, красота человеческих отношений (в этом смысле эстетика выступает как этика будущего), быт. Биосфера Земли, превращаемая в ноосферу, околоземное космическое пространство, уже активно осваиваемое человеком, — все это также область реального или потенциального интереса практической эстетики, ее проблемное поле. В научном труде, спорте, в играх, в празднествах и массовых действиях есть эстетический аспект, который еще недостаточно изучен эстетикой, но входит в ее предмет.

ТЕХНИЧЕСКАЯ (ИНДУСТРИАЛЬНАЯ) ЭСТЕТИКА

Техническая (индустриальная) эстетика — это теория дизайна и 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. Техническая эстетика находится в процессе отпочкования от общей эстетики и выделения в самостоятельную науку.

Многие новые дисциплины (биохимия, астрофизика) развились на стыке наук. Такова же и техническая эстетика. В комплексе с эстетическими она анализирует экономические, технические, гигиеничес-

кие факторы, а также данные эргономики (теории организации труда), оптимизирующей условия деятельности человека на основе изучения его психофизиологических возможностей.

Идеи технической эстетики начали зарождаться в середине XIX в., задолго до появления дизайна. Английский теоретик искусства Дж. Рёскин в 1857 г. ввел 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 труду⁸⁷. Эту идею поддержал английский исследователь У. Моррис, безуспешно пытавшийся создать современное мануфактурное производство.

Г. Земпер в двухтомном труде «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (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 и теоретик Ф. Рело в книге «О стиле в машиностроении» (1862) выступил против резкого разграничения искусства и техники и за внедрение архитектурных стилей в машиностроение.

В начале XX в. архитектор Х. ван де Велде прокламировал, что изделие должно сочетать техническую и художественную форму, подчиняться целесообразности, логике, «практической и разумной красоте». Теоретик искусства Г. Мутезиус высказался за «оху-

⁸⁷ См.: Рёскин Дж. Радость на века и ее рыночная цена, или Политическая экономия искусства. — М., 1902. — Серия 1. — Кн. 8.

дожествление» технических изделий, а директор концерна АЭГ П. Беренс настаивал на художественной стандартизации и стилистическом клишировании продукции. Его ученик, архитектор В. Гропиус утверждал: поделка индустрии должна быть одухотворена и эстетически оформлена.

В Германии в 1919 г. был основан «Баухауз», ставший центром технической эстетики.

В России в начале XX в. П. Страхов⁹⁷ писал о необходимости единства искусства и техники; само производственное предприятие должно быть красивым. П. Энгельмейер и Я. Столяров в 1910 г. выступили за отказ от украшательства в продуктах промышленности и за органическое слияние в них пользы, функции и красоты¹⁰⁷.

В 1920 г. образовался ВХУТЕМАС (Всесоюзные художественно-технические мастерские), где развернулись изыскания в области дизайна и технической эстетики. А. Родченко, В. Татлин, Л. Лисицкий, М. Гинзбург, И. Леонидов разрабатывают идею «производственного искусства».

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

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.

⁹⁷ См.: Страхов П. Эстетические задачи техники. — М., 1906.

¹⁰⁷ См.: Энгельмейер П. К. Теория творчества. СПб, 1910; Столяров Я. Несколько слов о красоте в технике. — Харьков, 1910.

ТЕОРЕТИКО-ИНФОРМАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

Проблемы теоретико-информативной эстетики выделил в особую сферу науки и разработал Макс Бензе. Тем самым было расширено проблемное поле эстетики и намечена возможность отпочкования от эстетики еще одной самостоятельной дисциплины. Важнейшие проблемы теоретико-информативной эстетики: особенности эстетической информации — ее гедонистический потенциал; ее отношение к помехам, к «шумам»; ее код, ее оригинальность; ее отношение к знакам, ее смысл и значение; ее избыточность, богатство, характер интерпретации; условия онтологии произведения (*социальное бытие художественной реальности*).

Социокоммуникативная эстетика (вариант теоретико-коммуникативной эстетики, сосредоточивающий внимание на информативных процессах, протекающих на основе массовых коммуникаций) разрабатывает проблемы: распространение идей и роль средств массовой коммуникации в цикличности их творческого обращения; вычленение единой универсальной структуры человеческой культуры (*структуры человеческой мысли*), «мозаичность культуры» (хаос *случайных осколков знаний и оценок*) эпохи массовой коммуникации; зависимость культуры от средств ее передачи.

Теоретико-информативные и социокоммуникативные эстетические концепции нацелены на осознание художественно-информативной природы искусства и роли средств массовой коммуникации в жизни художественной культуры¹¹⁷.

¹¹⁷ Подробнее см.: раздел «Художественное общение в свете теоретико-информативной эстетики» в главе «Искусство как художественное общение».

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 гг. XX в. эстетика попыталась подойти к искусству не со стороны его создания, а обратным путем — со стороны художественного восприятия. Благодаря усилиям теоретиков Констанцской школы (ФРГ) возникло новое направление эстетики, сосредоточившееся не на процессе творческого созидания произведения, а на



Ф. Сурбаран. Голова монаха. 1629

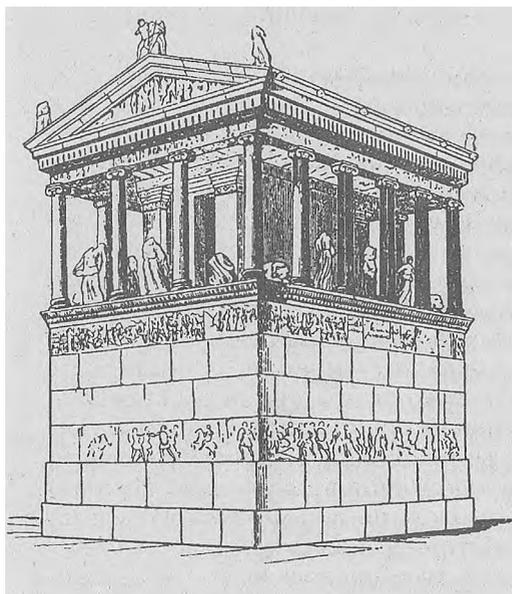
процессе его творческого восприятия и социального функционирования. Оказалось, что при таком взгляде открываются многие ранее сокрытые особенности искусства. Этот новый подход позволил выкристаллизоваться целому новому разделу изучаемой нами дисциплины. Этот раздел был назван — «рецептивная эстетика» (эстетика восприятия, или функциональная). Раздел же этот имеет тенденцию к отпочкованию от единого древа эстетики и к вычленению в отдельную научную дисциплину. Рецепттивный подход позволил узнать много нового и сформулировать ряд парадоксальных суждений.

Главные идеи рецептивной эстетики таковы.

Художественное произведение не равно себе. Его текст не меняется, но смысл изменчив, потому что является результатом взаимодействия опыта читателя (слушателя, зрителя) и автора. Восприятие художественного 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. Историческая изменчивость смысла и онтологического статуса произведения — закономерность художественного процесса.

Подробнее о проблемах рецептивной эстетики мы поговорим ниже.

3 ЭСТЕТИКА - АКСИОЛОГИЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ



**НАУКА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ
БОГАТСТВЕ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
И ИСКУССТВА**

69
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ -
ЦЕННОСТЬ ДЛЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
КАК РОДА

82
ПРЕКРАСНОЕ -
ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ
ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕ-
СКАЯ ЦЕННОСТЬ
И СФЕРА
СВОБОДЫ

116
ВОЗВЫШЕННОЕ -
ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ
ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕ-
СКАЯ ЦЕННОСТЬ
И СФЕРА
НЕСВОБОДЫ

129
ТРАГИЧЕСКОЕ -
ГИБЕЛЬ ОБЩЕЧЕ-
ЛОВЕЧЕСКИХ
ЦЕННОСТЕЙ ВО
ИМЯ
РАСШИРЕНИЯ
СФЕРЫ СВОБОДЫ

162
КОМИЧЕСКОЕ -
ОТВЕРЖЕНИЕ
ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ
ЦЕННОСТЕЙ,
РАСШИРЯЮЩЕ
СФЕРУ СВОБОДЫ

204
МНОГООБРАЗИЕ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ
СВОЙСТВ





ЭСТЕТИЧЕСКОЕ - ЦЕННОСТЬ ДЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА КАК РОДА

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ 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. До этого разработка коренной категории эстетики — прекрасного — некоторыми своими аспектами 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 пре-

красного, выдвинутые в истории эстетической мысли, так или иначе тяготеют к одной из этих теоретических моделей эстетического. Другими словами, многообразные концепции прекрасного можно также свести к пяти моделям.

I модель эстетического (*объективно-духовная*): эстетическое — результат одухотворения мира богом или абсолютной идеей.

Этой модели эстетического полно соответствует первая модель прекрасного: прекрасное — свет бога на конкретных вещах и явлениях (Тертуллиан, Фома Аквинский, Франциск Ассизский) либо воплощение абсолютной идеи (Платон, Гегель). Лаплас говорил, что он не нуждается в творце, чтобы показать, как действует планетарная система. Это не отрицание бога, а нежелание помянуть его всуе. Божественным одухотворением легко объяснить прекрасное, возвышенное и другие положительные эстетические свойства, но затруднительно — безобразное, низменное, ужасное. Впрочем, при определенной гибкости ума богом можно объяснить и цветок, и обезьяну, и синеву неба, и красоту, 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 явления исходя из их собственной природы (спинозовский принцип «*causa sui*» — по причине самого себя). Научно корректно объяснение, специфически «притертое» к данному явлению и требующее минимального количества необходимых и достаточных оснований и аргументов.

II модель эстетического (*субъективно-духовная, или персоналистская*): 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 «сужению», «одалживанию» (Жан Поль), «вчувствованию» (Б. Кроче), «проецированию» (Н. Гартман) духовного богатства человека на действительность; красота — результат интенционального (направленного, активного, «обмысливающего») восприятия предмета субъектом (Ф. Brentano, А. Мейнонг и другие феноменологи). В этой концепции теряется критерий оценки эстетической ценности, в эстетику вторгается волюнтаризм.

III модель эстетического (*субъективно-объективная*): 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/человек) как эстетического, так и прекрасного и не устраняется волюнтаризм эстетических суждений и оценок. Эта модель признавалась марксистской (*правильной*) многими советскими теоретиками (В. Ермилов, М. Каган) ввиду того, что ее развивал особо приближенный к марксизму Чернышевский.

IV модель эстетического (*«природническая», или «материалистическая»*): эстетическое — естественное свойство предметов. Этой модели эстетического полно соответствует четвертая модель прекрасного: прекрасное — естественное свойство явлений природы, 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 (И. Астахов, М. Овсянников), потрафляющая стремлению официальной идеологии все трактовать эпитонски и сугубо вульгарно-материалистическим способом. Однако если эстетическое — такое же свойство природы, как ее физические и химические свойства, то неясно, почему его изучением не зани-

маются естественные науки. Инструмент, с помощью которого можно измерить эстетические свойства предмета, — вкус — принципиально отличается от весов и иных приборов, измеряющих физические свойства предметов. «Природническое» понимание эстетического, как и третья модель прекрасного, лишают 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 (результат общественных противоречий). «Природническая» концепция оказывается не в состоянии объяснить сущность эстетического в сфере социальной жизни и в искусстве.

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

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ПОЛЕЗНОЕ

Как самостоятельная категория, эстетическое стало изучаться недавно. Его сущность в истории эсте-

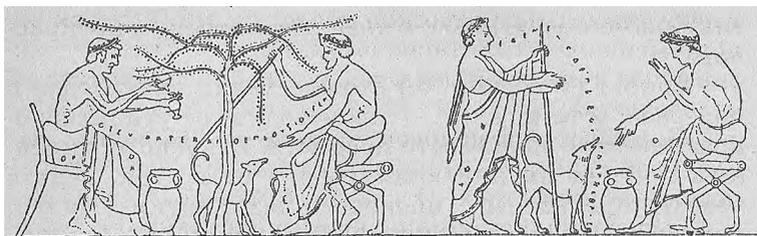
тики часто постигалась в ходе рассмотрения прекрасного.

Сократ (V в. до н. э.) отождествлял прекрасное и полезное: эстетическое — производное от утилитарно-практической значимости предмета. Искусно украшенный щит, не защищающий воина от врагов, нельзя назвать прекрасным, прекрасен даже неукрашенный щит, хорошо выполняющий свою функцию. Сократ, хотя и в наивной, упрощенной форме, вводит общественную практику в определение прекрасного, эстетического. 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-буддист Шанкара (VIII—IX в.) подчеркивал, что эстетическому восприятию присуще состояние покоя, отсутствие чувственных вожделений, успокоенность и просветленность. В восточной традиции эстетическое — проявление истинной духовности, тот внутренний голос бытия и космического сознания, который возвышает человека над его обыденно-мирским существованием. Эта традиция эстетизирует путь духовного очищения и прозрения.

Кант (XVIII в.) полагал, что при эстетическом восприятии предмета, во-первых, наше отношение к нему бескорыстно, незаинтересованно, чем принципиально отличается от морального и практического отношения; во-вторых, мы получаем удовольствие «без понятия»; в-третьих, предмет воспринимается как целесообразный «без представления о цели»; в-четвертых, предмет рассматривается «как предмет необходимого удовольствия»¹⁷. Немецкий философ утверждает духовную природу эстетического, выделяет его из сферы утилитарного и абсолютизирует практическую незаинтересованность человека в предмете эстетического наслаждения.

¹⁷ См.: Кант И. Соч. В 6 М., — М., 1966. — Т. 5. — С. 212, 240, 245.



Чернофигурные изображения на амфоре

Отождествление эстетического с пользой свойственно тем мировоззренческим течениям, которые обобщают опыт сознания, не постигшего еще своей духовной природы, однако уже освоившего сферу практических интересов и погруженного в мир предметов. Концепции, трактующие эстетическое как бесполезное, наоборот, развивают понимание эстетического как сугубо духовной сферы.

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 есть 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 сделать моей 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 про-

тиворечивость человеческой деятельности, которая одновременно и утилитарно-эгоистична, и эстетически-альтруистична и включается в жизнь и личности, и человечества.

Первобытный человек зависел от удачи в охоте. Ему необходима была наблюдательность, помогавшая познанию животных. Этим опытом и исчерпывалась вся сознательно-эмоциональная жизнь дикаря, обобщавшаяся и закреплявшаяся в наскальных изображениях. Он замыкался на узкопрактическом отношении к реальности, которое, однако, уже содержало нечто общечеловеческое, родовое. Поэтому на основе практического отношения начинает формироваться эстетическое.

Эстетическое выступает в форме полезного до тех пор, пока полно не выявляется и не формируется оппозиция: природа/культура, естественное/искусственное, или, как формулирует Леви-Стросс: сырое/варенное.

Человек наслаждается прекрасным не для удовлетворения обыденных нужд, скажем, утоления голода. При эстетическом восприятии существует та высшая заинтересованность, которая возникает, лишь когда у человека удовлетворены его непосредственные потребности и когда складывается сложная сеть общественных интересов, часто далеких от утилитарных потребностей.

В современном мире эстетическое еще далее отстоит от практического. 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. 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 каж-

дое наше сиюминутное, субъективное отношение. В понятии «полезное» фиксируется жизненная необходимость предмета и установка сознания на использование этого предмета для удовлетворения обыденных потребностей. Полезное становится мировоззренческой ориентацией лишь в прагматизме как идейном течении. В реальном процессе бытия полезное предшествует эстетическому и является его фундаментом. Эстетическое же тяготеет к бескорыстию и духовности.

В век прагматизма, в обуйавшей общество жажде богатства особенно важно услышать хвалу бескорыстию и духовности. Австрийский писатель Герман Брох утверждал: «...пусть умолкнет в этом мире даже музыка, пусть исчезнут всякие последние непосредственные проявления духа, пусть останется одно только рациональное мышление, с отчаянной честностью цепляющееся за очевидное, сознающее... его научно постижимые границы и отвергающее всякий выход за эти границы как мистику, но и тогда в этом царстве логики останется место духу, *agens* (сильному, живому — лат.) сверхпорядку, который не относится к сфере практики и не может быть понят с ее точки зрения, но который существует и осознается. А в этом осознании и заключено самое главное. Оправдание и, более того, требование такой позиции, которая не устает запрашивать о духе»²⁷.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КАК ЦЕННОСТЬ

Г. Плеханов подчеркивал общественный Характер заинтересованности человека в предмете эстетического восприятия. Ранее Н. Чернышевский отмечал, что предметы искусства представляют собой общеинтересное в жизни для человека.

²⁷ Брох Г. Дух и дух времени // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. — М., 1986. — С. 381.

Поскольку в эстетическом отношении отсутствует непосредственная практическая цель, 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; 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 определенные отношения 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 летосчисление, 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, следовательно, зависит не только от его естественных качеств, но и от тех общественных обстоятельств, в которые он включен. Золото оказывает на человека определенное эстетическое воздействие как металл, олицетворяющий деньги, то есть в конечном итоге как определенный тип общественных отношений. Эстетические свойства предметов не тождественны цветовым. «Отождествить эстетическое свойство с блеском... значит, вопреки пословице, считать золотом все, что блестит»^{3/}.

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. Если политика рассматривает явления с точки зрения их значения для отношений между государ-

^{3/} Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. — М., 1972. — С. 116.

ствами, народами и классами, философия — с точки зрения 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, то для эстетики явления существуют в их общечеловеческом значении. Человек всякий раз исходит из исторически определенного социального опыта. Однако именно эстетическое отношение позволяет ему освоить этот опыт в личностных и духовно-культурных формах и извлечь из него общечеловеческое.

В общечеловеческой природе эстетических ценностей — источник непреходящего значения великих творений искусства, созданных в разные эпохи.

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: эстетическое проявляется в разных формах — прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое.

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

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.

Общественная концепция эстетического служит ключом к раскрытию сущности его форм — прекрасного, возвышенного, трагического, комического, безобразного, низменного. Действительность в ее эстетическом богатстве предстает как предмет искусства, которое все; явления берет эстетически, то есть в их общечеловеческом значении. Утилитарно-практический, «партийный», тенденциозный подход к жизненному материалу ведет к утрате специфики искусства и



П. Гоген. Арлезианка. Этюд к картине «Кафе в Арле». 1888

превращает его в служанку сиюминутной конъюнктуры, в поденщика 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, выступающий как аналог предмета искусства, тоже может быть понят нами только как 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 знание о мире как свое собственное ощущение. 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.



ПРЕКРАСНОЕ -
ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ
ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ
ЦЕННОСТЬ И СФЕРА
СВОБОДЫ

МАЛЕНЬКОЕ
ВВЕДЕНИЕ

Восторгаясь красотой женщины,
Б. Пастернак писал:

Любить иных — тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносильна⁴⁷.

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 поэт пришел в сокровищницу искусства: расставаться с жизнью для него значило расставаться с красотой.

Тайна красоты тревожит человечество века. Множество суждений о ней было высказано в истории.

⁴⁷ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1965. — С. 165.

земледелия, дающего только хлеб и бобы. Инанна оттачивает свой выбор на божестве пастухов, который в большей мере обеспечивает людей всем необходимым. Первостепенная значимость скотоводства в шумерской экономике предопределяет мнение: бог пастухов красивее и имеет большее право войти в семью бога солнца.

Древние египтяне высказали глубокие теоретические идеи об искусстве и об эстетических свойствах действительности. Так, в папирусе времен Среднего царства воспеваются красота Нила:

Делает он праздник в храмах.
 Если он медлит, то замыкается дыхание...
 И миллионы людей гибнут...
 Когда же он восходит, земля в ликовании,
 И все живое в радости,
 Зубы все начинают смеяться...
 Приносящий хлеба, обильный пищей,
 Творящий все прекрасное...⁶⁷

В этом гимне красота характеризуется как творение жизни, как источник ее благ. Древние египтяне полагали, что прекрасное есть жизнь. Так, в гимне, воспевающем бога солнца Атону, говорится:

Ты подаешь жизнь сердцам твою
 Красотою, которая и есть жизнь⁷⁷.

У древних народов отношение к миру сохраняло свою целостность, а эстетический интерес еще не вычленился в самостоятельную сферу и не полностью отделился от практического, поэтому любое их отношение к миру было эстетическим.

Философское осмысление мира, естественно-научные представления в ранней греческой философии

⁶⁷ См.: Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. — М.; Л., 1956. — С. 92.

⁷⁷ См.: История древнего мира. — М., 1937. — Т. 1. — С. 276.

были неразрывно связаны с толкованием прекрасного. Как подчеркивает В. Ф. Асмус, «античная эстетика начинается как одна из граней философствования о природе»⁸⁷.

Древнегреческая эстетика была частью нерасчленимых знаний. В характеристике мироздания подспудно присутствовала эстетическая оценка.

Через всю античную эстетику проходит мысль о красоте реального бытия. И эта детски непосредственная вера в жизнь, в ее красоту, в ее полную противоречий прекрасную гармонию актуальна сегодня в мире, близком к отчаянию.

Уже у первых натурфилософов нет ни тени сомнения в объективном существовании мира и в реальности его красоты. Для них прекрасное — космическое совершенство, всеобщая гармония вселенной. В их учении в единстве выступает эстетическое и космогоническое. Вселенная для древнегреческих натурфилософов — космос (слово это означает одновременно: мироздание и украшение, наряд, красота, порядок, гармония⁸⁷).

Зачатки даже таких далеких друг от друга наук, как космогония и эстетика, были слиты, и отсутствовали резкие границы между научным (стихийно-диалектическим) и художественным мышлением.

Взгляды древнегреческих натурфилософов положили начало большой эстафете теоретической преемственности. Для пифагорейцев мир — стройный космос, гармоническая вселенная. Пифагорейцы связывают понятие прекрасного и с общей картиной мира, и, в соответствии с морально-религиозной направленностью своей философии, с понятием блага. Не ставя вопрос о единстве этического и эстетического, они фактически включают понятие прекрасного в понятие блага. Растворение прекрасного в этическом видно в пифагорейской таблице противоположностей:

⁸⁷ Античные мыслители об искусстве. — М., 1937. — С. 17.

⁹⁷ Не случайно слово «космос» имеет единый корень со словом «косметика».

предел и беспредельное,
 нечет и чет,
 единство и множество,
 правое и левое,
 самец и самка,
 покоящееся и движущееся,
 прямое и кривое,
 свет и тьма,
 добро и зло,
 квадрат и прямоугольник.

Пара противоположностей — прекрасное и безобразное — отсутствует, ибо прекрасное включено в добро, а безобразное — в зло.

Пифагорейцы подошли к прекрасному еще и с математической стороны. Разрабатывая вопросы музыкальной акустики, они поставили проблему соотношения тонов и дали его математическое выражение (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^{10/}. Здесь в математической форме угадывается единство и борьба противоположностей в гармоническом. Для пифагорейцев 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 выступает всюду, где имеют место неравенство, противоречия, ибо равное и непротиворечивое в гармонии не нуждается.

Красота гармонична. Гармония возникает только там, где есть неравенство, она — единство разного. Гармония — это противоположности в «соразмерной смеси», это истинность бытия, созвучность космосу.

10/ В этих подходах заложен принцип «поверить алгеброй гармонию», развивавшийся в истории научной мысли, а в XX в. воплотившийся в структурных методах изучения искусства.

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 — свидетельство их наивной и жизнерадостной уверенности в том, что Вселенная — прекрасно звучащий оркестр. В оканянные дни, потрясшие мир, Блок призвал слушать музыку революции. И это был призыв не революционера, как показалось его бывшим друзьям, а поэта — поэта, приобщенного к античной философской традиции.

Фантастическое представление пифагорейцев о мире мало дало развитию научной астрономии, но оно важно как свидетельство наивной и стихийной уверенности в красоте мира. Мир прекрасен — этот тезис прошел через всю историю античной эстетики.

Концепция Вселенной у Гераклита (ок. 520 — ок. 460 до н. э.) диалектична и включает в себя эстетическую картину мира (философия и эстетика еще выступают в единстве). Гераклит понимает прекрасное не как застывшее и неподвижное, а как вечно меняющееся и обновляющееся (в отличие от пифагорейцев, для него гармония есть не статическое, а динамическое равновесие). Возможна и «сокрытая гармония, в которой сокрыты и погружены различия и противоположности».

Для Гераклита гармония — движущееся, динамическое состояние. Центральный образ мировоззрения Гераклита — огонь. Пламя пожирает существующее, превращает его в пепел, из которого снова рождается жизнь, — такова, по Гераклиту, картина мироздания, его судьба. Красота жизни есть красота

вечного умирания и вечного возрождения из пепла в новых формах. Красота — извечная природа огня, из противоречий сплетенного, в будущее устремленного. Противоречие — созидатель гармонии и условие существования прекрасного: расходящееся сходится — прекраснейшее согласие лиры происходит из борьбы противоположностей, и все происходит в силу раздора («Расходящееся сходится, и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу»¹¹⁾).

Два конца натянутого лука и две стороны лиры в своем расходящемся стремлении производят согласное действие. В подобно^ единстве борющихся противоположностей Гераклит 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 делает изображения, соответствующие оригиналам, смешивая черные, белые, желтые и красные краски;

2) музыка создает единую гармонию, смешав (в совместном пении) различные голоса: высокие, низкие, протяжные, короткие (этот фрагмент изложил Аристотель).

Гераклит утверждает относительность человеческих суждений: например, о красивом и безобразном, полезном и вредном (направлено против «вечных законов» красоты, признаваемых пифагорейцами).

«Прекрасное есть символ духа»^{12/}, бесконечно меняющийся огонь. Гераклит ставит вопрос о его постижении: пифагорейский математический подход неэффективен (прекрасное непостижимо путем вычисления или отвлеченного мышления), а познается интуитив-

¹¹⁷ Античные мыслители об искусстве. — М., 1937. — С. 34.

^{12/} См.: Самсонов Н. История эстетических учений. — 1914/15. — Т. 1. — С. 94.

но (созерцанием). Второй путь: огонь-красота постигается огнеподобным (*диалектичным*) мышлением: процесс осознания противоречивой сущности жизни, рождения и умирания, борьбы и единства. Третий (высший) путь: откровения мирового разума (гармония — тайна, ее разгадка — в мировом разуме, т. е. Логосе).

Эмпедокл (ок. 490 — ок. 430 до н. э.) считал, что мир состоит из четырех первоэлементов: огня, воздуха, воды и земли. Эти первоэлементы соединяет Любовь, рождающая гармонию и красоту, а разъединяет Вражда, вызывающая хаос и безобразное (см.: Аристотель. *Метафизика*, 684 и 32). Для Эмпедокла все эти процессы непрерывны и бесконечны:

Ибо соединение все вещи рождает и губит,
 А они вновь распадаются, когда разрывается
 связь (всех частей).
 И эта постоянная смена никогда не
 прекращается:
 То любовью соединяется все воедино,
 То, напротив, враждою ненависти все несется
 в разные стороны¹³⁷.

Пифагорейцы поставили вопрос о гармонии мира еще в самой общей форме. Для Гераклита гармония — единство борющихся противоположностей. Для Эмпедокла гармония — единство множества.

Натурфилософии 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, лишённые плеч, двигались глаза, лишённые лба. Это первый период существования мира — эпоха одночленных органов.

Во втором периоде одночленные органы случайно и хаотично соединяются, наступает эпоха чудовищ —

¹³⁷ Simpl. Phys., 157, 25. Цит. по кн.: История философии. В 3 тт. — Т. I. — М., 1941. — С. 82.

цельных существ, не имевших гармонии в соединении органов.

В третьем периоде появились «цельноприродные существа». Но они еще не имели красивого соединения членов.

В четвертый период (современная эпоха) появляются животные и люди, целесообразно и гармонично организованные.

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 живого, процесс рождения красоты и гармонии.

Древнегреческие атомисты Левкипп и Демокрит свое атомистическое учение распространяли на теорию познания, на этику и на эстетику.

По Демокриту, благо человека в его блаженстве, благодущии: «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). Этика благодущия у древнегреческого атомиста сочетается с эстетикой прекрасного и с принципом утилитаризма: «не следует стремиться ко всякому наслаждению, но только к такому, которое связано с прекрасным» (фр. 207); «отказывайся от наслаждения, которое не полезно» (фр. 74).

Демокрит 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»; «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 придал понятию «мера» особое значение.

Многогранную разработку категории прекрасного дал Сократ (V в. до н. э.). Мы знаем о его идеях по изложению Ксенофонта и Платона. Сократ был про-

славленным мастером диалога. Платон в «Пире», «Гиппии Большем» и других диалогах передает эстетические высказывания Сократа, впрочем, в уста персонажей часто вкладывает свои мысли.

Софисты утверждали, что нет и не может быть общезначимого критерия истины, добра, красоты. Сократ же обосновывал возможность таких общих критериев.

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. Он утверждал, что на человека, прекрасного в беге, не похож человек, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, не похож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь.

Сократ связывает прекрасное с утилитарным. Он спрашивает Аристиппа (пересказ Ксенофонта): «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 хорошие и дурные: 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».

В другом отрывке (Ксенофонт. Воспоминания о Сократе, IV. 6) также пересказывается утилитаристская точка зрения Сократа:

«Стало быть, полезное есть благо для того, кому оно полезно?

Мне кажется, да, отвечал Евфидем.

А прекрасное можем ли мы определить как-нибудь иначе? Или же есть на свете тело, сосуд или другой какой предмет, который ты называешь прекрасным, про который ты знаешь, что он прекрасен для всего?

Клянусь Зевсом, нет, отвечал Евфидем.

Так 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».

Если досократики говорили о красоте как о качестве мира, то Сократ одним из первых в истории пытается дать развернутый ответ на вопрос, какова природа прекрасного, в чем его сущность. Сократ задается целью ответить не только на вопрос «что прекрасно?», но и «что есть прекрасное?» В диалоге Платона «Гипсий Большой»¹⁴⁷ Сократ прямо ставит этот вопрос. Спор Гипсия и Сократа полон глубокого философско-теоретического смысла (при этом объективное изложение сократовской точки зрения порою перетекает в собственно платоновские рассуждения). Сама форма диалога способствует диалектическому рассмотрению предмета. И хотя Сократ мудр, а Гип-

¹⁴⁷ См.: Платон. Соч. В 3 тт. — М., 1971. — Т. 1. — С. 158—186.

пий глуп и хвастлив, обе спорящие стороны высказывают подчас мысли одинаково верные и одинаково важные для всесторонней характеристики объекта исследования. В диалоге последующая фраза часто противоречит предыдущей, но каждая из них есть характеристика одной из сторон прекрасного, а все вместе они дают его многогранное теоретическое объяснение. 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 в исследовании прекрасного — признание его конкретности. Но прекрасное обладает не только конкретностью и единичностью, но и многообразием и всеобщностью, и Сократ подчеркивает эту сторону прекрасного 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, наилучшее в своем роде. Для Сократа прекрасное многообразно: «...а прекрасная кобылица... а прекрасная лира... а прекрасный горшок разве не есть что-то прекрасное?» Он подводит собеседника к выводу, что прекрасное есть общее, проявляющееся через единичное; конкретность, обладающая всеобщностью. Гиппию кажется неудобным ставить в один ценностный ряд прекрасную женщину и горшок. Тогда Сократ вводит идею о степенях красоты. Для определения степени красоты предмета нужно сопоставить 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». Не без юмора продолжая мысль Гераклита и обращая ее против Гиппия, Сократ говорит: «Прекраснейший из

горшков безобразен в сравнении с породой девичьей, как утверждает мудрец Гипший».

Пытаясь отыскать эталон прекрасного, Гипший 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 Гипший, — 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». Однако Сократ замечает, что здесь не схватывается исключительное: ведь на героев, рожденных бессмертными богами, и на самих богов это определение 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»¹⁵⁷.

Возникает сенсуалистическо-гедонистический подход к прекрасному как источнику удовольствия: «...прекрасное — это приятное благодаря слуху и зрению», а «приятное, связанное со всеми остальными ощущени-

¹⁵⁷ Различение полезного и прекрасного принадлежит Сократу — персонажу платоновского диалога. Реальный же Сократ считал, что полезное прекрасно для того, для чего оно полезно. В передаче Ксенофонта (он объективно излагает точку зрения спорящих) Сократ выступает как последовательный сторонник отождествления полезного и прекрасного (красота — полезность предмета).

ями, получаемыми от пищи, питья, любовных утех» выносятся за пределы прекрасного. Далее Платон различает физически и духовно прекрасное; в уста Сократа вкладывается вопрос: разве прекрасные действия и законы бывают нам приятны через слух и зрение?

Изложением утилитаристской точки зрения заканчивается платоновский пересказ сократовского взгляда на прекрасное в диалоге «Гиппий Большой». Далее идет уже собственно платоновское изложение проблемы. 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 есть нечто иное».

Столкновение мнений Гиппия и Сократа так и не приводит к окончательному определению прекрасного. Но эта дискуссия теоретически не бесплодна: в ходе ее прекрасное всесторонне анализируется. Как высший вывод полемики звучит заключительная фраза диалога: «Прекрасное — трудно».

В диалоге Платона «Пир» дается определение красоты: «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 самим живым существам или картинам, а 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»¹⁶⁷. 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.

В уже упоминавшемся диалоге «Пир» Платон раскрывает свое понимание пути познания красоты. Персонаж этого диалога мудрая женщина Диотима излагает «теорию эроса» (сверхчувственного постижения красоты). Эрос — мистический энтузиазм, сопровождающий диалектическое восхождение души к идее прекрасного. Эрос — философская любовь как стремление к постижению сущности мира, к истине, добру, красоте.

Платон намечает путь от созерцания телесной красоты (нечто незначительное) до постижения духовной красоты (наивысший этап познания красоты — постижение ее через знание). Идею красоты человек может познать, согласно Платону, только в особом 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. В. Ф. Асмус подчеркивает: «Прекрасное усматривается, по Платону, интуицией. Эта интуиция — не чувственное, но интеллектуальное, или, иначе, созерцание прекрасного умом, без вспомогательных средств чувственности и воображения. Созерцание пре-

¹⁶⁷ Платон. Соч. В 3 тт. — М., 1971. — Т. 3. — Ч. 1. — С. 66.

красного относится к познанию первого рода, т. е. к интуитивному познанию идеи прекрасного, И по бытию, и по познанию, прекрасное объявляется у Платона сущностью за пределами чувственному миру, идеальной и умопостигаемой»^{17/}. Благо, будучи наивысшей идеей, едва доступно познанию. «По Платону, идея блага, неуловимая одной идеей, может быть уловлена при помощи сочетания трех идей, в числе которых на первом месте Платон называет идею красоты»^{18/}. Платон связал эстетическую категорию прекрасного с философскими категориями бытия и познания и с этической категорией блага.

Итак, Платон охарактеризовал прекрасное как свойство особого рода, как продукт объективных идей (*результат деятельного бытия ноосферы — так выразил бы эту мысль Вернадский*), как источник специфически эстетического переживания (прекрасное «возбуждает» особые, свойственные только ему наслаждения).

Для Аристотеля, в отличие от Платона, 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 какую попало величиной: красота заключается в величине и порядке»^{19/}. Аристотель здесь дает структурную характеристику прекрасного и полагает, что ему присущи величина, пропорции, порядок. Продолжая пифагорейскую традицию, он утверждает, что постижению прекрасного способствует математика^{20/}.

Аристотель выдвинул принцип соразмерности че-

^{17/} Проф. В. Ф. Асмус. Учение Платона о прекрасном как об «идее» // Рукописный журнал Научного студенческого общества философского факультета МГУ. — М., 1958. — №4. — С. 35—36.

^{18/} Там же. — С. 21.

^{19/} Аристотель. Поэтика. 7, 1451a.

^{20/} См.: Аристотель. Соч. В 4 тт. — М., 1975. — Т. 1. — С. 327.

ловека 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»²¹⁷. 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. В воспитании, по Аристотелю, первую роль должно играть прекрасное, а не дико-животное.

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 прекрасном сложном, но, чтобы объяснить прекрасное сложное, надо сначала, как подчеркивает Плотин, объяснить прекрасное простое. Источник этой элементарной красоты Плотин видит в бесконечных в своем разнообразии и извечно существующих идеях, действующих на косную и бесформенную материю.

В приведенной выше пифагорейской таблице противоположностей Плотин произвел обобщающие изменения. Первые члены (предел, нечет, единство, пра-

²¹⁷ Аристотель. Поэтика. 7, 1451а.

вое и т. д.) были обобщены в понятие «форма», вторые члены (беспредельное, чет, множество, левое и т. д.) объединены понятием «материя», «содержание». Плотин выдвинул положение: форма — начало прекрасного, материя — безобразного.

От этих платиновских положений уже совсем недалеко и по времени, и по существу до средневеково-христианского убеждения в том, что все материальное, все телесное — греховно и безобразно, а все духовное, идеальное — благостно и прекрасно.

В средние века господствовала концепция божественного происхождения красоты (Фома Аквинский, 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.

Платиновские философско-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 произведения искусства обусловлено божественной идеей, которую оно несет. Августин отрицает возможность наслаждения произведением искусства. Для Августина искусство не существует вне прямой 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 — это форма, воспринимаемая самыми высокими человеческими чувствами (только зрением и слухом). Фома Аквинский усматривал смысл воздействия прекрасного на человека в том, что оно способствует подавлению земных желаний и облегчает путь к вере. Он считал, что прекрасное обусловлено формальными элементами (цельность, пропорция, гармония, ясность), которые действуют на нас непосредственно. Восприятие этих формальных элементов порождает впечатление красоты. Прекрас-

ное, воздействуя на человека, успокаивает в нем желания. Красота способствует восхождению человека к вершинам своего назначения.

Идея созерцания красоты бога во всех его творениях проходит и через суждения Бонавентуры, последователя Франциска Ассизского, и через сочинение «Ступени божественной любви» безымянного автора (XIV в.). В этом трактате 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». Автор трактата «Ступени божественной любви» пишет: «Во всей красоте, что есть в твари», человек должен провидеть и разуместь «сияющий образ Иисуса Христа, что сияет и улыбается нам в красоте тварей».

Гуманисты Возрождения (Леонардо да Винчи, Шекспир) утверждали красоту самой природы и радость ее восприятия. Искусство они рассматривали как зеркало, которое художник держит перед природой.

Эстетика эпохи Возрождения еще не видит специфики эстетических понятий и их отличия от понятий нравственных. Прекрасное отождествляется с нравственным и справедливым. Внешнюю красоту считают атрибутом добродетели. Понятие красоты для каждого художника и теоретика эпохи Ренессанса является основным. Мыслители эпохи Возрождения продолжают традиции античных эстетиков.

Друг Леонардо да Винчи Лука Пачиолио выдвигает в качестве нормы красоты золотое (гармоническое) сечение. Внешние формы объекта объявляются основой красоты. Образцом красоты становится человек, его тело. Характерно, что Агостино Нифо объявил нормой красоты женское тело и канонизировал свое описание красоты графини Тальякочцо, превратив его в правило, закон, образец. По этому же пути канонизации красоты женского тела пошли и два английских философа Роберт Нокс и Хейдон.

Томмазо Кампанелла в своих эстетических выска-

званиях подчеркивает, что прекрасное является символом, знаком 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 считал самым красивым пропорции в предметах. Эстетика Ренессанса проникнута гуманизмом и поисками жизненной правды: «Прекрасное прекрасней во сто крат, увенчанное правдой драгоценной» (Шекспир). Так эстетика Возрождения подчеркивала связь красоты и правды.

Эстетика классицизма отождествляла прекрасное с изящным: прекрасна не вся природа в ее цветении и буйстве, а лишь подстриженная, ухоженная природа Версальского парка.

Эстетические взгляды классицизма нашли свое каноническое выражение у Буало. Он обосновывал принципы хорошего вкуса. Он считал, что прекрасно только правдивое. Безобразное изображается в искусстве прекрасно. Подражание красоте природы — главная цель искусства. В соответствии с таким пониманием прекрасного художник и должен творить свои произведения. Буало говорит:

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.

Великая личность — наиболее полное воплощение идеалов красоты для Буало.

Эстетика французских просветителей XVIII в. явилась важным этапом развития теории прекрасного. Вольтер (1694—1778) утверждал относительный характер представлений человека о прекрасном: если спросить у жабы, что прекрасно, то она ответит, что

воплощением красоты является другая жаба^{22/}. В эстетическом кодексе «Храм вкуса» Вольтер говорит: «Ложный вкус есть порождение искусственности, между тем как матерью истинного вкуса является сама природа»²³⁷.

Французские просветители полагали, что красота — естественное свойство самой природы, такое же, как вес, цвет, объем. Дидро (1713—1784) в учении о прекрасном вносит разделение красоты на два вида: реальная, или объективная, красота, существующая до и после появления человека (отношения частей внутри предмета, отношения однородных и неоднородных предметов), и красота относительная, существующая лишь *для* человека (отношения предметов в соприкосновении с сознанием человека).

Дидро связал красоту с нравственностью, эстетику с этикой. Понятие красоты он уравнивал с понятием добра. Если в эпоху Возрождения художники не могли прекрасного человека изображать в отвратительной оболочке, в эпоху Просвещения внешнему виду придавали мало значения. Главное — духовный облик человека. Происходит углубление понятия красоты. 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»²⁴⁷.

Дидро разграничивал прекрасное в действительности и в искусстве и стремился учесть многообразие форм проявления прекрасного: если мы рассматриваем отношения в нравах, то мы имеем морально-прекрасное, если — в литературных произведениях, то имеем дитературно-прекрасное, если же рассматриваем воспроизведение человеком отношений, существующих в природе и в искусстве, тогда мы имеем подражательно-прекрасное. По Дидро, в природе прекрасное — есте-

^{22/} См.: Вольтер. Избранные страницы. — 1913. — С. 166—167.

²³⁷ Вольтер. Избр. произв. — М., 1947. — С. 600.

²⁴⁷ Дидро Д. Избр. произв. — М., 1951. — С. 377.

ственное, в ремеслах виртуозное, в нравах — моральное, в искусстве — правдивое. Телесная красота есть результат сочетания красоты формы, цвета и выражения.

Дидро считает, что природа красоты в искусстве та же, что у истины в философии: истина — соответствие нашего суждения Вещам, красота — соответствие изображения вещи. «Прекрасное не что иное, как истина, возвышенная обстоятельствами возможными, но редкими и чудесными»^{25/}.

По Дидро, чувство красоты, как и все другие человеческие чувства, имеет своим источником внешний мир. 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».

Прекрасное познается чувством, а не разумом. Для Дидро прекрасное может быть безотносительным и относительным. Дидро пишет: «Восприятие отношений есть основа прекрасного». Бедность отношений снижает красоту, чрезмерность — разрушает, ибо вредит ясности и не может быть охвачена в единстве.

Основу искусства Дидро видит в воспроизведении жизненной правды, в подражании природе и ее красоте. «Долговечны лишь те красоты, которые основаны на связи с созданиями природы»^{26/}.

Последователь лейбницевско-вольфовской философии 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.

Идя в своей эстетике во многом от античного искусства, И. Винкельман (1717—1768) считал, что идеал

^{25/} Дидро Д. Об искусстве. В 2 тт. — Т. 1. — С. 229.

^{26/} Дидро Д. Соч. В 10 тт. — М.; Л., 1935—1947. — Т. 5. — С. 168.

красоты выражается линией, контурами. (В новейшее время этой точки зрения придерживался импрессионист Э. Дега.) 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.

Иван Кронберг видит в эстетике Винкельмана прообраз гегелевского историзма в подходе к искусству (подобие гегелевской теории трех периодов художественного развития — символического, классического, романтического): «Красота есть как самая лучшая вода, из недр источника почерпнутая, которая, чем менее имеет вкуса, тем здоровее, потому что очищена от всех примешанных частиц. Образование красоты есть или индивидуальное, или идеальное. Первой ее ступенью было подражание прекрасному предмету; потом она возвысилась постепенно до идеи и, наконец, на высокой точке искусства, победив материю, ее одушевила»²⁷¹.

Кант (1724—1804) трактовал прекрасное как объект незаинтересованного отношения. Он считал отношение человека к прекрасному чисто созерцательным, непрактическим. Заслуга Канта в том, что он различил полезное и прекрасное и подчеркнул качественно своеобразный характер эстетического интереса.

Кант произвел дематериализацию прекрасного, отделил его форму от его содержания. Кант говорит: 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 объекту. Только когда цвет и звук очищены от материального содержания, они выступают как прекрасные.

Кант считает, что «наслаждение в приятном» и

²⁷¹ Кронберг И. Исторический взгляд на эстетику. — Харьков, 1830. — С. 30.

«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 разделяет их и делает 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 предмет в природе, он — целая система действующих сил. Такую систему представляет из себя и человек, и человеческое общество, и каждая нация, наконец, все человечество. По Гердеру, красота есть внешнее выражение идеи добра.

По Ф. Шиллеру (1759—1805), красота есть свобода (прекрасное согласно с законами; создает красоту свободное развитие явлений по присущим им законам). Для Шиллера основа красоты — простота (но не всякая простота есть красота) и свобода в явлении. Красота — естественное совершенство.

Шиллер отличает изображение прекрасного от прекрасного изображения. То, что безобразно в природе, может быть прекрасно в искусстве. Собственно предмет не может стать прекрасным, а только его изображение.

Гегель (1770—1831) в прекрасном видел 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. «Пре-красное — 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»²⁸⁷.

По Гегелю, прекрасное в действительности есть жизнь, выступающая в трех формах — как животный организм, как человеческий организм и как организм духовного мира (семья, государство). Гегель подчеркивает, что в природе прекрасное ограничено и конечно. В силу этого оно представляет собой неадекватную форму воплощения идеи, так как идея бесконечна и свободна внутри себя. Гегель говорит, что идея в предмете может проявиться неполно, прекрасен тот предмет, в котором идея проявилась наиболее полно.

Для Гегеля понятие прекрасного оттеснено на второй план понятием истинного. Мышление исключает прекрасное (чем глубже мыслит человек, тем менее ему нужно прекрасное). Гегель считал, что искусство уже отжило, ибо человек научился мыслить абстрактно. На смену веку искусства пришел век философии. С развитием сознания понятие прекрасного исчезает, ибо сознание имеет дело с истиной, а искусство с прекрасным.

В искусстве для Гегеля только то ценно, что дает возможность приблизиться к абсолютной идее. Красота для Гегеля — сфера искусства, а в искусстве — идеал и его художественное воплощение (форма).

Философия, по Гегелю, познает абсолютный дух как идею, а искусство познает дух не непосредственно, а через его чувственное выражение (красота — абсолютная идея, воплощенная в предметный мир и познаваемая через него). От красоты познание стремится восходить к истине. Искусство — звено самопознания духа, в котором сосуществуют две противоположности: конкретная чувственность природы и духовность идеи. По Гегелю, прекрасное в природе — момент развития духа. Оно предшествует прекрасно-

²⁸⁷ Гегель. Соч. В 14 тт. — М.; Л., 1929—1959. — Т. 12. С. 115.

му в искусстве. Лишь в искусстве прекрасное существует как идея. Сущность искусства — идея прекрасного и ее видоизменения, идея возвышенного, трагического и комического.

Красота в действительности непостоянна, непоследовательна, груба, материалистична, и поэтому она ниже красоты в искусстве. «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»²⁹⁷.

Гегель подчеркивал одухотворенность прекрасного в природе и искусстве. Источник этой одухотворенности — в абсолютной идее, воплощающейся в конкретные предметы. Гегель вводит три подразделения прекрасного и подчеркивает значение идеала для прекрасного в искусстве: «Первая ступень занимается понятием прекрасного вообще; вторая ступень занимается прекрасным в природе, недостатки которого покажут нам необходимость идеала как прекрасного в искусстве; третья ступень имеет предметом своего рассмотрения идеал в его осуществлении, как его художественное воплощение в художественном произведении искусства»³⁰⁷.

Человек стремится от мира конечных вещей в область абсолютной идеи. Это стремление разветвляется на три бесконечных стремления: во-первых, к истине, во-вторых, к добру и, в-третьих, к красоте. Прекрасное, по Гегелю, есть чувственное выражение идеи в форме единичности. Идею в форме особенности Гегель называет добром, а идею в форме всеобщности — истиной.

По Гегелю, мера совершенства красоты — отношения образа и идеи, формы и содержания.

Чернышевский (1828—1889) оспаривает Гегеля. Он считает, что прекрасное у Гегеля только «призрак»,

^{29/} Гегель. Соч. — Т. 12. — С. 2.

^{30/} Там же. — С. 109.

возникающий от непроницательности взгляда, не просветленного философским мышлением; чем выше развито мышление, тем более исчезает перед ним прекрасное, и, наконец, для вполне развитого мышления есть только истинное, а прекрасного нет. «На самом деле, — пишет Чернышевский, — развитие мышления в человеке нисколько не разрушает в нем эстетического чувства»³¹⁷.

Чернышевский критикует Гегеля за противопоставление мысли и эстетического чувства, истинного и прекрасного. 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». Это определение слишком широко, говорит Чернышевский, ибо охватывает собой превосходное всех родов, тогда как на деле не все роды предметов прекрасны, ибо, например, самое великолепное болото не есть прекрасное. Вместе с тем гегелевское определение Чернышевский считает слишком тесным, ибо оно не учитывает многообразия красоты в природе, развития ее от низших форм к высшим.

В отличие от Гегеля, Чернышевский не считает прекрасное и истинное противоположностями, они одинаково нужны людям. Для Гегеля красота в природе стоит ниже красоты в искусстве. Для Чернышевского прекрасное в природе выше прекрасного в искусстве. Однако сама постановка вопроса «выше красота в искусстве или в природе?» — неверна.

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 и показал, что в процессе освоения человеком действительности происходит

³¹⁷ Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности. Статьи по эстетике. — М., 1938. — С. 8.

опредмечивание человеческих сущностных сил в предметах освоения и очеловечивание природы. Именно в этом процессе общественного производства заложен секрет «одухотворения», очеловечивания природы и появления такого объективного эстетического качества, как прекрасное, имеющего общественную природу.

Маркс выдвинул идею освоения человеком мира по законам красоты.

С конца XIX в. западноевропейская эстетика стала отдавать 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 «внеэстетична», как и «внеморальна» и «внелогична». Красоту в природу вносит человек. Характерно суждение Ш. Лало: «Природа обладает красотой лишь в том случае, если художественное восприятие наделило ее прекрасным... С эстетической точки зрения природа богата лишь тем, что наше искусство ссудило ей»^{32/}.

ПРЕКРАСНОЕ И МЕРА

Гармония, симметрия в окружающем мире воспринимаются нами как прекрасное. Они заложены как бы в самом основании бытия мироздания. В микрокосмосе частицам противостоит их зеркальное отражение — античастицы. Это фундаментальное свойство материи — симметричность ее структуры — повторяется и в листке дерева, и в строении тела различных животных и человека. Осваивая мир, люди соотносят свою деятельность с его свойствами, выходя благодаря этой деятельности в сферу свободы. В ходе человеческой деятельности рождается красота как свойство действительности стать объектом освоения и потому

^{32/} Лало Ш. Введение в эстетику. — М., 1915. — С. 100, 101.

быть значимой для человечества и в результате освоения стать сферой свободы.

Первыми предметами эстетического отношения человека к действительности были орудия труда. Люди получали удовольствие от хорошо сделанного орудия, форма которого соответствовала его назначению. Труд 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, рода было полезным и желательным, выступало как символ богатства, оценивалось как прекрасное.

Труд старше искусства. У человека сначала появляется утилитарное и только впоследствии на его основе эстетическое отношение к миру. Животное действует (роет нору, вьет гнездо) в силу биологической необходимости, согласно инстинктам, без предварительного плана. В отличие от человеческой, деятельность животных не связана с творческим Сознательным преобразованием действительности. Человек же создает сознательно, имея замысел и в конце работы получая результат, соответствующий ему. Используя природные качества явлений для своих целей, он образует их со своими потребностями. Человек творит, находя в предмете его внутреннюю меру. 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.

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 во-

все 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 возможность 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.

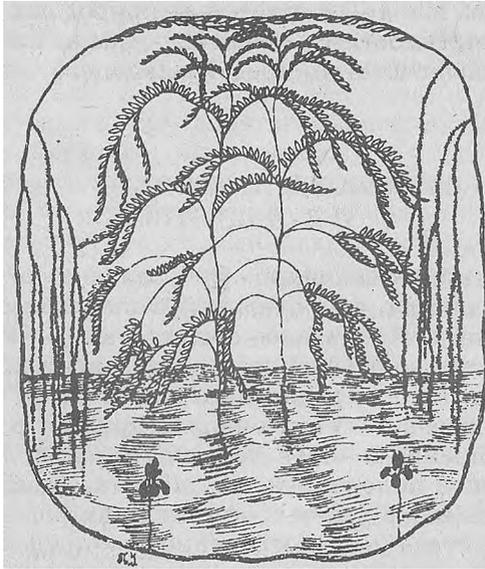
ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ И В ОБЩЕСТВЕ

Прекрасное объективно. Оно зависит не от восприятия индивида, а от реальной общезначимой ценности предмета. Прекрасное общественно — это эстетическое свойство обусловлено 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. Эта «одухотворённость» вызвана деятельностью человека, накладывающего печать своего духовного облика на предметы внешнего мира. Деятельность людей охва-

тывает собой весь видимый мир и превращает его в реальное воплощение человеческих сущностных сил. Явления мира ныне или уже преобразованы трудом человека и стали «второй природой», или выступают объектом освоения, или служат арсеналом 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 человека, то есть познанное, освоенное явление. Оно не содержит 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 и его производства. Красота в об-



П. С. Уткин. Концовка. «Золотое руно», 1907, № 3

щественной жизни — сфера политической и социальной свободы, в природе — сфера свободного владения предметом (способность его познать, освоить, изготовить), в искусстве или спорте — сфера свободного владения мастерством.

Красота — исторический продукт. Явления действительности, в которых проявляется максимальное для данного уровня исторического развития общества господство человека над окружающим материальным миром, выступают как прекрасные. Свободное владение силами природы, умение подчинить их разумной практической цели вызывает у человека высокое эстетическое наслаждение.

Эти определения в своей совокупности необходимы и достаточны для характеристики прекрасного как узловой эстетической категории. Они показывают, что 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 и имеют общественную сущность.

ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ

Испанский философ XX в. Х. Ортега-и-Гасет в статье «Адам в раю» писал, что, хотя прекрасное зыбко и его не так просто «сковать рамками концепции», все же именно оно задает тон в искусстве³³⁷.

Искусство — высшая форма освоения мира по законам красоты. Оно перерабатывает все впечатления бытия в прекрасное. О чем бы ни говорил художник — о трагических страданиях или о возвышенных подвигах, об уродстве или о комизме, — его творения доставляют эстетическое наслаждение. Датский философ XIX в. С. Кьеркегор дал образную характеристику по-

³³⁷ Ортега-и-Гасет Х. Эстетика, философия культуры. — М., 1991. — С. 65.

эту: это несчастный человек, в чьем сердце скрыты глубокие мучения, но чьи губы устроены так, что, когда стон вырывается из них, он превращается в прекрасную музыку. В этом образе как бы переосмыслено 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 и крики погибающего человека вылетали из нее в виде мелодичных звуков. Одним из первых так был казнен сам скульптор — создатель бронзового изваяния.

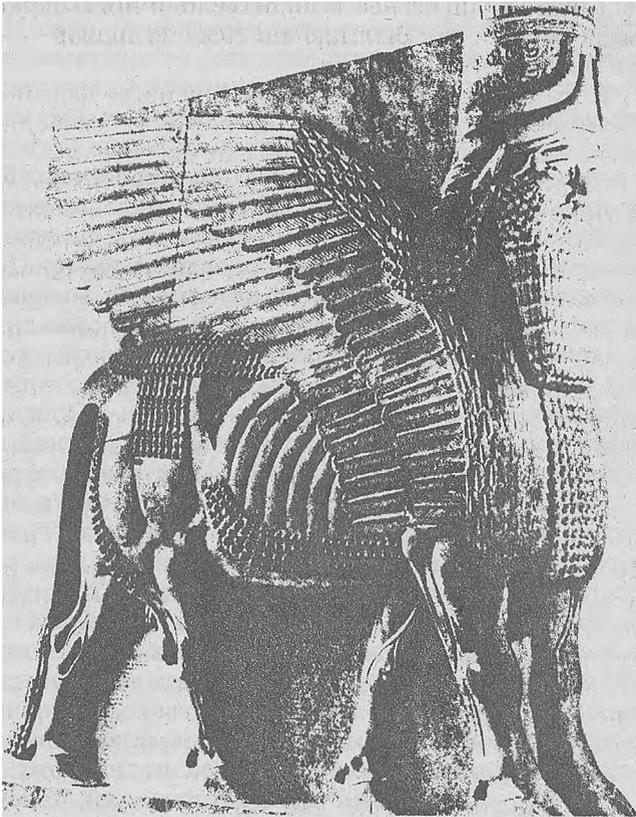
Красота в искусстве —* и в совершенстве формы, и в глубине содержания, и в мастерстве — свободном владении темой и художественными средствами, — и в значимости художественной концепции произведения. Буквальное, бесстрастное копирование жизни не ведет к созданию прекрасного. Красота в искусстве достигается творческим воссозданием действительности. «Ты не жалкий копиист, но поэт!.. Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Ну, так 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»^{34/}.

Прекрасное вечно, а представления о наипрекраснейшем исторически изменчивы. Поэт Ф. Карко вспоминал, что 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 кра-

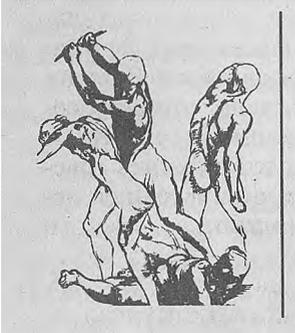
^{34/} Бальзак О. Собр. соч. В 15 тт. — М., 1955. — Т. 13. — С. 375.

сиво, как Венера Милосская», ответил: «Это гораздо красивее!».

Воплощая в своих образах идеал красоты, искусство пробуждает в людях художников, воспитывает способность находить внутреннюю меру предметов, соотносить их свойства с общественными потребностями человека, учит чувствовать и понимать красоту, творить по ее законам, формирует эстетически ценностную ориентацию человека в мире.



Крылатый человеко-бык (шеду). Скульптурная часть входа дворца Саргона II в Дур-Шаррукене. 712-707 гг. до н. э.



ВОЗВЫШЕННОЕ - ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И СФЕРА НЕСВОБОДЫ

ВОЗВЫШЕННОЕ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Возвышенное первоначально было осмыслено не как эстетическая категория, а как стилистическая фигура риторики. В I в. греческий ритор Цицилий написал сочинение «О возвышенном», где рассматривались правила возвышенного стиля, техника ораторской речи и классифицировались стилистические фигуры и тропы. Принципы ораторского искусства, выдвигавшиеся Цицилием, легко были распространены и на литературу, находившуюся под большим влиянием риторики. Трактат Цицилия 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», являющийся ответом на сочинение Цицилия, впрочем далеко переросший это свое прямое назначение. Долгое время его приписывали Лонгину, однако, как теперь доказано, он не мог ему принадлежать.

Лонгин жил в III в. н. э., а трактат

«О возвышенном», как это можно установить по косвенным данным, относится к I в. н. э. и, следовательно, принадлежит перу неизвестного философа. По традиции, неизвестного автора условно называют Псевдо-Лонгином. Этот трактат предвосхитил некоторые особенности средневековой эстетики. Своими корнями он уходит в античную эстетику, и его положения вырастают на основе внутренней полемики с рядом идей эстетики Аристотеля и более поздней (эллинистического периода) эстетики Дионисия.

Псевдо-Лонгин сохраняет цецилианскую трактовку возвышенного как стилистического понятия, но одновременно расширяет 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. Согласно Псевдо-Лонгину, возвышенное далеко от мирской суеты, мелочного тщеславия, богатства, почестей, славы, неограниченной власти. Все это 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...»³⁵⁷.

В возвышенном Псевдо-Лонгин видит могучие, проявляющие величие Бога силы природы, которые имеют глубокое 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»³⁶⁷.

^{35/} О возвышенном. — С. 14.

^{36/} 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.

Согласно Псевдо-Лонгину, переживание возвышенного приближает человека к божественному.

В суждениях Псевдо-Лонгина важно (*рациональное зерно*) указание на то, что именно еще не освоенные человеком и противостоящие ему явления выступают как возвышенные.

Псевдо-Лонгин подчеркивает, что не следует смешивать трогательное с возвышенным. Печаль трогательна, и она не принадлежит к возвышенным эмоциям.

Эпоха средневековья связывала возвышенное с богом. В этом отношении характерно доказательство Ансельмом Кентерберийским существования бога. Он говорил, что бог — это самое возвышенное (*высшее благо*). Но в понятие о высшем как его важнейшая составная часть входит бытие, ибо небытие есть не благо, а зло. Таким образом, если в высшее благо (*возвышенное = бог*) входит существование, значит, оно существует. Это рассуждение выводит существование бога из посылки, в которой это существование уже допущено, и потому Ансельм Кентерберийский не выходит за пределы порочного логического круга. Да и вообще, бог — предмет веры, а не знаний и доказательств.

Средневековые соборы, устремленные острыми шпилями к небу, являясь замечательными памятниками архитектуры, с величайшей экспрессией и мощью выражают стремление людей к высокому, идеальному, чистому.

Великое творение Данте названо «Божественной

комедией» в духе псевдолонгиновской традиции разделения творчества на стилистически «высокое» (трагедия) и «низкое» (комедия).

Художники-гуманисты эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», Рафаэль «Сикстинская мадонна»), отрицая средневековый аскетизм, славили человека, его силу, мощь, красоту. Это породило понимание возвышенного как яркого и полного проявления человеческой сущности.

В эпоху Ренессанса с ее титаническими устремлениями, с возвеличением человека притягательную силу для художников имели возвышенные образы. Уже образы искусства раннего Ренессанса, несмотря на патриархальное благочестие, проникаются земным, человеческим содержанием. Но здесь еще нет подлинно великого размаха титанов, которое столь характерно для эпохи Возрождения: в период раннего Ренессанса, трактуя религиозный сюжет по-земному, художники часто низводили возвышенное до степени обыденного. Бог предстает перед нами в образе бургера, и это одновременно обожествление бургера и обюргование бога. Высокий Ренессанс превозносит человеческое, раскрывает в человеческом титаническое, божественное. Искусство этого периода дерзновенно говорит о мире, раскрывает возвышенный характер сущностных сил человека.

Трактовка возвышенного (в духе Цецилия) как типа стиля оказала воздействие на последующее развитие эстетической мысли вплоть до М. В. Ломоносова, который еще в молодости читал в переводе Н. Буало трактат Псевдо-Лонгина. Влияние трактата ощущается в учении Ломоносова «о трех штилях» (см.: О пользе книг церковных в Российском языке, 1757).

В 1757 г. английский теоретик Э. Берк опубликовал «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», где положил начало противопоставлению этих категорий. По его мнению, идеи возвышенного и прекрасного принципиально различны и невозможно соединить их в одном чувстве.



Кант считал, что «возвышенное содержится не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе...»³⁷; возвышенное то притягивает, то отталкивает, не доставляя положительного удовольствия, а возбуждая удивление и почтение, которые можно назвать отрицательным наслаждением. Оно есть гордость человека, возникающая благодаря преодолению страха в процессе веры. Кант отмечает масштабность и неосвоенность возвышенного явления, отсутствие по отношению к нему свободы человека (отсюда необходимость преодоления страха, притяжение-отталкивание, удивление, отрицательность наслаждения).

Резко противопоставлял прекрасное и возвышенное Ф. Шиллер, видевший их отличие в том, что прекрасное вызывает приятное, а возвышенное — неприятное чувство; неприятна, например, 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

^{37/} Кант И. Соч. В 6 тт. — Т. 5. — С. 272.

степень прекрасного, или же прекрасное «в себе», бесконечная красота, которую нельзя постигнуть (Б. Леек).

Гегель считал, что возвышенное — этап движения абсолютного духа, этап мирового исторического процесса, соответствующий романтической стадии развития искусства, когда дух, содержание превалирует над материей, формой. Романтической стадии, по Гегелю, присуще развитие поэзии и музыки — видов искусства, максимально одухотворенных и почти оторванных от материального начала. Именно поэтому, как он полагал, поэзии и музыке особенно близки возвышенные образы.

Чернышевский стремился найти реальные основания возвышенного, привести его к земной основе. Он полагал, что возвышенное гораздо больше, гораздо сильнее других явлений, с которыми оно сравнимо. Возвышен ураганный ветер, который во сто раз сильнее обыкновенного; любовь, которая сильнее 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 не внес ничего плодотворного в теоретическую разработку категории возвышенного. Он 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 сопротивляется его воздействию, преодолевает в себе чувство собственной незначительности.

Даже краткий обзор истории эстетической мысли выявляет две точки зрения на взаимоотношение прекрасного и возвышенного: 1) возвышенное есть пре-

восходная 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 носит односторонний характер. Необходимо избавиться от этой односторонности, вобрать в определение все рациональное из предшествующего опыта эстетики.

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 и 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 возвышенные явления в природе и обществе, мы испытываем восторг, к которому может примешиваться и 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 кладовой 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 страшных, пугающих черт, раскрывает их подлинное величие, их дружелюбность, а не враждебность людям. Как только мощное, масштабное 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 возвышенными явлениями. Расширение освоенных явлений открывает новые горизонты познания. Поэтому, как это ни парадоксально, переход возвышенного в прекрасное одновременно расширяет круг 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
 Незъяснимы наслажденья —
 Бессмертья, может быть, залог,

И счастлив тот, кто среди волненья
Их обрести и ведать мог^{38/}.

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.

Итак, возвышенное — это 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.

ВОЗВЫШЕННОЕ В ИСКУССТВЕ

Грандиозность, масштабность, монументальность — формы отражения возвышенного в искусстве.

Для греков царем богов был самый могучий из них — Зевс. 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 мону-

^{38/} Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 тт. — М.; Л., 1949. — Т. 5. — С. 419.

ментальности 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 возвышенного впечатления, которое производила фигура Зевса в интерьере здания. Вся композиция как бы говорила: человек могуч, он возвел величественный храм, но Зевс несравнимо 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 человечна в своей красоте. Ей присуще то, что Аристотель называл мерой: здания не слишком велики и не слишком малы, они под стать человеку. Парфенон, например, 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.

Для средневековья характерно религиозное представление о возвышенном, отождествление его с богом. 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.

Характерное для эпохи Возрождения воплощение возвышенного — микеланджеловская скульптура Давида. Юноша изображен за мгновение до схватки, его расслабленные мышцы еще играют под юношески нежной кожей — так перед броском, перед высшим напряжением замирают все силы человека. Это дремлющее могущество, готовое вот-вот выплеснуться в мир, и есть образ возвышенного.

Шекспир в «Короле Лире» подверг художественному анализу истинное и ложное величие. 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 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 сметающая 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 ре-

волюционных бурь ворвалась в музыку. И природа, и человеческая жизнь воспринимаются Бетховеном космично, возвышенно.

В отличие от бетховёнского, мир музыки Моцарта уютен, обжит, он весь светится изнутри, весь согрет трепетным человеческим дыханием. Его мир — это гармонично замкнутое целое. Он 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 требует от художника особой интенсивности, яркости, приподнятости средств, художественной выразительности.

В подготовительных материалах к «Истории Петра» Пушкин описывает Полтавский бой со спокойным 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 20000, 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 24000»^{39/}. 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:

^{39/} Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 тт. — Т. 9. — С. 218—219.

«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 плеча.

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон⁴⁰⁷.

Возвышенные события требуют ярких, пафосных художественных средств.

⁴⁰⁷ Там же. — Т. 4. — С. 295—297.



ТРАГИЧЕСКОЕ - ГИБЕЛЬ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ ВО ИМЯ РАСШИРЕНИЯ СФЕРЫ СВОБОДЫ

ТРАГИЧЕСКОЕ В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Эстетика Платона не вместила в свои рамки и отбросила высшее достижение античного искусства — трагедию. По мнению Платона, человечество, не сумевшее разумом обуздать страсти и жить счастливо, не должно умножать свои страдания изображением трагедии на сцене. Трагедия не только не доставляет удовольствия, но и является бедствием и бичом для людей. Для Платона принять в государство трагическую музу — значит допустить, чтобы в нем царило страдание вместо мудрых законов.

В противоположность Платону, Аристотель высоко ценит трагедию и видит в ней вершину искусств. Этот взгляд соответствует тому действительно ведущему месту, которое трагедия занимала в системе жанров и видов античной художественной культуры. «Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем»^{41/}. Трагедия воспроизводит переход челове-

^{41/} Аристотель. — Поэтика. IX, 1450а.

ка от счастья к несчастью. Аристотель писал: «[Трагедия] есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда <случается 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»^{42/}.

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 счастья, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица подобных родов»^{43/}.

Аристотель отмечает синтетическую природу трагедии, в которой сценические средства сочетаются с впечатляющей силой музыки и других искусств. С этим связано понимание трагедии как подражания 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 ^{44/}. Это — катартическое воздействие (очищение души зрителя посредством страха и сострадания, порождаемых трагическим действием). В понятие катарсиса Аристотель вкладывал моральный и эстети-

^{42/} Аристотель. Поэтика — IX, 1452а.

^{43/} Там же. — XIII, 1453.

^{44/} См.: там же. — VI, 1449б.

ческий смысл, оно означало для него полное просветление души человека. Трагедия имеет познавательное значение и оказывает воспитательное нравственно-эстетическое (калокагатия) воздействие.

Для Буало трагедия есть «трагедия сострадания». На сострадании к герою, поступки которого имеют моральное оправдание, зиждется эстетическое воздействие трагедии. Она, «развлекая нас, рыдания исторгает», «трогает» и «вызывает сочувствие», ибо трагический герой действует либо по неведению (например, Эдип), либо испытывает угрызения совести (например, Орест), либо является «преступником поневоле», испытываемым «добродетельные» страдания (например, Федра).

Дидро требует в трагедии простоты, правды, ненапыщенной (естественной) возвышенности. Дидро 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.

Трагедия должна, по мнению Лессинга, изображать ужасы и жизненные бедствия, не приукрашивая и не смягчая их и раскрывая внутреннюю закономерность и необходимость этих событий. Трагическое, по Лессингу, есть преходящий момент мира. Оно не исключает высшей гармонии и справедливости. Лессинг высказывает концепцию оптимистической трагедии: «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».

Эстетика просветителей (Дидро, Лессинг) опровергает точку зрения классицизма, считавшего, что трагическим героем может быть только выдающаяся «противостоящая толпе» личность. Герой трагедии может быть и обыденным человеком. Однако просветители признавали исключительность и незаурядность трагического характера: «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»⁴⁵⁷.

Кант в своей эстетике стремился отличить комедию от трагедии. Трагедия возбуждает, по Канту, чувство возвышенного, комедия — чувство прекрасного.

«Основным пунктом» теоретической проблематики трагического Гегель считал природу тех многообразных целей, которые должны получить осуществление в качестве содержания трагического характера. Для Гегеля цель трагической личности — «стремление к абсолютному в его сущности». Всеобщий характер целей трагической личности он демонстрирует на примере «Фауста» Гете: герой этой «абсолютной философской трагедии», с одной стороны, неудовлетворен наукой, с другой — проявляет заманчивую живость светской жизни и земных удовольствий, и вообще совершает трагическую попытку примирения знания с абсолютным в его сущности. Сходным образом шиллеровского Карла Моора возмущает весь гражданский порядок и все состояние мира и человечества, и он восстает против них, причем это возмущение носит характер всеобщности.

Гегель выступает против чисто случайных трагедий; в подлинной трагедии царствует необходимость. Это особенно важно для развязки трагедии, где нет места для «голой гибели индивидуумов». Нет места трагическому там, где может получиться и «счастливая развязка запутавшихся отношений и благополучный конец» для тех действующих характеров, которыми нас заинтересовали^{46/}. Гегель отказывается видеть в трагическом элемент случайности.

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 мнимо аристократической чувствительности лю-

¹⁵⁷ Лессинг Г. Э. Избр. произв. — М., 1953. — С. 517.

^{46/} См.: Литературный критик. — №7. — 1936.

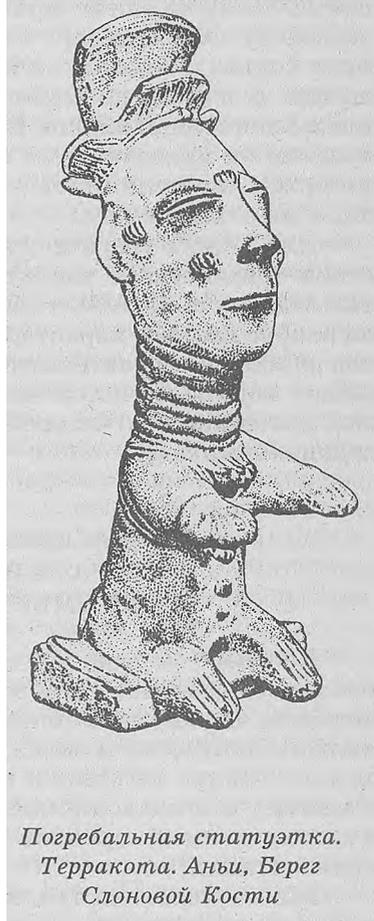
дей, услаждающихся скорбью и состраданием и находящихся себя при переживании этих чувств более интересными, чем в бесскорбных ситуациях, которые они считают обыденными.

Трагическая развязка в трагическом произведении должна быть необходимой и закономерной.

Гегель подчеркивает, что трагичность конфликтов и их разрешение должны быть выдвинуты лишь там, где это необходимо, для того чтобы воздать должное более высокому воззрению. Если же эта необходимость отсутствует, то голое страдание и несчастье ничем не оправданы.

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 интересы в самих себе такого рода, что, собственно говоря, 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



*Погребальная статуэтка.
Терракота. Аньи, Берег
Слоновой Кости*

противниками, то нет нужды, чтобы конец был трагическим»⁴⁷⁷.

Гегель показывает, что 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 данных 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 есть результат взаимодействия трагического характера и трагедийных обстоятельств: как конкретных обстоятельств, складывающихся вокруг данного характера благодаря его активности, так и общих обстоятельств, существующих благодаря общей конкретно-исторической обстановке, порождаемой деятельностью человечества (Гегель назвал это «состоянием мира»).

ТРАГЕДИЯ — НЕВОСПОЛНИМАЯ УТРАТА И УТВЕРЖДЕНИЕ БЕССМЕРТИЯ

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,

⁴⁷⁷ Литературный критик». — №5. — 1936. — С. 104.

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.

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. Другую сторону состояния мира охватывает эстетическая категория комического. Гений Чарли Чаплина выразился в трагикомических формах. Взаимодействие трагического и комического наиболее полно соответствует духу нашей эпохи. Высшие художественные ценности, по которым потомки будут судить о нашем веке и его искусстве, полны трагедийного или комедийного пафоса — это произведения Михаила Булгакова, Андрея Платонова, Александра Солженицына, Сергея Эйзенштейна, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Бертольта Брехта, Томаса Манна, Франца Кафки, Уильяма Фолкнера, Эрнеста Хемингуэя, Пабло Пикассо, Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева, Густава Малера, Альфреда Шнитке.

По мнению музыковеда И. И. Соллертинского, эстетическая структура Четвертой симфонии Чайковского может быть выражена формулой «трагедия — гибель — праздник»^{48/}. 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» обращал внимание на то, что трагическая эмоция включа-

^{48/} См.: Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. — Л.; М., 1946. — С. 98.

ет в себя скорбь и радость, ужас и удовольствие⁴⁹⁷. Человек на наших глазах гибнет. Откуда же берутся радость и удовольствие?! Что за каннибальство? 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).

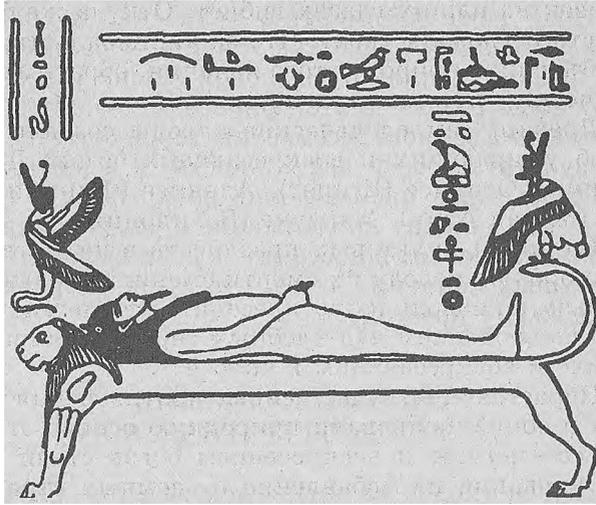
Во время культовых празднеств в честь этих богов скорбь по поводу их смерти сменялась радостью и весельем по поводу их воскресения. Эти легенды рождены наблюдением над хлебным зерном, умирающим в земле и воскресающим в колосе⁵⁰⁷.

Нарастающие общественные противоречия усложняли и социализировали природную основу этих 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.

^{49/} См.: Юм Д. О трагедии // Вопросы литературы. — 1967. — №2. — С. 166—167.

^{50/} Неземледельческие народы, наблюдавшие за сменой времен года (осень — умирание природы, весна — ее воскресение), также отмечают круговорот жизни и смерти в природе.



*Смерть и воскресение бога Осириса
(Древнеегипетское изображение)*

В Ведах, древнейшем памятнике индийской литературы, утверждалась красота загробного мира и радость ухода в него⁵¹⁷. 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)»⁵²⁷.

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.

^{51/} См.: Древнеиндийская философия. — М., 1963. — С. 178.

^{52/} См.: Шантепи де ля Соссей Д. П. Иллюстрированная история религий. — СПб. — Т. 2. — С. 41; Леон-Портилья М.

Философия нагуа. Исследование источников. — М., 1961. — С. 226—227.

Трагедия — скорбная песнь о невосполнимой утрате и радостный гимн бессмертию человека. В трагедии скорбь разрешается радостью, смерть — бессмертием.

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. Трагедийное произведение раскрывает в гибнущем то, что находит продолжение в человечестве, то, что личность вносит в ноосферу, а если выразить это в религиозных понятиях — то, что душа умершего несет к божьему престолу.

ОБЩЕФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ТРАГИЧЕСКОГО

Человек уходит из жизни невосвратно. 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 неоправимое 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. Существо, 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 буддийская.

Экзистенциализм поставил смерть в центр проблематики философии и искусства, а некокоммуникабельность 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. Бытие человека не лишается смертности, 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.

Гибель личности приобретает трагическое звучание там, где человек выступает одновременно как конечное и как бесконечное существо. Именно так воспринимается эта проблематика в свете эллинской и христианской традиций, на основе которых и сформировалась европейская культура. Миросозерцание этой культуры более драматично, чем у буддийской. И это различие 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 дрящущую, но пребывающую. Каждый миг полнится вечностью, свидетельствует о ней. *И тогда миг смерти не существует* (выделено мною. — Ю. Б.), ибо встроены в вечность. В небытийственной точке смерти стянуто прошлое как память и будущее как надежда или воздаяние»^{53/}. Да, культура преодолевает смертность человека, но как конечного существа. Ведь даже для бессмертного Христа, принявшего крестную муку, существует (и существуетен!) миг смерти.

Трагична гибель только такой личности, которая самоценна, открыта для, социума и живет «для себя через хорошее отношение к людям». Об этом принципе говорят: «Не живи как лопата, отбрасывая все от себя, не живи как грабли, гребя все к себе, а живи как пила — и себе и людям». В этом случае существует неповторимое своеобразие и ценность личности, а погибая, она находит продолжение в жизни людей. 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).

Отсутствие собственных интересов, хунвейбиновская социальность, муравьиный коллективизм лишают личность самоценного значения. И тогда люди — «винтики большого государственного механизма» (И. Сталин). Гибель такой личности не создает почвы для возникновения трагических образов в искусстве.

Источник трагического — специфические общественные противоречия между общественно необходимым, назревшим требованием и временной невозможностью его осуществления. Еще один источник трагедий — социальная активность преобразователя жизни при неадекватности его идей сложности бытия и неизбежной недостаточности знаний (*принципиальное невеже-*

^{53/} Рабинович В. Л. Vita mortua в исповедальном слове Августина // Сборник резюме XIX Всемирного философского конгресса. — Т. 2. — М., 1993.



Оплакивание бога Адониса

ство). 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 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.

ТРАГИЧЕСКОЕ В ИСКУССТВЕ

Трагедия — вершина античного искусства, его апофеоз, высшая форма его проявления.

Трагический герой — носитель принципа, выходящего за рамки индивидуального бытия: некой

сверхъестественной силы, всемирно-исторической идеи. Вместе с тем, каждая эпоха вносит в трагическое свои черты и выявляет определенные стороны его природы.

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, а он своими активными действиями 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 «дознания». Герой, античной трагедии действует свободно даже тогда, когда понимает неизбежность гибели. Он не обреченное существо, а именно герой, самостоятельно действующий согласно императивам своего «я» и в соответствии с необходимостью, продиктованной волей богов.

Греческая трагедия героична. 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 уступишь⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Греческая трагедия. — М., 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, ее герой действует свободно в рамках необходимости⁵⁵⁷.

В средние века трагическое выступает не как героическое, а как мученическое. Центральные персонажи тут — мученики. Это трагедия не очищения, а утешения, чуждая катарсису. Так, сказание о Тристане и Изольде заканчивается обращением ко всем несчастливцам 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 происходящее⁵⁶⁷.

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 средневеко-

^{55/} Подробнее см. в главе «Античный мифологический реализм» раздел «Особенности античного реализма».

^{56/} Подробнее см. в главе «Средневековое искусство» раздел «Рыцарский романтизм».

вой 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 находят ся 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^{57/}.

Средневековый человек давал всему божественное объяснение. Человек нового времени — эпохи 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 внутренние причины, его собственная природа. Показать мир какой он есть — таков девиз нового времени, наиболее полно воплотившийся в трагедиях Шекспира.

^{57/} Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. — М., 1961. — С. 48.

Ромео и Джульетта несут в себе обстоятельства своей жизни. Их поступки порождены их характерами. Роковые слова: «Зовут его Ромео: он сын Монтеки, сын вашего врага» — не изменили отношения Джульетты к возлюбленному. Она не скована никаким внешним регламентом. Единственная мера и движущая сила ее поступков — это она сама, ее любовь к Ромео.

Искусство Возрождения и барокко обнажило социальную природу трагического конфликта. Раскрыв состояние мира, трагедия утвердила активность человека и свободу его воли. Казалось бы, суть трагедии Гамлета в тех несчастьях, которые на него обрушились. Но подобные же обрушились и на Лаэрта. Почему же они не воспринимаются как трагедия? 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 сопротивление
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться⁵⁸⁷.

Шоу принадлежит шуточный афоризм: умные приспособляются 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. Благоразумный 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 при-

⁵⁸⁷ Шекспир У. Гамлет. — М., 1964 . — С. 111.

чина 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, например, 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 — это 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 гармонического, универсального человека опалила леденящим дыханием корысти надвигающаяся 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, освобождаясь от пут средневековой морали, личность подчас утрачивала и всякую мораль, совесть, честь. Наступающая 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).

Бессмертие — уход героя после смерти не в небытие, а в грядущее, в жизнь других людей за счет торжества общественного начала.

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» Макбета, Ромео, Гамлета после гибели каждого из них? Ведь без этого «инобытия» нет трагедии, которая, как мы уже писали, поет гимн бессмертию человека. Но о каком бессмертии может идти речь там, где взорваны все человеческие нормы. Ведь бессмертие человека — это и есть продолжение героя после смерти в человечестве. Однако Возрождение, уничтожив внешние ограничивающие личность аскетические нормы, превратило человека в общественную меру всего. Общественное начало было введено в саму личность. Само титаническое развитие индивидуальности человека и было проявлением общественного. Литературный характер стал у шекспировских героев космически-индивидуальным, и в этом своеобразии, яркости, неповторимости, мощи была его ценность.

Характеры стали настолько мощными, настолько масштабными, что их деяния оказались никем не заменимыми 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 звучала как непоправимая космическая катастрофа.

В трагедиях Шекспира источник бессмертия героя в его мощи, неповторимости, в колоссальности его характера, а смысл жизни человека в высвобождении его беспредельной потенциальной духовной энергии. И именно здесь лежит водораздел и связующий шов между трагедией эпохи Возрождения и трагедией эпохи классицизма, между Шекспиром и Корнелем^{59/}.

Из нерасторжимого и нерасчлененного ранее единства классицистическая трагедия вычленила как самостоятельные начала общественное и индивидуальное в характере героя.

Если трагедия раскрывает смысл жизни, то для классицистической трагедии смысл жизни раздвоен: он и в личном и в общественном счастье человека. Но оба эти плана трудносочетаемы. И посему подлинное счастье практически недостижимо. Всюду 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 классицистического героя? Именно в том, что он любой ценой открывает простор общественному началу в своей жизни. В торжестве чести, в триумфе общественного долга — продолжение трагического героя в человечестве. При этом абсолютный монарх воплощает собою этот общественный долг. И в том, что долг есть категория разума и что долг олицетворяется в монархе, проглядывает сле-

^{59/} Подробнее см.: в разделе «Реализм эпохи Возрождения».

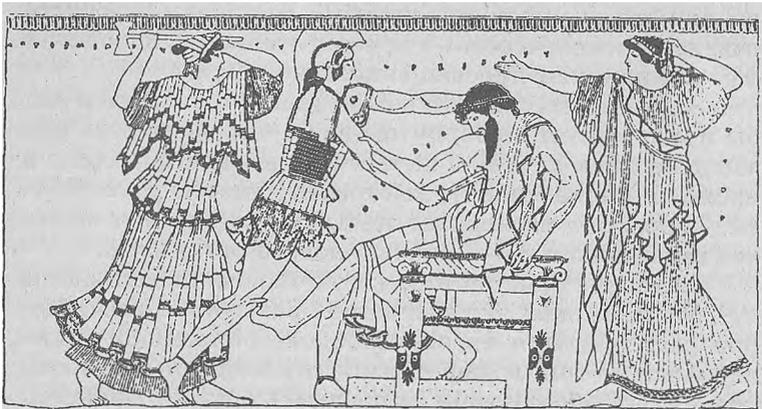
дующий этап художественного и мировоззренческого развития человечества — просветительская идеология с ее концепцией просвещенного монарха.

Здесь, в классицистической трагедии, эта идея как бы присутствует в свернутом виде, она здесь есть как зародыш, как листок в почке. Нужны влага, солнце и время, и почка лопнет, выстрелит, листок развернется, прорастет, засверкает новыми красками и заживет своей жизнью — жизнью нового организма.

Надежды гуманистов, что личность, избавившись от средневековых ограничений, разумно, во имя добра распорядится своей свободой, оказались иллюзорными. Утопия нерегламентированной личности обернулась абсолютной ее регламентацией. Во Франции XVII в. эта регламентация проявилась: в политике — в абсолютистском государстве, в науке и философии — в учении Декарта о методе, вводящем мышление в русло строгих правил, в искусстве — в классицизме. На смену трагедии утопической абсолютной свободы приходит трагедия реальной абсолютной нормативности личности. Всеобщее — долг по отношению к государству — становится ограничителем поведения личности, страсти и желания которой не примиряются ни с какой регламентацией. В трагедиях классицизма (Корнель, Расин) этот конфликт долга и личных устремлений человека становится центральным.

Классицистическая трагедия показывает трагизм гибели или страданий могучей и героической личности, что раскрывает, с одной стороны, ее бессмертие, ее растворение в долге и, с другой стороны, индивидуальное начало в личности, силу ее страстей, невозможность полного, безраздельного и безущербного господства общественного начала над индивидуальным. В этом раздвоении и источник трагизма, и причина расцвета трагических форм искусства в этот период художественного развития, и истоки своеобразия классицистической трагедии.

Общественный долг не дает индивидуальному началу в личности перерасти в эгоизм, а индивидуаль-



Убийство Эгиса. Изображение на краснофигурной вазе

ное своеобразие чувств и страстей не позволяет гибнущему и страдающему герою абсолютно раствориться в общественном, утратить свое лицо, потерять свою неповторимость, незаменимость и самостоятельную общественную ценность. Возникает подвижное равновесие трагически раздвоенных, уже различных, но еще не слитых в единство общественных и индивидуальных начал в характере героя, равновесие, в котором чаша весов все время склоняется в сторону общественного начала, но оно окончательно не перевешивает. Динамическое равновесие — это и есть суть жизни. Другими словами, классицистическая трагедия дает свой, присущий только данной эпохе и свойственный только данному этапу художественного развития человечества ответ на вопрос о смысле жизни, о соотношении жизни, смерти и бессмертия, о соотношении общественного и индивидуального начал в человеке, о его ценности. В своеобразии этого ответа и заключено неповторимое историческое своеобразие классицистической трагедии⁶⁰.

В искусстве романтизма (Гейне, Шиллер, Байрон,

⁶⁰ Подробнее см. в разделе «Классицизм»

Шопен) состояние мира выражается через состояние духа. Разочарование в результатах Великой французской революции и, как следствие, разочарование в общественном прогрессе порождает романтизм с его мировой скорбью и осознанием, 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 — активное противостояние вечному злу, стремление насильственно изменить свое положение в мире. Воплощением всесветного зла выступает Люцифер. Зло всеильно, и герой не может его устранить из жизни своей 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^{61/}.

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 совершает зло — убивает невинного царевича Димитрия. И между Борисом и народом пролегла пропасть отчуждения, а потом и гнева. Пушкин показывает, что не существует зла во благо, слезинка, а тем более кровь ребенка не могут лежать в основании всемирного 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. В новую эпоху народ выступает как действующее лицо трагедии и высший судья поступков героев^{62/}.

Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» воплощают пушкинскую формулу слитности человеческой и народной судеб. Впервые на оперной

^{61/} Подробнее см. в разделе «Романтизм».

^{62/} Подробнее см. в разделе «Критический реализм».

сцене предстал терпящий бедствие народ, отвергающий насилие и произвол. Углубленная характеристика народа отгеснила трагедию совести царя Бориса. При всех своих благих помыслах Борис остается чуждым народу, втайне страшится его и в нем видит причину своих неудач. Мусоргский разработал специфические музыкальные средства передачи трагического: музыкально-драматические контрасты, яркий тематизм, скорбные интонации, мрачная тональность и темные тембры оркестровки (фаготы в низком регистре в монологе Бориса «Скорбит душа...»).

Бетховен в Пятой симфонии философски развил трагедийную тему как тему рока, что получило продолжение в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях Чайковского. Последний обращается к теме трагической любви в симфонических произведениях «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», где роком сокрушается счастье и в музыке звучит отчаяние, как 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 искусства, запечатлевая нетерпимость разлада человека и общества.

Для того чтобы трагизм перестал быть постоянным спутником жизни, общество должно стать человеческим, прийти в гармоничное соответствие с личностью. Стремление человека преодолеть разлад с миром, поиск утраченного смысла жизни — такова концепция

трагического и пафос разработки этой темы в искусстве XX в. (Хемингуэй, Фолкнер, Франк, Гессе, Белль, Феллини, Антониони, Гершвин, Андрей Тарковский).

ТРАГИЧЕСКОЕ И ФИЛОСОФИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО НАСИЛИЯ

Важнейшая тема трагедии — человек и история.

Гегель считал, что герой в трагедии погибает («трагическая вина») по своей вине (вольнo ему бунтовать против веками устоявшегося миропорядка). Чернышевский оспаривал гегелевскую концепцию трагической вины: 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 истинной темой трагедии являются революции. Говоря о революционной трагедии, Маркс имеет в виду жертвы, приносимые революционерами во имя революции, и совершенно игнорирует жертвы революции.

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»⁶³⁷.

«Верхи гниют — низы наглеют» — такое новое определение революционной ситуации предлагает Ф. Искандер.

В споре консерватизма Гегеля и революционности — суть понимания истории. Последовательное проведение в жизнь идеи революционного изменения мира чревато перманентным насилием, кровью, нарушением естественного хода бытия, неизбежным искажением первоначально благородных целей революционной борьбы. Это показал исторический опыт XX века. И именно об этом предупреждал Достоевский (особенно внятно в «Бесах» и в «Преступлении и наказании»). Трагедия — исторически неизбежные жестокие и кровавые эстетические издержки революционного пути разрешения жизненных противоречий. Радуюсь началу первой русской революции (1905), 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 сдаётся? 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 сдаётся реальный враг, пришедший на твою землю, Гитлер, например? Так ли

⁶³⁷ Искандер Ф. Попытка понять человека // Литературная газета. — №3 (5431). — 20.1.93.

уж кощунственен ответ «его уничтожат»? Правда, существуют и ненасильственные 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 семнадцатый год, и последующие семь десятков лет показали правоту Достоевского в этом вопросе. И все же, когда идет нашествие, когда Гитлер наступает, непротivление злу невозможно. Значит, и во второй точке зрения, как бы несвоевременно и вопреки всеобщей эйфории насилия это ни звучало сегодня, и во второй точке зрения есть нечто, что нельзя выбросить из жизни.

Сейчас многие решают проблему «ответственны ли русская философия, литература, культура в целом за ГУЛАГ?» (см., например, статью М. А. Маслина «Идея универсализма в русской философии» в сборнике резюме XIX Всемирного философского конгресса, т. 2. М., 1993). Не обсуждая высказанные мнения и аргументы, позволю себе изложить мое 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 экстремизма декабристов. Но он видит в Дубровском положительного героя. Он не отрицает определенное обаяние 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 пустынь-

ных волн». Если не продолжать дальше перечень, казалось бы, противоречащих друг другу положений, заключенных в творчестве Пушкина, то 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 удавалось эту пушкинскую формулу претворить в жизнь и в своих действиях соизмерить 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 действительно природа людей греховна и идеальные конструкции сторонников непротивления злу насилием столь же утопичны, сколь фантастичны представления о всеобщем счастье, 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 предстает как тенденциозная идеология, во имя фанатичной 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 прихотах, 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 — непреходящий и главный перманентный фактор 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, символом которой является тридцать седьмой год, но охватившую целую эпоху, длившуюся семь десятилетий.

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 более совершенному состоянию мира, но кроме классовой борьбы и преодоления перманентных трудностей, создаваемых собственной деятельностью, он не знает путей в грядущее.

Некоторые крупные художники переросли творческие границы того метода и направления, к кото-

рым 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 подобное противостояние возникает лишь однажды — когда композитор раскрывает катастрофическое нашествие зла, прерывающее 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. Ф. Искандер отмечает: «Трагическое

в искусстве можно уподобить прививке от смертельной болезни. Оно умудряет душу и облегчает встречу с трагическим в жизни»⁶⁴⁷.

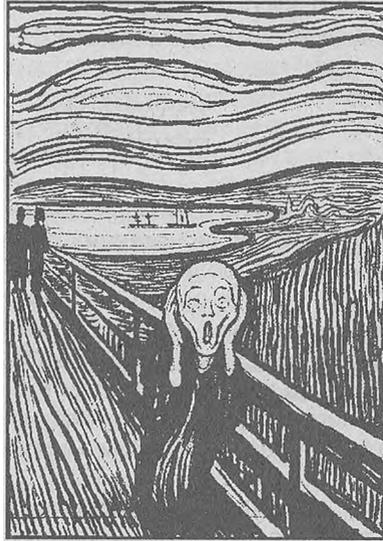
СУЩНОСТЬ ТРАГИЧЕСКОГО

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, то в этой пограничной ситуации (термин Карла Ясперса) ярче видны все краски мира, его эстетическое богатство, чувственная прелесть, величие привычного.

Для трагедии 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); 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, воплощенное в искусстве, рождает чувство скор-

⁶⁴⁷ Искандер. Ф. Воспоминание о романе // Академические тетради. — №1. — С. 9



Эдвард Мунк. Крик. 1895

би (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 к грядущему. 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 грозные 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.

Одновременно 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 и смертность человека делают трагедию неустранимой из жизни.

Центральная проблема трагедии — расширение возможностей человека, разрыв исторически сложившихся границ, ставших тесными для пассионарных (наиболее смелых и активных) 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 неутомимого 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.



КОМИЧЕСКОЕ - ОТВЕРЖЕНИЕ ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ. РАСШИРЯЮЩЕЕ СФЕРУ СВОБОДЫ

ПРЕДВАРЯЮЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ

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.

В общем курсе эстетики Н. Гартман подчеркивает: «Комическое — наиболее сложная проблема эстетики»^{65/}.

Цейзинг назвал всю литературу о комическом «комедией ошибок» в определениях^{66/} и сам не удержался 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»^{67/}.

^{65/} Hartmann N. Asthetik. — Berlin, 1953. — S. 391.

^{66/} Zeising Ad. Aesthetische Forschungen. — Frankfurt a. M., 1855. — S. 272.

^{67/} 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 разве что рушить карточные домики и он не стал бы предметом эстетического разговора.

На деле смех — как отмечал Н. Щедрин — оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех. А. И. 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 острова — «оружия любимейшего род». 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 чисто объективное свойство предмета, или как результат субъективных способностей личности, или как следствие взаимоотношений субъекта и объекта. Эти три различных методологических подхода к трактовке природы комического и порождают

все видимое в теоретической литературе многообразии концепций комического. Систематизируя это многообразие, польский эстетик Б. Дземидок в книге «О комизме»^{68/} находит шесть типологических моделей комического.

1. Теория отрицательного свойства: объект осмеяния — отрицательное явление (Аристотель); ее психологический вариант — теория превосходства: субъект возвышается над комическим предметом (Т. Гоббс, К. Уберхорст).

2. Теория деградации: повод для смеха — принижение значительной особы (эту теорию сформулировал английский психолог первой половины XIX в. А. Бэн. А. Стерн создал аксиологический вариант теории деградации).

3. Теория контраста (Жан Поль, И. Кант, Г. Спенсер): «смех естественно возникает, когда сознание внезапно переходит от вещей крупных к малым». Причина смеха в несоответствии ожидаемому (Т. Липпс, Г. Хоффдинг).

4. Теория противоречия (А. Шопенгауэр, Г. Гегель, Ф. Фишер, Н. Чернышевский).

5. Теория отклонения от нормы: комично явление, отходящее от нормы и нецелесообразно и нелепо разросшееся (К. Гросс, Э. Обуэ и С. Милитона Нахама).

6. Теория пересекающихся мотивов: сущность комического объясняют несколько мотивов (А. Бергсон, З. Фрейд).

Сопоставляя различные концепции комического, Б. Дземидок приходит к выводу: комическое — расхождение свойств предмета с представлением о нем, имеющемся в нашем сознании («отклонение от нормы»). Остроумно оценила эту концепцию польская поэтесса В. Шимбровская: «Определение, которое предлагает Богдан Дземидок, после разбора и впечатляющей оценки всех прежних теорий комизма, похоже на костюм одним номером больше положенного: он, правда, не сидит как влитой, но зато гарантирует сво-

^{68/} Dziemidok B. O komizmie. — Warszawa, KIW, 1967.

боду движений». В этом образе вежливая констатация: теория Б. Дземидока — «не в пору» комизму.

Предложенная Дземидоком классификация ведущих теоретических идей о природе смеха не полна, а некоторые эстетики занесены Б. Дземидоком не в те святцы. Так, А. Бергсон мог бы быть обозначен в качестве создателя одной из типологических моделей объяснения комизма через мертвенность и автоматизм.

3. Фрейд дал иную модель: комизм объясняется формой мысли, а не ее содержанием. Кроме того, можно возразить Дземидоку: теории отрицательного свойства, превосходства и деградации представляют собой, по сути дела, варианты одной и той же теоретической модели комического.

Никакая классификация эстетических идей о природе комического не может заменить знакомства с этими идеями. Попытаюсь сделать их краткое обозрение.

КОНЦЕПЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

В «Филебе» и в «Республике» Платон раскрывает свое понимание комического. Он говорит, что смешны те, которые слабы и неспособны 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.

По Аристотелю, смех вызывают несчастья и отрицательные явления (*«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 недалеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без (выражения) страдания»^{69/}.

В «Никомаховой этике» 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. Аристотель отрицал сатиру. Эстетика Аристотеля теоретически обосновывала комедию характеров. Лучший из представителей этой комедии — Менандр — был учеником Феофраста, ученика Аристотеля. По Аристотелю, наиболее подходящий для свободного человека вид смеха — ирония, ибо пользующийся ею вызывает смех ради собственного удовольствия, а шут — для того, чтобы забавлять 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^{70/}.

^{69/} См.: Аристотель. Поэтика. — V, 1449a; II, 1448a.

^{70/} См.: Аристотель. Никомахова этика. — IV, 8.

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

Многие философы-богословы средневековья отрицали смех — как способность, отсутствовавшую у Спасителя.

Эстетика Спинозы пронизана философско-этической проблематикой и близка по своей направленности и значению философии искусства Декарта. Связывая эстетическое и этическое во всех сферах искусства, Спиноза в этом же плане определяет природу комического: «Смех есть радость, а посему сам по себе благо»⁷¹⁷.

Эстетика классицизма выступает против комедии, признаваемой «вульгарною толпою» и шутловством 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 острою циничной⁷²⁷.

Комическое раскрывается путем его противопоставления эстетическим идеалам, и точка зрения должна быть не среднеобыденной, а высшей — эта мысль прошла через эстетику Просвещения. Высота же эстетической позиции порою отождествлялась с иерархической высотой положения. Как просветитель, Дидро считал, что лучшие возможности для комедиографического творчества дает положение просвещенного монарха. В своем письме «О комедии, написанной ее величеством императрицей России и озаглавленной «О, время!» Дидро пишет Екатерине: «Вы созданы для того, чтобы бичевать пороки всех классов общества»⁷³⁷.

Лессинг подчеркивал, что комедия не может вылечить болезнь, но она может укрепить еще здоровый

⁷¹⁷ Спиноза. Этика, часть VI, положение XV, схолия II.

⁷²⁷ Буало. Поэтическое искусство. — М., 1937. — С. 77.

⁷³⁷ Дидро Д. Собр. соч. в 10 тт. — М.; Л, 1935—1947. —

организм. Сфера комедии, по Лессингу, — те нарушения закона, которые по их непосредственному влиянию на благо общества слишком незначительны, чтобы попасть под контроль закона.

В комедии, по мнению Лессинга, действие играет меньшую роль, чем в трагедии. Характеры в комедии должны быть «перегружены» (все, что замечено в нескольких личностях, должно быть собрано воедино в комедийном характере).

Кант раскрывает свое определение комического на примере смешного 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 происшедшим. 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 считает, что во всех комических случаях есть нечто, способное на мгновение повергнуть нас в заблуждение.

Кант считал смех средством примирения противоречий. 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 слезами. Смех, вызванный цекотанием, является в то же время весьма мучительным. На того, над кем я смеюсь, я уже не могу сердиться даже в том случае, если он причиняет мне вред»^{74/}.

Кант подчеркивает, что воспоминание о чем-либо смешном радует нас и не так легко сглаживается, как другие приятные рассказы. Причина смеха, по Канту, заключается, по-видимому, в состоянии внезапно

^{74/} Кант И. Соч. В 6 тт. — Т. 2. — С. 216.

ущемленных нервов, распространяющихся по всей нервной системе.

«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»⁷⁵⁷.

Кант отмечает действенность смеха. Мало людей, говорит он, способны невозмутимо на глазах толпы переносить ее насмешки и презрение, хотя они знают, что эта толпа состоит из невеж и глупцов.

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 закон⁷⁶⁷.

Сатира, согласно Шиллеру, раскрывает противоречия между действительностью и идеалом.

Жан Поль считал, что юмор всегда обитает не в объекте смеха, а в субъекте. Для школы иенских романтиков, опиравшихся в своих воззрениях на идеи Шеллинга, в комизме — субъективность, как господствующее начало, возвышается над действительностью.

По Гегелю, основа комизма — противоречие внутренней несостоятельности и внешней основательности, субстанциональности. Он писал: «В его (Аристофана. — Ю. Б.) комедиях изображается как находящееся в процессе полного разложения не божественное и нравственное, а та испорченность, которая пыжится придать себе видимость этих субстанциональных сил, тот образ, то индивидуальное явление, в котором с самого начала уже нет подлинной сути,

^{75/} Кант И. Соч. В 6 тт. — Т. 2. — С. 180.

^{76/} См.: Шиллер Ф. Статьи по эстетике. — М., 1935. — С. 481.

так что последняя, очевидно, может быть лишь придана извне непритворной игре субъективности»⁷⁷⁷.

Гегель считал, что комическое появляется на основе контраста между сущностью и образом, между целью и средствами ее достижения, вследствие чего уничтожается образ и не достигается цель. Комическое, по Гегелю, коренится в веселом расположении духа и уверенности радостной субъективности в собственной недостигаемой высоте над противоречием, неспособным поэтому причинить никакой горечи и никакого несчастья, и в сознании силы, дающей возможность легко 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 субстанционального 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.

Таков краткий обзор концепций комического в истории эстетической мысли.

В основе предлагаемой мною теоретической модели комического лежит недостаточно использованная в истории эстетики идея: комическое — явление, заслуживающее эмоционально насыщенной эстетической критики (отрицающей или утверждающей), представляющей реальность в неожиданном свете, вскрывающей ее внутренние противоречия и вызывающей в сознании воспринимающего активное самостоятельное противопоставление предмета эстетическим идеалам. Все многообразие оттенков смеха предстает с этой точки зрения как результат взаимодействия многообразных эстетических свойств действительности, идеалов и эстетических потребностей человека.

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, решившись прыгнуть и разбиться. Почему же мы смеемся? Суть комического, согласно Жану Полю, в «подстановке»: «Мы ссужаем его (*Санчо Пансы*. — Ю. Б.) стремлению наше понимание дела и взгляд на вещи и извлекаем из такого противоречия бесконечную несообразность... Комическое всегда обитает не в объекте смеха, а в субъекте»⁷⁸⁷.

Однако дело вовсе не в том, что мы подставляем под чужое стремление противоположное понимание обстоятельств. Комическое заключено в самом объекте. В рассмотренном эпизоде комичен сам Санчо Панса: при всей трезвости мышления он оказался трусоват и не смог разобраться 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, или, точнее, человеческое, общественное содержание есть во всех объектах комедийного смеха. Порой исследователи ищут комизм в явлениях природы: в причудливости утесов, в странном виде кактусов. Немецкий философ А. Цейзинг считает, что в «Гамлете» Шекспир смеется над комичными метаморфозами облаков. Но так ли это?

⁷⁸⁷ Jean Paul. Vorschule der Aesthetik. — Hamburg, 1804. — S. 104.

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^{79/}.

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 эстетика еще в XVIII.в. (Лессинг) доказала, что животные в баснях олицетворяют те или иные человеческие характеры. Комическое — всегда 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 отмечены случаи инфекционно-эпидемического заболевания, выражающегося в долгом, изнурительном смехе. Скупой рыцарь улыбается своим сокровищам, а Чичиков — по поводу счастливого исхода 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

^{79/} Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 тт. — М., 1960. — Т. 6. — С. 89.

*Франсуа Депре.
Карикатура из
«Смешных сновидений
Пантагрюэля» (папа
Юлий II), 1565.
Париж, Национальная
библиотека*



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 «Мечь 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

В литературе, живописи, кино, театре комизм очевиден. В музыке он менее очевиден и его бытие осложнено самой природой (специфичностью семанти-

ки 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, заданный авторским обозначением жанра произведения.

Жанр комической оперы оформился с появлением в Италии оперы-буфф (30-е гг. XVIII в.), демократизировавшей театр и музыку, которая стала проста и песенна 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 повлияла на творчество венских классиков, а через них на европейскую музыку, развил музыкально-комедийную выразительность (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. Между тем комическое в искусстве всегда включает в себя высокоразвитое 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.

Комедия — плод развившейся цивилизации. Смех по своей природе демократичен. Он враждебен иерархичности, преклонению перед чинами и дутыми ав-

торитетами. Он выступает как сила, враждебная всем формам неравноправия, насилия, самовластия, фюрерства, вождизма. Герцен писал: «Если низшим позволить смеяться при высших... тогда прощай чиновничество. Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки»⁸⁰⁷ 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.

Комичность врага — его ахиллесова пята. Вскрыть комичность противника —¹ значит одержать первую победу, мобилизовать силы на борьбу с ним, преодолеть страх и растерянность.

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.

Чешский писатель Чапек в рассказе «Александр Македонский» выступает против самовластия. Рассказ написан в форме письма Александра своему учителю Аристотелю. Автор рисует образ узурпатора, требующего восхваления своей персоны, и показывает, что обожествление личности происходит с помощью лжепропаганды и фарисейства, сочетающихся с угрозами и насилием. Пышность двора Александра вызвала недовольство старой македонской гвардии. «В этой связи я был, к сожалению, вынужден казнить моих старых соратников... Я очень жалел их, но другого выхода не было...»⁸¹⁷ — пишет новоявленный император.

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

^{80/} Герцен А. И. Об искусстве. — М., 1954. — С. 223.

^{81/} Чапек К. Рассказы, очерки, пьесы. — М., 1954. — С. 61.

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, — пишет 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 приравниваться к человеческому неразумению». Фюрерство — это всегда крещендо безумия. 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»^{82/}.

Так с помощью силы, фарисейства и «философского обоснования» Александр возвел себя в боги. Однако, когда «земному богу» удастся взойти на вершины 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

^{82/} Там же. — С. 62, 63.

общество начинает смеивать, подлежит исправлению или уничтожению.

Смех — доходчивая и заразительная форма эмоциональной критики, предполагающая сознательно-активное восприятие со стороны аудитории.

Смех заразителен и тяготеет к коллективности, на людях он более интенсивен. Особо благоприятны для комического массовые искусства. Актеры, знающие особенности восприятия комического, во время записи телепередачи обращаются с комедийным текстом не прямо к телезрителям, а к аудитории, с которой есть обратная связь (так делал, например, Аркадий Райкин).

Критика в комизме не выражается прямо, и воспринимающий юмор подводится к самостоятельному критическому отношению к осмеиваемому явлению. Фейербах в «Лекциях о сущности религии» отметил, что остроумная манера писать предполагает ум также и в читателе, она высказывает не все, она 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. И воспринимающему (реципиенту) предстоит уже самостоятельно противопоставить в своем сознании высокие эстетические идеалы комическому явлению.

КОМИЧЕСКОЕ КАК ПРОТИВОРЕЧИЕ И НЕОЖИДАННОСТЬ

Сущность комического — в противоречии. Комизм — результат контраста, разлада, противостояния: безобразного — прекрасному (Аристотель), ни-

чтожного — 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), ниже-среднего — вышесреднему (Гартман). Каждое из этих определений, выработанных в истории эстетической мысли, выявляет и абсолютизирует один из типов комедийного противоречия. Однако формы комического противоречия разнообразны. В нем всегда присутствуют два противоположных начала, первое из которых кажется положительным и привлекает к себе внимание, но на деле оборачивается отрицательным свойством. 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.

Неожиданность непременно присуща комизму. Кант видел сущность комического во внезапном разрешении напряженного ожидания в ничто. Французский философ-просветитель XVIII в. Монтескье писал: «Когда безобразию для нас неожиданно, оно может вызвать своего рода веселье и даже смех»^{83/}.

Психологический механизм комедийного смеха, как ни странно, сродни механизму испуга, изумления. Эти разные проявления духовной деятельности роднит то, что это 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 противопо-

^{83/} Монтескье Ш. Избр. произв. — М., 1955. — С. 753.

ложно восторгу и восхищению. Воспринимая комедию Гоголя «Ревизор», я, выходя, обманывался, думая, что городничий правильно принимал Хлестакова за важного чиновника, и заблуждался, предполагая, что человек, которого принимают за ревизора, должен быть если не мало-мальски 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, а значит, я и мои идеалы непобедимы, и поэтому я смеюсь над мертвыми душами.

Гоголь не знает выхода из тех противоречий, которые он раскрывает в своих произведениях, и потому его смех — это смех сквозь слезы. Но у него есть огромное моральное и эстетическое превосходство над изображаемым 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 Пармениске, который, однажды испугавшись, потерял способность смеяться и очень страдал от этого. Он обратился за помощью к Дельфийскому оракулу. Тот посоветовал ему поискать изображение Латоны, матери Аполлона. Пармениск ожидал увидеть статую прекрасной женщины, но увидел... чурбан. И Пармениск рассмеялся!

Этот миф наполнен богатым теоретико-эстетическим содержанием. Смех Пармениска был вызван несоответствием между тем, чего он ожидал, и тем, что неожиданно увидел в действительности. При этом удивление имеет критический характер. Если бы Пармениск вдруг увидел еще более прекрасную женщину, чем он предполагал, то, само собой разумеется, он не рассмеялся бы. Неожиданность здесь помогает Пармениску активно 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 «внемзыкальным 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

Русский фольклор знает своего Пармениска — царевну Несмеяну. Заколдованная злым волшебником, она разучилась смеяться. Все попытки развеселить ее 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, гусляры, сказители, которые играют на гуслях, на балалайках, пляшут камаринскую, сыплют прибаутками, поют веселые песни. За распахнутым окном, полный удали, смеется народ. Но волны смеха разбиваются о трон царевны. Для смеха недостаточно комического в действительности, необходима еще и способность к его восприятию, чувство юмора. Смех в представлении народа не безобидное баловство, Лишиться способности смеяться — значит утратить

важные свойства души. И вероятно, нет несчастья горше, чем быть «несмеянной» властительницей сказочно-комедийного царства.

Чувство юмора — разновидность эстетического чувства. Оно рассматривает явление критически с точки зрения его общечеловеческой значимости. Юмор всегда опирается на эстетические идеалы. В противном случае он превращается в скепсис, цинизм, сальность, пошлость, скабрёзность. Юмор предполагает способность хотя бы эмоционально, в самой общей эстетической форме схватывать противоречия действительности.

Юмор присущ эстетически развитому уму, способному быстро, эмоционально-критически оценивать явления. Чувство юмора предполагает склонность к богатым и неожиданным сопоставлениям и ассоциациям.

Активная, творческая форма чувства юмора — остроумие. Если юмор — это способность к восприятию комизма, то остроумие — к его творению, созданию. Остроумие — это талант так концентрировать, заострять и эстетически оценивать реальные противоречия действительности, чтобы нагляден и осязаем стал их комизм.

Комедийная обработка жизненного материала, выявляющая эстетические свойства реальности, требует художественных средств, с помощью которых заостряются противоречия, стимулируется эффект неожиданности и противопоставление эстетических идеалов осмеиваемому явлению.

РАЗРУШАЮЩЕЕ И СОЗИДАЮЩЕЕ В СМЕХЕ

Комедийный смех — взрывчато-критичен. Но в его критическом пафосе нет мефистофельского, всеобщего, слепо-беспощадного отрицания, разрушения. Истинное остроумие человечно и зиждется не на фи-

лософии вселенского нигилизма, а на эстетических идеалах, во имя которых и ведется критика. Поэтому смех — критическая сила, столь же отрицающая, сокрушающая, сколь и утверждающая, созидаящая. Смех стремится разрушить существующий несправедливый мир и создать новый, принципиально отличный от него — идеальный. Жизнеутверждающий, радостный, веселый аспект комического имеет историческую, мировоззренческую и эстетическую значимость.

Творческая, жизнетворящая сила смеха давно подмечена. В древнейшем искусстве существовали смеховые культы, бранно-пародийные образы божеств. Для древних греков смех был тоже жизнетворцем, радостной, веселой народной стихией. Это же было присуще римским сатурналиям, во время которых, отрываясь от официальной идеологии, народ возвращался к легендарному «золотому веку» — царству 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.

В средние века народный смех, противостоящий строгой идеологии церкви, звучал на карнавалах, в комедийных действиях 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, внеофициальная жизнь общества — карнавал — несет и выражает народную смеховую культуру, воплощающую в себе идею вселенского обновления. В этом радостном обновлении — один из важнейших принципов эстетики комического. Смех не только казнит несовершенство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональной волной радости, преображает и обновляет его. В карнавальном празднестве полно проявляет себя отрицающая и одновременно утверждающая сила смеха.

Народное празднично-смеховое мировосприятие

существенным образом 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 карнавальная свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны»⁸⁴⁷.

Человек — мера всех вещей. Его природа, принимаемая без всякого ханжества, его естественное состояние и потребности — мера всех ценностей. И эта полная физической и духовной силы, брызжущая умом и чувственностью природа раскрепощается в веселом и озорном, фривольном и грубоватом, дерзком и жизнерадостном всенародном праздничном карнавальном смехе. Это смех одновременно веселый, ликующий и насмешливый, высмеивающий; он отрицает и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает. Карнавальный смех универсален, то есть направлен на все и вся (в том числе и на самих смеющихся): весь мир предстает в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. В этом существенные отличия карнавального смеха от сатирического. 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. Всякий комедийный смех тяготеет к коллективности. Во всенародности карнавального смеха наиболее полно проявляются принципы эстетики комического. Разным формам комического непременно при-

⁸⁴⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — С. 10.

сущи отрицание и утверждение. Даже в резко критикующей мир сатире отрицание основывается на положительной, жизнеутверждающей программе — идеалах. Карнавальный смех — комедийный синкретизм. В этом смехе в нерасчлененном виде существуют утверждение и отрицание, юмористическое и сатирическое начала, которые постепенно расходятся в самостоятельные типы комизма.

ТИПЫ И ОТТЕНКИ КОМИЗМА. МЕРА СМЕХА

Юмор и сатира — основные типы комизма.

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 для добродушного юмора. Объект юмора, заслуживая критики, все же в целом 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.

Между юмором и сатирой 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, интеллектуальная ирония Шоу, смех

сквозь слезы Гоголя, разящая сатира и сарказм Салтыкова-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 характеристиками, но и тембровыми: Манилова характеризует флейта, Коробочку — фагот, Ноздрева — валторна, а Собакевича — два контрабаса.

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. Остановимся в этой связи на иронии.

Ирония — притворство; намерение в шутку или в насмешку сказать нечто противоположное тому, что человек думает, но сказать так, чтобы выявить истинный смысл ситуации. Ирония — тонкое юмористическое восприятие некой непоследовательности, в которой из контекста отчетливо прослеживается утверждение, оттеняющее совершенно иной смысл события. Ирония — манера речи или письма, при которой сообщается одно, а подразумевается иное.

Εἰρων (лицемер), персонаж древнегреческой комедии, постоянно притворялся глупцом, тогда как Αλαζον был глупым и самодовольным; ирония, таким образом, была тем способом, с помощью которого Εἰρων достигал смысла путем недооценки, сокрытия смысла и ссылок на других, а не путем прямых высказываний.

Сократическая ирония построена на мнимом незнании — приеме, который Сократ использовал в педагогических целях.

Романтическая ирония — прием, который встречается в произведениях, когда автор отрицает то, что сказал.

Ирония судьбы — неожиданный, непредвиденный поворот событий.

Экзистенциальная ирония — понятие, которое разрабатывалось С. Кьеркегором применительно к человеческому существованию; рассматривалось как данность, неотделимая от экзистенциального предназначения человека, нечто среднее между эстетической и этической формами жизни.

Словесная ирония — возникает из расхождения между тем, что говорится, и тем, что подразумевается (наиболее остро проявляется в сарказме).

Структурная ирония — строится на использовании наивного или введенного в заблуждение персонажа или ненадежного повествователя, чей взгляд на мир разительно отличается от истинного положения вещей, признаваемого автором и читателями.

Драматическая ирония: встречается тогда, когда зритель или читатель знают о ситуации больше, чем персонаж, и могут предвидеть исход (*развязку*) событий.

Трагическая ирония — драматическая ирония в трагедии.

Космическая ирония встречается в ситуациях, в которых бог или судьба властно вмешиваются в жизнь персонажей, свидетельствуя о ничтожности их усилий относительно с масштабами Вселенной.

Мысль о том, что произведение должно содержать ироническое напряжение и выражать много возможных точек зрения, стала общим местом «новой критики»⁸⁵⁷.

Сарказм — ироничное замечание, высказанное с целью обидеть или причинить боль.

⁸⁵⁷ См.: Gyldendals Tibinols. Leksikon. — Kopenhagen, 1984; Baldick Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. — Oxford, 1990.

Гротеск — фантастическое по форме или по композиции, странное, причудливое⁸⁰⁷, смехотворное, нелепое, искаженное, экстравагантное изображение реального⁸⁷⁷. Гротеск — вид сатирической типизации, при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов⁸⁸⁷. Гротеск — намеренное искажение и обезображивание с целью шокировать, осмеять или позабавить⁸⁹⁷. Гротеск — сатирический художественный прием: преобразование действительности при помощи фантазии, объединение резко контрастирующих качеств, которые в реальности не совмещаются (существующего с вымышленным, страшного с комическим). Люди и предметы, поданные гротескно, становятся такими, какими в жизни не бывают⁹⁰⁷.

Характерные черты гротеска — эксцентричность, неестественность, нарушение пропорциональности в изображении. Гротеск вызывает сардонический смех. Гипербола преувеличивает существующее. Гротеск соединяет существующее с несуществующим. Великаны Свифта — гипербола, а партии остро- и тупоконечников, спорящие о том, с какого конца следует есть яйцо, — гротеск⁹¹⁷. Признак гротеска — абсурдный, нелепый вид (appearance)⁹²⁷.

^{86/} The American Heritage Dictionary of the English Language / Ed. by Peter Davis. — N.Y.: Dell Publishing Co., 1971. — P. 315.

^{87/} Modern American Dictionary / Ed. by Jess Stein. — N.Y.: Dell Publishing Co., 1957. — P. 220.

^{88/} См.: Краткая литературная энциклопедия. Гротеск.

^{89/} Gray Martin. The Dictionary of Literary Terms. — 2nd ed. — Singapore: Longman York Press, 1994. — P. 131.

^{90/} См.: Лесин В. М., Пулинец А. С. Словарь литературоведческих терминов (на украинском языке). — К.: Радянська школа, 1971. — С. 95—96.

^{91/} Cuddon, John Antony. A Dictionary of Literary Terms. — 2nd ed. — P. 295 — 296.

^{92/} См.: Большой англо-русский словарь / Под общим руководством д. ф. н. проф. И.Р. Гальперина. — М.: СЭ, 1972. — С. 612.

Первый исследователь гротеска Флегель считал, что гротеск — высшая степень карикатурного изображения, доведенного до границ невозможного (*zur Unmöglichkeit*), и высшая степень комического контраста⁹³⁷.

Гротеск — странное до фантастичности, резко карикатурное до уродливости преувеличение реальных форм, при котором комическое возвышается до трагизма (например в рисунках Домье, офортах Гойи, картинах Босха, Брейгеля)⁹⁴⁷. Гюго отмечал, что в гротеске сочетается «уродливое и ужасное, комическое и шутовское»⁹⁵⁷.

В мировой эстетике сложились три точки зрения на сущность гротеска. Эта сущность заключается: 1) в карикатуре (Краузе, Эбергарт, Гартман); 2) в воображении и фантазии (Фишер, Костлин); 3) в синтезе карикатуры и фантазии (Шнееганс⁹⁶⁷, Фолькельт⁹⁷⁷).

Завершив краткий обзор концепций гротеска в мировой эстетике, сформулирую некоторые мои идеи, согласующиеся с одними концепциями, противоречащие другим и кое-что дополняющие к известному.

Воображение — важнейший инструмент гротеска. Гротескное воображение мы встречаем в полной ужаса графике Гойи и в болезненно гипертрофированных образах Дали.

Гротеск создается художественным воображением. Оно доставляет эстетическое наслаждение (при поэтическом видении присутствует радость — Флобер) и этим отличается от галлюцинации. Гротеск — радостное преодоление ужаса, радость от ужаса, возникающая благодаря эстетической обработке реальности и благодаря просветлению изображения идеалом. Гротеск — изо-

⁹³⁷ Flegel. *Geschichte des Groteskkomischen*, 1788, изд. 2-е. — 1862.

⁹⁴⁷ Литературная энциклопедия. — Т. 3. Гротеск. — Изд-во Комкадемии, 1930.

⁹⁵⁷ Гюго В. Собр. соч. — М., 1956. — Т. 14. — С. 86.

⁹⁶⁷ Schneegans G., *Geschichte der grotesken Satire*. — Stras., 1894, S. 12, 13.

⁹⁷⁷ Краткий словарь терминов изобразительного искусства. — М.: Советский художник. — 1959.

бразителен, карикатурен. Гротеск — неравномерное преувеличение, комедийно деформирующее реальность.

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

Комическое всегда выступает в национально своеобразной форме, которая исторически изменчива. Например, в XIX—XX вв. Фишер, Липс, Фрейд относят каламбур к низшему сорту шутки, для Франции XVII—XVIII вв. это высшая форма остроумия. Легкость, блеск, беззаботная веселость каламбура эстетически соответствовали всему укладу жизни высших слоев общества, определявших духовную жизнь нации. Способность каламбурить высоко ценилась. 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 слов¹: «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, освистаны 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 — блэгт. Это беспощадная насмешка над тем, чему прежде поклонялись, — дитя общественных разочарований. Утраченные иллюзии стали обыкновенной историей, а в сфере юмора это выразилось в безрадостном, подернутом цинизмом смехе, для которого нет ничего заповедного, неприкосновенного. Характерный пример блэгта: «Эта женщина как республика: она была прекрасна во времена империи».



*Рокуэлл Кент. Иллюстрация к книге «Декамерон»
Дж. Боккаччо. 1949*

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 Чарли Чаплина между шестернями огромной машины в кинофильме «Новые времена». Под влиянием американской культуры гегг получил распространение и в смеховой культуре Франции.

Каламбур, гротеск, блэгг, гегг — исторические формы французского юмора, обусловленные характером жизни нации на разных этапах ее развития. Из сказанного не следует, что гротеск не существовал раньше или что каламбур умер вместе с падением аристократии. Речь идет лишь о преимущественном развитии тех или других форм комизма, той или иной эстетики остроумия в разные эпохи.

Национальное своеобразие культуры каждого народа заключается не столько в его одежде или кухне, сколько в манере понимать вещи, проявляющейся и в формах комизма.

Комическое национально своеобразно, и в то же время в нем проступают общечеловеческие черты. В силу общности законов социального развития часто одни и те же явления с одинаковой непримиримостью высмеивают все народы.

КОМИЧЕСКОЕ КАК УТВЕРЖДЕНИЕ РАДОСТИ БЫТИЯ

Смех — подобие жизни (гармония, возникающая вопреки хаосу). Энтропия — властительница Вселенной. Во всем неживом мире при всяком природном

процессе 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. Так вот, если бы мы проделали предложенный Гегелем опыт, несколько изменив условия, мы бы получили модели обоих процессов: бытия неорганической природы и развития жизни. Перед нами набранная строфа из «Илиады», и мы рассыпали ее, засняв замедленной съемкой это распадение гармонии. На пленке будет запечатлена модель любого природного процесса, протекающего по закону энтропии. А теперь прокрутим пленку в обратном направлении (пусть время, в котором протекало событие, пойдет в обратную сторону): 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.

И вот смех есть подобие жизни. Комизм копирует ее закон. Смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии, он — гармонизация хаоса. Смех тоже звучит вопреки миру, это радость вопреки злу и даже по поводу зла, во имя и по поводу хотя бы духовного его ниспровержения. Как жизнь есть созидание второй, доселе не существовавшей природы — живой, так и смех есть созидание второго бытия — бытия вымышленного, мира духовной гармонии, «организующей» 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 он создает новый, свой, похожий и принципиально отличный от окружающего. Смех есть и уничтожение, и созидание.

Ритуальный смех первобытной общины включал

в себя и отрицающие, и утверждающие начала. Он был устремлен и к осуждению, казни несовершенного мира, и к его воскрешению, возрождению на новой основе.

В древнейшем искусстве народов мира существовали смеховые культуры, ритуальный смех, бранно-пародийные образы божеств.

Смех живет по формуле всеокрушения и всетворения. Эта творческая жизнетворящая сила смеха была подмечена людьми очень давно. В древнеегипетском папирусе III в. н. э., хранящемся в Лейдене, божественному смеху отводится роль сотворителя 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 душа⁹⁸⁷.

В фаллических празднествах египтян, судя по описаниям Геродота, чувствовались зиждительные, созидательные силы природы, торжествовало плотское начало человека, бушевал смех, разворачивались комические перевоплощения.

Как и у египтян, у древних греков смех был жизнетворцем, созидателем. Его утверждающая, радостная, веселая народная стихия и была изначальна для истории комического, которое в своих истоках восходит к культуре Диониса.

Обряд Диониса отмечается праздничным деревенским шествием, несущим изображение фалла. Такая фаллическая процессия показана во всем своем радостном буйстве в комедии Аристофана «Ахарняне», где изображается, как аттический крестьянин Дикееполь празднует сельские дионисии:

Тишина! Благоговенье!
Пройди чуть-чуть вперед, корзиноносица,
Фалл приподнять прошу повыше Ксанфия,

⁹⁸⁷ Reinach. S. Le rire rituel. Cultes, Mythes et Religions. — Paris, 1908. — IV. — P. 112—113.

Поставь корзину, дочь, приступим к
таинству...

Вот так, прекрасно. Дионис, владыка наш,
Хочу, чтобы любезно приношение
Ты принял от меня и от семьи моей
И чтобы мог счастливо я отпраздновать
Вдали от войн святые дионисии...

Иди вперед. Смотри не будь разинею:
В толпе стянуть не долго драгоценности.
Эй, люди, фалл повыше поднимите вы,
Идите позади корзиноносицы.
А я — за вами, с песнею фаллической,
А ты, жена, ты с крыши на меня гляди.

Далее Дикеополь затягивает «фаллическую песнь», в которой он славит бога фалла — Фалеса и выражает радость по поводу заключения мира и возможности предаваться любовным утехам:

Фалес, приятель Вакха ты,
Любитель кутежей ночных,
И мальчиков, и женщин!
Шесть лет прошло. И вот опять
Тебе молюсь, вернувшись в дом.
Мир заключил я для себя.
Довольно горя, хватит битв.
Ламахи надоели!

Во много раз приятнее, Фалес, Фалес,
Застать в лесу за кражею валежника
Рабыню молодую Стримодорову,
Фракиянку, схватить ее, поднять ее
И повалить на землю...
О Фалес, Фалес!
Пируй же, друг. Опохмелишься утром ты,
Хлебнув из чаши мирра многолетнего,
А щит в дыму, над очагом, висит пускай.

Исследователи ведут этимологию слова «комедия» от двух греческих слов «комос» и «одэ», в соединении своем означающих «песня комоса» («комос» — ватага гуляк, процессия пирующих, толпа ряженных 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 блуждания по деревням, потому что их с позором выгоняли из города. На основе фаллических песен мегарцы выработали у себя первую комедию, полную грубых ругательств и скабрёзностей, которая известна лишь по замечаниям и нелестным отзывам о ней со стороны древних аттических комедиографов, и Аристофана в первую очередь. Так или иначе, веселое, радостное, брызжущее жизнью, ничем не стесненное, не знающее никаких нравственных ограничений и запретов начало находилось у истоков комедии. А рядом с ним жило в смехе «комоса» отрицающее, критикующее начало.

В византийских схолиях к Дионисию Фракийскому сообщается, что по старинному обычаю обиженные в деревнях ходили ночью по улицам и рассказывали крестьянам, что здесь живет некто, который делает то-то и то-то. Днем соседи повторяли услышанное, и это для виновного было позорно⁹⁹.

Особенности смеха «комоса», видимо, переняли и первые комедийные поэты, о которых известно так мало. Древнейший комедиограф Милл известен лишь тем, что о нем жила поговорка «Милл слышит все», из которой исследователи делают резонное заключение, что «он представлял на сцене обыденные промахи своих сограждан»¹⁰⁰.

Важнейшие свойства самой природы комическо-

^{99/} См.: История греческой литературы. Т. I. — М.; Л., 1946. — С. 428.

^{100/} Магаффи Дж. П. История классического периода греческой литературы. Т. 1. — М., 1882. — С. 368.

го обнажаются у его истоков. Во время празднества в честь Диониса обычные представления о благопристойности прекращали свое действие и теряли силу. Устанавливалась атмосфера полной непринужденности, срывались физические и нравственные покровы, разрушались привычные нормы. Возникал условный мир безудержного радостного буйства, насмешки, откровенного слова и действия.

Разгульный смех удалого темпераментного веселья в честь бога Диониса был в высшей степени синкретичен. В нем как бы в свернутом виде содержались и те свойства, которые позже разовьются в беззастенчивое, не стесняющееся в выражениях, чувственное, дышащее жаркой плотью карнавальное веселье Рабле, и те свойства, которые на высших витках процесса столь живо скажутся в острой саркастической насмешке Свифта и в беспощадно едкой сатире Щедрина. В скрытом, исторически и эстетически неразвернутом виде смеха «комоса» содержались жизнеутверждение и отрицание, народность карнавального веселья и острота сатирического осмеяния.

Во время процессии в честь бога Диониса разыгрывались мимические сценки, шло простейшее, почти бесфабульное действие насмешливого характера, и в этом заключалось также и начало комедии как драматургического жанра. В ходе этого же фаллического шествия отпускались шутки и бранные слова в адрес отдельных граждан. Этот фольклорный способ общественного порицания был и средством выхода и материализации народного праздничного, радостного, жизнелюбивого смеха, и могучим средством личной и общественной полемики. В этой стороне фаллического шествия ярко сказались те еще не развернутые возможности смеха, которые позже породят и карнавальное веселье и, с другой стороны, не только эпиграмму, но и сатиру вообще.

У этих исторических истоков смеха обнажается важнейшая черта его природы. Смех в фаллическом шествии, в веселье «комоса» способствовал «основной цели обряда — обеспечению победы производитель-

ных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнетворящую силу»^{101/}.

Эпоха Возрождения выдвинула принцип: человек — мера всех вещей. Человек, его естественная природа, понимаемая без всякого ханжества, его естественное состояние и потребности — вот мера всех ценностей. И эта 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 — именно своей враждебностью человеку враждебна Рабле.

Изображение воспитания Гаргантюа схоластами полно пародийно-сатирических красок. Схоласты заставляют ученика бессмысленно зубрить тексты, и он ничему не может научиться.

Столь же пародийно изображение Рабле некоторых принципов государственного управления. Король — феодал, воплощающий в себе грубую физическую силу. Пикрошоль идет войной на доброго и беззаботного короля Грангузье. У последнего не оказывается даже войска для сопротивления. Пришлось вызывать срочно Гаргантюа, который защищает государство и помогает победить Пикрошоля.

Сатира играет некоторую роль у Рабле, однако она не охватывает всего произведения, не становится всеобщим его пафосом. «Гаргантюа и Пантагрюэль» в целом вовсе не сатирическое произведение. Здесь у Рабле мы вновь сталкиваемся с синкретическим смехом, в котором бурлит и пенится дерзкое веселье и как оттенок его звучит гневный и веселый голос жизнерадостной сатиры. При этом у Рабле исходная точка отношения к миру — человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе.

Смех — антииерархичен, он разрушитель всех табелей о рангах. Он величайший анархист мира, но, в

^{101/} Тронский И. М. История античной литературы. — JL, 1951. — С. 164.

отличие от всякой анархической стихии, стихия сме-ха из хаоса рождает гармонию.

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.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, что выражается в четком разделении добра и зла, положительного и отрицательного (например, у сатирика Ювенала). Исходной точкой сатирического анализа жизни становятся нормативные представления о целесообразном миропорядке.

В эпоху Возрождения комедиография за отправное начало берет человеческую природу, человека как меру состояния мира. Так, в «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского «нормальная», «умеренная», знающая меру человеческая глупость судит и осмеивает глупость безмерную.

Сервантес¹⁰²⁷ 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 неблаго-

¹⁰²⁷ Подробнее см. в разделе «Реализм эпохи Возрождения»

получив 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 людей он оставляет право жить так, как они хотят.

Дон-Кихот и Санчо Панса — два совершенно различных человеческих начала. Однако при всем различии этих людей им свойственно удивительное человеческое качество — бескорыстие. И во имя этого качества мы прощаем героям 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 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, мизантропию¹⁰³⁷.

Традиция Сервантеса — исследование состояния мира — находит продолжение в сатире эпохи Просвещения¹⁰⁴⁷. Ее 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

¹⁰³⁷ Подробнее см. в разделе «Классицизм».

¹⁰⁴⁷ Подробнее см. в разделе «Просветительский реализм».

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...»¹⁰⁵⁷

Романтизм раскрыл неблагоприятное состояние мира через неблагоприятное состояние духа, подвергнув художественному исследованию внутренний мир человека. Ирония, этот «смех-айсберг» с подводным содержанием, превращается в главную форму комизма. Комедийный анализ исходит из представлений о несбыточном совершенстве, которым 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 трагедии¹⁰⁶⁷.

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 представления о жизни, о человеке, о целях и лучших формах общественного развития. Смех сопоставляет свой объ-

¹⁰⁵⁷ Свифт Д. Путешествия Гулливера. — М., 1947. — С. 378—379.

люб/ Подробнее см. в разделе «Романтизм».

ект с человечеством, и в этом — достижение реализма. 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 человечеству¹⁰⁷⁷.

Утопический характер коммунистической идеологии сказался, в частности, в том, что она 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 высылает в 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, предвосхищающая 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 вся жизнь и ее теневые стороны, измеряются достоинства, отсеиваются достойные от недостойных. Идея убыстрившегося, спрессованного времени созвучна идеям ленинской революции, сталинских пятилеток, маоцедуновского большого скачка, хрущевского коммунизма через 20 лет (к 1980 году)¹⁰⁸⁷.

В «Носорогах» Ионеско, в «Физиках» Дюрренматта идеальной позицией комедии становится кантовский категорический императив, выражаемый через утверждение гуманистических ценностей.

¹⁰⁷⁷ Подробнее см. в разделе «Критический реализм».

¹⁰⁸⁷ Подробнее см. в разделе «Социалистический реализм».

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.



*Гюстав Доре. Иллюстрация
к книге Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»*



МНОГООБРАЗИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ

БЕЗОБРАЗНОЕ - ОТРИЦАТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ В СФЕРЕ СВОБОДЫ

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.

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, ко-



О. Дикс. Раненый солдат. Офорт из серии «Война». 1924

торую мастерски передал в произведении художник. «...На что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»^{109/}.

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 —

^{109/} Аристотель. Поэтика. 4, 1449а.

дисгармония частей и целого. Безобразное не является предметом искусства и, по Лессингу, допустимо лишь для усиления прекрасного, как смешное и страшное.

Безобразное отталкивает, прекрасное доставляет наслаждение одним своим видом.

Определять безобразное только как антипод прекрасного логически недостаточно. Что же такое безобразное? По Бодлеру, безобразное лицо — это лицо дисгармоничное, патологическое, неодухотворенное, лишенное света и внутреннего богатства.

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.

НИЗМЕННОЕ - ОТРИЦАТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ В СФЕРЕ НЕСВОБОДЫ

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 эстетическом свойстве и приводит пример: в трагедии Еврипида «Орест» — не вызванная необходимостью низость характера Менелая.

На это свойство обратил внимание и Буало: «Чуждайтесь низкого — оно всегда уродливо».

Грозное проявление безвластия людей над своими общественными отношениями — тирания. Ее низменность раскрывает французский гуманист Этьен де ла Боэси (XVI в.): «Величайшее несчастье — зави-

сеть от произвола властелина, относительно которого никогда не можешь знать, будет ли он добр, поскольку всегда в его власти быть дурным, когда он этого захочет»¹¹⁰⁷. Для Боэси несвобода людей — результат их общественной 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»¹¹¹⁷. Для французского гуманиста тирания низменна, так как несет людям несвободу, подчинение народа эгоистическим капризам самодержца.

Низменный характер войны раскрыл Верещагин в картине «Апофеоз войны», посвященной всем «великим завоевателям» — бывшим, сущим и будущим. На картине изображен холм, сложенный из человеческих черепов.

Музыка лишь в XIX—XX вв. овладела способностью непосредственно воссоздавать образ зла — низменного (Седьмая симфония Шостаковича). До этого она (Моцарт, Бетховен) 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. 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).

¹¹⁰⁷ Боэси Э. де ла Рассуждения о добровольном рабстве. — М., 1952. — С. 7.

¹¹¹⁷ Там же. — С. 1.1, 14.

УЖАСНОЕ - ГИБЕЛЬ
ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ
ЦЕННОСТЕЙ, СУЖАЮЩАЯ
СФЕРУ СВОБОДЫ

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, непричашен и непомазан;
Не сведши счетов, призван был к ответу
под бременем моих несовершенств.
О ужас! Ужас! О великий ужас!^{112/}

В кризисные эпохи рушится одно мировосприятие и на смену ему не сразу приходит другое. В этот момент реальность часто воспринимается в свете

^{112/} Шекспир У. Поли. собр. соч. — Т. 6. — С. 35.

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» он раскрывает свою концепцию ужасного: «На твоей обязанности лежит... — обращается Дидро к художнику, — клеймить счастливым и всеми почитаемый порок, ужасать тиранов. Покажи мне Коммода, брошенного на растерзание зверям, чтобы я увидел его на полотне растерзанным их клыками. Сделай, чтобы я услышал крики радости и ужаса вокруг его трупа. Отомсти преступнику, богам и судьбе за добродетельного человека...»

Искусство Кафки утверждает, что состояние мира ужасно, человека окружают слепые, враждебные силы. «Обыкновенный» ужас определил поэтику новелл Кафки. Это мироощущение перекликается с суждением немецкого критика Симона: «...сумасшедший дом вступил свободно и бесстыдно в мир, который нас ежечасно окружает и который теряет логику и причинные связи»^{113/}. Ныне безумие мира стало фактом и проникло в искусство. Трагическое в такой атмосфере

^{113/} Akzente, 1958. — №5. — S. 412.

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»¹¹⁴⁷.

Категория ужасного охватывает те обстоятельства, которыми человек свободно не владеет и которые несут ему катастрофические бедствия, неразрешимые даже на историческом уровне (отсюда пессимистическое мироощущение).

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.

ЦЕЛОСТНОСТЬ И РАЗОРВАННОСТЬ

Многие эстетические свойства действительности и искусства, которые в прошлом осмыслялись в понятиях, в современной эстетике обретают более широкое значение и становятся категориями. Так, сегодня

¹¹⁴⁷ Бердяев Н. Самопознание. — М., 1990. — С. 45—46.

целостность и разорванность обретают статус эстетических категорий.

Рассмотрим под этим углом зрения роман Грэма Грина «Тихий американец». Фаулер, корреспондент английской газеты во Вьетнаме, — скептик и циник, разочаровавшийся во всех ценностях мира, выбравший позицию нейтралитета в остродраматической борьбе, свидетелем которой он является. Фаулер не лишен благородства, он смел и умен. В нем, не сплавляясь, свободно уживаются самые противоположные вещи: и сочувствие к мирным жителям, гибнущим от провокаций «тихого американца», и симпатия к летчику, сбросившему бомбы на вьетнамскую деревушку. Духовный мир Фаулера разорван: мысли лишены целостности, характер — стержня, сознание — идеалов, поступки — жизненной цели. Фаулер — одинокий, сторонний жизни человек, пытающийся преодолеть разлад с действительностью и разорванность своего сознания. В ситуации, когда его вмешательство может спасти жизнь ни в чем не повинных людей, он покидает позицию стороннего наблюдателя и помогает вьетнамцам избавиться от «тихого американца».

Заглавный герой книги — «тихий американец» Пайл — целостная натура. Его духовный мир сформирован по стандартам массового сознания. Ни тени сомнения не возникает в «монолитном» сознании Пайла, когда во время провокационных взрывов гибнут женщины и дети. Но целостность его характера иллюзорна, мощный аппарат пропаганды просто отсекает в нем противоречия. И в этом от природы добродушном человеке явственно проглядывает железный автоматизм и жестокость односторонности. В завершённом виде такой тип «целостного» характера был в свое время создан в фашистской Германии — «сильная», «исключительная» личность, которой все дозволено и которая «освобождена» от совести. Эта «целостность» — худшая форма разорванности. Сталинизм в России тоже предпринимал усилия в формировании «нового человека», цельность сознания которого обеспечивалась обеднением духовного облика.

Культура XX в. утратила целостность. Французский критик Кассу отмечает стремление современного искусства вернуться назад, к целостности классицизма. Этот идеал выступает в виде мечты о новой первобытной эре, возвращающей миру ясность детства, руке — энергию, слову — свежесть. Один из путей приобретения целостности — примитивизация художественного мышления. Успех прекрасной живописи примитивистов — не только в таланте художников, но и в обретении ими целостного взгляда на мир. Это целостность самоупрощения и имитации мышления ребенка (см., например, картину Пироманишвили «Рыбак среди скал» или картины Руссо «Поэт и его Муза», «Мечта»).

Правомерно ли говорить о разорванности или цельности характера героя как об эстетическом, а не моральном свойстве? Конечно, разорванность определяет характер и с моральной стороны, но сами этические свойства стали предметом прямых эстетических оценок. Русская классическая литература одухотворена красотой справедливости. Для Льва Толстого искусство — способ различения добра и зла, а добро — источник искусства. «Искусство, — писал он, — есть умение изображать то, к чему должны стремиться все люди... Таких идеалов человечество пережило два и теперь живет для третьего. Прежде всего — полезность: и все полезное было произведением искусства, так оно и считалось; потом прекрасное и теперь доброе, хорошее, нравственное»¹¹⁵⁷. Ныне искусство выявляет эстетическую значимость нравственного.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОНЯТИЯ И ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С КАТЕГОРИЯМИ

В систему эстетики входят не только эстетические категории, но и понятия, не имеющие столь широкого

¹¹⁵⁷Толстой Л. Н. О литературе. — М., 1955. — С. 303

значения, как категории. Понятия отражают стороны эстетических категорий (грациозное, например, одно из проявлений прекрасного) или характеризуют негегеральные для данной эпохи эстетические свойства жизни и искусства. Эстетические понятия в ходе художественного развития человечества нередко перерастают в категории. Когда какое-то 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, и в эстетике началась разработка соответствующей эстетической категории. Бердяев признавался: «Характерно для меня, что я мог переживать и тоску и ужас, но не мог выносить печали и всегда стремился как можно скорее от нее избавиться... Я не мог выносить трогательного, я слишком сильно его переживал»¹¹⁶⁷.

Искусству средних веков с его аскетизмом была чужда прелестность. Стремление к удовлетворению изысканных и утонченно-эстетических потребностей породило в искусстве Возрождения поиски «не столько красоты, сколько прелести»¹¹⁷⁷. Прелестное как эстетическое свойство 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 Пуссена); сквозь призму прелестного воспринимаются пейзажи 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, и эстетика включает ее в свою систему. Чем более красота освобождается от физического элемента и проникается духовным, тем она возвышеннее; наоборот, чем более преобладает в ней чувственный прин-

¹¹⁶⁷ Бердяев Н. Самопознание. — С. 46.

¹¹⁷⁷ Bayet C. *Precis d'histoire de l'art.* — P., 1886. — P. 329.

ции, тем она прелестнее¹¹⁸⁷. Петербургский профессор эстетики Саккетти писал, что прелестное — красота, «доставляющая физическое удовольствие своей способностью льстить внешним чувствам»¹¹⁹⁷.

Теоретическая разработка прелестного ведется не только на материале нового искусства, эта категория опрокидывается в прошлое, и в истории искусства, в том числе новейшего, начинают искать прелестное. Английский эстетик XIX в. Лекки пишет о том, что прелестное в искусстве воспеваает 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 желаний¹²⁰⁷. Рескин, Липпс, Сурио и другие выделяют прелестное в самостоятельное эстетическое свойство, для осмысления которого необходима особая эстетическая категория.

Ввел в научный обиход понятие «чудесное» Аристотель. Он утверждал, что чудесное есть свойство трагедии. Позже Тассо подчеркивал важное значение этого понятия. Чудесное для Тассо — главное понятие (тем самым категория) главного жанра искусства — поэтической эпопеи. Дидро считал, что чудесное должно стать основным предметом искусства, стремящегося ныне к философичности и обобщению жизни; чудесные обстоятельства важны для раскрытия прекрасного.

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

Взаимодействия эстетических качеств в живом по-

^{118/} См.: Rosenkranz K. Aesthetik des Hasslichen. — ■ Konigsberg, 1853. — S. 283.

^{119/} Саккетти Л. Эстетика в общедоступном изложении. В 2 тт. — Пг, 1917. — Т. 2. — С. 48.

^{120/} См.: Lecky V. History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe. — L., 1866. — Vol. 2. — P. 395—396.

токе жизни и в процессе художественного развития порождают эстетические «гибриды». Из них наиболее известен и значим — трагикомическое. Это понятие отражает столь существенные процессы в реальности и в искусстве XIX и особенно XX вв., что ныне оно обрело категориальное значение. Не случайно писатели и философы нового времени, обладающие обостренным эстетическим чувством, ощущали себя в трагикомических обстоятельствах и даже погруженными в мир, находящийся в трагикомическом состоянии. В. Розанов писал: «Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слез. И их вечное пререкание — моя жизнь»¹²¹⁷.

Эстетическое многообразие и богатство действительности и искусства обуславливают выдвижение помимо традиционных и устойчивых категорий (прекрасного, возвышенного, трагического, комического) новых эстетических категорий и понятий, отражающих новые свойства жизни и искусства.

ПОЛИФОНИЧНОСТЬ И 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.

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 од-

¹²¹⁷ Розанов В. В. Сочинения. — М., 1990. — С. 47.

ноцветное искусство классицизма, даже назвал великого английского драматурга пьяным дикарем.

Ф. Искандер подмечает удивительную зависимость: «Маятник литературы, не достигающий трагического, откачнувшись в обратную сторону, не достигает и комического. Нашим романам не хватает игры, смеха, шутки, гиперболы. Половина прелести Пушкина в игре. А как смеются Гоголь, Достоевский, Чехов, Маяковский!»¹²²⁷

Причудливое сочетание эстетически разных 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 печальным¹²³⁷.

Эстетическая полифония художественного образа не исключает его эстетической доминанты. В этом смысле показателен образ графини в «Пиковой даме» Пушкина. Полумертвая старуха лишена развитого интеллектуального и эмоционального содержания: в ней угасла духовная жизнь, ум и чувства еле-еле мерцают. И все-таки в этом образе есть и прекрасное, и безобразное, и возвышенно-величавое, и низменно-уродливое, и трагическое, и комическое. Но при всей эстетической пестроте образа графини в нем есть эстетическая доминанта — безобразное, на основе которого разворачивается эстетическое многоцветье. Графиня отвратительна в своем чисто физическом распаде.

¹²²⁷ Искандер Ф. Воспоминание о романе // Академические тетради. — №1. — С. 9.

¹²³⁷ См.: Лессинг Г. Гамбургская драматургия. — М.; JL, 1936. — С. 254.

Последняя представительница древнего аристократического рода — выходец не только из «того века», но и как бы с того света.

Сама эстетическая доминанта образа графини богата оттенками. Вот одна из центральных характеристик старухи: «Она участвовала во всех суетностях большого света; таскалась на балы, где сидела в углу, раздуманная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался»¹²⁴⁷.

Здесь каждое смысловое звено фразы усиливает основную эстетическую характеристику образа. Графиня — дряхлая, почти развалившаяся участница суетности большого света (слово «суетность» принимает и свет, и участницу его суеты). Старуха никчемна. Она не ездит, не посещает, а таскается на балы. Угол, в котором сидит она на балу, тоже принижает ее образ (возникает ассоциация с ненужной вещью, которую запылили в угол). Румяна на лице старухи подчеркивают ее дряхлость, безобразность. Она — уродливое украшение бальной залы, которому кланяются гости, — это как бы зрительный образ низменного, которому, «как по установленному обряду», поклоняются в суетном свете. Но даже суетному свету, самому по себе никчемному, в конечном счете не нужно это «уродливое украшение»; поэтому, отвесивши положенные поклоны, «уже никто ею не занимался».

Старческая уродливость графини дополняется еще одним оттенком безобразного — мертвенностью: «два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы», «лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху», «графиня, чуть живая». Мертвенность выражается и в неодухотворенности: «...в мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли». Пушкин передает омерзительный облик старухи (сцена приготовления ко

¹²⁴⁷ Здесь и далее цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 тт. — Т. 6. — С. 317—356.

сну): «Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам. Германн был свидетелем отвратительных тайнств ее туалета...» Низменность характера графини сквозит и в манере речи: каждая фраза — приказ или окрик, повеление или издевка, придирка или каприз.

Однако графиня предстает перед читателями и в своем прекрасном и даже возвышенно-величественном облике, проецируемом из прошлого. В ее спальне на стене висел портрет, написанный в Париже m-me Lebguin и изображавший «молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах». Портретный облик светской красавицы совпадает с тем, который возникает из анекдота, рассказанного Томским. Красота озаряет образ старухи и в последние мгновения ее жизни. Если безобразность графини выражается ее мертвенностью, то красота — оживленностью. Появление незнакомого мужчины — Германна — в спальне производит на нее сильное впечатление: «...вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились...». Произнесенное Германном имя возлюбленного аристократки вновь озаряет светом жизни ее лицо: «Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души...». В третий раз при виде пистолета в руках Германна графиня «оказала сильное чувство». И наконец, чувство самосохранения так сильно, что, умирая, старуха как бы оживляется и в последний раз вспыхивает огнем жизни: «...она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатила навзничь... и осталась недвижима».

Если даже в смертный час человек способен на сильное движение души при воспоминании о любовной истории молодости, значит, в характере этого человека, сколь бы он ни был темен и низмен, остались светлые и прекрасные стороны.

Гибель графини окутана таинственностью, освещена мерцающим светом драматического напряжения, которое чувствуется в природе: «Погода была ужас-

ная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты». Образ старухи окрашен еще и трагедийностью. Трагично уже то, что оживление наступает лишь в предсмертные ее минуты. Трагически-напряженная сцена свидания Германна и графини идет на контрастном фоне молений и уговоров ночного гостя и молчания старухи. Ужасна развязка нарастающего напряжения этой сцены и ее последний аккорд:

Старуха «покатилась навзничь... и осталась недвижимая».

— Перестаньте ребячиться, — сказал Германн, взяв ее руку. — Спрашиваю в последний раз: хотите ли назначить мне ваши три карты? — да или нет?

Графиня не отвечала, Германн увидел, что она умерла».

Как безобразное и низменное оттенено в образе графини прекрасным и возвышенным, так трагизм и ужасность оттенены ироническим и сатирическим. И мертвенность, и фантастическое превращение графини в пиковую даму очень близки приему овеществления, столь свойственному сатирической образности. Графиня, символ старого века, насмехается насмешкой рока над духом приобретательства и авантюризма нового времени, который



А. Дюрер. Портрет матери. 1514

олицетворяет образ Германна. Ирония судьбы овеществлена в образе иронизирующей старухи. Первый раз усмешка на устах старухи появилась, когда она лежала в гробу: «Германн... приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Затем насмешка и иронический прищур глаза появляются уже на лице пиковой дамы.

«Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его:

— Старуха! — закричал он в ужасе».

Образ старухи обладает гибкой системой эстетических свойств, которые взаимодействуют, взаимоперетекают, дополняют, оттеняют друг друга. Но над всем ее обликом властвует мертвенность. Эта форма проявления безобразного наконец как бы полностью материализуется: «Мертвая старуха сидела, окаменев, лицо ее выражало глубокое спокойствие».

Полифоничность эстетических характеристик позволяет искусству отразить эстетическое богатство действительности .

4 ЭСТЕТИКА - СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА



223
ИСКУССТВО КАК
СОЦИАЛЬНОЕ
ЯВЛЕНИЕ

256
ПОЛИФУНК-
ЦИОНАЛЬНОСТЬ
ИСКУССТВА

НАУКА ОБ ОБЩЕСТВЕННОЙ
ПРИРОДЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА





ИСКУССТВО КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА В ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Гераклит считал, что искусство подражает красоте в природе.

Если сами предметы, по мнению Платона, только тени идей, то искусство, подражающее чувственным предметам, есть отражение отраженного (тень тени), т. е. явление низшее. Поэтому Платон допускает его в свое идеальное государство только в очень ограниченном виде (гимны богам, похвальные песни).

Аристотель стремится найти условия и создать правила, соблюдение которых обеспечит ценность художественных произведений. Эстетика Аристотеля нормативна. Однако это не свод произвольных правил, а результат изучения законов искусства античного мира.

В объяснении искусства исходным пунктом для Аристотеля была идея подражания действительности. Само происхождение искусства Аристотель объясняет стремлением к подражанию, заложенным в человеческой природе: «Как кажется, вообще две причины, и притом заключающиеся в природе (человека), произвели поэзию. Во-первых, подражание прирождено людям с дет-

ства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания, а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что происходит в обыденной жизни: на что мы в действительности смотрим с отвращением, тончайшее изображение того мы рассматриваем с удовольствием»¹⁷. Аристотелевская теория подражания обосновывает принципы художественной правды античного искусства.

Аристотель подчеркивает, что подражание воспроизводит не случайные явления, а вероятные. Подражание есть изображение не факта действительности, а того, что могло бы произойти. Не случившееся, но вероятное Аристотель предпочитает случившемуся. Поэзия изображает последовательную цепь вероятных событий (даже если они никогда не происходили в действительности). История же воспроизводит единичные факты и события, часто лишь случайно связанные. Искусство содержит «больше философского и серьезного элемента, чем история». Для Аристотеля поэзия выше истории. В этих положениях нельзя не усмотреть одну из первых попыток выявить специфику искусства в сравнении с наукой.

Аристотель выделяет 3 типа подражания: 1) подражание вещам «так, как они были или есть»; 2) «так, как о них говорят или думают»; 3) «какими они должны быть»²⁷.

Аристотель подчеркивает роль творческого начала и идеализации в художественном произведении: «Хотя и невозможно, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксис, но следует предпочесть лучше это невозможное, так как должно превосходить образцу»³⁷.

Согласно Аристотелю, искусство, подражая действительности, способствует ее познанию. Он ставит

¹⁷ Аристотель. Поэтика. IV, 1448b.

²⁷ См.: там же. XXV, 1460b.

³⁷ См.: там же. 1461b.

вопрос и об эстетическом воздействии искусства. Каждому роду поэзии и виду искусства присуще, по Аристотелю, свое наслаждение. Например, наслаждение, доставляемое комедией, должно проистекать от зрелища смешного, которое не причиняет боли, веселит и развлекает.

В основе восприятия искусства, по Аристотелю, лежит акт узнавания в них истинной природы вещей. Если художник полно владеет предметом, значит, зритель может узнать в его картине этот предмет. Мастерство художника, проявляющееся в такой возможности узнавания, доставляет нам эстетическое наслаждение.

В аристотелевском признании воспитательной роли искусства нашла свое отражение практика воспитания античного общества, где искусства наряду с наукой о праве составляли основу воспитания. Художественное произведение, по Аристотелю, рождает ряд этических аффектов и потому способно оказать воспитательное воздействие. Обществу небезразлично направление этого воздействия, поэтому допустимые в музыкальном воспитании инструменты, а также музыкальные лады, мелодичные и гармонические системы должны пройти цензуру.

В «Политике» Аристотель подчеркивает, что музыка с помощью ритмов и мелодий подражает определенным состояниям души — гневу, кротости, мужеству. Формы музыки близки к естественным состояниям человеческой души. Испытывая печаль или радость от подражания действительности в музыке, человек привыкает глубоко чувствовать в жизни.

Аристотель видит специфику искусства не только в форме изображения, но и в самом содержании. Произведение не может быть причислено к художественным творениям только на основании формального признака — метрического построения речи. Ритмом может обладать и научное произведение, как это, например, присуще сочинениям Эмпедокла. Аристотель писал: «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»^{4/}. Для понимания специфики искусства важно учитывать специфику его содержания: в произведении всегда имеются надлежащее развитие действия и определенным образом построенная фабула. Можно уложить в известный размер сочинения Геродота, и они все же останутся историей, а не станут поэзией, ибо их содержание не станет поэтическим.

В связи с этим Аристотель впервые ввел в науку и разработал многие важнейшие эстетические понятия: фабула и ее основные части — перипетии и узнавания; характер, композиция. Аристотель писал: «Подражание действию есть фабула; под этой фабулой разумею сочетание фактов, под характерами — то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь»^{5/}. Аристотель здесь формулирует важную черту характера — его определенность. И далее он говорит: «Характер — это то, в чем обнаруживается нравственный принцип (говорящего); поэтому не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что кто-либо предпочитает или чего избегает, или в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает»^{6/}.

Аристотель впервые ввел деление персонажей на положительные и отрицательные, подчеркнув, что «подражатели подражают действующим (лицам), последние же необходимо бывают или хорошими или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью или добродетелью)»^{7/}.

Идеи Аристотеля положили начало теоретической приемственности. Так, в эпоху барокко Тассо, отталкиваясь от суждений Аристотеля, утверждал, что предмет искусства — человек.

^{4/} Аристотель. Поэтика. I, 1447b.

^{5/} Там же. VI, 1450b.

^{6/} Там же.

^{7/} Там же. VI, 1448a.

По Буало, главный предмет искусства — красота общественной жизни, равная добру и государственной целесообразности.

Долгое время эстетика искала пружины развития искусства в природе. Французский аббат Дюбо в работе «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) объяснял изменения искусства изменениями воздуха.

Баумгартен подчеркивал, что художественное познание отличается от научного трактата. Художественная мысль имеет чувственную форму (низшую по отношению к логической). Он опирается на концепцию Вольфа, согласно которой удовольствие возникает благодаря совершенству чувственно познаваемого. Вольф, а вслед за ним и Баумгартен разграничили низшую познавательную деятельность (постижение прекрасного искусством) — и высшую познавательную деятельность (постижение истинного наукой).

Баумгартен высказал мысль, которая позже прошла через всю немецкую классическую эстетику и нашла свое полное выражение у Гегеля: логическое (понятийное) мышление выше художественного (образного) мышления.

Концепция прекрасного у Канта приводит к разделению искусства на два вида: 1) приятное искусство; 2) прекрасное искусство.

Приятное искусство Кант характеризует как низшую, неполноценную форму искусства, связанную с практическими целями. Прекрасное искусство (*настоящее связанное с практическим интересом*) — «эстетическое искусство, как изящное искусство, есть такое, которое имеет своим мерилом рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение»⁸⁷. Такое искусство представляет собой свободную игру человеческих познавательных способностей. Для Канта прекрасно то, что нравится уже просто в оценке, а не в ощущении внешних чувств и не через понятия. Это деление на прекрасное и приятное искусство у Канта ох-

⁸⁷ Кант И. Критика способности суждения. С. 175.

ватывает собой и творческий процесс: прекрасное искусство — это искусство гения⁹⁷.

Гердер полагал, что искусство меняется под воздействием изменений климата и зависит от национального характера народа.

Гегель внес принцип историзма в понимание искусства и рассмотрел его в развитии: искусство проходит три этапа — символический (полно воплощенный в архитектуре Востока), классический (полно воплощенный в античной скульптуре), романтический (живопись, поэзия, музыка).

Символическое искусство является начальной стадией познания абсолютного духа. Идея оформилась в действительности. Но идея не нашла соответственной формы. В символическом искусстве содержание начинает наполнять форму. Дальнейшая задача искусства заключается в поиске гармонии формы и содержания.

Классический этап развития искусства находит форму, адекватную содержанию. Создаются высокие образцы прекрасного. Греческая скульптура явилась прекрасным единством духовного и природного. Но потом в образы искусства вторгаются случайности, оно теряет свое высокое совершенство, гармонию. Найденное в классическом искусстве единство содержания и формы постепенно разлагается.

Христианское искусство отрицает форму ради внутреннего содержания. Изменяется предмет искусства. Искусство в своем интересе устремляется к внутреннему миру человека. Это противоречит чувственному назначению искусства. Происходит отрицание искусством самого себя. Для романтического этапа характерно развитие живописи, которая дает лишь иллюзию предметов, музыки, в которой духовное содержание выражается как чувство через соотношение звуков и ритмов, и поэзии, в которой происходит абсолютное проявление духа и освобождение его от материального. Познающий дух поднимается на самую высокую ступень развития. И на смену искусству при-

⁹⁷ См. там же. — С. 176.

ходит философия — высшая форма самопознания абсолютного духа.

Искусство познает дух в его чувственном воплощении. Когда эта сфера познания исчерпана, искусство погибает и наступает более высокая ступень познания духа. В XX в. искусство, по Гегелю, пришло к гибели, так как в нем духовное начинает преобладать над материальным и этим самым оно приходит к отрицанию самого себя. Начинается высшая ступень познания — философия.

Гегель считал, что мир есть отражение абсолютного духа. Познание мира есть таким образом самопознание абсолютным духом себя. Познание проходит две ступени: первая, низшая ступень — художественное отражение идеи; вторая, высшая ступень — философское и религиозное сознание. Гегель видит в художественном творчестве не подражание природе, а процесс очищения вещи, запятнанной «случайностью и внешностью повседневного бытия».

Зависимость содержания художественных произведений от содержания жизни народа отмечал Белинский.

Марксизм из совокупности общественных факторов, определяющих развитие искусства как формы общественного сознания, выделял в качестве первопричины экономику (способ производства).

Во второй половине XIX в. французский теоретик Тэн объяснил изменения в искусстве тем, что общественные настроения и нравы создают «духовную температуру», определяющую развитие художественного сознания, так же как физическая температура определяет развитие флоры и фауны.

Гюйо полагал, что искусство — функция общественного организма.

ИСКУССТВО — ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Процесс освоения действительности характеризуется взаимодействием трех элементов: объекта (что

познается); субъекта и его практики (кто и зачем познает); формы (как, в какой форме познается). Объективное богатство реального мира и субъективное богатство человека и его практических потребностей вызвали к жизни столь разные формы общественного сознания, как философия, наука, искусство, мораль, религия, политика, право.

Формы общественного сознания имеют ряд общих черт.

1. Они развиваются под воздействием исторической действительности, общественного бытия.
2. Формы общественного сознания имеют относительную самостоятельность. Так, литература в России XIX в. достигла высот, несмотря на экономическую отсталость страны. Относительная самостоятельность форм общественного сознания объясняется их взаимным влиянием, ролью творческого наследия, традиций, технических навыков и приемов (в искусстве), мыслительного материала, накопленного в предшествующие эпохи (в философии), фактического материала (в науке).
3. Формы общественного сознания не только осмысливают реальность, но и оказывают на нее обратное воздействие.

Каждая форма общественного сознания имеет свою специфику: преимущественное внимание к определенным сторонам и связям действительности, особые функции, предмет, метод, содержание, внутренние закономерности развития. Различны и формы, в которых выражается мысль (научные законы, философские категории, нравственные нормы, правовые постулаты и уложения о наказании, религиозные заповеди, художественные образы).

Взаимодействие морали и искусства многоаспектно и непрямойно. Искусство выше нравственности, как говорил Пушкин, однако оно одухотворяется гуманными моральными идеями. Мораль кристаллизуется особый жанр в литературе — басню.

Политика наиболее тесно соприкасается с социальной жизнью и концентрированно ее выражает. В твор-

честве Вольтера и других писателей воздействие политики на искусство кристаллизуется в жанрах политического романа или памфлета. В России придушенная политическая мысль часто пробивала себе дорогу и выражалась через искусство. 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 целое направление художественного развития (социалистический реализм). Опыт этого направления вовсе не есть свидетельство вредности политического воздействия на искусство. Он свидетельствует о важности для художника сохранить независимость и свободу выбора (в том числе и выбора политических идей и ориентаций).

Независимость искусства от политики (независимость не значит отсутствие взаимодействия!) обеспечивает художественному творчеству самостоятельное место в духовной культуре. И, хотя порою политика может быть искусством, а искусство политикой, художник — не политик, у каждого из них свои задачи, цели, способы мышления.

С точки зрения независимости от политики характерно творчество Чехова: «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. Подчинить художественное творчество какой-либо практической цели, как бы ни была она сама по себе почтенна, для Чехова значило бы художественно солгать. Чехов, при всей щепетильности чувства художественной правды, был неспособен ко лжи, естественные же свойства его таланта вели его непроторенными путями. Таким образом получилось, что Чехов не отдал своего таланта на службу ни одному из существующих направлений, а сам составил свое собственное направление согласно пушкинскому завету:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Везде тяжело одиночество, в России же, в силу своеобразных условий русской жизни, стоять вне направлений есть настоящий подвиг нравственного мужества, и Чехову недешево он достался^{10/}.

Взаимодействие философии и искусства выкристаллизовалось в особый жанр — философская повесть.

Взаимодействие религии и искусства способствовало возникновению шедевров во многих видах искусства. Кроме того, возникли и собственно религиозные жанры: в живописи — иконы, в музыке — религиозные гимны и песнопения, в поэзии — религиозные стихи.

Взаимодействие науки и искусства приводит к возникновению технически оснащенных видов искусства — фотографии, кино, телевидения, расширяет технологические и художественные возможности архитектуры, живописи и выливается в особый жанр — научную фантастику.

Взаимодействие искусства и права способствует проникновению правосознания в сферу художественных образов и приводит к формированию особого жанра — детектива, в основе которого лежат идеи правосознания.

Марксистская концепция искусства как формы общественного сознания, зависящей от экономики, многое объясняет в искусстве, однако 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 недостижимую классику? Почему Шекспир появился в Анг-

^{10/} Булгаков С. Н. Соч. В 2 тт. — М., 1993. — Т. 2. — С. 155—156.

лии не в период высшего ее экономического расцвета? Почему сегодня вовсе не наиболее экономически развитые нации дают 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 «вопреки» и «благодаря» (вопреки или благодаря своему мировоззрению создает шедевры гений), и вульгарную идею диалектико-материалистического метода художественного творчества, и идею партийного руководства искусством. Впрочем, легко увидеть недостатки старого объяснения, но трудно выдвинуть новую парадигму.

ИСКУССТВО И НООСФЕРА

Богатые теоретические возможности выхода к новой эстетике дает теория Вернадского о ноосфере.

В созданной Вернадским картине бытия Земли, человечества и космоса не прописана роль артосферы (искусства). Попытаюсь переосмыслить теорию Вернадского, продолжая концепции Платона и Гегеля. В структуре ноосферы существенное место должно занимать искусство. Антропокосмическая система «природа — человечество», структура ноосферы может быть представлена следующим образом:

геосфера (космическая проекция Земли и ее особых природных свойств, благодаря которым и на фундаменте которых возникла жизнь);

биосфера (космическая проекция жизни биологи-

ческих существ и их деятельности, сливающейся с неживой природой и создающей новые ее свойства);

социосфера (космическая проекция деятельности людей, создающей и оппозицию «человек/природа», и рукотворную «вторую природу», и историческое движение человечества);

артосфера (космическая проекция художественной культуры; то, что греки назвали бы техносферой)¹¹⁷;

когитосфера (космическая проекция концептуально-мыслительной деятельности человека и ее продуктов, поле духовности, охватывающее собой Землю и околоземное пространство и взаимодействующее со всеми другими сферами).

Гео-, био-, социосферы обладают материальностью, конкретной чувственностью. От них нет прямого перехода к когитосфере, несущей теоретико-концептуальные, фундаментальные идеи. Необходима промежуточная сфера, уже обладающая духовностью, мыслительным содержанием, но не оторвавшаяся от конкретной чувственности. Эта сфера, предвещающая когитосферу, — артосфера.

Артосфера пластична, она повторяет очертания гео-, био- и социосфер и создает художественную реальность, родственную этим сферам своей конкретно-чувственной природой и родственную когитосфере своей осмысленностью, мыслительной нагруженностью (художественная концепция). Без артосферы нет перехода от гео-, био- и социосфер (космическая проекция природы и общества) к когитосфере (*космическая проекция концептуальных идей*). Без искусства невозможна мыслительно-творческая деятельность. Не случайно гео- и биосфера появляются исторически последовательно, а социо-, арто- и когитосферы — параллельно (одновременно и во взаимодействии). И хотя

¹¹⁷ Существование этой сферы гениально предполагали древнегреческие натурфилософы, говорившие о музыкальных сферах вокруг планет. На необходимость включения в космоантропологическую концепцию Вернадского сферы чувствования обращал внимание Флоренский.

развитие идет исторически неравномерно, приращения в одной из этих сфер в конце концов дают прибавления в других.

Эта концепция показывает зависимость искусства от природных и социальных факторов и от мыслительных традиций, от всего арсенала культуры. Последнее позволяет увидеть более сложную и более полную картину жизни искусства, чем та, которую предлагает концепция, абсолютизирующая бесспорно существующую зависимость искусства от экономики.

Итак, в антропокосмическом учении Вернадского естественно-историческая природная стихия сливается в единое целое с социально-гуманитарной, человеческой стихией. Создаваемая искусством художественная реальность повторяет в обмысленном, творчески преобразованном виде реалии природы и общества. Космическая проекция этой художественной реальности — артосфера — пронизана силовыми полями разума, идущими из верхних слоев когитосферы, но сохраняет конкретно-чувственное богатство гео-, био- и социосфер¹²⁷.

Разум настолько чужд природе и настолько противостоит ей, что не мог бы постигать реальность, если бы между нами и природой не находилась уже обмысленная художественная реальность, пластично охватывающая природу и общество и взаимодействующая с когитосферой (впитывающая из нее идеи, готовящая материал для концептуально-теоретической переработки и провоцирующая способности к такой переработке). Такова гармония сфер в антропокосмосе, в ноосфере.

¹²⁷ Некоторое исключение составляет современная американская цивилизация с ее высоким развитием социо- и ноосферы и несравнимо меньшим полем художественной культуры (артосферы). Достигается это путем преимущественного развития технологической культуры, что еще раз напоминает о недостаточной изученности сходств и различий художественной и технологической культур.

ИСКУССТВО — МОДЕЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛИЧНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ МИРА

Науки и все другие сферы духовной и практической деятельности осваивают различные аспекты мира, позволяют сформироваться и осуществиться тем или иным сторонам личности. Искусство же — гарант восприятия мира в его полноте, хранитель целостности личности, целостности культуры и жизненного опыта человечества. Это всемирно-историческое назначение искусства вызывает к жизни его полифункциональность, обеспечивает его необходимость во все эпохи.

Каждая из функций художественного творчества является «дублером» той или иной формы деятельности: 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. Юридически-правовой опыт человечества представляет в искусстве жанр детектива, научный — научная фантастика, моральный — басня, философский — философские повести Вольтера и интеллектуальная драматургия Дюрренматта, религиозный — сосредоточивается в иконах, архитектуре храмов и духовной музыке. Различные типы деятельности не подменяют функции искусства. Или, наоборот, искусство не заменяет ни одну форму деятельности человека, а специфично воссоздает, моделирует каждую из них.

Специфичность искусства — эстетически-гедонистическая его функция, которая ничем не дублируется, являясь уникальной прерогативой художественной деятельности. Еще в древности было замечено, что искусство «поучает, развлекая». Доставляя эсте-

тическое наслаждение, искусство осуществляет воспитательное влияние и информирование, передачу опыта и знаний и внушающее воздействие.

Специфика искусства — слепок с природы человека. Человек является процессом своих действий. Структуру личности определяет структура человеческой деятельности. Общепринятое представление о структуре человеческой деятельности: труд, познание, общение, оценка. Однако такое представление не дает полной картины, поскольку не учитывает, что деятельность может быть направлена не только вовне (на действительность), но и вовнутрь (на личность действующего).

Природа искусства определяется моделью человеческой деятельности.

I. Деятельность субъекта, направленная вовне:

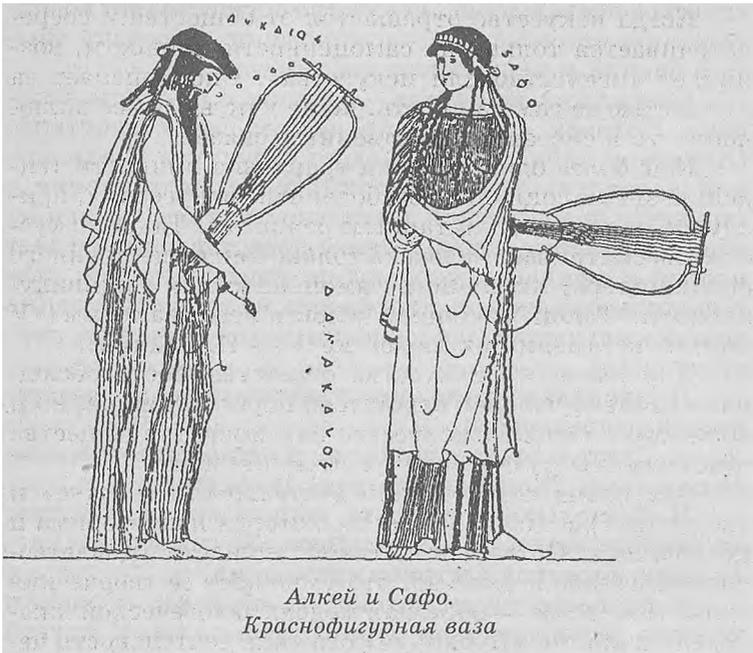
1) познание, 2) оценка, 3) труд, 4) общение.

II. Деятельность субъекта, направленная вовнутрь:

1) самопознание, 2) самооценка, 3) самосозидание, 4) «самообщение» (автокоммуникация)¹³⁷.

В процессе труда, познания, общения и оценки человек развивает свои сущностные силы. С другой стороны, всякая самооценка, самопознание, самосозидание и «самообщение» не только строят личность, но и стимулируют ее деятельное вторжение в жизнь. Личность есть совокупность общественных связей, благодаря которым происходит распределчивание и самоосуществление ее сущности.

¹³⁷ «Самообщение» осуществляется через внутреннее обсуждение проблемы (взвешивание «за» и «против») и через «диалог» сознания и подсознания. Это быстрое действие во внутреннем мире личности было выявлено русским и европейским романом, овладевшим методом психологического анализа (Стендаль, Достоевский, Лев Толстой, Джойс, Пруст, Саррот, Роб-Грийе) и сумевшим раскрыть и поток сознания в его взаимодействии с обществом, и подсознательные процессы в их связи с сознанием и в их речевом проявлении. В науке проблема отношений сознания и подсознания была поставлена З. Фрейдом и К. Юнгом и разрабатывается их последователями.



Алкей и Сафо.
Краснофигурная ваза

Воспитание часто понимается как пассивное восприятие индивидом внешнего воздействия. При этом не учитываются барьеры внутренних установок личности. Можно, конечно, влиять на установки, цели и основания личности. Но такое влияние идет не через простое воздействие, а лишь через взаимодействие с внутренним миром человека. Воспитание есть всегда самовоспитание, то есть процесс, контролируемый и корректируемый сознанием и волей индивида, процесс, не только извне идущий, но и вовнутрь направляемый самой личностью. Только учитывая это, в гедонистической и эстетической функциях можно увидеть специфические сущностные функции искусства. Их нельзя понять, не признав самоценности личности и роли искусства в воздействии не только на деятельность субъекта вовне, но и на деятельность по конструированию собственной личности.

Когда искусство отрешается от общества и сосредоточивается только на самоценности личности, возникает «искусство для искусства». Оно признает за личностью ее самоценность, но не учитывает ее включенность в систему общественных связей.

Еще более односторонняя трактовка личности тенденциозным, социально озабоченным искусством, прислуживающим тоталитарным режимам. Такое искусство рассматривает человека только как общественного функционера, лишённого самоценности и индивидуальности. Такой безличный человек легко заменим («У партии незаменимых людей нет» — И. Сталин).

Для высокого искусства ответственность обоюдная: не только человек ответствен перед историей, но и общество в целом и искусство как институт общества ответственны за судьбу и счастье личности.

Два плана человеческой деятельности («вовне» и «вовнутрь») создают личность, которая неповторима и незаменима. Потребности такой личности удовлетворяет серьезное искусство, что умножает ее творческие силы. Искусство — образная модель человеческой жизнедеятельности. «Дублируя» оба типа деятельности человека («вовне» и «вовнутрь»), оно воспроизводит личность во всей ее многогранности и целостности, влияет на всю структуру сознания и деятельности человека, взаимодействуя с его жизненным опытом.

Художественная модель жизни в реалистическом искусстве по-своему подобна действительности. Романтический или классицистический образ создает свою модель мира, по-своему подобную реальности. Существует историческое многообразие типов художественной правды, типов соответствия искусства жизни. Степень и характер такого соответствия исторически подвижны и зависят от изменений деятельности человека. Изоморфность художественной модели и жизни есть не всеобщий закон искусства, а лишь исторически обусловленная особенность реалистического мышления. Закон искусства — соответствие художественного сознания исторически конкретным формам деятельности личности.

ИСКУССТВО —
КОНЦЕНТРИРОВАННОЕ
ВЫРАЖЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ
ПРАКТИКИ, ОБОБЩЕНИЕ
«ОПЫТА ОТНОШЕНИЙ»

Животному присущ приспособительный характер деятельности, человеку — преобразовательный, что привело к возникновению новой по структуре и функциям психики. Психическая деятельность человека не есть зеркальное отражение действительности или снятие с нее слепков: сознание человека активно, оно творит мир. К этому процессу подключается весь прошлый опыт человека. Восприятие, ощущение, а тем более представление и оценка — сложнейший динамический процесс, идущий с обратной связью.

В искусстве прошлого психика человека предстает как зеркало, отражающее 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, которое он видит вдалеке. Но потом в этот процесс мышления втягивается весь его предшествующий жизненный опыт. Перед читателем предстает реальная картина движения психики человека, диалектика его души. Реализм XIX в. показал, что сознание человека формируется в процессе его деятельности и вбирает в себя весь жизненный опыт. Личность меняется. Болконский на разных страницах романа разный. Это не просто общение с миром, это взаимообогащение. Герой влияет на мир, и мир воздействует на героя. Сознание отражает и творит мир, и мир преобразует сознание.

Французский психолог Пьерон называл новорожденного «кандидатом в человеки». Он становится полноценным представителем человеческого рода, лишь когда присваивает некоторый минимум культуры (*социально-исторического опыта*).

Мышление человека решает пять задач: 1) концентрация и систематизация социально-исторического опыта; 2) выражение его в таких формах, которые могут присвоить люди; 3) постижение действительности в свете этого опыта и на основе новых требований практики; 4) создание проектов преобразования действительности; 5) действия по осуществлению созданного проекта.

Многообразие мира и общественных потребностей человека вызывает к жизни многообразие форм общественного сознания. Искусство родилось и существует для решения специфических задач по освоению и преобразованию мира. Ключ к пониманию специфики художественного мышления и особенностей искусства нужно искать в структуре общественной практики, в социально-историческом опыте людей.

У человека две системы оценок: по объективным значениям (значимость явления для социума: политическая оценка фиксирует значимость для партии или социальной группы, моральная — для общества, юридическая — для государства, эстетическая — для человечества) и по личностным смыслам (значимость явления для человека в соответствии с его индивидуальным и историческим опытом). Эстетическая оценка через личное отношение раскрывает общечеловеческую ценность предмета, его объективную значимость для человечества.

Искусство формирует аудиторию и формируется под ее обратным влиянием. Искусство — реципиент (зритель, читатель, слушатель) есть система с обратной связью. Художественное произведение создает публику, понимающую искусство и способную им наслаждаться. Художественное творчество создает не только искусство для реципиента, но также и реципиента для искусства.



*Единоборство Ахилла и Мемнона. Изображение на
нижнеиталийской вазе*

Искусство вовлекает свою аудиторию в выработку смысла произведения и заставляет воспринимающего присваивать художественные идеи в личной форме. Отсюда — инвариантность и множественность художественного смысла произведения: одно и то же художественное содержание преломляется в разных головах по-разному. В науке только уровень присвоения идей разный. В искусстве же различны и уровень, и содержание присвоения: реципиент проецирует социально-исторический опыт, заключенный в художественном произведении, на свой индивидуальный; в результате возникает его личное отношение к действительности и к поднятым проблемам. Читатель присваивает жизненный опыт художника, обогащая его своим опытом.

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 персонаж. Однако 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.

Художественный образ конкретен и обладает чертами представления, но особого рода: представления, обогащенного мыслительной деятельностью. Представление — 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.

Эмоции бывают обыденными и художественными. В обыденных эмоциях переплетаются биологический и социальный опыт, в них много сиюминутного, случайного. Обыденные эмоции могут быть и положительными, и отрицательными. Они существуют изолированно, вне какой-либо системы.

Искусство несет не обыденные, а художественные, «умные» (Л. Выготский) эмоции. Они социальные и выражают и закрепляют исторический опыт отношений. Это всегда положительные эмоции, доставляющие эстетическое наслаждение, и существуют они толь-

ко в художественной системе. Не освоив эту систему, ничего нельзя ни понять, ни пережить в искусстве.

Проблема «опыта отношений» в искусстве разработана в трудах С. Раппопорта.

ЛИЧНОЕ, НАЦИОНАЛЬНОЕ, МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЕ 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, как известно, Хемингуэй сделал эпиграфом к своему роману «По ком звонит колокол». В эпиграфе в афористичной форме личность сопоставляется с человечеством. Смерть каждого героя романа переживается как утрата всего человечества. Хемингуэй рисует яркие национальные характеры и испанцев, и американца Джордана, и русского журналиста Каркова.

Исторически и национально обусловленное сознание художника выражает общечеловеческое. И это позволяет великим творениям, преодолев историческую и национальную ограниченность их создателей, сохранить свою ценность в веках и прорваться к сознанию людей новой эпохи, имеющих иные ценностные ориентации. Прекрасное есть неперменное качество истинного произведения искусства. Осваивая мир и его явления по законам красоты, художник неизбежно оценивает их с точки зрения значения для человечества. Общечеловеческое начало оказывается лежащим в фундаменте художественного творчества, обладающего, таким образом, имманентной гуманистичностью и межнациональностью, которую в марксистско-сталинистской терминологии было принято называть интернационализмом.

Марксистский интернационализм оказался легко перетекающим в агрессивный национализм: это про-

явилось и в сталинских национальных чистках (выселение крымских татар, немцев Поволжья и других народов, антисемитская кампания «борьбы с космополитизмом»), и во вмешательстве в жизнь других народов под флагом интернационализма («братская помощь» венгерскому народу, подавление Пражской весны, вторжение в Афганистан), и в широком размахе постсоциалистических национальных конфликтов и даже войн (Абхазия, Карабах, Югославия начала 90-х гг.). Почти повсеместно национализм — стадия посткоммунистического развития. Таковы плоды пропитанного ядом национализма интернационалистского мировоззрения. Само по себе ни в чем не повинное понятие «интернационализм» оказалось скомпрометировано политическим злоупотреблением и обрело звучание, уступающее своими зловедами обертонами разве что понятию «фашизм».

Личностное — национальное — межнациональное — общечеловеческое определяют структуру различного мышления. При этом межнациональное начало — это ценностные связи художника и его произведения с современным человечеством. Общечеловеческое начало — это ценностные связи искусства с человечеством как субъектом истории (со всем человечеством, существовавшим во всемирной истории).

Художественное творчество национально и по содержанию, и по форме, и по складу мышления. К тому же само 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 межнационального и национального заключено важнейшее условие высокой художественности и общемирового звучания произведения.

Точное определение национального как эстетической категории дал Гоголь: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но гля-

дит 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»¹⁴⁷.

Определение национального склада ментальности — дело сложное. В. Страда¹⁵⁷ видит три уровня этой проблемы:

1) *стереотипический* — система принятых народом клише (*представления народа о самом себе*), запечатленных в пословицах, анекдотах, журналистских штампах;

2) *националофильский или националофобский* — система эмоциональной" презентации нации, создание ее сусального или карикатурного образа;

3) *литературно-импрессионистский* — система художественных представлений о нации, определяющая экзистенциальное сопереживание.

Национальная самобытность культуры, ее патриотизм, национальная гордость противостоят национализму и шовинизму. Академик Лихачев пишет: «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 сверхлические 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 не-

¹⁴⁷ Гоголь Н. В. Соч. В 6 тт. — М., 1953. — Т. 6. — С. 34.

¹⁵⁷ Страда В. Пространство, время, менталитет // Академические тетради. — №1. — С. 61—64.

уверенность в самом себе, слабость и сам, в свою очередь, порожден этим же»^{16/}. Межнациональный и общечеловеческий дух искусства противостоит не патриотизму и национальным чувствам, а национализму.

Взаимодействие национальных искусств, художественное общение разных народов имеют своим фундаментом их взаимное уважение и взаимный культурный интерес. «...Ненависть к другим народам (шовинизм) рано или поздно переходит и на часть своего народа — хотя бы на тех, кто не признает национализма. Если доминирует в человеке общая настроенность к восприятию чужих культур, то она неизбежно приводит его к ясному осознанию ценности своей собственной. Поэтому в высших, осознанных своих проявлениях национальность всегда миролюбива, активно миролюбива, а не просто безразлична к другим национальностям. 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»¹⁷⁷. В. Страда говорит, что национализм — это высшая степень позитивного образа самих себя с одновременно негативным образом некоего «враждебного» народа; национализм обычно диктуется стремлением социальной группы к гегемонии внутри собственной страны и вне ее¹⁸⁷.

Эти положения особенно актуальны для многонациональных сообществ.

Национальная специфика искусства проявляет

^{16/} Лихачев Д. С. Заметки о русском // Новый мир. — 1980. — №3. — С. 37.

¹⁷⁷ Там же. — С. 36.

¹⁸⁷ Страда В. Пространство, время, менталитет. — С. 61—

себя в своеобразии художественного мышления автора. У разных национальных структур образного мышления разные эмоциональные алгоритмы смены чувств, красок, оттенков. Формулу русского алгоритма Пушкин обозначил так: «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 и творят по единым общественным законам. Он неповторим, ибо общие законы находят свое индивидуальное проявление в истории каждого народа. Эту диалектику национального и общечеловеческого передает искусство каждого народа. Общечеловеческое звучание художественных произведений и острота их национального своеобразия усиливаются благодаря взаимодействию разных национальных культур в творчестве художников.

Литературовед Вильмонт, сам являясь 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, по-

томок «арапа Петра Великого» и правнук Христины фон Шеберх... и к тому же его в лице 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, и насмешливый ипохондрик князь Потемкин-Таврический находил, что «солдатские шутки Александра Васильевича явно отзывают кавказским балагурством». Только будучи большим барином и просвещенным ценителем Паскаля, Руссо и Стендаля, Толстой сделался, как заметил Ленин в разговоре с Горьким, 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)... Не потому ли это так, что все разрозненно-национальное — только яркие ипостаси общечеловека, что «лишь все человечество в своей совокупности — по выражению Гете — представляет истинного человека»¹⁹⁷.

Такие чисто русские художники, как Ломоносов, Кольцов, Гончаров, Чехов, Есенин и другие, 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. Перечислять можно и дальше, называя все новые и новые громкие имена. Если

¹⁹⁷ Вильмонт Н. Борис Пастернак. Воспоминания и мысли // Новый мир. — 1987. — №6. — С. 185.

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 течение многих веков на одной территории более сотни этносов вообще делают 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 имела мощное воздействие со стороны китайской и индийской. Так что относительный изоляционизм и национальную «чистоту» культуры можно найти разве что у папуасов Океании, но это, к сожалению, не дало значительных результатов в истории человечества.

История культуры опровергает фашистские, расистские, почвенническо-шовинистические концепции, утверждающие непрременность «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 не имеющий отношения, впрочем порой через биографию художника способствующий интенсивному 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 возникающими в ней националистическими и шовинистическими всплесками.

Приоритет общечеловеческих ценностей важен для многих сторон нашей жизни и особенно существен для искусства, где он безусловен. Но в острые периоды

художники сами поворачиваются к актуальному, исторически горячему национальному материалу. Так, Пушкин после восстания декабристов интересуется проблемами философии истории, вопросами правомерности и результативности насильственного изменения существующего строя. Поэт думает о роли народа в истории и о других острых и актуальных проблемах. Однако в «Борисе Годунове», «Капитанской дочке», «Медном всаднике», «Дубровском» — произведениях, вторгающихся в остросовременную социальную проблематику, Пушкин, отдавая дань актуальному, утверждает общечеловеческие ценности. Именно поэтому его творения из своей эпохи уходят в вечность, бесконечно повышаясь в своей значимости. Они захватывают в свое пространство все новые и новые территории и эпохи, аудитории и читательские интересы. 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 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.

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА

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

Первые теоретические идеи о народности в ис-

кустве начинают складываться в трудах Дж. Вико и Ж. Ж. Руссо, у немецких и английских предромантиков и выдвигаются в теоретически проработанной форме немецкими просветителями Гердером и Гумбольдтом. Ф. Шлегель видел источник грядущего развития немецкой культуры в мифологии древних германцев.

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

Народность отстаивали Пушкин и его враг — министр просвещения Уваров, выдвинувший принцип «самодержавие, православие, народность», Гоголь и оспаривавший некоторые его идеи Белинский, Ленин и продолжатель его дела Сталин вместе со своим подругим в эстетике Ждановым.

Попытаюсь обобщить рациональное в ранее высказанных идеях о народности искусства и сформулирую свою точку зрения. Народность в этом свете определяется следующими моментами и имеет следующую структуру.

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-ошибочно: «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 идеи²⁰⁷. Однако пред-

²⁰⁷ См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9 тт. — М., 1961—1964. — Т. 6. — С. 352.

мет изображения не может служить главным критерием народности искусства.

2. Отражение интересов народа и его мирозерцания — 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. Иными словами, интересы народа должны определять жизненную и 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. Он участвует в самом процессе художественного творчества. Музыку создает народ, а композиторы ее лишь аранжируют (Глинка). Просветители Гердер и Гумбольдт подчеркивали связь профессионального художественного творчества с народным мышлением, с фольклором. Народ создает арсенал образов, из которого художник черпает свою образную систему.

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 чему условность художественных образов, средства выражения оказываются общезначимыми и понятными как для современников, так и для последующих поколений). Без участия народа в духовной жизни общества невозможно осуществить демократию. Руссо замечал: «...всякий язык, который непонятен собранию народа, есть язык рабов»^{21/}.

5. Один из мыслительных источников индивиду-

^{21/} Руссо Ж. Ж. Избр. соч. В 3 тт. — М., 1961. — Т. 1. — С. 267.

ального, профессионального творчества — коллективное, народное (*фольклор*).

6. Еще одной стороной народности искусства является то, что народ — цель искусства, его конечный адресат и потребитель. Потенциальная популярность и доступность — качество художественного творчества, достигаемое не упрощением образной системы произведения, а ее соответствием строю народного мышления. При этом важно, чтобы художник не приспособивался к массовой аудитории, а поднимал ее художественное восприятие, воспитывая высокие эстетические вкусы.

Великое искусство способно удовлетворить и самый изысканный вкус интеллектуально подготовленного человека, и вкус массовой аудитории, однако здесь возможны и противоречия. Успех у публики порою имеют произведения, художественные качества которых весьма невысоки. С другой стороны, бывали случаи, когда критика восклицала: «Массам непонятно!» — и обращала свои копыта против значительных, хотя и сложных произведений. Однако, если брать проблему «художник и публика» в исторической перспективе, между сознанием масс и высшими достижениями искусства нет противоречий.

7. Народ — носитель поля общественного мнения, складывающегося вокруг произведения и обуславливающего его восприятие (рецепционное поле). Художественная рецепция — культурный процесс, протекающий в контексте культуры, носителем и создателем которой является народ. Само восприятие искусства при всей его вариативности имеет направляющие, заложенные как в самом тексте, так и в народном сознании, определяющие исторические перипетии диалога реципиента с текстом. Народ — создатель и носитель рецепционного поля, обеспечивающего восприятие и понимание искусства.

Народность предполагает доступность, массовость искусства.

Однако в истории культуры народ часто был лишен возможности свободного приобщения к высоким

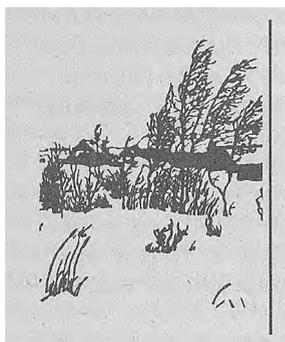
ее достижениям, а современное «массовое искусство» часто ориентируется на широкую, но культурно отсталую и эстетически нетребовательную аудиторию.

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

На ранних этапах развития искусства и в более поздних фольклорных формах художественного творчества прямо и полно проявляется народная сущность искусства, которое 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 искусство элитарное и массовое. При этом элитарное искусство все более обретает формалистические черты и усложненность, а искусство для масс становится все более псевдонародным и предлагает упрощенные, вульгаризованные эрзац-произведения.

Раздвоение художественной культуры на элитарную и массовую непреодолимо при сегодняшней культурной ситуации в мире. Можно лишь надеяться, что его демократическое развитие повысит уровень мировой аудитории искусства, а оно, углубляя свою гуманистическую ориентацию, углубит и свою народность.



ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА

ОБЩЕСТВЕННО- ПРЕОБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ)

Общественно-преобразующее начало искусства проявляется: 1) в идейно-эстетическом воздействии на людей; 2) через включение их в ценностно ориентированную деятельность (тем самым искусство участвует в социальных преобразованиях); 3) сам процесс художественного творчества есть преобразование с помощью воображения впечатлений от действительности (автор перерабатывает жизненный материал в образы, строя новую реальность — художественный мир); 4) художник обрабатывает строительный материал образа (он всегда преобразует мрамор, краски, слова или интонации, создавая скульптуру, картину, поэму или симфонию).

Искусство — творение художественной реальности и преобразование реального мира в соответствии с идеалами художника.

Порабощенный исландский народ в безгероическую пору своей истории создал саги, в которых жили и дей-

ствовали вольнолюбивые и мужественные герои-богатыри. В сагах народ духовно осуществлял свои помыслы, формируя некий художественный мир, непохожий на окружающий. Саги сформировали духовный облик народа, и без них невозможно понять внутреннюю жизнь и национальный характер современного исландца.

Тип художественного сознания эпохи, идеалы искусства и тип личности взаимозависимы. Древнегреческое искусство во многом определило 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. сформировало строй этого чувства во Франции, эротизм же кино и романов XX в. во многом определил сексуальную революцию 60—70-х гг.

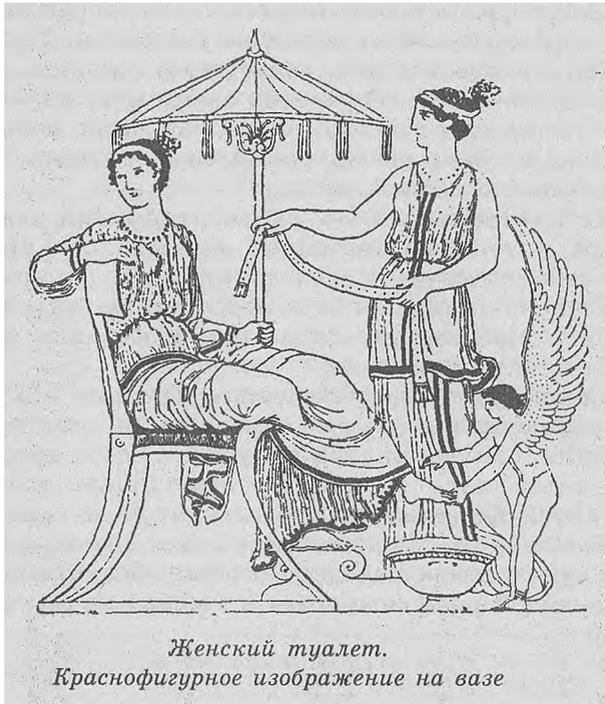
Некоторые эстетические школы отрицают общественно-преобразующую функцию искусства. Так, концепция «искусства для искусства» полагает, что к художественному творчеству неприменима «мерка результативного действия», ибо искусство переносит человека из реальности, требующей действий, в мир эстетического наслаждения.

Искусство выдвигает идеалы гармонии человека и мира, внутренней гармонии личности. Оно пробуждает сейсмическую чувствительность к нарушениям общественной гармонии и социальную активность людей и ориентирует их на преобразование мира в соответствии с идеалами.

Общественно-преобразующее влияние искусства особенно ощутимо в переходные эпохи истории. Эта функция, спящая внутри искусства, особо привлекательна для пассионарных и революционно настроенных слоев общества, которые ставят ее во главу угла своей эстетики. Марксистская и вся советская эстетика придавали решающее значение общественно-преобразующей роли искусства и именно за это его ценили.

КОМПЕНСАТОРНАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК УТЕШЕНИЕ)

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



Женский туалет.

Краснофигурное изображение на вазе

Компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта: 1) отвлекающий (гедонистически-игровой и развлекательный); 2) утешающий; 3) собственно компенсаторный (способствующий духовной гармонии человека). Искусство своей гармонией влияет на внутреннюю гармонию личности, способствуя сохранению и восстановлению психического равновесия. При этом характер психического аффекта, возникающего в результате восприятия произведения, зависит и от характера произведения, и от жизненного опыта, культурного уровня и духовного состояния личности.

Жизнь современного человека полна конфликтных ситуаций, напряжения, перегрузок, несуществующих надежд, огорчений. Искусство способно утешить человека, увести его в мир грез. Своей гармонией оно дает человеку равновесие, порой помогающее ему удержаться на краю жизненной пропасти. Создавая внутреннюю гармонию человеку, дестабилизированному безумным, безумным, безумным миром, искусство дает ему возможность жить дальше. Своей красотой оно компенсирует жизненные потери людей, скрашивает серые будни или несчастливое бытие. Функции искусства исторически подвижны: в античности трагическое «очищает» человека (общественно-преобразующая функция), в средние века трагическое не очищает, а утешает человека (компенсаторная функция).

ПОЗНАВАТЕЛЬНО- ЭВРИСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК ЗНАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ)

Платон считал необходимым изгнать из идеального государства всех истинных художников (даже Гомера, правда, предварительно увенчав его лавровым венком). Для Платона искусство — низшая форма постижения идеи. Материальные вещи — тень идеи. Искусство — тень материальных вещей, поэтому оно —

ть тени. Так, уже на заре своего развития философия выказала недоверие к познавательным возможностям искусства. Для Гегеля искусство также было низшей формой познания истины, оно уступало в конце концов место философии и религии.

Однако познавательные возможности искусства огромны, его нельзя заменить 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 к освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке. В научной формуле H_2O отражен закон существования воды. Но явление богаче закона, и в формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, напоминающее голос любимой, ни лунная дорожка на поверхности моря, ни «Девятый вал» Айвазовского. Сотни свойств воды, ее конкретно-чувственное богатство осталось за пределами научного обобщения. Искусство осваивает богатство предметно-чувственного мира, раскрывает его эстетическое многообразие и новое в обыденном, привычном (так, Лев Толстой открыл «диалектику души»). Изображая явление, искусство открывает его, возвращает ему первоизданную прелесть, оттачивает наши чувства, учит по-человечески воспринимать мир. Оно становится призмой цивилизации между глазом человека и природой. Оскар Уайльд утверждал, что живопись Тернера создала лондонские туманы. В этом афоризме-парадоксе заключена идея деятельной сути искусства. Оно формирует человеческую чувственность, видение мира. В этом смысле Тернер действительно открыл (*создал*) красоту лондонских туманов.

В каждом виде искусства свое соотношение деятельного и познавательного начала. Там, где ведущую роль играет деятельное начало, 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, здание Центрального театра Советской Армии в Москве построено в форме пятиконечной звезды. Такое изобразительное решение создало неудобства внутри здания, заставило включить в него нефункциональные конструкции — лучи звезды; при этом воспринять изобразительное решение здания (звезду) можно только с вертолета (план сверху).

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

...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, подчеркивая 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. Познавательная информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Оно существенно пополняет наши знания о мире. Сопрягая личный жизненный опыт с опытом других людей, искусство служит средством и познания мира, и самопознания личности.

ХУДОЖЕСТВЕННО- КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК АНАЛИЗ СОСТОЯНИЯ МИРА)

Гегель полагал, что искусство подчинено философии и религии как низшая форма постижения абсолютной идеи, как менее совершенная форма познания истины. Он писал: «...религия как всеобщее сознание

истины составляет существенную предпосылку искусства...»²²⁷. Однако художественное произведение не является иллюстрацией ни к философским, ни к религиозным, ни к политическим идеям. Художник перерабатывает собственные наблюдения над жизнью, создавая целостную 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. Кроче считает искусство «более простой и элементарной формой познания», чем познание концептуальное. Однако искусство тяготеет к концептуальности, оно стремится к глобальному мышлению, 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 своих эпох выражают философичная музыка Бетховена, Вагнера, Шостаковича, скульптура Микеланджело, живопись Рембрандта и Рафаэля, кинематограф Тарковского и Феллини.

Тяготение к философичности, размышление о мире и человечестве ярко выразились в русской классической литературе. В посвящении «Путешествия из Петербурга в Москву» А. М. Кутузову А. Н. Радищев писал: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала... Я почувствовал,

²²⁷ Гегель. Эстетика. В 4 тт. — М., 1969. — Т. 2. — С. 240.



*Церковь Пятницы на Торгу. 1207 г. Новгород.
Реконструкция Г. М. Штендера*

что возможно всякому соучастником быть во благодетельности себе подобных»^{23/}. 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^{24/}.

Гений Пушкина «всемирен и всечеловечен»^{25/}. Для

^{23/} Радищев А. Н. Поли. собр. соч. В 2 тт. — М.; JL, 1938. — Т. 1. — С. 227.

^{24/} См.: Чаадаев П. Я. Философические письма. — Казань, 1906. — С. 7.

^{25/} См.: Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10 тт. — М., 1958. — Т. 10. — С. 459.

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 писателя было постоянно заполнено 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 антиинтеллектуальная 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.

ФУНКЦИЯ ПРЕДВОСХИЩЕНИЯ («КАССАНДРОВСКОЕ НАЧАЛО», ИЛИ ИСКУССТВО КАК ПРЕДСКАЗАНИЕ)

Кассандра предсказала гибель Трои в дни расцвета и могущества города. В искусстве всегда жило «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 нейрофи-

зиология и психология указывают на скачкообразный характер мышления, которое способно приходить к выводам не только индуктивным путем, но и на основе или однократного наблюдения, или экстраполяции — вероятностного продолжения линии развития существующего в будущее. В реальном процессе все пути прогнозирования переплетаются и взаимно дополняют друг друга. При этом ученый способен делать умозаключения о будущем, а художник — его образно представить.

Существует непосредственное, априорное знание, прямо усматривающее истину, объективную связь вещей, не опираясь на доказательства. Интуиция позволяет осознать некоторые истины как самоочевидные, в том числе и картины будущего. 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 20000 лье под водой в романе Жюль 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». В литературе живет дух Кассандры. Она проектирует техническое будущее человечества, пытается проникнуть в его грядущую социальную структуру и предугадать судьбу личности.

Существует фантастика предупреждения (Замятин «Мь»), которая пробуждает в людях настороженность и активность по отношению к той или иной тенденции общественного развития. Порой художественные предвосхищения полны ледянящей 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, пророчил 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 остаются, 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 выпренного 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 прорвет-

ся 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»²⁶⁷.

Предвосхищение, предвидение — все это формы «прыжка», «прорыва» 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 предсказаниях:
Это просто попытка наблюдать за природой
И ее истолковывать.
Здесь ничего незаконного нет²⁷⁷.

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, искус-

²⁶⁷ Манн Т. Собр. соч. В 10 тт. — М., 1960. — Т. 5. — С. 418—419.

²⁷⁷ Аполлинер Г. Стихи. — М., 1967. — С. 110.



ство 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 историческому и национальному опыту, далеко отстоящему от него эпохально 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 сплавивавший 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.

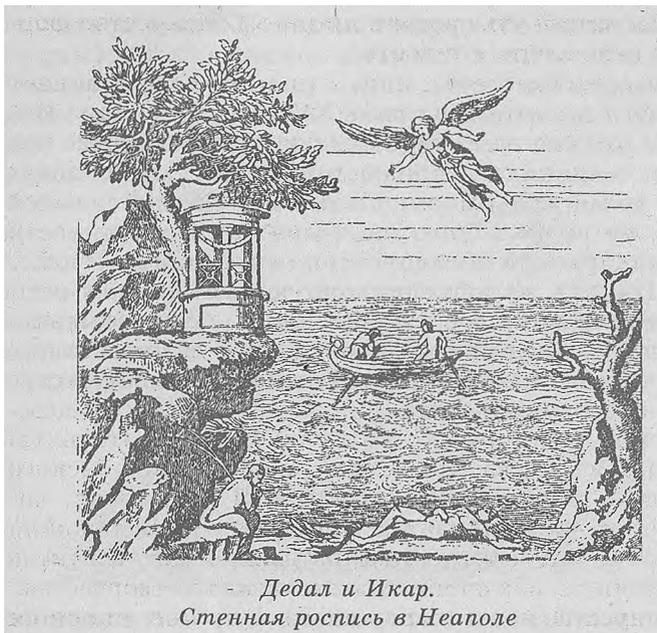
ИНФОРМАЦИОННАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК СООБЩЕНИЕ)

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 произошедшем.

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 художественного языка шире и качественно выше, так как язык искусства и понятнее, и образнее, и гибче.

Художественная информация всегда оригинальна, эмоционально насыщена, парадоксальна, эсте-



тически богата, ее язык аллегоричен, аллюзионен и более выразителен, чем естественный разговорный язык.

ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС)

Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Если воспитательное значение других форм общественного сознания носит частный характер: мораль формирует нравственные нормы, политика — политические взгляды, философия — мировоззрение, наука готовит из человека специалиста, то искусство, 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. Однако, вероятно, была разработана проблема и комического катарсиса в утраченных частях «Поэтики». Это предположение согласуется с научной традицией трактовки катарсиса как общэстетической категории, отражающей воспитательную функцию искусства. Последняя, по мнению финского социолога Грина, польского эстетика Дземидока, антропологов — англичанина Гаррисона и американца Уоллеса, — является одним из важнейших аспектов общественного значения художественного творчества.

Катарсическая (очищающая) функция является важнейшим аспектом воспитательного воздействия искусства на личность.

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

Искусство, как и наука, «сокращает нам опыты быстротекущей жизни». Художественное произведение позволяет пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться опытом других людей, присвоить его, сделать его элементом своей биографии. В этом — источник воздействия искусства на целостную личность.

Искусство передает опыт отношения к миру, умножая и расширяя реальный жизненный опыт личности. При этом раздвигаются хронологически ограниченные рамки опыта личности, живущей в определенную историческую эпоху, и человек обретает исторически многообразный опыт человечества; личность получает художественно организованный и отобранный, обобщен-

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

ВНУШАЮЩАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК СУГГЕСТИЯ)

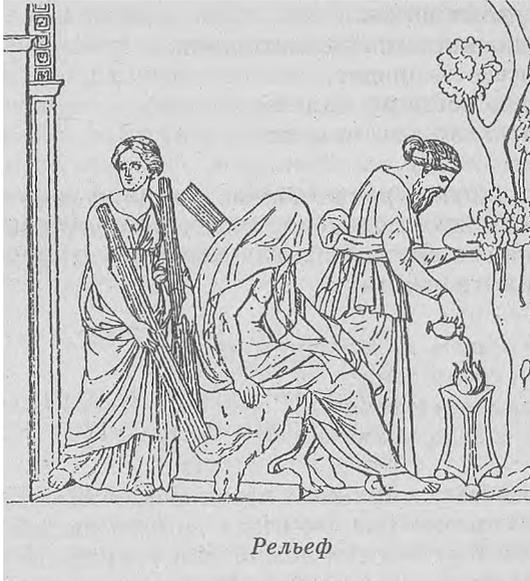
Искусство — внушение определенного строя мыслей и чувств, почти гипнотическое воздействие на подсознание и на всю человеческую психику. Часто произведение буквально завораживает.

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 особенности художественной культуры Индии, индийский исследователь К. К. Панди утверждает, что произведение не будет принадлежать искусству, если в нем не будет доминировать 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 шага-



ющие колонны бойцов. В напряженнейшие часы жизни народа внушающая функция в художественных произведениях обретает особо важную роль. Так было в период Великой Отечественной войны. Один из первых зарубежных исполнителей Седьмой симфонии Шостаковича, Кусевитский, 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.

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^{28/}.

Автором была 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 Оренбург в беседе со студентами Литературного института в начале 1945 г. высказал мнение, что сущность поэзии — в заклинании. Это, конечно, сужение возможностей поэзии. Однако это характерное заблуждение, продиктованное точным ощущением тенденции развития в военной поэзии. Она стремилась к немедленному действительному вмешательству в духовную жизнь и потому опиралась на выработанные вековым художественным опытом народа фольклорные формы, такие, как наказания, 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,

^{28/} Симонов К. Собр. соч. В 10 тт. — М., 1979. — Т. 1. — С. 158.

Суркова. Эти формы были буквальным стилистическим выражением народного, отечественного 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.

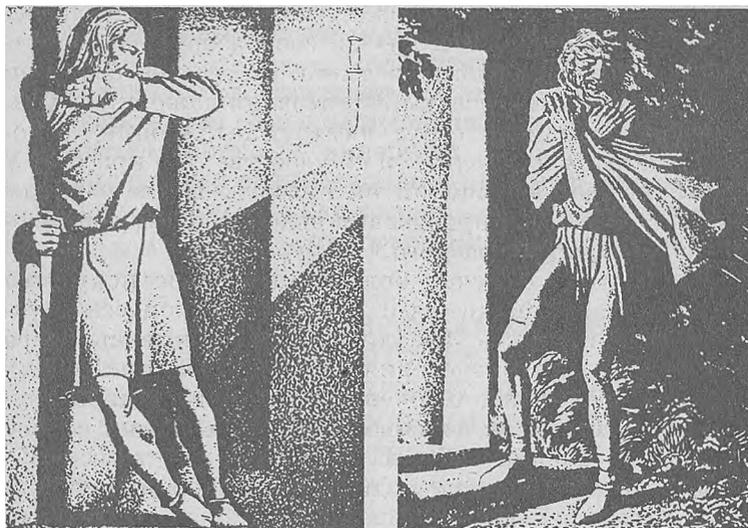
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ДУХА И ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ)

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 жизни человека; доставлять высокие удовольствия с помощью эстетических чувств (рас): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса; служить источником наслаждения, радости, счастья и всего прекрасного. Индийский ученый В. Бахадур писал, что цель искусства — вдохновлять, очищать и облагораживать человека, для этого оно должно быть прекрасным²⁹⁷.

Эстетическая функция — ничем незаменимая специфическая способность искусства: 1) формировать художественные вкусы, способности и потребности человека; 2) тем самым ценностно ориентировать его в мире; 3) пробуждать творческий дух, творческое начало личности, желание и умение творить по законам красоты.

Искусство строит ценностное сознание человека, учит его видеть жизнь сквозь призму образности. Пе-

²⁹⁷ Bahadur W. An Aspect of Indian Aesthetics. — Madras, 1956. — P. 17.



Рокуэлл Кент. Иллюстрации к трагедиям
«Макбет» и «Король Лир»

ред 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 и помогает ценностно ориентироваться в нем.

Может показаться, что эстетическая функция искусства малозначительна: оттачивая эстетические вкусы, оно учит нас с большим вкусом меблировать квартиру и выбрать платье. Однако значение эстетической функции искусства много шире: без ценностных ориентаций человеку еще хуже, чем без зрения — ни понять, как относиться к чему-либо, ни определить приоритетов деятельности, ни выстроить иерархию явлений окружающего мира. Кроме того, искусство пробуждает в человеке художника. Речь идет вовсе не о пробуж-

дении пристрастия к художественной самодеятельности, а о деятельности человека, сообразованной с внутренней мерой каждого предмета, то есть об освоении мира по законам красоты. Изготавливая даже чисто утилитарные предметы (стол, люстру, автомобиль), человек заботится и о пользе, и об удобстве, и о красоте. У искусства нет монополии на красоту. По ее законам создается все, что производит человек. И ему необходимо чувство прекрасного.

Эйнштейн отмечал большое 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!»^{30/}

Пробуждать в человеке творца, желающего и умеющего создавать по законам красоты, — эта функция искусства будет возрастать с развитием общества. Эстетическая функция искусства обеспечивает социализацию личности, формирует ее творческую активность. Эта сущностная функция искусства пронизывает и «дублирующие» действия всех форм общественного сознания и все другие функции самого искусства.

ГЕДОНИСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ (ИСКУССТВО КАК НАСЛАЖДЕНИЕ)

Искусство доставляет людям наслаждение и создает глаз, способный наслаждаться красотой красок и форм, ухо, улавливающее гармонию звуков.

Как и эстетическая, гедонистическая функция

^{30/} Цит. по: Мошковский А. Альберт Эйнштейн. Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей картине мира. — М., 1922. — С. 162.

сопровождает и окрашивает все функции искусства. Еще древние греки отмечали особый, духовный характер эстетического наслаждения и отличали его от плотских удовольствий.

Предпосылки гедонистической функции искусства (или, другими словами, 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; 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 — одно из проявлений свободы в искусстве, что способно доставлять необычайную радость. «Настроенные 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 поющей 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»^{31/}.

^{31/} Хейзинга Й. *Homo ludens* // Самосознание европейской культуры XX в. — М., 1991. — С. 80.

Художественное творчество доставляет людям радость постижения красоты и художественной правды. 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.

ЕДИНСТВО ПРЕДМЕТА И ЦЕЛИ ИСКУССТВА

Принципиально невозможно найти какую-то особую сферу, особый круг жизненных явлений, составляющих 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 пушкинском Пророке пробудилось художественное чувство, ему стал внятен смысл и неба, и моря, и земли:

И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье³²⁷.

Ошибочно выделять в действительности некий заповедный круг явлений и считать только его предметом искусства. Весь мир — объект не только научного, но и художественного освоения. При освоении явлений мира человек подходит к предметам, исходя из определенной практической необходимости. Так, палка может иметь разное назначение в зависимости

³²⁷ Пушкин А. С. Поли. собр. соч. В 10 тт. — Т. 2. — С. 340.

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 с объективными свойствами предмета, можно осваивать его в соответствии с конкретными практическими 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 обуславливает его угол зрения, его специфический, художнический взгляд на мир. Каков же этот практический определитель, связывающий художника с окружающим миром? Какая практика — цель искусства?

Искусство существует во имя людей, его высшая цель — гуманизм, счастье и полноценная жизнь личности. Можно то же самое сказать конкретнее: искусство полифункционально: оно познает, воспитывает, предсказывает будущее, оказывает сверхсмысловое (магия слов, красок, звуков, форм) внушающее воздействие на людей, а также имеет другие функции, из которых специфическая — это эстетическо-гедонистическая функция. Ничем незаменимая цель (*практика*) искусства: утвердить самоценность личности, доставить ей эстетическое наслаждение, пробудить 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 схватить сущность художественного творчества, следует найти некую единую, объясняющую все его многообразные функ-

ции сущностную цель. Вернемся к примеру с палкой. Человек может использовать ее по-разному, но прямое, специальное ее назначение — быть средством опоры при ходьбе. Стакан может служить разным практическим задачам, даже задаче обороны, однако то, во имя чего он создан, однозначно: инструмент для питья. Практика искусства многогранна, но есть одна его сущностная 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.

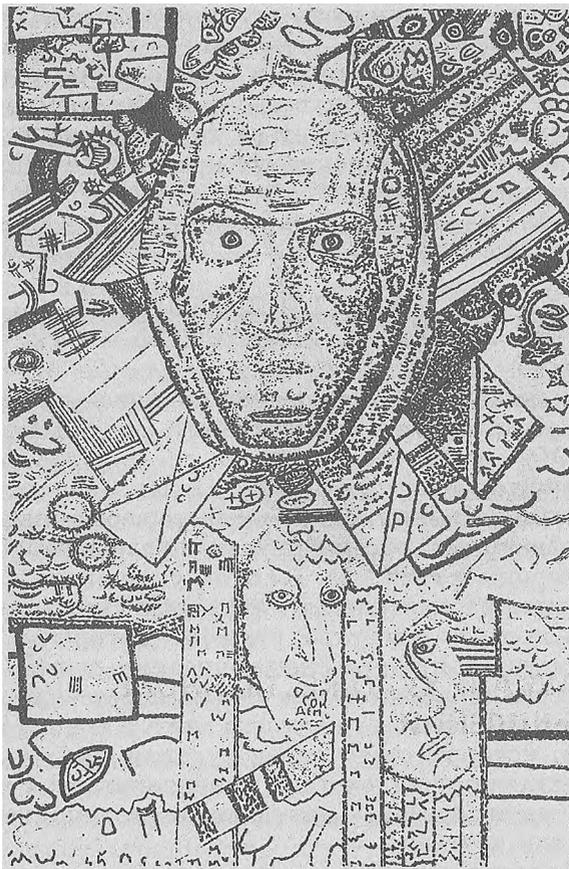
ОБЪЕКТ И ПРЕДМЕТ ИСКУССТВА

Выявив сущностную специфическую функцию искусства, можно четко различить его объект и предмет. Объект 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 сущностных функций искусства рассматривает мир и художник, охватывая 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. Последние же заставляют художника ориентироваться в жизни на «общеинтересное» для человека не как специалиста, а как человека.

Предмет искусства — реальность, взятая в свете

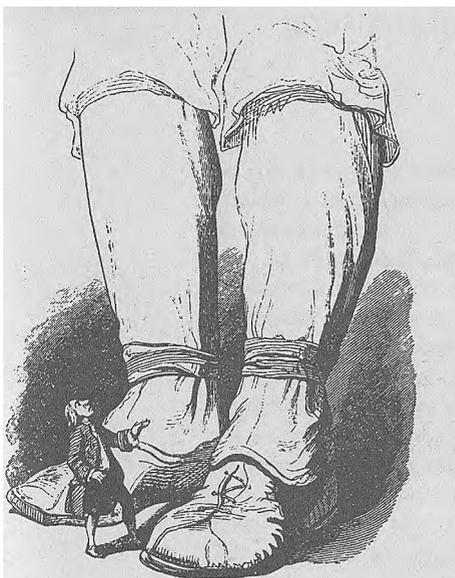
гуманистических целей искусства, жизнь в ее самом широком общественном значении, в ее эстетическом богатстве, мир в его значении для человечества.

Специфичность предмета и целей искусства обуславливает специфичность и формы освоения мира в искусстве (художественный образ), и способа образного мышления (художественный метод).



П. Н. Филонов. Голова. Ок. 1924

5 ЭСТЕТИКА - ГНОСЕОЛОГИЯ ИСКУССТВА



285
ХУДОЖЕСТВЕН-
НЫЙ ОБРАЗ —
ФОРМА
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОГО
МЫШЛЕНИЯ

302
ХУДОЖЕСТВЕН-
НАЯ
РЕАЛЬНОСТЬ —
СИСТЕМА
ОБРАЗОВ

313
ХУДОЖЕСТВЕН-
НЫЙ МЕТОД —
СПОСОБ
ОБРАЗНОГО
МЫШЛЕНИЯ

НАУКА О ХУДОЖЕСТВЕННОМ
МЫШЛЕНИИ





ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ - ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА

В истории эстетической мысли сложились две трактовки художественного творчества:

1) гносеологическая: от античных представлений о душе как о воске, в котором отпечатываются предметы, до ленинской теории отражения;

2) онтологическая: от античных представлений о творчестве как воспоминании души о ее предвечной сущности и от средневековых и романтических представлений о том, что бог говорит устами поэта, что художник — медиум Творца, до концепции Бердяева, онтологизировавшей творчество и придававшей ему основополагающее бытийное значение.

Я полагаю, что нельзя пренебрегать ни онтологической, ни гносеологической составляющей художественного творчества. В. Соловьев видел в их взаимосвязи условие творческого, процесса. На эту теоретическую традицию и следует опираться.

МЕТАФОРИЧНОСТЬ, ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ, АССОЦИАТИВНОСТЬ

Художественный образ — форма мышления в искусстве. 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 строятся по законам художественного сопряжения, сопоставления разных явлений. Вот как, например, выражает поэт Калидаса 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, искусно сопоставляя мечтающего о поцелуе влюбленного с пчелой, летающей вокруг девушки.

В древнейших произведениях метафорическая природа художественного мышления предстает особенно наглядно. Например, изделия скифских художников в «зверином стиле» причудливо сочетают реальные животные формы: хищные кошки с птичьими когтями и клювами, фантастические грифоны с туловищем рыбы, человеческим лицом и птичьими крыльями. У племен Аляски были распространены изобра-

жения 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 (лопарь), 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. Через причудливое сочетание человека и царя зверей человек познает и природу, и самого себя — всю свою царственную мощь и господство над миром. Логическое мышление устанавливает иерархию, соподчиненность явлений. В образе раскрываются равноценные предметы — 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»¹⁷. Образ у Элиана построен по принципу развернутой метафоры, как и сфинкс (человеколев), ибо элиановский тиран — человеко-свинья. Сопоставление далеких друг от друга существ неожиданно дает новое знание: тирания — свинство.

,¹⁾ Структура художественного образа не всегда так наглядна, как в сфинксе или элиановской человеко-

¹⁷ Элиан. Пестрые рассказы. — М.; Л., 1964. — С. 77.

свинье. Однако и в более сложных случаях в искусстве явления светятся и раскрываются одно через другое. Так, в романах Льва Толстого и Достоевского герои раскрываются через те отсветы и тени, которые они



*Древнеегипетский
бог Анубис*

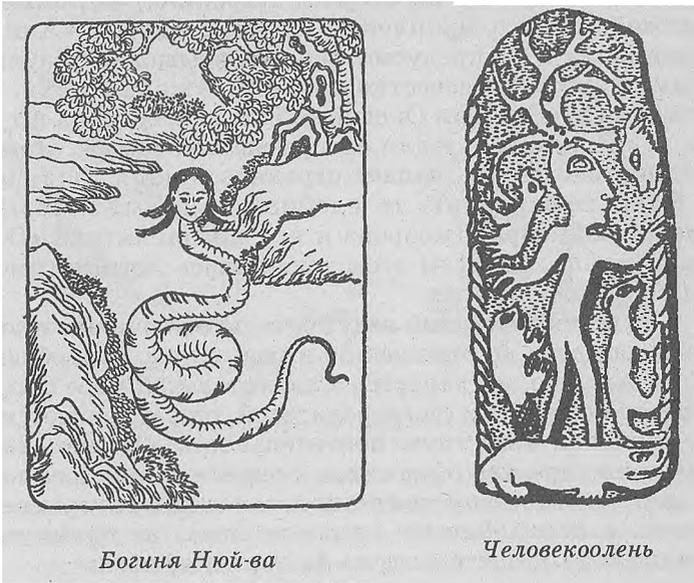
бросают друг на друга, на окружающий их мир. В «Войне и мире» Толстого характер Андрея Болконского раскрывается и через любовь к Наташе, и через отношения с отцом, и через небо Аустерлица, и через тысячи вещей и людей, которые, как этот герой осознает в смертельной муке, «сопряжены» с каждым человеком.

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 слу-

чайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку»²⁷.

В известном смысле образ строится по парадок-

²⁷ Чехов А. П. Соч. В 20 тт. — М., 1948. — Т. 11. — С. 166, 168, 189.



Богиня Нью-ва

Человекоолень

сальной 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.

САМОДВИЖЕНИЕ

Художественный образ обладает своей логикой, он развивается по своим внутренним законам, обладая самодвижением. Художник задает все изначальные параметры самодвижения образа, но, задав их, он не может ничего изменить, не совершая насилия над художественной правдой. Жизненный материал, который лежит в основе произведения, ведет 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 не предусмотренным замыслом результатам, и автору, в известном смысле, «жалко всех». У Пушкина в «Евгении Онегине» Татьяна «удрала штуку» и «неожиданно» для автора вышла замуж. Эмма Бовари «внезапно» решает отравиться. Для Тургенева были неожиданны 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», не принимая во внимание «родительскую» (авторскую) волю.

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 фанта-



зии. Недосказанность образа, стимулирующая мысль воспринимающего, с особой силой проявляется в принципе *non finita* (отсутствие концовки, незаконченность). Как часто, особенно в искусстве XX в., произведение обрывается на полуслове, недоговаривает нам 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 Полом Скофилдом, В. Высоцким, И. Смоктуновским). Последний в фильме режиссера Козинцева, ценой сокращений (выпущена сцена молитвы Клавдия) и даже некоторого выпрямления образа, истолковывает Гамлета как последовательного борца со злом. И каждая из этих трактовок правомерна.

Столь же многозначен и другой великий шекспировский образ — король Лир. Один из лучших исполнителей этой роли, Михоэлс, писал: «За те триста с лишним лет, которые живет этот образ, было огромное количество разнообразных определений сущности его трагедии. Считали, что «Лир» — это траге-



*Михоэлс в роли короля
Лира. Набросок Тышлера*

дия вероломства и дочерней неблагодарности, и превращали его в интимную, интерьерную, семейную «трагедийку», где-то перекликавшуюся даже с мелодрамой. Считали, что трагедия Лира — политическая, так как Лир делит королевство в тот момент, когда историческая необходимость подсказывала политику собирания, а не разделения страны. Мне лично казалось, что трагедия Лира — это трагедия обанкротившейся, ложной идеологии»³⁷. Прозорливо-актуальная трактовка для

сталинской эпохи жестокого абсолютного господства утопической идеологии, проповедовавшей достижение всеобщего счастья через всеобщее насилие! Так трактовка «диктуется» эпохой. Так произведение поворачивается нужной стороной к исторической реальности и раскрывается новый его смысл.

Гете отмечал, что не может выразить идею «Фауста» в формуле. Для раскрытия ее 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»⁴¹. Образ соответ-

³⁷ Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1960. С. 141.

⁴¹ Хемингуэй Э. Избр. произв. В 2 тт. — М., 1959. — Т. 1. — С. 20.

ствуует 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 «сверхсмысловый 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.

ИНДИВИДУАЛИЗИРОВАННОЕ ОБОБЩЕНИЕ. ТИПИЗАЦИЯ

Художественный образ — индивидуализированное 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. Вспомним одну из сцен романа Толстого «Анна Каренина». Каренин хочет развестись с женой и приходит к адвокату. Доверительная беседа проходит в уютном кабинете, устланном коврами. Вдруг в 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 более ценны, чем личность и ее судьба.

Может показаться, что лирическая поэзия выпадает из закономерности: образ — единство общего и индивидуального. Вспомним стихи Пушкина «Я вас любил». В этом послании поэта своей возлюбленной говорится о самом сокровенном, интимном. Все неповторимо-индивидуально. Так чувствовал только Пушкин. Поэт выражает себя, свои мысли и чувства, и, казалось бы, о каком общем может идти речь? Однако сама индивидуальность художника несет в себе всеобщее. Великий поэт, писал Белинский, говоря о себе самом, о своем «я», говорит об общем — о человечестве, ибо в его природе 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 человечеству⁵⁷.

Можно «обозначить поэтическое представление как представление образное, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциональное...»⁶⁷. 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. В искусстве реалистическом каждое изображаемое

⁵⁷ См.: Белинский В. Г. Поли. собр. соч. В 13 тт. — М., 1954. — Т. 4. — С. 486.

⁶⁷ Гегель. Эстетика. В 4 тт. — М., 1971. — Т. 3. — С. 384—385.

лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность — «знакомый незнакомец». Реалистическому искусству присуща типизация — художественное обобщение через индивидуализацию путем отбора существенных черт личности.

В одной древнеиндийской притче рассказывается о слепцах, которые захотели узнать, что собой представляет слон, и стали ощупывать его. Один из них охватил ногу слона и сказал, что слон похож на столб; другой ощупал брюхо великана и решил, что это жбан; третий коснулся хвоста и понял: слон — корабельный канат; четвертый взял в руки хобот и заявил: слон — это змея. Их попытки понять слона были безуспешными, потому что они познавали не сущность явления, а его 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.

ПРОЧУВСТВОВАННАЯ МЫСЛЬ, ОБМЫСЛЕННОЕ ЧУВСТВО

Художественный образ — единство мысли и чувства, рационального и эмоционального.

Эмоциональность — исторически ранняя и эстетически важнейшая первооснова художественного образа. Древние индийцы полагали, что искусство родилось тогда, когда человек не смог сдержать переполнивших его чувств. В легенде о создателе «Рамаянь» говорится о том, как мудрец Вальмики шел лесной тропой. В траве он увидел двух куликов, которые нежно перекликались. Внезапно появился злой охотник и стрелой пронзил одну из птичек. Охваченный гне-

вом, 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 в единое целое (художественный мир) жизненного материала, тогда из произведения торчат «вилки», на которые натывается 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»⁷⁷.

⁷⁷ Роден О. Сборник статей о творчестве. — М., 1960. — С. 123.

РЕАЛИИ МИРА И ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА — СТРОИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ОБРАЗА

Художественный образ — единство объективного и субъективного. В образ входит не только материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, но и его отношение к изображенному, а также все богатство личности творца, или, как замечал по этому поводу друг Пикассо Хуан Грис, «качество художника зависит от количества прошлого опыта, который он несет в себе».

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 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. Томма-



Смерть и воскресение бога Осириса

зо Сальвини играл в романтическом ключе доверчивого, первобытно-наивного мавра, плохо разбирающегося в тонкостях венецианского этикета. Перед зрителями предстал великолепный генерал с вулканическим темпераментом, но... простак, патриархально-естественный человек, неспособный в своей простодушии разгадать хитрости цивилизации. Для Остужева доверчивость Отелло — результат его высокой интеллигентности и культуры. Гармоничный и гуманный мавр показан в столкновении с заурядными чиновниками, политиками, людьми, 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 актера XIX в. в этой несовместимости был укор развитому, утонченному обществу, то у Оливье само первобытное состояние мавра дано без всяких 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 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, что Пушкин не подсказал сюжет «Ревизора» Гоголю, а написал эту комедию сам. Наверное, не только сюжет, но и тема и идея этого произведения были бы похожи на гоголевского «Ревизора», но 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»⁸⁷.

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.

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

Образ неповторим, принципиально оригинален. Даже осваивая один и тот же жизненный материал, раскрывая одну и ту же тему на основе общих идейных позиций, 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»⁹⁷.

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 Вильно. Повторение научных открытий возможно, однако за многовековую историю искусства не было ни одного случая совпадения произведений разных художников.

Впрочем, нет правил без исключения. Один случай «повторения» произведения описан Низами в поэме «Искандер-наме». Поэт рассказывает о том, как Александр Македонский, завоевав одну из восточных стран, в честь победы выстроил триумфаль-

⁸⁷ Франкфуртские чтения // Самосознание европейской культуры XX в. — М., 1991. — С. 309.

⁹⁷ Роден О. Сборник статей о творчестве. — С. 120.

ную арку. Внутри арки по обе ее стороны два художника, соревнуясь в мастерстве, стали расписывать стены.

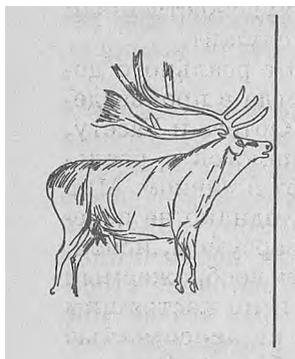


*Резьба на камне
в Георгиевском Соборе
в Юрьеве-Польском. XIII в.*

Арка была разделена занавесом, и художники не могли видеть работы друг друга. И вот завеса снята. Взору зрителей предстала необычайная картина: на одной стороне арки был создан тончайший кружевной узор, а на противоположной стене он был в точности повторен. Зрители были поражены. По приказу полководца занавесу вновь повесили, и тогда на одной из стен картина исчезла, а на другой продолжала сиять всеми красками. Великий военачальник разгадал тайну арки: один из художников так отшлифовал камень, что превратил его в зеркальную поверхность, отражающую картину второго художника.

Закон «осуществляется через свое несуществование» (Гегель). Исключительный случай,

описанный Низами, только подтверждает общую закономерность: художественный образ уникален, принципиально оригинален, так как его неотъемлемая составная часть — неповторимая индивидуальность творца.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ - СИСТЕМА ОБРАЗОВ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Произведение — целый 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 литературных образов такова, что мы видим портреты героев и окружающие их вещи с той же очевидностью, с какой мы видели бы их в жизни. Перед нами предстает и художественный микромир тончайших чувств человека, и макрокосмос целой эпохи бытия народа. 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, главное, их подчиненностью единой художест-

венной мысли, во имя которой этот художественный мир создается и раскрытию которой служит.

Отличие художественного мира от реального достигает особенно высокого уровня, когда в произведении повышается роль вымысла. По Ортега-и-Гасету, «вымышленное... порой не имеет аналогов в реальности, но неверно говорить о чисто субъективном. Мир иллюзий не 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. Перед нами тот тип феноменов, который современный мыслитель кладет в основу своей универсальной системы. И в высшей степени парадоксально совпадение подобной философии с современной ей живописью — экспрессионизмом или кубизмом»¹⁰⁷.

Художественная реальность — система художественных образов, несущая художественную концепцию мира и личности, подчиненная этой концепции и образно-пластически воплощающая ее. Так, художественный мир в экзистенциалистских произведениях доказывает принципиальное одиночество человека и абсурдность его жизни; в экспрессионистских — враждебность мира личности, в сюрреалистических — непостижимость и загадочность бытия. Сюрреалистическая эстетика обосновывает идею о том, что художественный мир есть реальность более истинная, чем сама действительность. В сюрреализме неконтролируемое мыслью (принцип «автоматичности письма», «отключения разума») воображение ведет к созданию фантазмагорической, грезоподобной художественной реальности, не сопряженной с действительностью. В произведениях поп-арта художественный мир — со-

¹⁰⁷ Ортега-и-Гасет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — С. 203.

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» (Элюар).

В искусстве социалистического реализма художественный мир — это трудная современная реальность, которую человек преодолевает и 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 и т. д.). 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 являются лишь обобщенными, концептуально нагруженными образами. Это жизнеподобие обусловлено склонностью искусства отражать действительность в формах самой действительности. Жизнеподобие художественного мира относительно, так как во имя более четкого проведения идейной установки, более полного выражения эстетического отношения к изображаемому явлению даже реалистическое искусство способно заострять (например, в сатире), преувеличивать (гипербола), преуменьшать (литота), деформировать (гротеск) явления, смещать их масштабы. Другими словами, порой художественная реальность отступает от жизнеподобия. Однако у этих отступлений в реалистическом искусстве всегда есть мера, не позволяющая разрушить представления о действительности.

Единая инвариантная художественная концепция мира и личности устойчиво проявляется во всех художественных произведениях, принадлежащих к данному художественному направлению. В каждом та-

ком произведении своя художественная реальность, вариативно раскрывающая единую устойчивую художественную концепцию. Каждый художник создает свои художественные миры, которые по-своему, с неведомой стороны раскрывают концепцию мира и личности, присущую данному направлению.

Произведение отличается от текста тем, что оно есть функционирующий текст. Если текст — нечто замкнутое, герметичное, то произведение — результат социальной разгерметизации и функционирования текста. В этом социальном функционировании решающую роль играет художественная концепция и художественный мир как взаимопроникающие части содержания произведения.

Какovo взаимоотношение художественной концепции и художественной реальности?

В художественное произведение входят пластические и непластические элементы. Непластические элементы — это прямо формулируемые нравоучительные сентенции, дидактические мысли, философские, политические, религиозные, моральные идеи и представления. Они взаимодействуют с пластическими элементами (словесно или красками созданными вещами, явлениями, персонажами, ситуациями). Их система составляет художественный мир, который выразителен, почти осязаем, зрим. В его создании участвовали и наблюдательность, и память художника, и его воображение. Художественный мир реален и нереален. В своей реальности он есть концептуально нагруженная модель действительности, состоящая из осмысленных и пропущенных через сердце впечатлений бытия. Однако одновременно художественный мир и нереален, ведь сколько бы читатель или зритель в этот мир ни погружались, они ничего не могут в нем изменить. Зритель не может вмешаться в действия Яго и предотвратить их. Этот мир создан словами. И хотя слово тоже есть дело — это духовное дело, и «материальность», пластичность художественного мира совсем иная, нежели у реального мира и у его вещей и явлений.

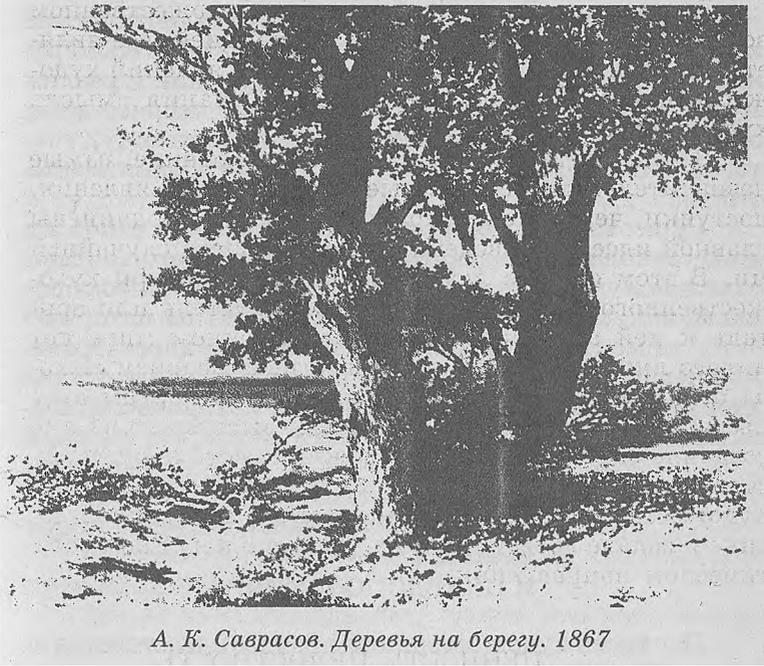
В отличие от реального мира в художественном все пронизано художественной концепцией, все является ее носителем. Восприятие вещей И явлений художественного мира есть процесс понимания смысла художественной концепции.

В художественном мире самые сторонние, самые незначительные и случайные детали, вещи, явления, поступки, черты характера на самом деле подчинены главной идее произведения и не являются случайными. В этом смысле любая случайность внутри художественного мира предусмотрена, читатель или зритель к ней подведены. В художественном мире нет ничего лишнего (вспомним известный 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». Вещи художественного мира подчинены его внутренней логике и задаче воздействия на человека в нужном эстетическом направлении.

ЦЕННОСТЬ, ЦЕЛОСТНОСТЬ И ИЗОМОРФНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Художественный мир доставляет читателю наслаждение, которое прямо пропорционально степени участия реципиента в завершении этого мира. Активность восприятия соответствует гедонистической действенности произведения.

Художественная реальность представляет мир в его целостности. Целостность — специфическое свойство художественного мира. Искусство возвращает аналитически расщепленному наукой миру его целостность, оно — хранитель целостности личности, культуры, жизненного опыта человечества. Это всемирно-историческое назначение искусства и обеспечивает его значимость для всех этапов развития человечества. Искусст-



А. К. Саврасов. Деревья на берегу. 1867

во не заменяет ни одну из форм деятельности человека, а специфично их воссоздает, моделирует. Эту специфичность определяют те функции искусства, которые являются его уникальной прерогативой, — эстетическая и гедонистическая функции. Еще древние замечали, что искусство «поучает, развлекает». Через эстетическое воздействие и наслаждение читателя, зрителя, слушателя в искусстве идет все: и воспитательное влияние, и информация, и познание, и передача опыта, и анализ состояния мира, и предвосхищение будущего, и внушение.

Некоторые теоретики (например, М. Каган) думают, что художественный мир всегда изоморфен, подобен реальности. В реалистическом произведении в идеале изоморфен. Однако искусство не тождественно реализму, у реализма есть берега. Ни классицизм-

тический, ни романтический, ни сюрреалистический художественные миры вовсе не стремятся быть изоморфными действительности. При всем уважении к реализму сводить к нему все художественное творчество — значит обеднять искусство, а строить эстетику, учитывая опыт только реализма, — значит обеднять эстетику.

Существует историческое многообразие типов художественной правды, типов исторического соответствия искусства жизни. Иными словами, изоморфность искусства и жизни — лишь один из исторических моментов в развитии художественного сознания человечества. Степень же и характер соответствия художественной реальности жизни исторически подвижны.

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 Менхотеп 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 копьё, и согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой»¹¹⁷.

Закон художественного творчества — художественная правда. Она — «нечто действительно правдивое, а

¹¹⁷ Цит. по: Матеев М. Э. История искусства Древнего Востока. — Л., 1941. — Т. 1. — С. 16.

иной раз и более правдивое, чем сама правда»¹²⁷. 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»¹³¹.

Неправдоподобна «полиметалличность» скульптуры в поэме Пушкина «Медный всадник»: конь бронзовый, всадник медный, узда железная. В действительности конная фигура Петра I была отлита Фальконе из бронзы. Пушкинская же характеристика этой скульптуры помогает читателю услышать бронзовый

¹²⁷ Хемингуэй Э. Избр. произв. В 2 тт. — Т. 1. — С. 20.
п/ Гете. Избр. произв. — М., 1950. — С. 631.



Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет мадам Детуш. 1816

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 (враждебность маленькому человеку). 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»¹⁴⁷.

Художественная правда заключает в себе неожиданность. Если в произведении все ожидаемо, загодя известно, то перед нами штамп, клише, расхожая полуистина, а не художественная правда.

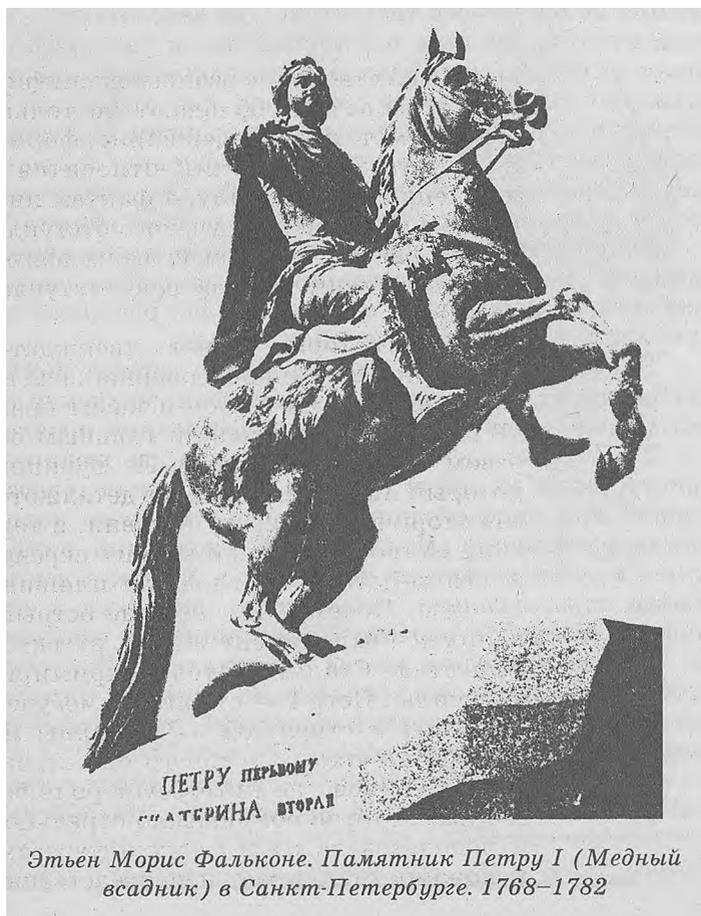
То, что острый ход сюжета цепко держит внимание читателя, лишь внешнее проявление значения неожиданной вероятности для художественной правды.

В «Пире во время чумы» Пушкина две женщины присутствуют на пире; одна из них хрупкая, слабая. Однако при виде страшной телеги с трупами теряет сознание жестокая: «Нежного слабей жестокий, и страх живет в душе, страстями 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 — продукт художественной реальности. При всей непохожести на действи-

¹⁴⁷ Винер Н. Кибернетика и общество. — М., 1958. — С. 34.

тельность художественная реальность моделирует действительность, подчиняя эту модель концепции мира. Необязательная похожесть на действительность и глубокое соответствие ее существу — главные свойства художественной правды. Ее тип меняется от эпохи к эпохе: искусство передает типические черты действительности, а иногда ее черты, воспринятые сквозь призму то идеалов, то социальных норм, то личной субъективности поэта.



Этьен Морис Фальконе. Памятник Петру I (Медный всадник) в Санкт-Петербурге. 1768–1782



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД - СПОСОБ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ

**НАУКА, ИСКУССТВО
И ФАКТ**

Искусство универсально специфично: своеобразием обладают не только его предмет, цель, содержание, форма, но и метод. Художник относится к жизненному материалу, к фактам иначе, чем ученый. Для ученого отступление от факта равносильно фальсификации; художник же свободно отступает от факта.

Если историк станет утверждать, что казнь стрельцов совершалась на Красной площади, то он исказит правду (события происходили главным образом на Черном болоте). Но Суриков, который прекрасно знал все детали этого исторического происшествия, в картине «Утро стрелецкой казни» перенес место действия на главную площадь Москвы. Почему? На полотне острый, напряженный момент жизни русского общества. Сталкиваются непримиримые силы: Петр I — строитель могучей державы и стрельцы — выходцы из народа, на костях которого она строилась. Сурикова не интересует роль боярства, которое обманывало стрельцов и использовало их в своих интересах; художник сталкивает непосредственно

царя и народ. Перед зрителем сложное переплетение человеческих судеб, схватка характеров, находящихся на разных полюсах социального противоречия. Прогресс не абсолютен. Централизация, создание единой державы — прогресс, но одновременно и новые бедствия для народа. На полотне — целая гамма психологических переходов: тут и солдаты, и сломленный страхом близкого конца, принаряженный в белую чистую рубаху стрелец, которого уводят на казнь, и плачущие бабы. Но наше внимание невольно притягивают две главные фигуры: царь и гневно-непреклонный стрелец, держащий в руке горящую свечу. Их взгляды скрещиваются, За спиной Петра, носителя государственного, централизующего начала, высится Кремль, который в державно-строгих формах выражает идею сплочения России, а позади баб и мужиков возникает причудливая сказка — храм Василия Блаженного, в котором эта же идея объединения Руси выражена в живых, фольклорных, народных формах. «Декорация» Красной площади помогает живописцу глубже раскрыть столкновение народного и государственного начал в сложной обстановке петровской эпохи. Художник отступил от конкретного факта, перенеся место действия с Черного болота в самое сердце Москвы. Однако он не только не отступил от художественной правды, но и образно выразил самый смысл исторического события.

ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Художественный (творческий) метод — одна из самых молодых эстетических категорий. Она возникла в советской критике конца 20-х — начала 30-х гг. В тот период некоторые теоретики прямо переносили философский метод в область художественного творчества. Это было упрощение: не учитывалась специфика искусства. В процессе споров сложилось ранее

не существовавшее в эстетике понятие — художественный метод. Однако под другими наименованиями он осмысливался давно.

Аристотель отмечал три типа «мимезиса» в искусстве: подражание действительности такой, какая она есть, такой, как о ней думают или говорят многие, и такой, какой она должна быть. Здесь речь идет, собственно, о разных методах творчества, хотя самого понятия «художественный метод» еще нет. В философском трактате «Рассуждение о методе» (1637) Декарт изложил принципы рационализма — требования строжайшей систематизации знаний, выработки канонов и правил, регулирующих всю познавательную деятельность людей. Эти принципы легли в основу классицизма. Золя писал об экспериментальном методе в искусстве. Понятие художественного метода стоит за мыслями Белинского о «натуральной школе» и за высказыванием Чернышевского о «критическом направлении» в русской литературе.

О природе художественного метода идут споры. Одни ученые определяют его как совокупность художественных приемов и средств; другие — как принципы эстетического отношения искусства к действительности, третьи — как систему мировоззренческих направляющих творчества. Рассмотрим эти определения.

Нельзя сводить художественный метод к совокупности приемов и средств. Ведь одни и те же средства обслуживают различные методы. Возьмем комедиографию. Саморазоблачение, взаиморазоблачение сатирических персонажей, комедийные контрасты, каламбуры, остроты и т. д. — весь этот набор средств обслуживал и классицизм, и критический реализм. К тому же своя система приемов и средств есть в каждом жанре. Но из этого вовсе не следует, что, скажем, в своих комедиях Шекспир пользовался иным художественным методом, чем в трагедиях или сонетах. Одни и те же средства могут подчиняться разным художественным методам.

Ошибочно отождествлять творческий метод с эс-

стетическим отношением искусства к действительности. В рамках одного и того же метода возможны разные принципы этого отношения. Так, для разных теоретиков и практиков романтизма искусство есть или отражение субъективного мира художника, или выражение принципа романтической иронии, или идеализация прошлого, или предугадывание будущего, или изображение желаемого. И несмотря на столь разное понимание принципов эстетического отношения искусства к действительности, все эти художники пользовались одним и тем же художественным методом — романтизмом. С другой стороны, принципы эстетического отношения к действительности у представителей разных художественных методов порой совпадают. Так, немецкие романтики Тик, Новалис утверждали приоритет субъективной фантазии поэта по отношению к реальности и полагали, что искусство призвано проникать «за грани видимого мира». Эти принципы близки сентименталистам. Карамзин сочувственно цитирует французского сентименталиста Руссо, который писал: «Только то и прекрасно, чего нет в действительности. Так что же? Если это прекрасное, подобно легкой тени, вечно от нас убегает, овладеем им хотя бы в воображении, устремимся за ним в мир сладких грез, будем обманывать себя самих и тех, кто достоин быть обманутым». Вместе с тем романтизм (ведущее эстетическое свойство — возвышенное) и сентиментализм (ведущее свойство — трогательное) — разные методы искусства.

Было бы упрощением сводить сущность художественного метода к общим идеологическим позициям, к мировоззрению писателя. При подобном подходе к искусству невозможно понять особенности творчества, например, Бальзака, Достоевского или Пикассо. Многообразие художественных методов (классицизм, сентиментализм, романтизм, критический реализм и т. д.) нельзя втиснуть в рамки противоположных политических взглядов (реакционные — прогрессивные), или противоположных философских мировоззрений (материализм — идеализм), или упрощенной истори-

ко-художественной оппозиции (реализм — антиреализм).

Необходимо рассматривать художественный метод исходя из его собственной эстетической природы. Начиная с дискуссии в журнале «Литературная критика» конца 30-х гг. многие теоретики считали, что главный вопрос метода: творит художник благодаря или вопреки мировоззрению? Однако при такой постановке вопроса в центре внимания оказывается взаимоотношение двух идеальных явлений — мировоззрения и метода. Между тем основные проблемы — «метод и действительность» и «диалектика объективного и субъективного в художественном методе».

Метод — инструмент познания, освоения той или иной сферы действительности (предмет познания). Метод — аналог познаваемого, осваиваемого предмета. В искусстве таким предметом и является действительность в ее значении для человечества. Аналогия метода предмету опосредствуется мирозерцанием и его выражением, закрепленным в эстетических идеалах и в той художественной традиции, на которую опирается художник. Другими словами, художественный метод — исторически обусловленный тип образного мышления, на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора: эстетическое богатство действительности, мирозерцание художника и художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи (традиции, на которые художник опирается).

Итак, жизнь в ее эстетическом богатстве запечатлевается в искусстве, преломившись сквозь призму мирозерцания, закрепленного в эстетических идеалах и на основе воспринятой художником традиции. Таким путем отраженное эстетическое богатство действительности преломляется в искусстве, формируя его содержание. Существенные моменты этого содержания откristаллизовываются в устойчивые формы образного мышления. Так не путем искусственного конструирования, а в самом процессе творчества рождается художественный метод. Эстетика, обобщая уз-

ловые моменты содержания искусства, вычленяет художественный метод, придает ему вид научной формулы, подразумевающей объективные требования, предъявляемые к художнику.

Предмет, содержание искусства и художественный метод исторически изменчивы. Новый художественный метод появляется всякий раз, когда изменяется эстетическое содержание действительности в силу сдвигов в общественной практике.

Но откуда же берутся разные художественные методы в одну и ту же эпоху? Так, в XX в. существуют романтизм, критический реализм, социалистический реализм, экзистенциализм, экспрессионизм, сюрреализм. Это многообразие объясняется тем, что существуют разные слои и сферы общественной практики, различное миросозерцание у художников и их ориентация на различные традиции в предшествующем искусстве. Художественный метод — результат активного отражения предмета искусства. Миросозерцание и избранная художественная традиция выступают как призма между действительностью и способом мышления художника. Типы же миросозерцания и ориентации на художественные традиции бывают разными у разных школ и групп художников. Отсюда и возникают разные методы в одну и ту же эпоху.

Действительность определяюще воздействует на метод. Например, формы античного мифологического мышления оказались непригодными для искусства эпохи печатного станка. Классицизм не способен был бы художественно осмыслить мир в XX в.: принцип единства времени и места действия рухнул бы в эпоху войн, революций, атомной, компьютерной, космической техники... Эпоха предъявляет свои требования к способу художественного мышления.

6 ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ

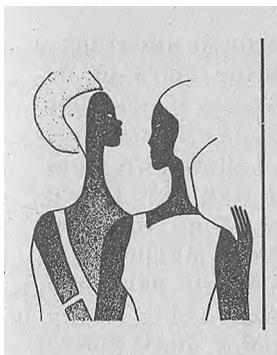


321
ИСКУССТВО КАК
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЕ ОБЩЕНИЕ

331
ИНТОНАЦИЯ
КАК СРЕДСТВО
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОГО ОБЩЕНИЯ

НАУКА О ТВОРЧЕСКОМ
ВЗАИМОДЕЙСТВИИ
РЕЦИПИЕНТА
И ПРОИЗВЕДЕНИЯ





ИСКУССТВО КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ

ЗВЕНЬЯ И ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ

Художественное общение — осуществление интеллектуально-эмоциональной творческой связи автора и реципиента; передача последнему художественной информации, содержащей определенное отношение к миру, художественную концепцию, устойчивые ценностные ориентации. Опосредующим звеном передачи художественной информации от автора к читателю служит художественное произведение, а в исполнительских искусствах (музыка, театр) — еще и исполнитель. Строго говоря, искусство осуществляет не коммуникацию (передачу информации от автора реципиенту)¹⁷, а художественное общение. Оно предполагает воздействие не только произведения на реципиента, но и (обратная связь!) читателя и зрителя на произведение. «Роман или

¹⁷ Назидательно-дидактические и массово-манипуляционные формы искусства ограничиваются коммуникативной задачей. Высокое же искусство — это всегда художественное общение.

стихотворение — не монолог, но разговор писателя с читателем — разговор, повторяю, крайне частный, включающий всех остальных, если угодно — обоюдно мизантропический. И в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот, независимо от того, великий он писатель или не?. Равенство это — равенство сознания, и оно остается с человеком на всю жизнь в виде памяти, смутной или отчетливой, и рано или поздно, кстати или некстати, определяет поведение индивидуума.

Именно это я имею в виду, говоря о роли исполнителя, тем более естественной, что роман или стихотворение есть продукт взаимного одиночества писателя и читателя»²⁷.

Реципиент выступает и как потребитель художественной продукции, и, в известном смысле, как соучастник ее создания. О сотворчестве читателя с поэтом писала М. Цветаева: «Моя цель, когда я сажусь за вещь, не есть радовать никого, ни себя, ни другого, а дать вещь возможно совершеннее. Радость — потом, по свершению... и большая. Но и большая усталость. Эту усталость свою, по завершении вещи, я чту. Значит было что перебороть и вещь далась не даром... Ту же усталость чту и в читателе. Устал от моей вещи — значит хорошо читал и — хорошее читал. Усталость читателя — усталость не опустошительная, а творческая. Сотворческая. Делает честь и читателю й мне»³⁷.

Сам онтологический статус, само бытие произведения, его социальное функционирование определяются не только созданным автором текстом, но и способностью реципиента творчески взаимодействовать с этим текстом. Исторический, групповой и личный опыт реципиента вступает в столь активное взаимодействие с художественным текстом, что возникает не односторонняя коммуникация, а общение — диалог текста и реципиента. Получаешь от текста

²⁷ Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Стихотворения. — Таллин, 1991. — С. 11.

³⁷ Цветаева М. И. Об искусстве. — М., 1991. — С. 51.

столько, сколько твоя культурная подготовленность позволяет дать этому тексту смысла.

В ходе художественной коммуникации осуществляются отношения: автор — действительность; автор — творческий процесс; автор — произведение; автор — реципиент. Все это при художественном общении дополняется отношениями: реципиент — произведение; реципиент — автор; реципиент — действительность. Каждое из звеньев художественного общения изучает особая дисциплина.

1. Художественное общение начинается с творческого процесса, порождающего художественный текст. Поэтому важно рассмотрение духовных механизмов воплощения замысла и создания произведения. Эту проблему изучает общая теория и психология творчества.

2. Завершающее звено художественного общения — духовное потребление художественной продукции. Его изучает психология художественного восприятия. Последняя вместе с психологией творчества составляет психологию искусства.

3. Творческий процесс завершается созданием художественного текста, в котором художественная мысль кодируется с помощью языка данного вида искусства. При восприятии текста реципиентом происходит расшифровка (декодирование) знаковой системы и восприятие сообщения. Все эти языково-знаковые аспекты художественного общения изучает семиотика искусства.

4. Художественное общение есть способ создания и передачи художественной культуры, уходящий корнями в толщу культурной традиции. Этот аспект художественного общения изучает культурология искусства.

5. Существенное звено художественного общения — художественное восприятие, которое повышает онтологический статус художественного текста до уровня художественного произведения и осуществляет социальное бытие искусства, делая его фактом жизни личности и общества. Текст и запечатленный в нем жизненный

опыт автора вступают во взаимодействие с неповторимым историческим, групповым и личностным опытом реципиента. В этом процессе происходит «обогащение» художественного текста, который оказывается неравным себе, способным взаимодействовать с реципиентом и обретать в ходе такого взаимодействия новые качества. Эти процессы изучают рецептивная эстетика и теория художественной рецепции, которая рассматривает механизмы художественного восприятия.

6. Художественное общение осуществляется через понимание смысла художественного произведения в контексте истории, социальной реальности, художественной культуры, общественного мнения. Этот аспект изучается герменевтикой (теорией понимания).

7. Художественное общение включает восприятие реципиентом не только смысла художественного произведения, но и его ценности. Последняя раскрывается как авторская свобода (мастерство) владения техническими средствами и нормами искусства, определяющая значение произведения для человечества. Все эти аспекты выявляют аксиология (теория ценности) и базирующийся на ней ценностный анализ произведения.

8. Процесс художественного общения — передача художественной информации от адресанта (художника) адресату (реципиенту). Эту проблематику рассматривает теория коммуникации.

9. Если реципиент — массовый зритель и произведение до него доносят современные коммуникативные средства, то этот процесс становится объектом изучения теории массовой коммуникации.

Вся эта система наук призвана всесторонне охватить и осмыслить сложнейшее явление — художественное общение.

Художественное общение бывает:

непосредственное (контактное) — ашуг, импровизирующий на глазах у слушателей, или танцор, исполняющий танец. Личный контакт реципиента и творца в художественном общении особенно эстетически действен;

опосредованное — музыкальная мысль композитора интерпретируется и воспроизводится исполнителем; общение писателя с читателями осуществляется с помощью книги. Опосредованное общение способно охватить большие группы реципиентов, которым невозможно обеспечить прямой контакт с автором;

прямое без временной и пространственной дистанции;

косвенное с временной или пространственной дистанцией (например, наши представления о спектаклях античного театра);

воспроизводимое, при котором соединяющим звеном общения становятся технические средства, обеспечивающие повторяемость коммуникации (например, магнитофонная запись музыки);

невоспроизводимое и потому трудно поддающееся адекватной консервации (театральный спектакль).

Принципиально различно художественное восприятие произведения через чтение (литература) или через трансляцию с помощью средств массовой коммуникации (телеспектакль, киноэкранизация и радиопостановка). Художественная мысль оказывается в этих случаях не только выраженной другими художественными средствами, на другом языке, но и семантически (по смыслу) иной.

Каждый вид искусства порождает свой тип специфического воздействия на личность, незаменимого никакими другими типами художественного воздействия. Так, несмотря на киноэкранизацию, теле- и радиопостановки литературных произведений, их чтение остается незаменимым никакими другими художественными впечатлениями.

Сильные стороны чтения как типа художественного общения объясняются и активностью втягивания опыта читателя в рецепцию, и опорой на многовековую традицию, и действенностью вербальной образности и выразительных средств, обращенных к фантазии читателя, и непосредственностью связи с широким культурным контекстом, и национальным характером культуры, и фундаментальным значением литературы (бла-

годаря слову) для всей культуры, и обратным обогащающим влиянием словесного искусства на естественный язык. Чтение опирается на пластический и семантический потенциал художественного слова, на исторический опыт перевода и приобщения к иноязычной культуре. На стороне чтения стоит богатейший культурно-художественный фонд общемировых ценностей, созданных гением Гомера, Данте, Рабле, Сервантеса, Шекспира, Гете, Толстого, Достоевского, Булгакова, и способность художественной литературы к гибкой и прямой связи с философией, моралью, другими формами общественного сознания. Наконец, чтение требует больших интеллектуальных усилий и соответственно обладает высоким гедонистическим эффектом. Литература в своем истинном виде оказывает не «мозаичное», не манипуляционное, а мировоззренческое воздействие на личность.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ В СВЕТЕ ТЕОРЕТИКО- ИНФОРМАТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ

Теоретико-информативная эстетика (М. Бензе) различает два типа информации: семантическую и эстетическую. Последняя отличается пятью особенностями.

1. Эстетическая информация «выходит за пределы» простой передачи сообщения. Действительно, она несет с собой богатое эмоционально-интонационное содержание и ставит перед собой ценностные (эстетическая оценка фактов, о которых идет речь в общении) и гедонистические (доставить наслаждение) задачи.

2. Эстетическая информация особо «восприимчива» к помехам и «разрушениям». Это суждение Бензе неточно: эстетическая информация как раз оказывается более устойчивой к помехам, чем научно-техническая. Обезглавленный торс Ники Самофракийской производит величественное эстетическое впечатление,

несмотря на существенность разрушения. То же можно сказать о Венере Милосской, о Парфеноне, Форуме, сфинксе и других полуразрушенных памятниках культуры древних народов. Некоторые памятники литературы сохранились лишь во фрагментах, однако не утратили своей эстетической ценности. Между тем научные сочинения и технические сооружения при такой степени разрушения перестают быть информативными и функциональными.

Речь должна идти о другом: эстетическая информация менее терпима к вмешательству в текст, к изменениям знаков, к «редактуре», чем научная информация. Так, всего пять, казалось бы незначительных, цензурных поправок Николая I к поэме Пушкина «Медный всадник» столь исказили произведение, что поэт отказался его печатать. В этом смысле эстетическая информация особо восприимчива к «шумам».

3. Эстетическая информация обладает своим «кодом», оригинальностью. Эстетическая информация действительно принципиально оригинальна.

4. Эстетическая информация обладает бытием на основе знака без значения. Это утверждение Бензе на первый взгляд убедительно: информация, содержащаяся в произведении, не относится к реальным фактам. Однако ее значение в ее эстетической ценности (значимости для человечества). Эстетический знак обладает не только смыслом, но и значением.

5. Эстетическая информация избыточна. Она, как сама жизнь, неисчерпаемо богата. Самая полная интерпретация эстетической информации не исчерпывает ее полностью; при новом подходе, с другими методологическими инструментами, а главное, с другим историческим и личным опытом можно извлечь из данной эстетической информации новый смысл.

Согласно Бензе, существуют условия — минимум и максимум — онтологии произведения (его социального бытия как эстетической реальности). Условия-минимум, определяющие физическую реальность произведения: а) материальность; б) коммуникативность (информационное функционирование: создание авто-

ром текста и его восприятие читателем); с) «сделанность» («искусственность» текста, возникающего в результате деятельности человека). Условия-максимум, определяющие эстетическую реальность в собственном смысле: а) знаковость (перевод материальных элементов в знак, что имеет три аспекта: по отношению к средству, по отношению к объекту, по отношению к субъекту-интерпретанту); б) упорядоченность; с) неопределенность как условие множественности интерпретаций (с этим суждением Бензе нельзя согласиться: на самом деле произведению присуща инвариантность, позволяющая меняться смыслу и ценности при взаимодействии произведения с разной исторической реальностью и разными читателями); d) ценность, которая, согласно Бензе, «приписывается объекту в поле интерпретации» (оценка — коммуникативный акт, анализ ценности совпадает с анализом знака). Однако ценность — объективное свойство художественного текста (значимость для человечества смысла текста и запечатленной в нем свободы, с какой художник владеет мастерством). Это свойство инвариантно и меняется при взаимодействии произведения с исторической реальностью и реципиентом.

Социокоммуникативная эстетика — раздел теоретико-информативной эстетики, изучающий проблемы информативных процессов, протекающих с участием средств массовой коммуникации. Идеолог «постиндустриальной культуры» А. Моль стремится дать представление о социокультурном цикле, то есть о циклическом процессе распространения идей, который усиливается средствами массовой коммуникации, благодаря чему идеи постепенно становятся общеизвестными и снова служат материалом для дальнейшего творчества⁴⁷.

Моль в духе французской общекультурологической школы (М. Фуко, К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, Ж. Дюмезиль) ставит вопрос об особой науке о человеке, призванной сменить классические гуманитарные

⁴⁷ См.: Моль А. Социодинамика культуры. — М., 1973.

дисциплины. Эта школа полагает, что все исторические типы культуры — произведения человеческого мышления, которое имеет единую структуру, что порождает сходство разных культур. Следовательно, можно вычлениить единую универсальную структуру человеческой культуры, которая совпадает с единой структурой человеческой мысли. Молю считает необходимым изучение «человека вообще» через анализ культуры. Он утверждает, что гуманитарная концепция культуры устарела и жить ею сегодня уже никто не может, ибо на смену ей пришла концепция «мозаичной культуры», которая соответствует эпохе средств массовой коммуникации. Согласно этой концепции, культура современного человека — продукт беспорядочного потока случайных сведений, осколков знаний, оценок и идей, которые доставляют средства массовой коммуникации. Эти средства в XX в. — новый фактор духовной жизни. Мышление нашего современника обуславливают они, а вовсе не процесс систематического образования. Последнее длится 10—15 начальных лет жизни. В дальнейшем полученный запас знаний устаревает (прирост информации столь велик, что знания удваиваются в течение 5—12 лет). Средства же массовой информации, согласно Молю, снабжают человека всякий раз уже готовыми решениями по всем актуальным



*Афродита с острова
Мелос. II в. до н. э.*

проблемам. Однако Моль не прав: ситуация информационного взрыва не снимает проблемы систематического научного образования и эстетического воспитания. Эта ситуация лишь требует, чтобы в процессе начального образования формировались потребность и навык перманентной учебы, то есть человек должен учиться всю жизнь, не полагаясь на исходные школьные или университетские знания. Массовые средства информации лишь «подбрасывают» новые факты и сведения и помогают процессу пожизненной учебы творческой личности. Нетворческой же личностью манипулируют телевидение и газеты.

Канадский социолог Маклюэн полагает, что содержание культуры обусловлено передающими ее средствами («средство есть сообщение»). Средство, конечно, накладывает свою печать на характер сообщения, однако суть художественной мысли зависит не от средства ее передачи, а от идейно-концептуальных установок адресанта.

Теоретико-информативные и социокоммуникативные концепции искусства верно схватывают его художественно-информативную природу, однако абсолютизируют ее в ущерб гносеологическим, аксиологическим, онтологическим, психологическим и другим подходам к искусству. Сложность и многогранность последнего обязывает эстетику ориентироваться на монистическую многоподходность в исследовании природы художественной культуры.



ИНТОНАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ

ПРИРОДА ИНТОНАЦИИ И ЕЕ РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ

Интонация несет на себе большую культурно-информативную нагрузку, является способом эмоционально-внушающего (суггестивного) воздействия на слушателя и зрителя, формой передачи ценностных ориентаций. Это важное средство художественного общения писателя, актера или музыканта со своей аудиторией⁵⁷.

Исследования показывают, что в некоторых художественно-информативных системах (например, в пантомиме), да и в целых видах искусства (например, в музыке) на долю интонирования приходится почти вся художественно-ценностная и информационно-смысловая нагрузка. И в художественной литературе достаточно велика роль интонации. М. Цветаева пишет: «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: — их звучание»⁶⁷. В искусстве интонация вы-

⁵⁷См. подробнее: Боров Ю. Б., Радионова Т. Я. Интонация как средство художественного общения // Контекст-82. — М., 1983.

⁶⁷ Цветаева М. И. Об искусстве. — С. 59.

стует и как носитель ценностных ориентаций, и как средство эмоционального насыщения литературного текста, краска литературного языка, выражающая его национально-историческую принадлежность. Интонация — внутренняя мелодия и ритм литературного текста, его повествовательно-описательный, императивно-восклицательный или поисково-вопрошающий строй.

Национальный характер произведения сохраняется и при переводе на другой язык, ибо не только в языке заключено национальное своеобразие литературного текста, но и в особенностях взгляда на вещи, и в интонационном складе мышления, и в духовных алгоритмах, эмоционально-интонационных перепадах (как уже отмечалось выше, для русской литературы и русской народной песни характерны «то разгулье удалое, то сердечная тоска», «смех сквозь слезы»),

В древности литература была устным исполнительским искусством, требующим для своего осуществления рапсода или сказителя. Интонационный строй произведения внятно выявлялся человеком, сочетавшим в себе авторские (вернее, соавторские по отношению к традиционному тексту) и исполнительские функции. Интонационная насыщенность самого текста могла быть невелика, но она дополнялась интонационно насыщенным, порой даже мелодизированным, напевным исполнением, часто сопровождаемым музыкой (например, напевное повествование русских былин под гусли). С переходом литературы от устной формы к письменной произошло ее преобразование в искусство, не подлежащее обязательному исполнению. В связи с этим стал интонационно обогащаться сам литературный текст.

Современный анализ художественного текста не может не учитывать роль интонации как одного из важных средств общения, имеющего смысловую значимость. Интонация — существенная составная информационной целостности, процесса трансляции мысли. «Прочтение» и понимание интонации возможно лишь в общем контексте культуры. Изучение коммуникативного процесса требует различения и известного противопоставления мысли и средств ее трансляции, кото-

рые составляют язык, изучаемый семиотикой. Гегель в этой связи отмечал противоположность между духом и «царством имен». Он полагал, что дух организует, упорядочивает имена.

Часто интонирование связывают с музыкой. Однако музыкальное интонирование — это лишь одна из форм выявления интеллектуальной и эмоциональной-насыщенности сознания, один из способов выведения его вовне. Не музыка — бытие интонации, а интонация — бытие музыкальной и другой эмоционально насыщенной мысли. Музыка — художественное обобщение национально-исторических особенностей интонирования, отражающих впечатления человека от бытия и само бытие.

Интонация бывает не только звучащей. Такие невербальные средства, как жест, мимика и пантомимика, не уступают звучащей интонации в передаче мысли и находятся с ней в глубоком родстве. Рассмотрение интонации как общеэстетической категории предполагает выявление ее семантически значимого присутствия в разных видах искусства, что в свою очередь также диктует необходимость теоретического сближения зрительных (жест, мимика) и звучащих (речь, музыка) форм интонирования. Это сближение и можно произвести путем выработки единого широкого понятия (эстетической категории) — интонация.

ВИДЫ ИНТОНИРОВАНИЯ

Интонация — средство передачи эмоционально насыщенной мысли и составная часть информативного процесса. Она фиксирует мысль и позволяет передать ее вовне мыслящего субъекта на расстояние (по горизонтали) или в «консервированном» виде во времени (по вертикали), то есть от поколения к поколению.

Интонированная мысль закрепляется (материализуется и обретает внешнюю форму выражения) в звуке, жесте, мимике. Коммуникативная система скла-

дывается из следующих звеньев: автор — интонационные средства (средства выражения) — воспринимающий. В каждом из этих звеньев информационного процесса функционально различно осуществляется процесс интонирования. Образуется информационная целостность. Сообщение и является материализованной, внешне выраженной, закодированной мыслью, готовой для ее дешифровки и присвоения слушателем или зрителем. Информационная реализация высказанной мысли наступает в момент ее восприятия. Тогда информационная целостность становится «внешним миром» для человека, воспринимающего его с помощью ощущений. Существует два вида интонирования: обращенное к зрению (жест и мимика) и к слуху (передача мелодии и речи)⁷⁷.

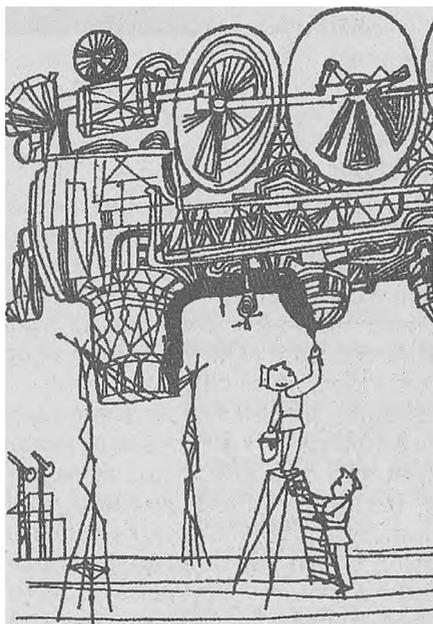
В истории культуры осуществляются две встречные тенденции: расхождение (дифференциация) и слияние (синтез) видов интонирования. Прежде чем воспринять смысл и ценность произведения, реципиент воспринимает его интонационно-эмоциональный строй. Весь рецепционный процесс протекает на фоне и при катализирующем воздействии интонации.

Один из типов широко понимаемой интонации любого художественного текста — «жест» лирического субъекта. Брехт подчеркивал, что для художественной речи важна жестовая техника: «Речь должна точно следовать жестам говорящего лица»⁸⁷. Художественно-коммуникативные возможности интонации раскрываются в этом, заложенном в тексте, внутреннем жесте, который способен воздействовать на реципиента. Не только актер-исполнитель, но и читатель применяет жестовой принцип при чтении (про себя или вслух) литературного произведения, реализуя его интонационный потенциал. Интонация несет в себе и смысловую информацию, и ценностную ориентацию по отношению к художественно осваиваемому миру.

⁷⁷ Эта проблема была разработана в кандидатской диссертации Т. Я. Радионовой.

⁸⁷ Brecht B. *Über Lyrik*. Berlin — Weimar, 1964. — S. 101.

7 ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА



337
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЕ
ТВОРЧЕСТВО
КАК
СПЕЦИФИЧЕ-
СКАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

353
ПСИХОЛОГИЧЕ-
СКИЕ
МЕХАНИЗМЫ
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОГО
ТВОРЧЕСТВА

**НАУКА О ТВОРЧЕСКОМ
ПРОЦЕССЕ**





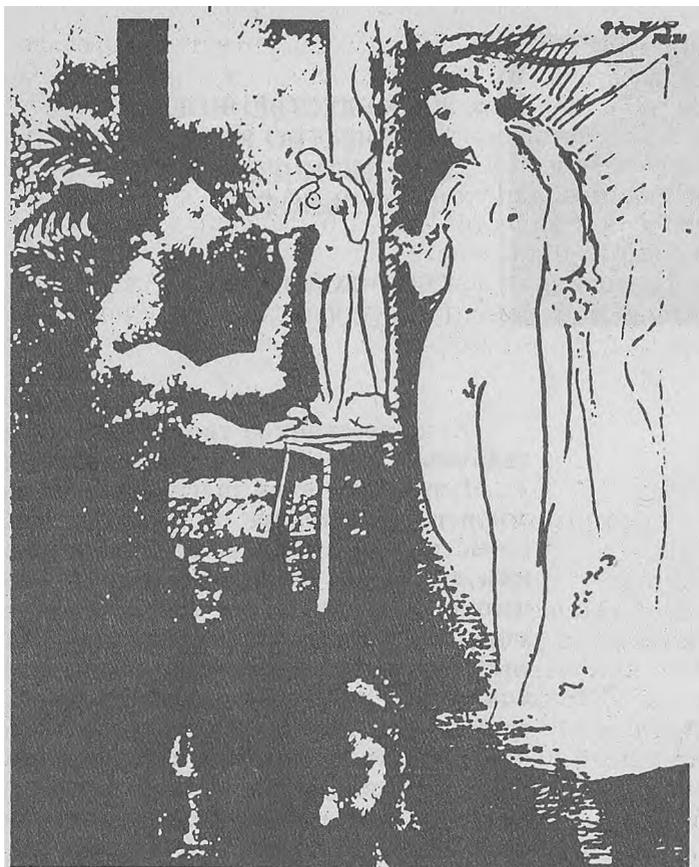
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

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 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»¹⁷.

Некоторые художники нового времени стараются разобраться в психоло-

¹⁷ Кант И. Соч. В 6 тт. — Т. 5. — С. 324—



П. Пикассо. Скульптор. 1931

гии творчества, но и сегодня в этих процессах еще многое остается неизведанным. 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 внешней волею...»²⁷. Эстетика не может обойти своим вниманием психологические механизмы процесса художественного творчества. Основатель «аналитической психологии» швейцарский психолог Юнг отмечал, что психология в качестве науки о душевных процессах может быть поставлена в связь с эстетикой³⁷. Существует пограничная зона между этими науками, в исследование которой призвана внести свой вклад и эстетика, выступающая в этом случае как психология искусства.

АВТОР. ИЕРАРХИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОСТЕЙ

Автор — творческая личность, обладающая рядом специфических качеств. «Секрет писательства заключается в вечной и невольной музыке в душе. Если ее нет, человек может только «сделать из себя писателя». Но он не писатель...»⁴⁷.

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

²⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 тт. — Т. 6. — С. 380—381.

³⁷ См.: Jung C. G. *Wirklichkeit der Seele*. — Zurich, 1947. — S. 99.

⁴⁷ Розанов В. В. Сочинения. — С. 33.

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. Оттого-то большинство людей, даже гениальных, в конце концов не выносят творческой деятельности. Как только они приобретают технику, они начинают повторяться, зная, что публика не слишком требовательна и довольно охотно выносит однообразие любимца, даже видит в этом достоинство»⁵⁷.

Существует иерархия ценностных рангов, характеризующая степень предрасположенности человека к художественному творчеству: 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.

Человек, способный к художественному творчеству, обладает рядом развитых духовно-мыслительных особенностей. Американский психолог Гилфорд отмечает шесть таких склонностей способного художника: беглость мышления, ассоциативность, экспрессивность, умение переключаться с одного класса объектов на другой, адаптационная гибкость, умение придавать художественной форме необходимые очертания. Художественной деятельностью, в том или ином виде искусства, в определенный период жизни занимаются многие с большим или меньшим успехом. Однако только способности обеспечивают создание художественных ценностей, представляющих общественный интерес.

Одаренность предполагает остроту внимания к жизни, умение выбирать объекты внимания, закреплять в памяти тему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением. Человек художественно

⁵⁷ Розанов В. В. Сочинения. — С. 44.

одаренный создает произведения, обладающие устойчивой значимостью для данного общества на значительный период его развития.

Талант порождает художественные ценности, имеющие непреходящее национальное, а порой и общечеловеческое значение. Теоретически решая оппозицию гений/талант, Л. Шестов пишет: «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 унижительно, что на него человек идет только в крайнем случае. 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. 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»⁶⁷.

Полно выражая суть своего времени, гении в искусстве чаще всего как бы не умещают в свою эпоху. Они, можно сказать, тянут нить традиции от прошлого к будущему и потому частью своего творчества принадлежат прошлому, а частью будущему. И лишь посредственные современники видят только то, что в гении от настоящего, да и то видят неполно.

Гений создает высшие общечеловеческие ценности, имеющие значимость на все времена. Гениальность художника проявляется и в силе восприятия мира, и в глубине воздействия на человечество. М. Цветаева пишет: «Гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть — без наития. Воля — та единица к бесчисленным миллиардам наития, благодаря которой только они и есть миллиарды (осуществляют свою милли-

⁶⁷ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. — JL, 1991. — С. 72—73.

ардность) и без которой они нули — то есть пузыри над тонущим. Воля же без наития — в творчестве — просто кол. Дубовый. Такой поэт лучше бы шел в солдаты»⁷⁷.

Вокруг фигуры гения много споров, таинственных легенд, теоретических спекуляций. Ломброзо писал: «Какой бы жестокой и мучительной ни выглядела теория, отождествляющая гениальность с неврозом, она не лишена серьезных оснований...»⁸⁷. Эту же мысль высказывает и Шопенгауэр: «Как известно, гениальность редко встречается в союзе с преобладающей разумностью; напротив, гениальные индивидуумы часто подвержены сильным аффектам и неразумным страстям»⁹⁷. 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»¹⁰⁷.

Это относится и к воздействию произведения на публику, и к процессу художественного творчества. Болгарский исследователь М. Арнаудов подчеркивает, что нормальная логика — основа творческих достижений и не следует ставить под сомнение психическое равновесие избранных творческих натур¹¹⁷.

У каждого художника есть центр творчества, некое творческое ядро личности, определяющее инвариант всех художественных решений. «Замечательно, что у каждого почти творца в сфере искусства мы находим один центр, изредка несколько, но всегда немного, около которых группируются все его создания: эти последние представляют собой как бы попытки высказать какую-то мучительную мысль, и, когда она наконец высказывается, — появляется создание, со-

⁷⁷ Цветаева М. И. Об искусстве. — С. 74.

⁸⁷ Lombroso C. L'uomo di genio. — Roma, 1889. — P. 6.

⁹⁷ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — М., 1900. — Т. 1. — Кн. III. — С. 196.

¹⁰⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6 тт. — Т. 6. — С. 382.

¹¹⁷ См.: Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М., 1970. — С. 49.

гретое высшею любовью творца, сердце и мысль которых влекутся к нему с неудержимой силой. Таков был у Гете «Фауст», Девятая симфония у Бетховена, «Сикстинская Мадонна» у Рафаэля»¹²⁷.

ГЕНЕЗИС ТЕКСТА. ТВОРЧЕСТВО КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЗАМЫСЛА

Природу художественного общения проявляет воображаемая экспериментальная ситуация, описанная Алексеем 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? Конечно, — нет... Для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель, круг читателей, класс, народ, человечество»¹³⁷.

Постижение художественного текста предполагает изучение четырех его аспектов: 1) процедуры порождения текста; 2) его семиотического осуществления (кодирования); 3) инструментов его анализа, понимания, интерпретации; 4) его онтологии (социального бытия и социального функционирования). В данном случае нас интересует первый аспект бытия текста.

Исторический генезис художественного текста восходит к древней культуре. Человек, не владевший природой, создавал первые искусствовподобные образования (магические реалии: наскальные рисунки, заговоры, заклинания, которые отличаются от художественного текста тем, что последний стремится воздействовать на человека, а магические реалии стре-

¹²⁷ Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. — М., 1990. — С. 39.

¹³⁷ Толстой А. Н. Собр. соч. В 10 тт. — М., 1961. — Т. 10. — С. 63.

мятся воздействовать непосредственно на действительность — обеспечить положительный исход охоты, подчинить враждебные человеку стихии). Магические реалии императивны и имеют эмоционально-насыщенное интонационное содержание. Этим и определено возникновение на их основе собственно художественной деятельности.

В творческом процессе, порождающем художественный текст, все начинается с замысла. Последний есть результат восприятия жизненных явлений



*Изображение на
краснофигурной вазе*

и их понимания личностью на основе ее глубинных индивидуальных особенностей (степень одаренности, опыт, общекультурная подготовленность). Парадокс художественного творчества: оно начинается с конца или, вернее, конец его неразрывно соединен с началом. Создавая произведение, художник «мыслит» зрителем, писатель — читателем. В замысле присутствует не только установка писателя и его видение мира, но и конечное звено творческого процесса — читатель. Писатель «планирует» художественное воздействие и встречную активность

читателя. Эти цели художественного общения обратной связью воздействуют 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 некоторая семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очертания 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 («Ощущение у меня вначале является без определенного и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй души предшествует, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»)»¹⁴⁷.

3) Замыслу присуща потенциальная возможность знакового выражения, фиксации и воплощения в образы.

Важнейшим фактором, порождающим художественный замысел, определяющим все его неповторимое своеобразие, является креатив (творящий глубинный слой личности). Воздействие этого креатива определяет личностное своеобразие и инвариантное ядро всех художественных произведений данного писателя. На этот аспект генезиса художественного текста указывают многие ученые. Гершензон писал в этой связи: «Материал, накопленный в нем [духе Пушкина], представляет собою несколько безотчетных и неоспоримых уверенностей, которые логически связаны между со-

¹⁴⁷ Ницше Ф. Поли. собр. соч. В 9 тт. — М., 1912. — Т. 1. — С. 56.

бою словно паутинами и образуют своего рода систему... Основная мысль Пушкина представляла как бы канон, которому неизменно, помимо его воли, подчинялось его художественное созерцание»¹⁵⁷.

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. Он заметил, что у Пушкина памятники оживают и двигаются (например, статуя командора в «Каменном госте», монумент Петра в «Медном всаднике»; к этому можно добавить образ собственного памятника в стихотворении Пушкина «Памятник», который оживляется тем, что «к нему не зарастет народная тропа»). Есть какая-то устойчивость в таком развитии темы памятника. И эта устойчивость не случайна. 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, проявляющемся в любой клеточке его текстов.

Таким образом, факторами, определяющими генезис художественного текста, являются:

а) креатив личности — фундаментальный творческий слой, определяющий устойчивое единство всех порождаемых художником текстов;

б) стиль мышления, определяющий внутренние связи текста, его структуру и художественное своеобразие;

в) характер активности личности, определяющий потребность и способность воздействовать на людей.

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 через произведение читателю, зрителю, слушателю.

¹⁵⁷ Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. — М., 1919. — С. 13—14.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО —
СОЗДАНИЕ
НЕПРЕДСКАЗУЕМОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Искусство не повторяет жизнь (о чем говорит теория отражения), а создает особую реальность. Эта 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 ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья 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?
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^{16/}.

Для Пушкина художественный мир, создаваемый поэтом, произволен и непредсказуем.

^{16/} Пушкин А. С. Поли. собр. соч. В 10 тт. — М., 1957. — Т. VI. — С. 380.

Рассматривая художественный процесс (в соответствующей главе), мы обратимся к теории Пригожина о роли случайности и непредсказуемости в истории. Однако процесс внутри искусства еще более таинствен и случаен. Художественная реальность рождается из хаоса и создается по законам хаоса. Как же из хаоса рождается гармония?

На этот вопрос великолепно отвечали древнегреческие натурфилософы. Древнегреческие атомисты Левкипп и Демокрит полагали, что в начале начал был бесконечный поток падающих в пространстве атомов. Они летели параллельно друг другу и никогда не соприкасались. Случайно, вследствие самопроизвольного отклонения (элемент самодвижения), один атом отклонился от своего пути и тут же столкнулся с соседним атомом, нарушив его траекторию. Теперь уже два атома летели непараллельно остальным и сталкиваясь с соседними. Так, по законам геометрической прогрессии, и возник хаос. Затем из этого хаоса по открытым Эмпедоклом законам эстетической эволюции (отбор прекрасных вариантов) стал формироваться мир: образовались (пифагорейцами измышленные и исчисленные) планеты, окруженные звучащими хрустальными сферами, зазвучал мировой прекрасный оркестр хрустальных сфер, на земле же атомы складывались в случайные отдельные органы, которые стали сочленяться сначала негармонично, и эти негармоничные чудовища погибали, а выжили лишь гармонично сочлененные существа. Так образовались современные гармонично организованные животные и люди.

Не знаю (не видел!), насколько эта картина соответствует истории происхождения мироздания (у современных ученых другая фантазия: мир родился из одной «горячей точки», взрыв которой породил разбегающуюся — по Хабблу — Вселенную), — но она великолепна.

Художественная реальность может быть параллельна истории, но она никогда в истинном искусстве не является ее слепком, ее копией. Она основывается

на других принципах, нежели историческая реальность. Об этом говорит И. Бродский: «Искусство вообще и литература в частности тем и замечательно, 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 не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала, предыдущей судьбой средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение. Обладающее собственной генеалогией, динамикой, логикой и будущим, искусство не синонимично, но, 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»^{17/}.

Нарисованная древними философами картина, быть может, совершенно неадекватна процессу рождения мироздания, но она полно соответствует непредсказуемому, случайному, самопроизвольному процессу рождения художественной реальности.

Да, в сознании художника параллельно существуют первоэлементы (*атомы*) сознания: впечатления бытия, самопроизвольные фантазии, рожденные внутренними потребностями личности, ее комплексами, ее индивидуально-социальными особенностями. Однажды (непредсказуемо когда), «не спросясь ни у кого», эти первоэлементы сознания соединяются в смутный образ героя или смутный образ обстоятельств (жизненной ситуации). И дальше пошло: герой начинает действовать, обстоятельства «заселяются» взаимодействующими персонажами. Это и есть стадия хаоса, ибо рожда-

^{17/} Бродский И. Нобелевская лекция. — С. 9.

ется множество героев, персонажей, обстоятельств. «Выживают» наилучшие: 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 свершения — 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. Или другие скажут, — как говорил Блоку. И Блок всегда изумлялся и всегда соглашался, со всеми, чуть ли не с первым встречным соглашался, до того все это (то есть наличность какой бы то ни было цели) было ему ново.

Двенадцать Блока возникли под чарой. Демон данного часа Революции (он же блоковская «йзыка Революции») вселился в Блока и заставил его.

А наивная моралистка З. Г. (Зинаида Гиппиус. — Ю. Б.) потом долго прикидывала, дать или нет Блоку руку, пока Блок, терпеливо, ждал.

Блок Двенадцать написал в одну ночь и встал в полном изнеможении, как человек, на котором катались.

Блок Двенадцать не знал, не читал с эстрады никогда.

(«Я не знаю Двенадцати, я не помню Двенадцати». Действительно: не знал.)^{18/}».

Проблема непредсказуемости художественной реальности упирается в оппозицию искусство для искусства/тенденциозность в искусстве. Обсуждая эту проблему, русский философ С. Н. Булгаков писал:

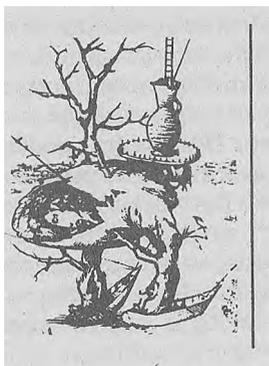
^{18/} Цветаева М. И. Об искусстве. — С. 81.



*Охота вельможи в нильских зарослях.
Деталь стеной росписи. Конец XV в. до н. э.*

«Истинное искусство свободно в своих путях и исканиях, оно само себе довлеет, само по себе ищет, само себе закон. В этом смысле формула искусство для искусства вполне правильно выражает его права, его самостоятельность, его свободу от подчинения каким-либо извне поставленным, вернее, навязанным заданиям. Этому пониманию противоречит тенденциозность в искусстве, при которой у последнего отнимается его право самочинного искания, самобытных художественных обобщений и находимых в них общечеловеческих истин, при которой искусство принижается до элементарно-утилитарных целей популяризации тех или иных положений, догматически воспринятых и усвоенных извне. Как бы искусно ни была выполнена подобная задача, все же это есть фальсификация искусства, его подделка, ибо здесь отсутствует самостоятельность художественного мышления, тот своеобразный интуитивный синтез, который мы имеем в искусстве. Тенденциозное искусство художественно неискренно, оно есть художественная ложь, результат слабости или извращенного направления таланта. Чехов всей своей деятельностью боролся за свободу искусства, принцип, которому в силу своеобразных исторических условий развития нашего отечества вообще не повезло на русской почве»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Булгаков С. Н. Соч. В 2 тт. — М., 1993. — Т. 2. —



ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

ПАМЯТЬ, ВООБРАЖЕНИЕ,
АССОЦИАЦИИ,
ВДОХНОВЕНИЕ

Художественное творчество начинается с обостренного внимания к жизни мира и предполагает «редкие впечатления» (*Гете*), умение их удерживать в памяти и осмыслить.

Память — психологический фактор творчества. У художника она не зеркальна, избирательна и носит творческий характер. Одаренность — это умение выбирать объекты, достойные избирательного внимания, и способность извлекать из памяти впечатления и включать в систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением. Живописец Фальк учил своих учеников запоминать впечатления от природы 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.

Важный элемент творческого про-

цесса — *воображение*. Оно 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»^{20/}.

Воображение имеет много разновидностей: фантазмагорическое — 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 доставляет эстетическое наслаждение и этим отличается от галлюцинации. «Не отождествляйте внутреннее видение художника, — писал Флобер Тэну, — с галлюцинацией. Мне хорошо знакомы оба состояния, между ними — пропасть. При настоящей галлюцинации вы испытываете ужас и ощущаете, что ваше «я» убегает и что вы умираете. При поэтическом видении, напротив, присутствует радость».

Ассоциации, их богатство, возникающее по смежности, сходству и контрасту, их не предсказуемые логикой прыжки, неожиданные сопряжения далеко отстоящих друг от друга явлений — свойственны художественному мышлению. «Associatio» (термин введен Локком в книге «Опыт человеческого разума», 1698 г.) — означает объединение, союз. В психологии ассоциации представлений возникают на основе предшествующего опыта. Здание психической жизни человека, согласно Миллю, составлено из кирпичей ощущений и связывающего их цемента ассоциаций.

^{20/} Гончаров И. А. Собр. соч. В 8 тт. — М., 1955. — Т. 8. — С. 71.

Отталкиваясь от положений А. Кестлера, можно сказать, что художественное творчество осуществляется посредством бессознательного синтеза тривиальной ассоциации с ассоциацией оригинальной, принадлежащей другому семантическому полю.

Все риторические фигуры возникают благодаря ассоциациям и воображению. «У капля тяжесть запонка» (*Пастернак*) — чудо неожиданного сочетания несочетаемого поражает читателя. Осип Мандельштам говорит: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку». Слово по своей природе многозначно, многовалентно и предоставляет поэту богатейшие возможности ассоциаций. Без ассоциаций не обходятся художники всех видов искусства.

Вдохновение делает творческий процесс особенно плодотворным. 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 непосредственного включения его в творчество, обостренная виртуозность в чувствовании формы. Вдохновение рождает необыкновенную творческую энергию, оно почти синоним творчества. Символом поэзии и вдохновения с древнейших времен является крылатый конь — Пегас. «Вдохновенное произведение сразу же дает нам ощущение сладостной победы разума. Нас подхватывает движение текста к цели, радостное, как езда в детстве. Вдохновение — это состояние одержимости истиной, а истина бодрит»^{21/}.

В психологическом механизме творчества существенную роль играет *внутреннее освобождение*, которым разрешается потребность творческой индивидуальности в публичной исповеди или проповеди, желание поделиться с близким человеком глубоким пережива-

^{21/} Искандер Ф. Воспоминание о романе. — С. 9



А. Кубин. Лошадь, испугавшаяся змеи. Ок. 1910

нием, 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 решил написать канцону, в которой, жалуясь, скажу о той, оплакивая которую я истерзал душу. И я начал канцону «Сердечной скорби»^{22/}.

Благодаря воображению, вдохновению, внутреннему освобождению в творческом сознании появляется множество образов, обстоятельств, вариантов ситуаций. Эстетический вкус помогает из бесчисленных вариантов отобрать лучшие.

Весь творческий процесс нацелен на читателя и ведется во имя передачи ему определенной художественной информации, во имя формирования системы его ценностных ориентаций.

^{22/} Данте Алигьери. Малые произведения. — М., 1968. — С. 41.

СОЗНАНИЕ И ПОДСОЗНАНИЕ

Высокая 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 произвольно 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»²³⁷. 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, произвольно, как лунатик, их записывать»²⁴⁷.

В XX в. подсознательное в творческом процессе привлекло к себе внимание З. Фрейда и его психоаналитической школы. Художник как творческая лич-

²³⁷ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. — Л., 1936. — С. 380.

²⁴⁷ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. — М.; Л., 1934. — С. 809.

ность был превращен психоаналитиками в объект самонаблюдения и наблюдения критики.

Художник, по мнению фрейдистов, личность, сублимирующая свою сексуальную энергию в область творчества, которое превращается в тип невроза. 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 же группе, где были люди, далекие от художественного творчества, обладающих развитой интуицией оказалось в три с половиной раза меньше (25%)^{25/}.

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»^{26/}.

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

^{25/} Barron F. Creativity and Personal Freedom. — Princeton, 1968.

^{26/} Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 тт. — М., 1957. — Т. 7. — С. 560.

жизнь, наградил его страданиями и радостями, ни понять, ни переделать которых не дано разуму»²⁷⁷.

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 его опыт вокруг этого света, обеспечивает самонаблюдение и самоконтроль художника, помогает ему самокритично проанализировать, оценить черновой вариант и довести его до совершенного. Сознание помогает художнику провести самокритический 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 000000 — ужасно трудно»²⁸⁷. Значение сознательного начала при работе над «Братьями Карамазовыми» подчеркивал и Достоевский: «Теперь же подводится итог тому, что 3 года обдумывалось, составлялось, записывалось... Верите ли, несмотря что уже три года записывалось — иную главу напишу да забракую, вновь напишу и вновь напишу»²⁹⁷.

Подсознание под влиянием различных жизненных

²⁷⁷ Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. — М.: Искусство, 1990. — С. 71.

²⁸⁷ Лев Толстой об искусстве и литературе. — М., 1958. — Т. 1. — С. 261—262.

²⁹⁷ Достоевский Ф. М. Письма. В 4 тт. — М., 1959. — Т. 4. — С. 198—199.

впечатлений рождает во всяком творческом процессе огромное число вариантов решения проблемы, образов, мыслительных связей между явлениями. Интуитивное эстетическое чувство, чувство гармонии и красоты заставляет отобрать из этого огромного числа наиболее красивые решения и образы. Механизм интуиции тесно связан с эстетикой. Французский математик Пуанкаре подчеркивал, что отличительное свойство математического ума нужно искать не в логике, а в эстетике³⁰⁷. Об этом же говорит и современный американский математик С. Пейперт³¹⁷.

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 и организованный эстетическим чувством, образ поступает в сознание. Здесь он логически выверяется, просветляется разумом, обрабатывается (домысливается, обосновывается, связывается с культурным фондом и обогащается им).

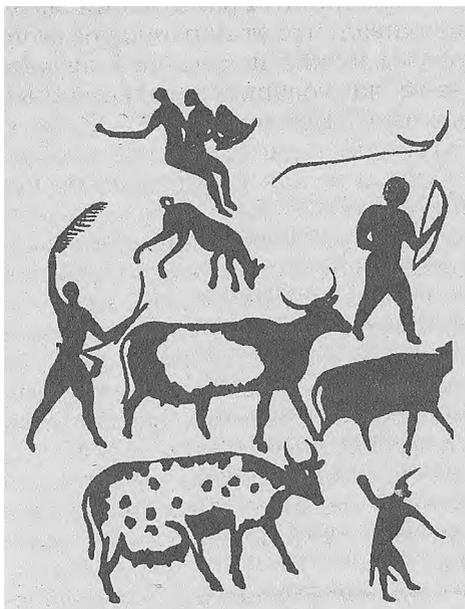
Таким образом, сначала эстетическое чувство (на уровне интуиции), затем строгая логика (на уровне сознания) производят «естественный отбор» из множества идей и образов.

«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 теоретически- или художественно-концептуальную завершенность.

³⁰⁷ См.: Пуанкаре А. Математическое творчество. Психологические этюды. — Юрьев, 1909. — С. 24.

³¹⁷ Papert S. A. The Mathematical Inconscion // On Aesthetics in Science. — Cambridge, L., 1978. — P. 105—119.

8 ЭСТЕТИКА -
СЕМИОТИКА
ИСКУССТВА



363
СЕМИОТИКА
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

372
ИСКУССТВО КАК
ЯЗЫК

НАУКА О ЗНАКАХ
И ЗНАКОВЫХ СИСТЕМАХ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБЩЕНИЯ





СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ЗНАКИ И ИХ РОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБЩЕНИИ

У истоков семиотики стоят труды английского философа Локка. В «Опыте о человеческом разуме» (1690)¹⁷ он высказал мысль о необходимости общей теории знаков, тождественной логике. Интерес к этим проблемам проявили Гоббс и Милль. К созданию новой науки о знаках и знаковых системах вели традиции логики (Фреге, Пирс) и лингвистики (де Соссюр, Бюиссен).

Пирс охарактеризовал знак, его значение, знаковое отношение и другие семиотические понятия. Он утверждал, что значение знака сводится к определению привычек, которые он производит. Де Соссюр считал, что необходима новая наука, которая изучает жизнь знаков внутри общества и должна «открыть нам, в чем заключаются знаки, какими законами они управляются»²⁷.

Заложил основания науки о знаках американский философ Моррис, опубликовавший «Основы теории знаков»

¹⁷ См.: Локк Д. Избр. филос. произв. В 2 тт. — М., 1960. — Т. 1. — С. 695.

²⁷ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. — М., 1933. — С. 40.

(1938) и «Знаки, язык, поведение» (1946). Наука эта получила название «семиотика» (от греческого слова *semeion* — знак, признак). Семиотика — общая теория знаков и знаковых систем.

Творческий процесс завершается воплощением замысла в художественный текст. Последний является системой знаков, кодирующих художественную информацию, и системой вырастающих на основе заключенного в этой информации смысла внезнаковых образований — художественных образов.

Каждый вид искусства имеет свой язык, несет художественную информацию через свою систему знаков. Семиотика литературы, искусства и эстетической деятельности — важный раздел современной эстетики. Другими словами, на пересечении эстетики и семиотики образовалась семиотика искусства, объединяющая в себе художественную синтактику (осмысление знаков художественной культуры и правил их сопряжения), художественную семантику (чтение знаков и выявление их смысла) и прагматику (отношение знаковых систем к человеку и обществу).

Семиотика позволяет теоретически описать и постичь язык искусства. Рассмотрим цепи понятий: сигнал — признак; знак — высказывание; знак — образ — художественное высказывание — художественный текст — художественное произведение — метазнак.

Сигнал — любое внешнее воздействие на чувства.

Признак — сигнал, несущий непреднамеренную, «естественную», необработанную, не нагруженную человеческим смыслом информацию. Облако, например, признак (а не знак) дождя. Признак — произвольное, нецелелеположенное выражение сущности. Так, рефлекторный крик боли есть ее признак, а не знак. Признак вскрывает причинно-следственные отношения и не несет с собой социально направленной информации³⁷.

³⁷ Если полагать, что бог зашифровывает свой замысел творения жизненного процесса в фактах и процессах природы, то различие между признаком и знаком исчезает.

Знак — сигнал, несущий смысл, закодированную информацию; предмет, находящийся в отношении к другому предмету, указывающий на него, обозначающий его. Знак — чувственно воспринимаемый предмет, отсылающий мыслящую систему (человека, компьютер) к другому предмету. Знак не заменяет, а замещает обозначаемое (обозначаемый предмет, денотат).

Роль знака в духовной деятельности и культурном поведении схожа с ролью орудий труда в трудовой операции. Общее у них — функция опосредования, различие же их в том, что орудие труда воздействует на объект, а знак лишь замещает объект, ничего в нем не изменяя. Знак создается для овладения сущностью объектов и изменения самого человека. В древнейшем мышлении знак и обозначаемое не различались. Эйзенштейн показывает, что в стрессовых ситуациях человек порой регрессирует к древним формам мышления, не различающим знак и обозначаемое: «...достаточно не слишком даже резкого аффекта для того, чтобы весьма, быть может, логически рассудительный персонаж внезапно стал бы реагировать всегда не дремлющим в нем арсеналом форм чувственного мышления и вытекающими отсюда нормами поведения. Когда девушка, которой мы изменили, «в сердцах» рвет в клочья фотографию, уничтожая «злого обманщика», она в мгновении повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта)»⁴⁷.

Описанная Эйзенштейном «древняя» форма выражения внутреннего состояния наиболее удобна для художественной мысли и для передачи подобного состояния героя. Режиссер и актер не преминут прибегнуть к этой форме. В этой связи Эйзенштейн утверждал, что без тенденции «к прогрессу» нет содержания, без тенденции «к регрессу» — нет формы.

⁴⁷ Эйзенштейн С. Избр. произв. В 6 тт. — М., 1964. — Т. 1. — С. 119.

Регрессивным компонентом является компонент чувственного мышления, без которого художник-образователь невозможен. Прогрессивный компонент — носитель концептуального начала — ведущий. Непременное наличие в психике художника и того и другого компонента. Таково соотношение сил внутри художественно-творческой личности. Человек, неспособный целенаправленно управлять этой областью, попадет во власть чувственной стихии и будет обречен не столько на творчество, сколько на безумие⁵⁷. В известном смысле, художественное творчество есть безумие, знающее меру, «разумное безумие». Сюрреалистическая эстетика абсолютизирует роль регрессивного компонента (чувственная стихия художественной мысли) и отрицает роль прогрессивной составляющей (контроль разума, его направляющее значение). В этом теоретическая подоплека сюрреалистической идеи «отключения разума».

В искусстве знак — обнажение конкретно-чувственной основы мысли. Имя в древности рассматривалось как священная часть живого существа. Называя по имени, первобытный человек возрождает сущность⁶⁷. Это древнейшее отношение между именем и сущностью становится основой соотношения знака и смысла в художественной литературе.

Моррис считал, что знак связан с действием и есть предмет, отсылающий к другому предмету при помощи предрасположения к действию. Такая трактовка знака существенна для понимания семиотических проблем искусства. Двигательный акт для Эйзенштейна есть акт мышления, а мысль — одновременно пространственное действие. В древнейших обрядах движение еще не стало словом. Вскрывая архаические пласты сознания, Эйзенштейн показывает связь слова и жеста, конкретно-чувственную деятельную осно-

⁵⁷ См.: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1976. — С. 67.

⁶⁷ См.: Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. — Л., 1936. — С. 104.

ву вербального языка, раскрывает первоначальный жестовый смысл слов. В глубинной основе значений даже самых абстрактных терминов лежат обозначения простых человеческих движений. «Снижение» до архаичного конкретно-чувственного, «кинетического» уровня сознания характерно для выразительной, формообразующей стороны художественной деятельности. Это снижение плодотворно, когда им управляют «высокие», концептуально наполненные аспекты мышления. Примечательно, что для достижения художественной выразительности на сцене Станиславский вводит метод физического действия и ведет актера от логики действия и сценического поведения к логике чувств, мыслей, переживаний и далее — к направленному сопереживанию зрителя, что затем должно вести к «очищению» его души, к изменению его сознания.

Система Станиславского для создания выразительного образа на сцене предлагает спуститься к его первооснове — действию персонажа, которое и создает исходные зримые знаки в сценическом искусстве, из которых складываются образы и художественная реальность.

На сцене в знаки художественного смысла превращаются предметы (костюмы, бутафория, декорации); втянутые в действие, они «работают». Именно в такой включенности в действие предмета-знака — его смыслотворящая роль в театре.

Прочтение знака предполагает выявление и осознание стоящего за ним предмета. Функционирование знака создает знаковую ситуацию, в которой всегда проявляется и предметное значение, и смысл знака. Отсутствие одного из этих компонентов разрушает знаковую ситуацию. Так, если у дороги будет стоять светофор, лишенный света, он будет иметь предметное значение (относиться к данному участку дороги), но будет лишен смысла. Если же светофоры, горящие красным светом, будут свалены в кучу, то каждый из них будет обладать смыслом, но не будет иметь предметного значения. В конце концов, и в первом, и во

втором случае знаковая ситуация разрушается и практически разрушаются и смысл, и значение.

Знак и произволен, и детерминирован. Французский языковед Э. Бенвенист писал: «Связь между означаемым и означающим не произвольна; напротив — она необходима. Понятие («означаемое») «бык» в моем сознании неизбежно отождествляется со звуковым комплексом («означающим») «boeuf». И может ли быть иначе? Вместе запечатлены они в моем сознании, вместе возникают они в представлении при любых обстоятельствах... Произвольность заключается в том, что какой-то один знак, а не какой-то другой прилагается к данному элементу реального мира. В этом и только в этом смысле допустимо говорить о случайности»⁷⁷.

ТИПОЛОГИЯ ЗНАКОВ В СЕМИОТИКЕ ИСКУССТВА

Знаки бывают разных типов. Основанием их классификации является способ выражения значения и характер смысловой нагруженности. В связи с этим Чарльз Пирс разделял знаки на следующие три типа.

И конические знаки обладают сходством с обозначаемым объектом и дают конкретно-чувственное представление о нем, передавая его общие очертания. Иконический знак изобразителен и схож с замещаемым им предметом. Примерами иконических знаков в архитектуре могут служить пальмовидные, лотосовидные, папирусовидные колонны, кариатиды или атланты, поддерживающие своды или балкон (портик кариатид Эрехтейона). В известном смысле пирамида как место погребения является изобразительным знаком, отсылающим зрителя к образу погребального холма, кургана, надгробной насыпи.

Знаки-индексы, основываются на причинно-следственной связи. Таковыми, например, в архитектуре являются двери — обозначение возможности входа во

⁷⁷ Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. — М., 1974. С. 92—93.

внутреннее пространство здания; высокие окна, объединенные в группу в два этажа, обозначающие наличие внутри здания двусветного зала; купол — знак цельного пространственного объема внутри здания; ворота — знак парка, сада или двора при доме; лестница — знак подъема наверх и наличия этажа сверху.

Знаки-символы, состоят с объектом в ассоциативной связи, основанной на соглашении (конвенциональные знаки); это искусственно построенные идеографемы, несущие развернутую, концептуально нагруженную информацию. Знаки-символы условны, изобразительны, не связаны причинно-следственной связью с обозначаемым и обобщенно передают целую систему понятий. К этому типу знаков относятся гербы, геральдические символы, а также знаки: товарные (фирм), нумизматические (на монетах), филателистические (марки), рекламные, плакатные, издательские.

Символ — знак того, что не дается в ощущении; риторическая фигура, где некая вещь заменяется знаком, используемым для ее обозначения⁸⁷. Знак — предмет, обозначающий нечто иное и обладающий только одним значением. Символ сложнее, хотя порою также означает нечто, что замещает некий иной смысл. Есть символы, которые используются в обиходе и легко прочитываются. Но в литературе часто встречаются символы иного рода, обретающие значения, вбирая в себя все смысловые оттенки контекста, в котором появляются⁹⁷. Символ — знак, замещающий что-то, чаще всего абстрактное. В искусстве, религии, политике знак часто используется в аллегорическом смысле и играет роль символа¹⁰. Символ (греч. symbolon — знак, лозунг) — нечто заменяющее другое¹¹⁷; узнаваемый эквивалент некоего человека, предмета или абстрактной идеи, устанавливаемый с помощью черт,

⁸⁷ Grand Larousse Encyclopedique. — P., 1961.

⁹⁷ Beckson Karl. Arting Ganz. Literary Terms. A Dictionary. — NY, 1989.

¹⁰⁷ Gyedendals Tibinds Leksikon. — Kobenhavn, 1984.

¹¹⁷ Scott A. F. Current Literary Terms. — L., 1980.

которые в общественном сознании ассоциируются с этим человеком, предметом или абстрактной идеей. Это также выражение абстрактных идей с помощью модели, цвета, линии; передача абстрактных или духовных образов с помощью физических предметов. Символы могут быть многих видов, в виде иероглифов, инициалов, эмблем, аллегорий, преданий¹²⁷.

Символ —

1) формальный авторитетный текст, выражающий основы христианской веры, особенно символ веры апостолов;

2) тенденциозное утверждение, девиз или максима (распространено сегодня);

3) нечто замещающее другое (не в силу точности совпадения, а туманно-суггестивно) в случайном или условном отношениях. Знак имеет только одно значение; символ отличается своим разнообразием¹³⁷.

Примером символического знака в архитектуре стала башня, ныне венчающая здания мэрий и ратуш. Ее исходным архитектурным посылом является донжон. Он был символом власти, а функционально — последним опорным пунктом обороны крепости при ее осаде. Ныне остался только первый, символический смысл этой башни.

Идеографическая письменность с помощью знаков-символов — древнейшая. Ее принципы, однако, не были изжиты с переходом народов на следующую ступень — к фонетическому письму. История европейской культуры не раз возвращалась к идеографии, к принципам символизирования. В I—IV вв. развивается система христианского символизма. В средние века идеография обслуживает интересы алхимии, астрологии, натурфилософии, стремясь создать единую номенклатуру символов для целостного научного здания эпохи. В новейшее время большую роль играют ну-

¹²⁷ Haggart R. G. Dictionary of Art Terms.

¹³⁷ Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Form, 1993; Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English. A. S. Hornby. Oxf., 1992.

мизматические и другие знаки-символы. Геральдические знаки ныне вновь обрели большое значение в связи с созданием гербов фирм, предприятий, городов.

Знаки препинания — знаки-символы: например, восклицательный знак обозначает императивный или экспрессивный характер интонирования данного текста.

Иероглифические знаки также обычно являются знаками-символами. Иероглифический тип письма в китайской и японской культуре ведет к тому, что искусно написанный текст становится художественно значимым в известном смысле безотносительно к его вербально-художественному значению (например, художественная значимость древних документов, обусловленная не их содержанием, а их оформлением).

По своей обращенности к человеческим чувствам, по сенсорному воздействию знаки разделяются на аудио- (обращенные к слуху), визуальные (обращенные к зрению) и аудиовизуальные. Рождение знаковой системы художественной деятельности на основе именно этих типов знаков (а не на основе других чувств) объясняется, во-первых, тем, что зрение и слух способны переносить информацию на большие расстояния, в отличие от вкуса, осязания, обоняния, требующих прямого контакта или тесной близости человека с предметом; во-вторых, тем, что слух, а позже (с возникновением письменности) и зрение оказались исторически связанными с вербальным общением, что социально отшлифовало эти чувства и создало традицию поступления через них социально-культурной информации.



ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК

МНОГОЯЗЫЧЬЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Все виды художественной деятельности создают свои разветвленные, богатые синонимами языки, и только благодаря им могут существовать разные виды искусства.

Слово — вербальный знак. Конструктивным признаком слова является множественность значений. «Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков»^{14/}. Слово вбирает в себя весь многовековой культурный опыт народа.

Универсальность, гибкость, опора на многовековой опыт естественного языка определяют ведущее значение литературы в системе видов искусства. Для понимания этого ведущего ее значения важно учесть взаимодействие в художественной культуре вербального, естественного языка и надъязыковых, вторичных, моделирующих систем знаков. Слово сопровождает и комментирует все несловесные типы художест-

¹⁴⁷ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 42.

венного творчества, несловесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и теряют коммуникативное значение при обособлении и отрыве от нее.

Театр — это сообщение, разворачивающееся в пространстве сцены и протекающее во времени. Знаковая система театрального языка включает в себя как вербальные (важнейший элемент театрального языка — звучащая речь), так и невербальные знаки: знаки-индексы (например, гром в сцене бури в спектакле «Король Лир» Шекспира¹⁵⁷), иконические знаки (декорации), знаки-символы (например, изображение чайки на занавесе МХАТа).

Театр — это информационная полифония и организованная динамика сценических знаков. Порой зритель получает синхронно шесть-семь сообщений, исходящих от декораций, костюмов, освещения, размещения актеров в пространстве, от их жестов, мимики и речи. Спектакль — сложносоставная, комплексная, многокодовая система знаков. Многокодовость спектакля дает театральному искусству возможность одновременно обращаться и к зрителю-знатоку, способному постичь полный смысл представления благодаря знанию множества его кодов, и к широкому зрителю, который может 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.

Музыка на основе обобщения и обработки интонаций человеческой речи вырабатывает свой язык, который представляет собой иерархию уровней: отдельных звуков, звукосочетаний, аккордов. Звукоряд европейской музыки состоит из семи основных тонов. Одновременное сочетание трех и более тонов дает аккорд. Знаковую, смыслообразующую роль в музыке играют также громкость, тембр, темп, ритм и другие

¹⁵⁷ Строго говоря, гроза в этой сцене бури предстает как знак-символ, ибо этот знак несет информацию не о погоде, а о трагическом положении, в котором находится герой.

элементы. Из этих знаков складывается музыкальная фраза, музыкальный образ, а их система образует музыкальный текст.

В природе нет музыкального звука, а есть лишь шумы с той или иной степенью организованности. Музыкальный звук — феномен культуры. Если цвет в живописи можно описать через сопоставление с предметом (желтый — солома, лимон), то музыкальный звук можно передать лишь через метафорическое описание («рыдания осенних скрипок»).

Единица художественного высказывания в кино — монтажная фраза, которая в немом кино часто сопровождалась титром, а в звуковом кино ей сопутствует кадр-эпизод.

Монтаж создает в киноречи «акценты», выделением которых и планируются кинофразы. Последние строятся 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»^{16/}.

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»¹⁷⁷. Крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака.

¹⁶⁷ Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. — М., 1984. — С. 33.

¹⁷⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 322.

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 необрамленная. 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, соотносительностью с другими фигурами.

Смыслообразующее значение имеют и такие элементы картины, как законесущая материя — искус-

ственные 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.

Знаки искусства можно различать по характеру функционирования и типу передаваемой информации. Именно по этому основанию можно классифицировать знаки в архитектуре.

Знак принадлежности к культуре указывает, что данный феномен выделен из природы и включен в культуру. Он несет информацию об оппозиции, о которой говорит Леви-Стресс как о первичной в истории человечества: культура/природа (оппозиция общества и породившей его среды).

Знак принадлежности к культуре должен подчеркнуть или противоположность, или выделенность предмета из природы, его не природное, а рукотворное происхождение, подчеркнуть, что перед зрителем предмет «второй природы» — природы, созданной человеком.

В санаторно-курортном комплексе «Дагомыс» зритель видит архитектурное сооружение в виде большой ромашки. Существует множество зданий биоархитектурной формы (здание-кукуруза, например). Все эти здания, несмотря на природную форму, несут в себе знак принадлежности к культуре. Архитектор дает понять, что перед зрителем не природный предмет, не гигантское растение, а искусственный культурный объект, здание. Оно и вписано в природу, и отчуждено от нее. Поверхность его рукотворна, неестественна и контрастна по отношению к натуральной. В таком здании, имеющем природную форму, цвет никогда не бывает природным: это не цвет ромашки или кукурузы.

Отражение искусством реальности предполагает определенную меру условности. Нарушение послед-

ней ведет к натуралистическому правдоподобию, при котором культурный смысл искусства исчезает. Отсюда — практические следствия: чем более близки к естественным предметам знаки искусства, тем большую степень условности и противопоставленности природе должно содержать данное искусство за счет или других знаков, или их сочетаний, или за счет усиления роли субъективного начала. Эта проблема остро стоит перед художественной фотографией. Адекватность изображения реальности легко достигается здесь благодаря самой технике, и художник должен особенно внимательно отнестись к усилению условных и субъективных аспектов снимка, если создается не документальная, а художественная фотография.

Знак рецепционного ожидания дает настрой зрителю, читателю, слушателю на тот или иной тип восприятия, дает информацию о целостности произведения и его разновидности, дает ключ к процессу восприятия.

Знак рецепционного ожидания предупреждает читателя, зрителя, слушателя о характере (виде, роде, жанре) произведения, с которым предстоит встреча; этот знак способствует внутреннему настрою человека на определенную рецепционную волну (трагедии или комедии, симфонии или частушки), дает возможность духовно подготовиться к восприятию произведения. Знаками рецепционного ожидания является обозначение жанра при публикации литературного произведения, и увертюра в опере, и вводная музыкальная фраза к запевке частушки, и обозначение тематического профиля выставки.

В архитектуре знак рецепционного ожидания настраивает на общее впечатление и 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. Все это — зрительная увертюра к восприятию и здания театра, и музыкально-сказочного театрального представления.

Функциональные знаки предупреждают о назначении данного произведения, о типе его социального функционирования. Этот тип знаков особенно существен для архитектуры. 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 усеченная 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 русским традициям 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 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 аэродинамически целесообразную форму, автомобилестроители стали подражать этой каплеобразной форме и появились обтекаемые лимузины. При скоростях, доступных автомобилям, эта форма имела не аэроди-

намическое, а дизайновско-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.

В музыке ритм служит функциональным знаком, когда произведение имеет специфическое предназначение: носит танцевальный или маршевый характер.

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.

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. Примечательно, что эта решетка ставится часто и с северной стороны здания, где защита от солнца не требуется.

2. Путь метафорический: с помощью исторических отсылов и внутренних сходств выявляется нацио-

нальная характерность произведения. Так, здание Ярославского вокзала ассоциируется с образом мест, в которые ведет эта железная дорога¹⁸⁷. Шехтель метафорически сопоставляет вокзал с древнерусской архитектурой, воспроизводимой не цитатно, а через воссоздание самого духа старины. Расчет здесь на аллюзии и ассоциации. Преувеличенные объемы, контрасты масс в пластике вокзала вызывают впечатление былинной сказочности и обращаются к обобщенно-абстрактным образам, воплощающим память о прошлом.

3. Путь иллюстративности — воспроизведение характерных признаков национального своеобразия с помощью цитации, включения текста в текст, прямого обращения к памятникам старины и воскрешения их образного строя в новых сооружениях. Этот путь при официозной ориентации архитектора приводил в XIX в. к «византийской» стилистике, выразившей идеи державности, а в начале XX в. к ориентации на архитектуру времени установления романовской династии (XVII в.). Архитекторы демократических взглядов тяготели к народному зодчеству и обращались к архитектурным формам Пскова и Новгорода.

4. Путь ориентации на глубинные традиции национальной культуры, национального мышления и психологии. Таков, например, 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 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

¹⁸⁷ См.: Иконников А. В. *Художественный язык архитектуры*. — М., 1985. — С. 120.

халатах, удобных тем, что они скрывают движения 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 ступок динамичной материи, увлеченной порывом энергии. Скрытое халатом тело одновременно и почти бесформенно, и содержит в себе скрытую логику формы, связанную единой целью — нанесением удара. Именно эта глубинная ассоциация, коренящаяся в национальном типе боевых искусств, выявляет национально-специфический 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 сооружении иногда ставятся римские цифры, характеризующие его принадлежность к тому или иному времени. Стилистическая выразительность здания несет в себе не только художественно-концептуальную, но и временную информацию и является знаком эпохи. Характер строительного материала, способы его обработки и фактура поверхности, конструкция, технические и технологические средства, воплощенные в облике здания, несут информацию о его эпохе и являются знаком времени. Знаки-символы (гербы, эмблемы) в архитектуре одновременно и несут художественную концепцию, и служат знаком времени.

Знаки, несущие смысл произведения, передают реципиенту систему идей или целостную художественную концепцию мира и личности.

Готический храм устремлен к небу. Его высокая островерхая крыша продолжает и зрительно «убыстряет» эту устремленность всего здания вверх. В пластике этого порыва воплощается художественная концепция: идеалы человека находятся в горнем мире. Химеры собора Парижской богородицы являются зна-

ками сакрального смысла и выражают загадочность, таинственность мира, который должен быть предметом веры, а не познания. Идея борьбы добра со злом живет в возносящемся к богу массиве храма, на каждом выступе которого притаились таинственные и злые химеры.

Кариатиды, атланты — это тоже знаки архитектуры. Однако трудно применять их 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, довершающего трудовое усилие. И даже происходящее сейчас 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. Однако эти функциональные знаки не должны вступать в противоречие с концептуальными знаками, выражающими принципы жизни личности, и человек не должен подавляться монументальностью и утрачивать ощущение достоинства своей личности.

Глобально-мировоззренческие знаки выражают космогонические взгляды, людей, их общемировоззренческие представления о строении мира. Эти философско-содержательные знаки особенно часто применяются в культовых сооружениях. Так, мандала — символическое изображение буддийских представлений о структуре Вселенной — стала основой построения многих древнеиндийских и других буддийских (тибетских, японских) средневековых храмов. Мандала изображает иерархию буддийских божеств, их земных воплощений в их отношении к земле и к земному бытию людей, а также высшие воплощения этих божеств. Иерархия земного бытия изображается квадратами, вписанными друг в друга, внутри последнего квадрата — ряд концентрических кругов, символизи-

рующих небесное бытие буддийских божеств. В центре концентрических кругов находится верховный будда. Вот эта схема мироздания и воплощалась в архитектуре — мандала в камне. При этом 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. При этом высота купола (знак-символ небесной сферы) и цилиндра (знак-символ земного пространства) равны. Уравновешенность земного и небесного пространства символизирует их гармонию и согласованность. В дальнейшем архитектура использовала 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, как элеватор или домна, служащих сугубо земным, практическим целям (хранению зерна, производству чугуна), цилиндрическая часть 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 «белокаменная». В католической традиции с образом Мадонны связывают белый и голубой цвета, а с образом дьявола — черный и коричневый.

Как только складывается гибкая, разветвленная, синонимически богатая знаковая система, речь на этом языке обретает художественные качества (так возникли кино и телевидение как виды искусства) или сами

знаки, составляющие текст, обретают художественную выразительность (на этом основывается искусство каллиграфии, а также художественная ценность написанных иероглифами документов, не имеющих собственно художественного содержания).

Не только искусство, но и эстетическая деятельность вырабатывают свой специфический язык, оказывающий последующее воздействие и на художественную культуру. Например, такая форма эстетической деятельности, как карнавал с его особым языком, проникает в художественную культуру, определяя многие ее особенности. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм. На этом языке «произносятся» и целые высказывания (например, большие и сложные массовые действия) и имеются отдельные знаки, входящие в знаковую систему (например, карнавальные жесты). Этот язык труднопереводим на разговорный и тем более на научный язык. Однако возможен относительно точный перевод карнавальной «речи» на родственный ей (столь же конкретно-чувственный) язык художественной литературы.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ — МЕТАЗНАК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Знаки искусства — алфавит, изначальные элементы художественного текста. Они складываются в художественное высказывание. Правила складывания знаков в высказывание дает грамматика (код — динамическая система правил употребления знаков). Из высказываний образуется развернутое сообщение.

Для языка искусства, как и для всякой другой языковой системы, необходим особый (в данном случае художественный) код.

По отношению к художественной культуре неплотворен подход, при котором рассматривается лишь внутренняя логика системы знаков, необходим еще и учет наполняющих эти знаки реальных значений. На

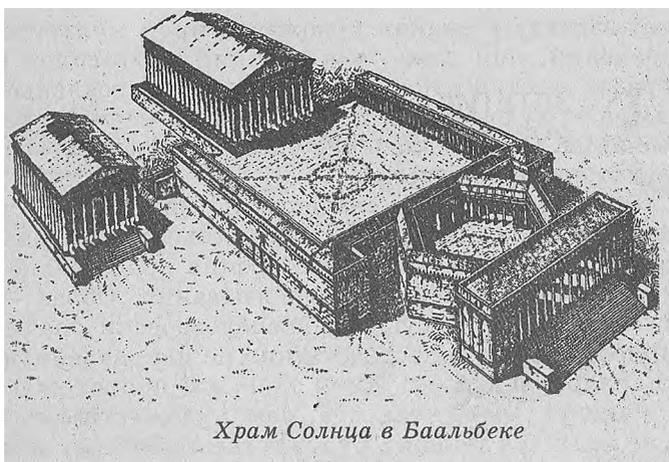
первый взгляд, у знаков художественной культуры нет значений; они даже при наличии прототипов и прообразов не относятся непосредственно к реальным фактам, а за художественными образами не стоят реальные лица. Однако значение у знаков художественной культуры все же есть.

Система предметных значений и смыслов знаков в искусстве складывается в художественный образ, который с семиотической точки зрения представляет собой тип художественного высказывания. Образ — это высказывание, несущее общечеловечески значимую информацию, непосредственно не направленную на утилитарную задачу. Имея знаковое происхождение, знаковую выраженность, сам художественный образ не является знаком. Художественный текст есть совокупность образов, система художественных высказываний, сложившаяся в художественное сообщение.

Знак — минимальная единица художественного текста. Разница между знаком и высказыванием заключается в том, что для осуществления коммуникативного процесса знак должен быть узнан, а высказывание — понято. Система высказываний составляет художественный текст, семантическое содержание которого — художественная концепция — должно быть интерпретировано и оценено.

Художественный текст возникает путем перехода с уровня знаков на уровень предметно-смыслового содержания. Отношение к миру и его ценностям, заключенное в произведении, реализуется как бы в самоисчезающих знаках в саморастворяющейся знаковой системе. Художественный текст отсылает нас не к языку, а к предметности и духовности, переливающихся друг в друга во внутреннем мире произведения.

Структура художественного текста 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 и возникно-



Храм Солнца в Баальбеке

вание и приращение нового качества смысла и новых значений художественной мысли.

Художественный текст (замкнутая система) в процессе социального бытия, культурной коммуникации обретает статус произведения (разомкнутая система). Произведение, будучи минимальной единицей художественной культуры, выступает как ее знак, вернее, метазнак, то есть знак более высокого смыслового наполнения и более широкого предметного значения, чем обычные знаки, строящие образ. Художественная культура как целостность складывается из метазнаков — из художественных произведений.

Как видим, возникновение и функционирование художественного произведения — весьма сложный процесс. В нем 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. Метазнак (произведение) имеет смысл (художественная концепция) и предметное значение (ценность для человечества).

9

ЭСТЕТИКА - КУЛЬТУРОЛОГИЯ ИСКУССТВА



389
ИСКУССТВО КАК
ФЕНОМЕН
КУЛЬТУРЫ

395
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЕ ОБЩЕНИЕ
И КУЛЬТУРА

**НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ КАК
ФЕНОМЕНЕ КУЛЬТУРЫ
И О КУЛЬТУРНОМ СМЫСЛЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**





ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

ИСКУССТВО И ОППОЗИЦИЯ «ЦИВИЛИЗАЦИЯ/КУЛЬТУРА»

Постараемся осмыслить идеи, возникавшие в истории философии вокруг взаимоотношений культуры¹⁷ и искусства.

Кант считает, что культура «состоит в общественной ценности человека»²⁷ и отличается от природы тем, что является «деянием», «созиданием через свободу»^{3/}. По Канту, сферы культуры соответствуют четырем видам ценностей: логические, эстетические, этические и религиозные.

Культура обладает сокровенным смыслом, она продукт способности человека ставить цели.

Культура, по Фихте, выражает человеческое стремление к свободе, к свободному созиданию. Свобода — истинно человеческая природа, являющаяся

¹⁷ Проблему природы культуры и ее связи с ценностью серьезно рассмотрел Л. Столович (см.: Академические тетради. — №1. — С. 65—66).

^{2/} См.: Кант И. Соч. — М., 1966. — Т. 6. — С. 11.

^{3/} См.: Там же. — Т. 5. — С. 318.

второй природой по отношению к естественной. Культура есть совокупность упорядоченности и нравов, обуславливаемых религией. Она целесообразна: это цель человеческого рода, стремящегося стать выше природы с помощью науки, искусства, труда и досуга.

Для Шиллера культура — условие бытия и совершенствования человека. Человек — мера культурных ценностей. Культура предоставляет человеку условия для реализации его желаний, а регулятор гармонии человека и культуры — искусство. Шиллер был одним из родоначальников утопии «спасения» культуры с помощью искусства. Он, как и Кант, ставит искусство в центр культуры как выразителя природной сущности человека, хранилище его целостности. По Шиллеру, искусство — игра духовных и душевных сил человека. Культура древних целостна; современная культура раздроблена на науку, мораль, искусство, реализующие в культуре идеи истины, добра и красоты. Роль искусства как раз в том, чтобы объединить все феномены культуры.

Культурные ценности — ценности, созданные целенаправленно⁴⁷. С. Франк определяет культуру как совокупность осуществляемых в общественно-исторической жизни объективных ценностей⁵⁷. Согласно Н. Бердяеву, ценности культуры — ценности, порожденные творчеством. «Культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть — осуществление новых ценностей»⁷. Андрей Белый считает, что история культур — история проявленных ценностей. Жизнь — материал, из которого творчество куёт ценности⁷⁷. Г. Шпет полагает, что культура — совокупность ценностей. Природа же приобретает эстетический смысл только в контексте культуры⁸⁷. С точки же

⁴⁷ См.: Munsterberg H. Philosophie der Werte. Grundzuge einer Weltanschauung. Zweite Auflage. — Leipzig, 1921. — S. 80—81.

⁵⁷ См.: Франк С. Сочинения. — М., 1990. — С. 89.

⁶⁷ Бердяев Н. Смысл истории. — М., 1990. — С. 164.

⁷⁷ См.: Белый А. Символизм. Книга статей. — М., 1910. —

С. 2, 10.

⁸⁷ См.: Шпет Г. Сочинения. — М., 1989. — С. 348.

зрения М. Шелера, ценности культуры — это духовные ценности, отличные и от жизненных ценностей, и от «ценностей цивилизации» («ценностей полезного»), и от религиозных ценностей — ценностей священного.

Подводя итоги теоретическому обозрению истории концепций природы ценностей, Л. Столович пишет: «В ценности воплощена диалектика жизни и культуры. В «ценностях культуры» выражается *жизненность культуры*. В «ценностях жизни» - *культура жизненности*»⁹¹.

Различны взгляды мыслителей и на цивилизацию. Если для французских просветителей цивилизация — общество, построенное на разуме и справедливости, то немецкий философ Шпенглер считает цивилизацию результатом деградации культуры: цивилизация — общество с развитой индустрией и техникой, но с упавшим в своем значении и качестве искусством, с народом, ставшим безликой массой.

Цивилизацию можно определить как внешнее совершенство общества, упорядоченную человеческую деятельность и ее продукты. Цивилизация.— предметно закрепленная человеческая деятельность, материальный аспект существования общества, материальное тело человечества. Повышению статуса цивилизации, перерастанию ее в культуру способствует искусство. Культура — это ценностно и знаково закрепленная, освещенная целями, упорядоченная человеческая деятельность и ее продукты. Культура — коллективные интеллект и память, надындивидуальный механизм трансляции и консервации информации, совокупность текстов.

Идеальна для общества гармония материального и духовного начал, цивилизации и культуры. Большую роль здесь играет искусство. Оно помогает гуманистически ориентировать все сферы цивилизации и культуры, нравственно просветляя и очеловечивая их.

⁹¹ Столович Л. Ценность и культура // Академические тетради — №1. — С. 66.

Существует несколько аспектов проблемы искусства как феномена культуры.

1. С гносеологической точки зрения, изучение отдельного произведения не может дать полную смысловую картину его природы. Перед лицом культуры стоит жизнь во всей ее целостности. Она отражается разными своими сторонами в разных сферах культуры. Только вся культура дает целостное представление о мире. Поэтому произведение, осмысляющее лишь определенные стороны реальности, может быть интерпретировано и понято только в контексте всей культуры. Лишь она дает возможность реконструировать и присвоить его смысл. ,

2. С социологической точки зрения, произведение включено в культурную жизнь общества. Оно продукт не только художественной деятельности, но и всего процесса социального функционирования художественной культуры, ибо произведение не живет вне художественного процесса и вплетено в структуру учреждений, координирующих этот процесс, распространяющих и хранящих его продукты, готовящих художественные кадры.

Тривиальное, массовое, элитарное искусство, поделки и истинные художественные ценности взаимодействуют и отбрасывают рефлексивные отсветы друг на друга. Различия их не абсолютны. Для понимания каждого из этих художественных феноменов важно учесть характер его функционирования в культуре.

3. Искусство включено в систему форм общественного сознания, куда входят также политика, право, наука, философия, мораль, религия. Все они реализуют свои функции в едином культурном контексте, возникающем благодаря их взаимосвязям. Эти взаимосвязи и взаимодействия меняются от эпохи к эпохе, и в каждую эпоху возникают свои ведущие и доминирующие формы общественного сознания. Порой одни формы сознания замещают, дублируют другие. И понять конкретно-историческую сущность искусства можно лишь в контексте конкретно-исторического бытия форм сознания.

Осознание искусства как феномена культуры имеет

методологическое значение и ориентирует исследователя на социологический и исторический подход к нему.

Нельзя представлять художественный процесс лишь как сумму его звеньев (творчество, художественная продукция, потребление, социальные институты и учреждения). Искусство выступает как феномен культуры не благодаря простой сумме его элементов, а являясь целостной социально функционирующей системой, решающей гуманистические, ценностные, нравственные, духовно-символические задачи. Смысл художественной культуры нельзя репродуцировать ни из одного из ее звеньев, а лишь из их совокупности, из всей функционирующей системы. Культурный смысл искусства — в осмыслении им жизни человека и общества, и в характере социальных механизмов его существования в обществе, и в характере его функционирования в культуре.

МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Культура есть деятельность человека, а ее продукты — социальная память человечества. Культура — «вторая природа», рукотворная природа и процесс ее производства. Культура — средство организации социума, способ развития сущностных сил человека. «Культура — плодотворное существование. Такое определение достаточно. Дайте человеку творчески изменяться в веках, и города, государства, боги, искусство появляться сами собой, как следствия, с той естественностью, с которой зреют плоды на фруктовом дереве»¹⁰⁷.

Художественная культура — наиболее устойчивый в своей изменчивости гуманистический регион культуры. Художественная культура включает в себя: 1) собственно искусство (систему его произведений и производство художественных ценностей); 2) систему

^{10/} Пастернак Б. Я. Об искусстве. — М., 1990. — С. 292.

учреждений, обеспечивающих условия производства, хранения, распределения, распространения и потребления художественной культуры; подготовку кадров и управление. У этих систем есть свои подсистемы.

Искусство как феномен культуры подразделяется на ряд видов, каждый из которых обладает специфическим языком, своей знаковой системой. Многоязычность художественной культуры предполагает, что творческий человек должен быть культурным полиглотом. Самой примитивной моделью творческого акта в сфере духовной культуры является обратный перевод: перевод сообщения, например, с вербального языка на изобразительный, то есть передача первоначального сообщения через другую знаковую систему, а затем обратный перевод с этой знаковой системы на изначальную; такая процедура приводит к столь существенной переработке первоначального сообщения, что перед нами предстанет новый текст, появившийся в результате творческого акта. Всякая культурная, творческая деятельность предполагает тем самым как минимум две языковые системы.

Множественность языковых систем художественной культуры обуславливает действенность одной из важнейших функций искусства — эстетической: искусство пробуждает в человеке способность к творчеству, художественная культура оказывается как бы гарантом расширенного самовоспроизводства культуры.

Производство, социальное функционирование, распределение и потребление художественной культуры подчиняются определенным законам. Выявление этих законов помогает пониманию явлений художественной культуры.

Сфера художественной культуры — это сфера художественных ценностей. Однако даже эстетические ценности, сохраняющие свою природную автономию (красота в природе), всегда так или иначе принадлежат культуре, потому что именно деятельность людей (*культура*) ставит природные явления в определенное ценностное отношение к человечеству (придает им объективную красоту).



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ И КУЛЬТУРА

КОММУНИКАТИВНО- КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА

Художественное общение — процесс взаимодействия автора с реципиентом через посредствующее звено — художественное произведение. Оно несет в себе жизненный и художественный опыт автора, информацию о его художественной концепции мира, которые осваиваются читателем (зрителем, слушателем) через «диалог» с автором (*произведением*). Художественное общение организует «обмен веществ», циркулирование информации в культуре, ее самодвижение. Художественное общение — фактор социализации и утверждения самоценности личности.

Художественное общение — строитель межличностных отношений и средство «обработки людей людьми». Целостность социальной системы, ее бытие обеспечиваются общением, и особенно художественным. Художественное общение утверждает необходимость индивидов друг для друга, формирует личность во всем богатстве ее способностей и потребностей, ее сознания и самосознания, ее ценностных ориентаций. Художественное общение предполагает подражание и идентификацию личности реципиента с героями и автором. Тем

самым реципиент как бы движется мимо разных личностей, отражаясь в каждой из них, как в зеркале особой конфигурации. Это углубляет личность и дает ей обработанную, скрепленную художественной концепцией информацию о мире. Художественное общение способствует мирному общежитию народов.

Культурная ценность искусства в том, что оно позволяет личности освоить общечеловечески значимую информацию и культурные ценности, обрести ценностные ориентации, выступает как средство общения между членами одного социума; между поколениями; между народами.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ЯЗЫК

Кодирование художественной информации, ее упаковка, выразительная репрезентация (представление) и расшифровка воспринимающим, роль знаков в фиксации и чтении художественного текста, в формировании художественных образов — все это проблемы языка художественной культуры. Мир произведения овеществлен в языке, и воспринимающий проникает в этот мир лишь через эту овеществленность — через художественный текст, который есть упорядоченная, сложная, относительно завершенная последовательность знаков, соответствующая упорядоченной, сложной и относительно завершенной семантической структуре. В этом смысле текст всегда замкнут. Художественное же произведение — текст в его разомкнутости, в его социальных связях, в его общественном функционировании, в его включенности в культуру.

Язык столь активен, самобытен, созидателен, что И. Бродский утверждает: «...поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования. Язык же — даже если представить его как некое одушевленное существо (что было

бы только справедливым) — к этическому выбору не способен»¹¹⁷.

Поэтический язык отличается от обыкновенного не только обязательностью стилистической маркированности, но и тем, что он несет другую информацию: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон / ...И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он». «Расскажите обыкновенным языком мысль Пушкина, и получится страничка из невропатологии: все неврастеники обыкновенно переходят от состояния крайней возбужденности — к совершенной прострации. Поэты — тоже: и гордятся этим»¹²⁷.

В отличие от эстетической ценности природного явления, художественная ценность — это ценность, возникающая в коммуникативно-языковой ситуации, передаваемая языковыми знаками.

Рассмотрим это на конкретном примере. Радуга — своеобразное свидетельство перемены погоды от дождя к солнцу. Это природное явление красиво (эстетически ценно). Красота радуги — знак-индекс (согласно приведенной выше классификации знаков), или признак объективного эстетического свойства явления. Этот знак находится отнюдь не в языковой и не в коммуникативной, а лишь в рецепционной ситуации, где есть предмет (радуга), его свойства (красота), чувственная форма выражения (сочетание семи цветов в дуге), играющая роль знака-индекса или, вернее, признака. Мы воспринимаем свойство предмета (красоту радуги). Однако здесь нет знаковой (коммуникативно-языковой) ситуации: например, нет адресанта (отправителя информации).

Иное дело — художественная ценность, которая передается иконическими и символическими знаками (но не признаками). Эти знаки находятся в коммуникативной (передача художественной мысли от автора к реципиенту) и в языковой ситуации: наличествует культурный код прочтения знаков; они соотно-

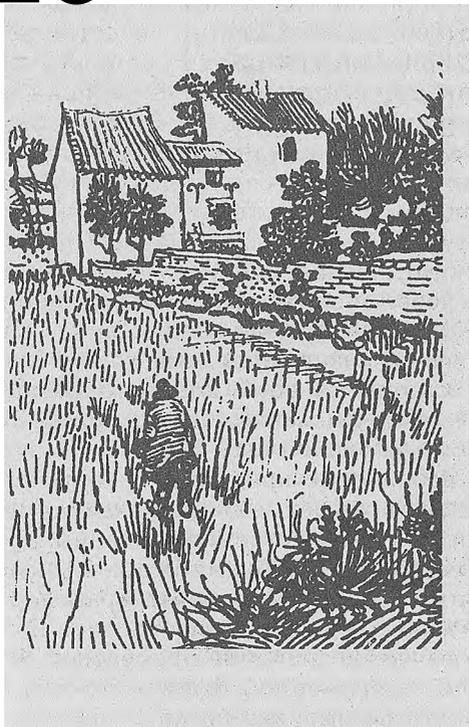
¹¹⁷ Бродский И. Нобелевская лекция. — С. 16.

¹²⁷ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. — С. 93—94.

сены с художественным смыслом (а не со свойством), являются средством специфической формы общения, созданы намеренно, с целью передачи информации от человека к человеку. Художественная ценность — интенциональный (преднамеренный, целеположенный, направленный) языковой знак. В отличие от эстетической ценности природного явления, художественная ценность — это средство общения, средство передачи ценностных ориентаций от одного человека к другому. Для понимания художественной ценности важна трактовка произведения как метазнака (неделимого элемента) художественной культуры.

Все перечисленные выше особенности художественной ценности относятся и "к рукотворной эстетической ценности (продукту дизайна). Различие между ними лишь в том, что эстетическая ценность продукта дизайна выражается через систему знаков, не только несущих ценностное (Предметное) значение, но и выказывающих практическое назначение данного эстетического продукта. У художественной ценности назначение столь широко и общечеловечно, что оно сливается, совпадает с ценностным значением. В той мере, в какой практическое назначение продукта дизайна исторически снижается, устаревает, его эстетическая ценность поднимается до художественной. Например, с появлением водопровода прямое (утилитарное) назначение керамических сосудов — помогать транспортировке и хранению воды — стирается, отпадает и они обретают общечеловеческое значение прекрасной, мастерски найденной и выполненной формы, то есть их эстетическая ценность подтягивается до уровня художественной. Не случайно в наши дни амфоры и другие керамические сосуды древних греков хранятся в музеях искусства. Они родились как предметы практической необходимости, имеющие эстетическую ценность. Но их культурное самодвижение привело к обретению ими художественно-ценностного значения. Таковы механизм движения рукотворных эстетических ценностей, историческая диалектика их вхождения в сферу художественной культуры.

10 ЭСТЕТИКА ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА



401
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ФОРМА
БЫТИЯ
ИСКУССТВА

413
ХУДОЖЕСТВЕН-
НЫЙ СТИЛЬ

НАУКА О СОЦИАЛЬНОМ
БЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ





ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ФОРМА БЫТИЯ ИСКУССТВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ —
ЦЕНТРАЛЬНОЕ ЗВЕНО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБЩЕНИЯ И ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ
БЫТИЯ ИСКУССТВА

Платон в диалоге «Ион», описывая создание и функционирование искусства, впервые трактует его как коммуникативный процесс: муза вдохновляет художника, а от него тянется цепь других вдохновленных, что подобно передаче магнитом своей силы железным кольцам. Художественный текст несет в себе концептуально нагруженную и ценностно ориентированную информацию. Художественное общение — передача смысловой информации, художественной ценности от адресанта (автора) к адресату (реципиенту). При этом характер и результат художественного общения зависят и от того, что автор запечатлел в тексте, и от того, что «дает» тексту культурно-рецептивная подготовленность и активность воспринимающего. Художественное произведение — сфера «напряжения» между отправителем информации и его получателем, социально функционирующий текст.

Художественный текст — физическое бытие социально значимой художественной мысли, «начало» онтологии произведения. Текст повышается в своем онтологическом статусе при социальном функционировании («потреблении» искусства, диалоге реципиента и произведения). При этом произведение воздействует на публику, и ее мнение определяет социальное бытие произведения как факта художественной культуры. Структура художественного текста пластична, и он как бы перестраивается по отношению к реципиентам в зависимости от их установки.

Онтология текста (его социальное бытие) таит в себе некоторые парадоксы. С появлением продукта художественной деятельности текст переходит из фазы становления в стадию бытия, а творческая деятельность превращается в «овеществленную деятельность». Однако как «овеществленная деятельность» продукт художественного творчества существует только в возможности и переходит в состояние «действительности» лишь в процессе потребления. Произведение осваивается в процессе восприятия и становится неотъемлемой частью общественного и индивидуального сознания, овеществленным выражением которого оно является. Вне потребления существование художественного текста неполноценно, он существует лишь как потенциальное произведение.

Произведение идентично себе лишь как текст, то есть относительно. Абсолютно равным себе оно могло бы быть, если бы выражающие его смысл материальные объекты — знаки — соотносились в процессе художественного восприятия с неизменяющимися языком, действительностью, идеалами, реципиентом. Это не означает, однако, релятивистского растворения произведения в бесконечном количестве его восприятий. При всей изменчивости обуславливающих существование и восприятие произведения социальных полей (культуры, общественного мнения, языка) оно все же содержит в себе устойчивую программу рецепции: оно есть неизменный текст, оно — трагедия или комедия, его сюжет воспроизводит определенную по-

следовательность событий; в нем устойчива система пластических образов и взаимосвязанная с ней система идей и оценок.

Воздействие на аудиторию оказывает и прямо высказанная идея, и концепция, живущая в системе образов, и стиль произведения. В некоторых видах искусства (прикладное искусство) художник как бы мыслит стилем, который несет главный поток художественной информации. Стиль — рецепционно ориентированная и выявленная вовне внутренняя необходимость художественного мира. В коммуникативном аспекте стиль — это закрепленная в художественном тексте программа взаимопонимания автора и публики.

Художественный текст несет в себе мысль и в пластической форме, и в форме идей, не опосредствованных изображением. Семантический центр текста может смещаться как в сторону изобразительного, так и в сторону непластического, собственно интеллектуального начала. Нельзя ни отвергать, ни преувеличивать ни одно из этих начал в тексте. Так, в живописи или скульптуре название включает в себе непластический аспект содержания. В литературном тексте наряду с изобразительным началом всегда присутствует и непластическое. Последнее особенно развито в интеллектуальной литературе. Оно проявляется также в символических образах, в разных направлениях и жанрах. Лессинг убедительно опроверг положение «поэзия — говорящая живопись».

Характер восприятия и толкования, вся суть коммуникации обусловлены текстом. Он имеет три качественные разновидности: научный (научный труд, доклад, сообщение, лекция), «практический», деловой (письмо, документ, репортаж) и художественный. Научный текст не требует интерпретации: он прочитывается однозначно благодаря однозначности смысла и определенности значения научных терминов. Интерпретация «практического» текста обуславливается коммуникативной ситуацией. В отличие от научного, интерпретация художественного текста предпо-



А. Дюрер. Четыре всадника.
Иллюстрация к Апокалипсису. Гравюра. 1498

лагает выявление его аналогии с действительностью «посредством подобия» и понимание в контексте культурной традиции.

Художественный текст может иметь множество прочтений. Но его многозначность не бесконечна, а имеет свои пределы. Это амплитуда колебаний вокруг «оси» смысла. За пределами крайних точек этой амплитуды прочтение становится неадекватным тексту. Хотя восприятие художественного текста вариативно, он содержит инвариант этих различий и дает устойчивую программу художественного восприятия, обусловленную его объективным содержанием, закрепленным в нем художественной концепцией и ценностными ориентирами.

В процессе общения возникает поле отношений реципиента — совокупность объективных и субъективных факторов, определяющих восприятие сообщения. Это поле отношений зависит от рецепционной ситуации эпохи, от групповых установок, от общекультурной подготовленности читателя, от характера сообщения и от обстоятельств его получения. Процесс художественного общения наиболее полно реализуется, когда поле отношений получателя информации совпадает с определяющим текст полем отношений отправителя.

Для художественного текста характерны: 1) законченность, завершенность, невозможность вмешательства извне; 2) изменчивость смысла благодаря изменчивости исторического и культурного контекста и благодаря «диалогу» текста с разными рецепционными группами, с разным личностным сознанием; реципиент, воспринимая художественный текст, вовлекается в сотворчество, рождающее дополнительный смысл; 3) образование определенного 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.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ВТОРАЯ СТУПЕНЬ БЫТИЯ ИСКУССТВА, ЕГО СОЦИАЛЬНОЕ БЫТИЕ

Когда текст вовлекается в социальное функционирование, читается публикой, обретает вокруг себя поле общественного мнения — текст становится произведением. Художественное произведение — социально функционирующий текст, форма бытия и осуществления искусства, система художественных образов, составляющая целостность.

Художественное произведение — одно из самых сложных явлений в мире. Это микромир, в котором живет макромир, это модель личности и окружающей ее действительности, отражение природы, жизни духа, космоса, социально-исторического развития. Художественное произведение включает в себя философские, научные, политические, моральные, правовые, религиозные идеи. Уже этим одним оно оказывается сложнее других феноменов культуры. Сложность его объясняется и тем, что за художественным текстом стоят и реальность породившей текст 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 происходит в процессе его бесконечного потребления публикой, в процессе диалога реципиента и 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 параметры. Каждым новым поколением оно прочитывается «свежими и нынешними очами». Различные прочтения художественного текста обусловлены тем, что его восприятие протекает по прин-

ципу «диалога» автора и читателя (зрителя, слушателя).

Сложность и исключительность художественного произведения проявляется также в его исторической изменчивости. Оно не равно себе. При всей своей исторической подвижности великие творения — наши вечные спутники и современники на все времена. «Произведение живет лишь постольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор. Оно продолжает жить благодаря своим метаморфозам и в той степени, в какой смогло выдержать тысячи превращений и толкований. Или же оно черпает жизнеспособность в некоем качестве, от автора не зависящем и обязанном не ему, но его эпохе или народу, — качестве, обретающем ценность благодаря переменам, которые претерпевают эпоха или народ»¹⁷.

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

Художественные шедевры 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 выявить свои духовные (художественные) свойства. «По отношению к миру духовному — искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому — искусство есть некий духовный мир физического»²⁷.

2. Произведение подчинено моральному началу, и одновременно оно предмет разума.

¹⁷ Валери П. Об искусстве. — М., 1993. — С. 120—121.

²⁷ Цветаева М. И. Об искусстве. — С. 88.

3. Произведение лично и социально: оно и самовыражение художника, и решение общественных проблем.

4. В произведении сочетаются идеи и пластические образы, создающие художественную реальность. Художественная концепция мира складывается из прямо выраженных идей и из пластической картины мира (художественной реальности).

5. Произведение — сочетание 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. Художественное произведение запечатлевает мир в его отношении к личности и во всем его эстетическом богатстве (отношении к человечеству).

Эта противоречивая природа произведения определяет методологию его анализа. Так, единство смысла и ценности в произведении требует при анализе единства интерпретации и оценки. Эти внутренние противоречия становятся движущей пружиной саморазвития и произведения (его историческая изменчивость: способность обретать новую семантику в новую эпоху), и всего искусства (появление новых художественных направлений).

При всем определяющем воздействии мировоззрения художника, традиции и действительности на художественную концепцию мира существует некоторая ее автономность. Эта автономность наглядно проявляется, когда художественная концепция мира оказывается шире авторского мировоззрения и преодолевает его ограниченность. Относительная автономность от действительности объясняется высокой ролью творческой фантазии, от традиции — ролью новаторства, развивающего традицию в созвучном современности

направлении, а от мировоззрения — переплетением в художественной концепции системы идей и системы пластических образов. Их конкретная чувственность создает художественный мир, обладающий свойствами незаданности, случайности, непосредственности, самодеятельности, то есть, на первый взгляд, качествами самой действительности, статусом непосредственного факта жизни. Однако эта незаданность и реальность — иллюзия. Тем не менее воссоздание непосредственности жизни влечет за собой известную власть материала над художником (объективного над субъективным) и неполное соответствие замысла и результата.

Философская идея входит в состав произведения лишь как один из моментов, определяющих его художественную концепцию. Одна и та же философская идея может проявиться в разных произведениях. Художественная же концепция всегда оригинальна. Произведение вырастает на почве реальности, воспринятой сквозь призму всей культуры. Однако искусство не есть простое повторение в особой форме философских, политических, моральных, научных, правовых или религиозных идей. Структура произведения столь емкая, что может включать и эти идеи, и жизнеподобную систему пластических образов, воплощающих эстетическое богатство мира. Широта охвата явлений в художественном произведении не идет ни в какое сравнение с любым 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 интересуется 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. Эти отношения сложнее и богаче самых глубоких идей. Когда идеи противоречат сложности бытия, художник изменяет не правде реальных отношений, а схеме. В этом смысл победы реализма над ограниченностью мировоз-

зрения художника. В этом причина того, что даже увлеченные революционно-утопическими идеями писатели (И. Бабель, Вс. Иванов) создавали яркие произведения, а искусство социалистического реализма, несмотря на жесткую идеологизированность, оказалось не во всем бесплодным.

Рецепционная подвижность художественного произведения, его диалогичность, открытость для насыщения идеями всех форм общественного сознания отличают его от других явлений культуры, повышают меру его сложности и специфичности.

Каждое художественное направление создает свой тип художественного произведения со своей моделью мира, выражающей художественную концепцию через различные смысловые пласты. В каждом из них запечатлевается один из типов взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами³⁷.

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

АКТУАЛЬНОЕ И ВЕЧНОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ

«Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына запечатлел такой трагический, исторически значимый жизненный материал, такой уникальный исторический опыт, что стал вечным, независимо от своих собственно художественных качеств.

Произведение многослойно, и один из слоев — его политическое бытие, включенность в идейную борьбу эпохи (вспомним хотя бы «Путешествие из Петербур-

³⁷ К этой проблеме мы еще вернемся в главе «Эстетика — теория и методология художественной критики», в подразделе «Методология анализа художественного процесса».

га в Москву» Радищева, «Медный всадник» Пушкина, «Отцы и дети» Тургенева, «Отверженные» Гюго). Именно этот слой определяет актуальность произведения. Она слабеет или исчезает с изменением политических обстоятельств, и нередко обращающиеся к данному произведению новые поколения почти перестают ощущать заключенную в нем политическую проблематику.

В новой исторической ситуации произведение может жить новой жизнью, соприкасаясь с реальностью иными точками.

Актуальный слой произведения ориентирован на данное общество, глубинные же слои обращены к человечеству и придают произведению онтологически длительный статус, ибо оно в целом не только является ответом на конкретную злободневную ситуацию современности, но и предназначено для продолжительной и даже вечной жизни. Хотя актуальный политический слой ориентирован на сиюминутность, он необходим. В нем осуществляется социальная позиция художника, которая в известной мере программирует восприятие других слоев произведения. Отсутствие или ослабленность актуального слоя затрудняет входение даже шедевров в сознание не только современников, но и в историю литературы: затрудненным оказывается восприятие глубинного эстетического слоя. Так, поэт Тютчев почти не существует для своих современников: он для них малопонятен. Для Некрасова и в 1856 г. 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. Это и определило безусловную значимость поэзии Тютчева.

Внутренний эстетический слой произведения ориентирован на протяженность человеческой истории. В художественном произведении живут и настоящее, и историческая память человечества о его прошлом, и предугаданное будущее. Речь здесь идет вовсе не об

историческом романе или о художественной фантастике. В любом серьезном произведении живут в форме традиции прошлое и будущее, осмысливаемые с общечеловеческой точки зрения. Именно это обеспечивает произведению вечную жизнь. Это особенно ярко проявляется в архитектуре, произведения которой призваны жить века — в разных эпохах. Художник обращается к «близким» (к своей социальной среде, к современникам), и к «далеким» (к потомкам, к человечеству). Он вторгается в отношения сегодняшнего дня и пересекает границу современности, вносит в будущее опыт своей эпохи и измеряет современность непреходящими общечеловеческими ценностями. Это вечные этические (добро и зло) и эстетические ориентиры (прекрасное и безобразное).

Значение произведения меняется из-за нестабильности его функций. Однако это относительная подвижность: при всей изменчивости произведения оно остается самим собой, в нем сохраняется его эстетическая определенность.

Произведение — это целый художественный мир, имеющий и относительную самостоятельность, и свою завершенность; это мир духа, по сложности и масштабности не уступающий реальному.

Произведение — структура, пробуждающая активность воспринимающего субъекта. Искусство ориентируется на художественно восприимчивое сознание, опережающее свою эпоху. А человек, воспринявший художественное произведение, оказывает определенное воздействие на действительность и на последующий художественный процесс. И это тоже не является конечным звеном в цепи взаимодействий, поскольку с него начинается дальнейшее движение художественного процесса.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ

СТИЛЬ КАК КАТЕГОРИЯ ОНТОЛОГИИ ИСКУССТВА

Понятие «стиль» многозначно, им пользуются разные науки (литературоведение, искусствоведение, лингвистика, культурология и эстетика). И чем расширительнее начинает толковаться это понятие («стиль одежды», «стиль моды», «стиль поведения», «стиль игры», «стиль жизни», «стиль мышления», «стиль руководства», «стиль работы»), тем более усиливается его культурологический смысл. Стиль предстает как качество определенной культуры, отличающее ее от всякой другой, как конструктивный принцип построения культуры. Обретая культурную значимость, предмет обретает и стилистическую выраженность — свидетельство его принадлежности к определенной культуре, к тому или иному ее социально-историческому пласту.

Стиль предмета — это не просто его внешняя форма, а в первую очередь характер его материального и Духовного функционирования внутри данной культуры, иными словами, стиль выявляет функциональные особенности предмета или явления.

Произведение обладает стилем как



Изображение на вазе

ограниченным множеством устойчивых, качественно определенных выразительных элементов.

Стиль в искусстве — это не форма, не содержание, не даже их единство в произведении. Попытки определения стиля через эти категории не дали плодотворных результатов. Стиль так же относится к форме, содержанию, как в живом организме его «форма» и «содержание» относятся к генам, которые обуславливают организацию живого существа, его индивидуальные, родовые и видовые особенности, тип его целостности. Стиль есть «генный набор» культуры, обуславливающий тип культурной целостности. Он представитель целого в каждой части, в любой клетке произведения. Подчиняя каждую деталь общему конструктивному замыслу, стиль определяет структуру произведения и его принадлежность к определенному типу культуры.

Стиль — устремленность всех элементов к единому художественному центру, центростремительная сила в произведении, обеспечивающая его монолитность.

Стиль — типологическая целостность, принцип организации художественного мира.

Стиль — внутренняя необходимость художественного мира, проявляющаяся в характере «сцепления» знаков {слов}, в обращенности к определенному типу восприятия. Французский эстетик Дюфрен утверждает: «Понять произведение — это убедиться, что оно может быть только таким, какое оно есть»⁴⁷,

В рецепционно-коммуникативном плане стиль — закрепленная в художественном тексте программа взаимопонимания автора и читателя.

ПОЛЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СТИЛЯ

Каково же поле функционирования стиля? От ответа на этот вопрос зависит понимание его социально-эстетической природы.

1. Стиль — фактор социального бытия произведения, осуществление ориентации художника по отношению к обществу. Стиль обуславливает существование произведения как законченного специфического социального явления, обеспечивает его онтологию.

2. Стиль — фактор художественного процесса, его стержень, его ось, вокруг которой происходят все «колебания». Даже реализм, будучи «многостилевым» направлением, имеет стилистическую ось. Стиль ориентирует художника по отношению к художественному движению. Он обеспечивает развитие художественной традиции на новом, едином основании, позволяет осуществить художественное взаимодействие разных эпох, не нарушая при этом структуры данного произведения. Стиль спасает произведение от эклектики.

3. Стиль — фактор художественного воздействия искусства. Он определяет характер эстетического вли-

Dufrenn M. *Phenomenologie de l'expérience esthétique*. — P., 1953. — P. 491.

яния произведения на аудиторию, ориентируя художника на определенный тип публики, а последнюю — на определенный тип художественных ценностей.

Художественный стиль — сфера оперативного воздействия искусства на сознание людей. Смысл, концепция произведения обращены к разуму, система образов — к мысли и чувству воспринимающего. Процесс прочтения (*интерпретации*) и оценки протекает во времени. Стиль же моментально, единым информационным броском, без подробностей сообщает о целостном качестве произведения. Еще прочитана только первая строфа поэмы, просмотрен только первый акт спектакля, а читатель и зритель, восприняв стиль произведения, уже знают многое, а нередко и то, следует ли смотреть спектакль и читать поэму до конца. Здесь мы сталкиваемся с информативным аспектом стиля, выступающего как узловой пункт художественной коммуникации, в котором сходятся все нити, протянутые через произведение от художника к реципиенту.

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». Точкой их встречи, местом пересечения их обоюдных стремлений и является стиль. Через него писатель передает свидетельство своего авторства, знак своей личности, заложенный в каждой клеточке произведения, вплоть до отдельной фразы, ее структуры, ритма, интонации. Через стиль произведения узнается художник, проявляется степень его близости духовному настрою реципиента. В стиле осуществляется (или пре-

рывается) 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.

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

Стиль диктует художнику избирательность по отношению к жизненному материалу, к художественной и общекультурной традиции, к общественным целям и к аудитории искусства.

СТРУКТУРА СТИЛЯ

Структура стиля отдельного произведения и художественной культуры в целом сложна и многослойна. В разных своих пластах в свернутом виде стиль запечатлевает и особенности авторской личности, и целостность художественного замысла произведения, и типологические черты художественного направления, и историческую традицию культуры, на которую опирается творчество художника.

Глубинный «порождающий» слой стиля обусловлен «трафеноменом» культуры (тематическая и интонационная общность), позволяющим понять процесс образования и бытия стиля как в истории культуры, так и в отдельном произведении. Стих, например, рождается ритмически выраженной интонацией, передающей эмоциональное состояние поэта и сообщающей творческому процессу ценностно-эстетическую ориентацию по отношению к теме. Только потом эта интонация облекается в слова. Иначе говоря, на «порождающем» уровне текста на-

ходится 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 потом влияли на ценностно-смысловое содержание искусства того или иного региона. Первый стилевой слой охватывает, например, все явления индоевропейской художественной культуры.

Второй стилевой слой отражает национально-стилевые особенности культуры. Здесь региональная стилистическая общность (единый тематический и интонационно-ритмический фонд) обретает содержательную конкретизацию, опирающуюся на жизненный опыт данного народа. Национальная стилистическая общность отчетливо видна и позволяет по стиливым признакам отличить произведение русского искусства от немецкого или французского. В хорошем 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 (национальный стиль народа, находящегося на определенном этапе историко-культурного развития). Таков стиль французского классицизма или итальянского барокко. На этом уровне стилистическая общность может сужаться до одного вида искусства (например, русский ампи́р 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 справедливо говорит о смеховой культуре средневековья, о карнавализации, которая касается стиля деятельности средневекового человека.

Исторически более поздний — *четвертый слой стилиа, общность внутри каждого из соперничающих художественных направлений.* Художественный про-

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

Позднейший по происхождению — *пятый уровень стилистической общности, индивидуальный стиль художника*, отражающий особенности его художественного мышления. Как только человек исторически сформировался в личность — обрел самосознание и своеобразие в 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...»⁵⁷

В новейшую эпоху убыстрения 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, шестую степень общности — возникает стиль периода творчества*. «Голубой» и «розовый» периоды в творчестве Пикассо имеют разную стилистическую окраску, хотя в них и сохраняется общность,

⁵⁷ Блок А. Собр. соч. В 8 тт. — М.; JL, 1962. — Т. 5. — С. 315.



П. Пикассо. Танец с бандерильями

скрепляемая индивидуальным стилем художника (личность при всех своих изменениях сохраняет ядро своего «я», и перед нами предстает другим тот же самый человек).

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

В XX в. возник *восьмой слой стилистической общности: стиль элемента произведения*, предполагающий нарочитое «склеивание», стыковку стилистически разнородных элементов. Одним из способов создания произведения, разные части или элементы которого имеют разный стиль, стал 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 Стравин-

ский. Полистилистичное произведение благодаря другим уровням стилистической общности сохраняет целостность.

Существует и исторически наиболее широкая стилистическая общность — *стиль эпохи*. Последний объединяет все стилевое многообразие художественных явлений данной эпохи даже тогда, когда они принадлежат к стилистически противоположным художественным направлениям. 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»^{6/}.

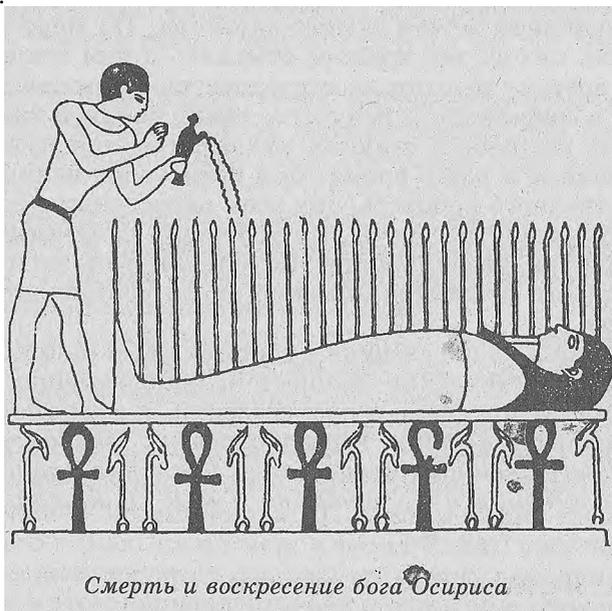
Стиль — манифестация культуры как целого, видимый знак эстетического единства. По мере усложнения целого все труднее отыскать в нем это единство, поэтому некоторые исследователи отрицают наличие в современном искусстве стиля эпохи и видят его лишь на ранних стадиях художественной культуры. Однако и в наше время, при всем усложнении художественного процесса, при всем нарастании в нем стилистической пестроты и увеличении стилистических слоев, не утрачивается эпохальная типологическая общность искусства. Именно она и составляет стиль эпохи.

Так в ходе развития культуры нарастало количество стилистических общностей, одновременно происходило усложнение и произведений, и художественного процесса в целом. Иными словами, *закономерность художественного процесса: усложнение структуры, произведения и нарастание в нем стилистических*

^{6/} Пастернак Б. Я. Об искусстве. — С. 206.

слов, увеличение и различий, и общностей с другими феноменами культуры.

Известно, что только в обществе человек может обособляться. Подобная диалектика общего и особенного присуща и художественной культуре. Развитие искусства способствует индивидуальной непохожести произведений, доходящей до жанровой оригинальности и стилистической неповторимости шедевра («Фауст» Гете, «Медный всадник» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя). Одновременно нарастает слой стилистической общности: 1) «порождающий» стилистический слой (региональное стилистическое единство); 2) национальный стиль; 3) национально-стадиальная стилистическая общность; 4) стиль направления (а также школы, течения); 5) индивидуальный стиль; 6) стиль творческого периода художника; 7) стиль произведения; 8) стиль элемента произведения (коллагность стиля); 9) стиль эпохи, накладывающий свою печать на все перечисленные пласты стиля.



СТИЛЬ — «ГЕННАЯ»
 (ПОРОЖДАЮЩАЯ) ПРОГРАММА
 ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Многие художественные и концептуально-смысловые особенности произведения «спрятаны» в его стиле и могут быть выявлены лишь путем стилистического анализа. Стиль — набор «генов», духовных принципов сцепления разных частей, отбора и сопряжения языковых единиц построения произведения.

Стиль как единая порождающая программа живет в каждой клеточке художественного организма и определяет структуру каждой клеточки и закон их сопряжения в целом. 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 чью-либо одностороннюю пользу, а ставится вопрос о нахождении некоей гармонии («консенсуса», как выражаются нынешние политики) 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 быденное (представляющее Евгения и личностность) начала.

Вся история России сконцентрирована в государственности, несущей упорядоченность и организован-

ность. Наводнение предстает в поэме как беспорядок истории, воплощение ее хаоса. Стихия рушит упорядоченные людьми набережные и мостовые и губит жизнь Параша. Так же и мятеж вламывается в государственность и крушит не только ее, но и жизнь частного человека — Евгения.

В поэме в схожих с эзоповым языком целях Пушкин новаторски применяет одический язык. Обычно иносказание одновременно решает и противощензурную, и чисто художественную задачи: адекватно выразить ироническую мысль. «Обратный ход» эзопова языка содержится в себе и богатые художественно-критические возможности. В «Медном всаднике» Пушкин добивается такого одического звучания стиха, что его мысль обретает противощензурную 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 одически-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 название царя «горделивым истуканом», «кумиром на бронзовом коне», человеком с «медною главой» и прочие «непочтительности»⁷¹.

Одический строй речи в «Медном всаднике» име-

⁷¹ В своем художественном открытии иронически-критических возможностей одической речи, одически-эзопова пафоса Пушкин опирался на живущую внутри славянских культур форму «восторженного отрицания», которую можно обнаружить в речах Иванушки-дурачка и которая позже проявилась в победных и верноподданнических высказываниях бравого солдата Швейка.

ет 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 ориентирован на художественное выражение возвышенного и всегда был традиционной формой возвышенного содержания. Пушкин надломил и преобразовал эту традицию, уходящую корнями в русский литературный процесс XVIII в. Одический стиль у Пушкина стал формой выражения не только возвышенного (замыслы Петра, рожденный его волей величественный Петербург), но даже и низменного (царский гнев и жестокое преследование Медным всадником маленького человека, и другие противочеловечные деяния «державца полумира»). Воспринимая мысль поэта как одически-восторженную, читатель невольно усваивал заключенный в ней критический пафос.

Применяя одический, высокий стиль для выражения «всего», для передачи эстетического богатства мира, а не только возвышенного аспекта действительности, Пушкин наносит удар по стилистическим переборкам классицистической 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 расширения 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 идейно-поэтических задач.

Утверждение обратного смысла сказанному — ход чисто иронический. Благодаря жизненному и художественному контексту мысль изреченная оказывается значащей нечто иное и даже противоположное тому, что сказано впрямую. Напыщенную, возвышенно-патетическую, традиционно литературно-изукра-

шейную речь художник снижает с помощью иронии. В поэме одический стих, но если вчитаться внимательно, если не обманываться пафосной интонацией и не следовать ей «до конца», то благодаря двуплановой семантике ключевых слов или такому их сцеплению, при котором происходит просвечивание-одного слова через другое или подсвечивание одного слова другим, 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 как царь-преобразователь и как «грозный» преследователь личности.

Пушкин замечал, что церковнославянский и русский разговорно-бытовой язык — это даже не два самостоятельных языка, а всего лишь «два наречия одного славяно-русского языка». Простонародное наречие, считал он, необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей.

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. И в этом поле между двумя полюсами и рождается некий поэтический магнетизм, который оказывается способным держать и оживлять любую фигуру, даже многопудовую фигуру бронзового истукана.

Там, где звучит тема Евгения, язык из одически-пафосного становится обыденно-повествовательным. Вся загадочность и таинственная прелесть этого языка в том, что совершенно обычные слова, соединяясь самым прозаическим образом, образуют великую поэзию:

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

А равновеликость Евгения Петру в момент бунта подчеркивается тем, что Пушкин говорит о Евгении в этом эпизоде таким же высоким, пафосным языком, каким он ранее говорил о Петре.

Маленький человек, которого не брал в расчет в своих державных планах и 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 направлением и характером «отклонений» художественного текста от «нейтрального 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.

Прежде всего норму нарушает обозначение царя местоимением «он» без предшествующего прямого обозначения этого персонажа повествования. Этим подчеркивается исключительность, единственность и величественность фигуры, о которой идет речь, в стилистическом же плане достигается возвышение, одицизация речи. Однако здесь же Пушкин употребляет не одическое слово «брег», а обыденное «берег». Вот и получается, что принцип построения фразы — сочетание одического и обыденного. Это и становится порождающим принципом построения всей поэмы.

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 слиться воедино.

Вкрапливание обиденного в высокое и высокого в обиденное осуществляется до конца поэмы. 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-обиденную речь, где употребляется столь низкое слово «труп» (не тело!), вдруг органично вплетается слово «высокого» ряда — «хладный». Оно поднимает маленького человека, ощутившего и свое достоинство, и свои права, 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 одически-высокого и обиденного.

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, в том числе и в концовке, действует единая программа стиля, представляющего целостность. Целостность же поэмы в показе двойственности всего. Все раздвоено, все двулико, все имеет две стороны, все оборачивается иным: злое — добрым, доброе — злым, высокое — низким, низкое — высоким, жалкое — возвышенным. Сам стиль пушкинской поэ-

мы несет в себе осознание диалектичности жизни, ее противоречивости, переходов одного в другое, родства и вражды противоположностей, вражды и родства схожестей.

Образы «Медного всадника» обобщенно-философичны, аллегорико-символичны. Конь — Нева — державная власть — народ — бунт — это звенья метафорической цепи. Они то отождествлены, то сближены в смыслах — идет игра значений. В поэме «сверхплотное вещество» смысла. Малый объем поэмы — свидетельство чувства меры и знак 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 этого аллегорического смысла поэмы существенно, что Нева, обычно закованная в береговой гранит, разбушевавшись, оказывается враждебна 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.

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 спо-

собными к наложению на новые исторические ситуации, что придает поэме актуальность на все времена и делает ее «вечным спутником» человечества.

Стиль поэмы построен по самой гармоничной модели — лука с натянутой тетивой. Стиль поэмы — внутренне напряженная гармония, стягивающая в целостность сложность и противоречивость бытия. Стиль поэмы — чудотворный строитель гармоничного художественного мира, сопрягающего в единство глубочайшие противоречия и реальности, и творческой мысли.

**ЭСТЕТИКА -
РИТОРИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
РЕЧИ И ПОЭТИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
РЕАЛЬНОСТИ**



**НАУКА О СРЕДСТВАХ
СОЗДАНИЯ СТИЛЯ
И ПОСТРОЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА**

433
РИТОРИКА —
ПОЭТИКА —
ЭСТЕТИКА

440
РИТОРИКА —
ЛОГИКА
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЙ МЫСЛИ,
СРЕДСТВО
СОЗДАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЙ РЕЧИ

468
ПОЭТИКА —
СРЕДСТВО
СОЗДАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЙ
РЕАЛЬНОСТИ





РИТОРИКА - ПОЭТИКА - ЭСТЕТИКА

РИТОРИКА И ПОЭТИКА, ИХ ПРЕДМЕТ

В начале 70-х гг. нашего века возникло повышенное внимание к риторике и поэтике. Их традиционная проблематика предстала в обновленном виде.

Идею исторической поэтики, как известно, выдвинул в XIX в. академик А. Н. Веселовский, оставивший незавершенным глобальный замысел всеобщей истории литературы, построенной по поэтическим жанрам с учетом исторической изменчивости всех параметров литературы. В 1923 г. литературовед В. М. Жирмунский назвал поэтику наукой, изучающей поэзию как искусство¹⁷. В 1940 г. другой литературовед — Л. И. Тимофеев отождествил «собственно» теорию литературы и поэтику²⁷, а в 1948 г. этот автор вообще отказывается от термина «поэтика».

Риторику, история которой уходит вглубь веков, в нашем веке постигла

¹⁷ См.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 15.

²⁷ См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1940. — С. 5; Он же. Теория литературы. — М., 1948.

судьба еще более забытой дисциплины: ученые многие годы считали ее схоластикой — набором приемов прежде всего ораторской речи, не имеющей прямого отношения ни к поэтике, ни к теории литературы, ни тем более к эстетике. Однако в последние десятилетия философы и ученые на Западе — Греймас, Гадамер, Барт, Яусс, а еще ранее Хайдеггер — заинтересовались риторикой. В отечественной науке ей уделили серьезное внимание М. Я. Поляков и Ю. М. Лотман, на санскритском материале — П. А. Гринцер. Что касается поэтики, то ей в плане конкретно-исторических исследований в последние 10—15 лет повезло еще больше³⁷. Но, к сожалению, даже в фундаментальных работах по этой проблематике нет современного теоретического определения поэтики, не показано ее соотношение ни с риторикой, ни с эстетикой.

Чем же объясняется столь острый интерес к этим дисциплинам в наше время?

В 60-е гг. отмечается обращение структурализма, семиотики, рецептивной эстетики, герменевтики, теории художественной коммуникации, культурологии, методологии критики к рассмотрению вопросов стиля, художественности, социального функционирования искусства, к разработке проблемы художественной реальности. Все это возобновило и обострило интерес к риторике и поэтике, которые были осмыслены в новых своих возможностях — в способности обогатить художественное мышление стилистической окрашенностью и концептуальной насыщенностью, а художественную критику — инструментами анализа стиля, художественной реальности и художественной концепции произведения.

Что же такое риторика и поэтика в их нынешнем понимании и толковании? В чем их особенности как

³⁷ См., например: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1979; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976; Аверинцев С. С. Поэтика ранней византийской литературы. — М., 1976; Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. — М., 1983.

культурно-эстетических феноменов и каковы взаимодействия между ними?

Прежде всего, следует различать риторику как особенность художественной речи^{4/} и как дисциплину, изучающую способы создания художественной речи. Под углом зрения эстетики важно рассмотреть оба значения понятия «риторика», однако в данном случае акцент все же будет делаться на научное осмысление особенностей художественного мышления.

Риторика выступает в качестве творческого инструмента художественного мышления, способствующего созданию стиля художественной речи. Как особая дисциплина, риторика постигает специфику художественного языка и средства его создания. Она изучает риторические фигуры — эти клише художественной мысли, силлогизмы художественного сознания, придающие речи стиль и качество художественности.

Риторика изучает типы отклонения от «нулевого уровня письма» (от стилистически немаркированной, бесцветной речи), создающие риторические фигуры, образующие стилистически окрашенный текст. Поэтика изучает типы отклонения от «нулевого уровня сообщения» (невывразительная протокольная информация), создающие художественную реальность. Другими словами, поэтика постигает средства создания художественной реальности. В известном смысле поэтика по отношению к риторике — управляющая ею метадисциплина.

Современные риторика и поэтика — это не рецептурный справочник, они не дают указаний, как писать или как украшать речь, они определяют поэтическое видение мира, поэтическое качество самой мысли художника и поэтическую форму ее выражения. Организуя художественную мысль, риторика формирует художественную речь. Риторика и поэти-

^{4/} В широком смысле речь — это и устная, и письменная речь в семиотическом значении, то есть речевая деятельность на основе не только вербального языка, но и языка живописи, кино, театра, музыки, хореографии, архитектуры.

ка выступают в то же время и как средства организации художественного общения.

Художественный язык предполагает понимание смысла той информации, которую он несет. Формы поэтического мышления (фигуры риторики и средства поэтики) делают этот смысл объемным, вариативно-инвариантным, подвижно-устойчивым, собственно художественным.

Художественный язык и представляемый им смысл есть сфера компетенции риторики и ее фигур. Описываемая этим языком и стоящая за ним художественная реальность есть сфера компетенции поэтики. А художественная концепция, представляемая художественной реальностью и непластическими идеями (отступления, декларации, назидания), есть сфера компетенции герменевтики. Насыщенная и оснащенная риторическими фигурами художественная речь соответствует художественной реальности, описываемой и в известном смысле создаваемой этой речью. В этом суть единения и в творческом, и в критическо-аналитическом процессах риторики и поэтики.

Еще в 1635 г. только что созданная Французская академия в 26-м параграфе своего устава подчеркнула «необходимость учреждения риторики и поэтики», тем самым исторически засвидетельствовав их взаимосвязь, и подчеркнула их соподчиненность: «Риторика, как изучение формальных структур, необходимо перерастает в более общую теорию, которая в точности совпадает с тем, что раньше называлось Второй Риторикой, или Поэтикой».

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РИТОРИКИ И ПОЭТИКИ

Как же соотносятся риторика и поэтика с эстетикой? Широкое семиотическое понимание речевой деятельности, на которое мы обратили внимание выше, и обнаруживает в риторике и поэтике их общеэстетические возможности. По художественной «логике»

риторических фигур, в соответствии с особенностями поэтики художественно мыслят не только писатели, но и живописцы, и архитекторы, и композиторы.

«Главенствующую роль» «риторического фактора» в поэзии подчеркивает Поль Валери. Эту идею правомерно истолковать расширительно и отнести ко всем видам искусства. Другими словами, расширительная трактовка риторики и поэтики и их предмета и является Предпосылкой признания и использования общеэстетических возможностей этих дисциплин.

Художники и искусствоведы обращают внимание на «изобразительные метафоры». Французский теоретик искусства Женетт говорит, что классическая риторика отличалась «неумностью в поименованиях, равносильной желанию охватить как можно больше явлений и оправдать свое существование путем увеличения числа объектов познания»⁵⁷. Однако расширение сферы влияния риторики должно идти не столько путем нахождения новых и новых фигур поэтической речи, сколько путем охвата всех видов искусства. Ключ к сближению риторики и поэтики с эстетикой — в положениях современной семиотики, согласно которым каждый вид искусства обладает своим художественным языком и выражение мыслей на этом языке есть художественная речь (дискурс).

Как аспект эстетики, риторика способна выявить инварианты художественного использования языков в разных видах искусства. Художественное высказывание без потерь для его смысла и ценности возможно выразить только теми языковыми средствами, которые предложены художником.

Взаимосвязь риторики, поэтики и эстетики прослеживается и в истории их возникновения и развития. Так, ключевые категории санскритской эстетики и поэтики⁶⁷ свидетельствуют: когда происходило становление этих дисциплин в Древней Индии, они

⁵⁷ Genette G. Figures. — P., 1964. — P. 214.

⁶⁷ См. об этом: Гринцер П. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987.

включали в себя риторическую проблематику. Этими ключевыми категориями были: раса (художественное восприятие), дхвани (значение художественного слова), гуна (художественная ценность), риги (стиль), аланкара (фигуры художественной речи). Последняя как раз и включает в эстетику проблематику поэтики и риторики.

Риторика рождалась в одно время с поэтикой и эстетикой и уже в Древней Греции взаимодействовала с ними. От задачи убедить (философ Горгий) риторика поднималась к задачам разумно строить речь, соблюдать должное в ее содержании и в ее построении, учить не только вызывать эмоции, но и приводить предмет речи в соответствие с ее нормой («говорить как все»), открывать новые стороны в предмете речи («говорить отлично от всех»), высказываться «уместно», «подобающе», «ново», художественно-выразительно. Отмечая это, ритор Исократ писал: «Не столь уж трудно изучить те общие приемы, при которых мы составляем все произносимые нами речи... но выбирать из них те, которые нам нужны в каждом отдельном случае, смешать их и расположить как надо, не нарушить уместности и разукрасить должным образом... вот это требует многих стараний и бывает делом души смелой и догадливой»⁷⁷.

С IV в. до н. э. риторика, обращенная ко всякой речи, все больше ориентируется на художественное мышление, становится средством критической деятельности и способом создания художественной речи. Уже Аристофан использовал термины риторики для суждений о литературе. Платон полагал, что художественная речь включает в себя вымысел и может оказаться ложной, но должна быть логически и эмоционально убедительной. Поэтому риторика для Платона есть искусство-наука, «философия красноречия» и средство достижения мудрости.

Софисты выдвигали в качестве ключевых катего-

⁷⁷ Цит. по: Древнегреческая литературная критика. — М., 1975. — С. 55—56.

рий риторики «умение», «опытность», «ловкость». Аристотель же считал, что риторика служит воображению, как логика — разуму: логика ориентирована на истину и действительность, а риторика — на вымысел и на вероятное, она строит язык, описывающий возможный художественный мир. Для Аристотеля логика искусства есть логика вероятностная, логика возможности или невозможности; она основана на метафорах, сравнениях и других риторических фигурах. Аристотель называет эту логику риторической^{8/}.

Греко-римские риторики разрабатывали приемы художественной речи и совершенствовались до виртуозности поэтическую технику. Античность породила мощную риторическую традицию. Риторика в художественном мышлении античности и средних веков активно участвовала в формировании художественного стиля, исследовала отношения автора и текста и открывала простор для художественной индивидуальности поэта. Однако в средние века и позднее развитие риторики во многом шло по пути перечисления риторических фигур как средств украшения произведения. Это выхолащивало эстетическую ценность риторики и на длительное время привело к ее кризису. В наше время на базе новых рецептивно-эстетических подходов к тексту риторика возродилась в новом виде. Риторическая традиция, укорененная в науке о литературе, вовлекла ныне в свою сферу и другие искусства и вступила во взаимодействие с современной поэтикой и эстетикой.

^{8/} См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М., 1975. — С. 259.



РИТОРИКА - ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ, СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

РИТОРИЧЕСКИЕ ОПЕРАЦИИ И РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

Уже первообразы искусства — сфинкс, кентавр, орнамент амфоры — были продуктами конкретно-чувственного мышлениями в них видны древние составляющие современного образного мышления. В риторических фигурах и запечатлелись клише этого мышления.

Иными словами, риторика накапливает набор художественных клише, которые используются в творческом процессе для формирования художественной реальности и нахождения речевых форм ее описания.

Глубинный культурный характер риторических фигур обнаруживает себя и в том, что образное сознание древнее научно-понятийного: конкретно-чувственные представления-образы, поэтический язык предшествовали аналитическим суждениям. Риторические фигуры — более ранние формы мышления, чем схожие с ними научно-логические силлогизмы. Это тоже своеобразные силлогизмы, ибо эти фигуры доказывают

воображаемую истинность своего вывода⁹⁷. Они способствуют и изображению, и оценке, и эмоциональной окрашенности речи, и передают информацию, иным путем не передаваемую.

За художественным текстом прямо не стоят адекватные ему факты действительности, а находится их осмысляющая художественная реальность. Лишь благодаря риторическим фигурам художник достигает своей цели — художественной мысли, выраженной в художественной речи, которая рисует художественную реальность.

Художественная реальность, создаваемая поэтом, зависит от стилистической окрашенности языка, то есть от использования в нем риторических фигур. Американский языковед Э. Сепир считал, что язык определяет то, как человек воспринимает и понимает мир. Язык влияет на наш образ мира¹⁰⁷. М. Поляков дал риторическое истолкование этого феномена, подчеркнув, что риторические фигуры «являются той образной сеткой, которая не только накладывается на мир, но и определяет его художественное видение»¹¹⁷.

В основных риторических операциях лежат три свойства текста:

1. *Членимость художественной речи* на все более и более мелкие единицы.

2. *Соотносимость художественного текста с его стилистически бесцветным, чисто информативным вариантом*. Риторические фигуры существуют лишь постольку, поскольку они противопоставлены норме, «принятому употреблению» (Ц. Тодоров), «нулевому уровню письма» (Р. Барт), передающему минимальными средствами суть сообщения. Отклонение от «нулевого уровня», заметное для читателя, слушателя или

⁹⁷ См.: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1986. — С. 186, 191.

¹⁰⁷ См.: Караулов Ю. И. Общая и русская идеография. — М., 1976. — С. 243—274.

¹¹⁷ Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — С. 144.

зрителя изменение в ту или другую сторону, создается риторическими фигурами, обеспечивающими стилевое многообразие искусства. Опозиция норма/отклонение лежит в основе всех риторических фигур художественной речи, определяющих ее стилистическую самобытность, выразительность. Риторические фигуры производят избирательную замену обыденного («нулевого») выражения мысли выражением нетривиальным, личностно окрашенным, экспрессивно-действенным, суггестивно убеждающим.

3. *Избыточность всякого текста.* Для надежности коммуникации язык как бы подстраховывает себя тем, что содержит не только необходимые и достаточные для передачи сообщения единицы, но и такие, которые хотя и помогают усвоению смысла сообщения, однако необязательны для его понимания. Таких необязательных единиц в языке около половины. Так, в современном письменном французском языке избыточность составляет примерно 55%. Другими словами, если сократить наполовину значимые единицы сообщения, его все равно можно будет понять. Избыточен не только литературный язык, но и язык других видов искусства. Язык театрального спектакля складывается, например, из нескольких знаковых систем: речь актера, его жесты и мимика, музыкальное и звуковое сопровождение, костюмы и грим, свет, цвет, декорации и т. д. Все эти, «языки» дополняют друг друга, создавая большую информативную избыточность.

Изменения «нулевого текста» во имя его стилистической выразительности не должны превосходить уровня избыточности. Избыточность языка для риторики представляет естественную границу, нарушив которую можно разрушить само художественное сообщение.

Риторические операции, приводящие к рождению художественного текста, включают в себя две тенденции: 1) создание отклонений (автор творит* осложняя текст и отклоняя его от «нулевого уровня»); 2) редукция (читатель или зритель в процессе восприятия и понимания сводят сложный текст к простому, точнее, проясняют его, не теряя богатства мысли, в нем за-

ключенного). Риторически обработанная речь требует активного творческого восприятия и предполагает разные варианты редукции, что соотносится с многозначностью художественной мысли.

Автор и реципиент «играют» уровнем избыточности текста, понижая и повышая этот уровень с помощью риторических фигур. Риторические операции ведутся с целью достижения художественного эффекта. Сам эффект отклонения от «нулевого уровня» независимо от его характера свидетельствует, что текст обладает элементами художественности. Иными словами, *образная мысль всегда риторически маркирована*.

Искусство — целенаправленное речевое воздействие, использующее целый арсенал риторических фигур. Нет искусства без риторических фигур. Значимое отсутствие фигуры в художественном тексте есть также фигура. Так, отсутствие метафор, сравнений и других фигур в стихотворении Пушкина «Я вас любил» придает этому лирическому признанию форму безыскусной откровенности и поэтичности.

Разные риторические фигуры дают различный эстетический и художественный эффект. Становясь общепринятыми, отклонения в языке искусства складываются в систему и обретают конвенциональность (соглашение, значимое для языка искусства). Но возможны и отклонения от конвенции, которые также оказываются художественно выразительными. Например, отклоняясь от общепринятого, Бетховен включает в симфонию хор, достигая тем самым новаторской выразительности своей музыки.

Как отмечал Роман Якобсон, риторический язык позволяет художественно воздействовать на всех «действующих лиц» коммуникативного процесса (то есть на автора, критика-интерпретатора и реципиента)¹²⁷.

В древнейших индийских книгах по хореографии описаны сто восемь риторических фигур танца. С помощью этих фигур можно музыкально-пластическими

¹²⁷ См.: Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 238.

движениями, жестами, мимикой выразить любую художественную мысль. Современные индийские танцовщицы изучают эти фигуры и применяют их. Столь же риторически клишированы движения европейского классического балета. Внутри этих клише есть огромный простор для индивидуально неповторимого творчества танцора. Ордерная система создавала риторические фигуры архитектурной речи. Появление нового языка в танце или в архитектуре есть обретение выразительности за счет отказа от традиционных, устоявшихся фигур, есть отклонение от нормы, созданной ими.

Важен анализ риторической системы. Однако риторика начинается с элементарных процедур: составления списка риторических фигур, перечисления основных элементов риторического сознания, описания каждого тропа, перечня средств «украшения речи», классификации, формализации, инвентаризации риторических фигур. Без этого современная эстетика обойтись не может. Это необходимо и в научных, и в учебных целях. Иное дело, что вычлененные и формализованные фигуры риторики должны быть теоретически осмыслены так, чтобы не застыть в каталоге фигур и иметь возможность вернуться к живой, действительной жизни — в мышлении поэта, в созданном им художественном тексте или в аналитической работе искусствоведа. В процессе классификации явлений наука всегда-несколько огрубляет действительность. Однако затем она возвращает аналитически расчлененной реальности ее живую трепетность. Нельзя, минуя формализацию риторического сознания, поднаться к установлению связи риторических фигур с самими речевыми высказываниями.

Системе риторических фигур в художественном мышлении в известном смысле соответствует система категорий в научном мышлении. И риторические фигуры — узловые пункты сети художественного освоения мира.

Риторические фигуры порой употребляются и в научной речи, однако там они играют лишь вспомогательную роль и не являются основной формой мыш-

ления. Художественное употребление риторических фигур происходит в пространстве образного текста, где осуществляется взаимодействие риторики и поэтики. Сами риторические фигуры поэтически взаимодействуют друг с другом и выглядят иначе, чем когда они предстают в научной классификации. Не только мысль, но и сами фигуры, ее формирующие, здесь живут, пульсируют, меняются.

Как научная дисциплина, риторика изучает различные типы отклонений от «нулевого уровня» речи, зафиксированные в разных риторических фигурах, обобщает все художественные приемы, средства и формы движения художественного мышления, систематизирует все способы создания художественного текста. Эстетика использует, вбирает в себя этот теоретический опыт риторики. Ныне назрело системное научное изучение риторических фигур с учетом их функционирования не только в поэтическом, но и в любом другом художественном тексте — кинематографическом, театральном, живописном, музыкальном.

ТИПЫ РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР

Новая риторика считает коренными риторическими фигурами: метафору — семантическое замещение по сходству; метонимию — замещение по смежности, ассоциации, причинности; синекдоху — замещение на основе количественных отношений (множественность — единичность) или причастности, включенности¹³⁷. И если литературное мышление метафорично, то киномышление метонимично по самой своей природе. По мнению же Потебни, «поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено.

¹³⁷ См.: Лотман Ю. М. Риторика // Труды по знаковым системам. — 12. — Тарту, 1981. — С. 14.

Таким образом, поэзия есть всегда иносказание... в обширном смысле слова»¹⁴⁷. Коренные риторические фигуры определяют природу образного мышления и имеют разное значение для разных видов искусства.

Риторические фигуры классифицируются в зависимости от типа применяемой операции отклонения (впервые этот принцип классификации предложила группа «Мю»): 1) от знака (слова) — морфологические; 2) от грамматического кода — синтаксические; 3) от смысла — семантические; 4) от принципов мышления — логические.

Первый тип риторических фигур возникает на основе отклонений от морфологической нормы (знак, слово претерпевают частичные или полные преобразования, замены, деформации). Обозначим основные разновидности этого типа отклонений.

Эпентеза (вставка) — риторическая фигура, возникающая путем добавления в середине знака (произносимого слова) лишнего звука. Так, в русском просторечии говорят: «ндравиться», «радиво». Художник может использовать эту фигуру для речевой характеристики героя или создания насмешливой, ироничной авторской речи. Это художественное средство применяется и в изобразительном искусстве, например при создании карикатурного портрета или шаржа.

Синонимия — при одном и том же означаемом составные элементы означающего заменяются другими. Так, в «Медном всаднике» Пушкин обычное словосочетание «холодное тело» заменяет поэтически выразительным «хладный труп». К частным случаям стилистической синонимии относятся архаизмы — замена современного понятия устаревшим, вышедшим из употребления. В «Пророке» Пушкина читаем:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он¹⁵⁷.

¹⁴⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 341.

¹⁵⁷ Пушкин А. С. Поли. собр. соч. В 10 тт. — Т. 2. — С. 340.

В архитектуре¹⁶⁷ Дворца творчества молодежи (Алма-Ата, 1982) воздушная, поэтически выразительная форма купола возникает путем *синонимии*, путем замены обычной его формы на форму, напоминающую шатер. Синонимия — при одном и том же означаемом составные элементы означающего заменяются другими (например, холодный — хладный, палец — перст). В рассматриваемом произведении казахской архитектуры синонимия проявляется в том, что для означаемого (*полусферическое пространство*), означаемым обычно служит *купол*, который заменяется другим означаемым (*шатер, юртообразная форма*). Эта *юртообразная* форма купола придает легкость и привлекательность всему зданию, читается издали как венчающий пространство силуэт, а вблизи — как выразительная пластическая форма, напоминающая о традиционном жилище предков современных казахов, которые вели кочевой образ жизни. Другими словами, в данном случае мы имеем дело с частным случаем синонимии — с *архаизмом*.

Использование элементов ордерной системы в современной архитектуре, отказ от перспективы в живописи — это тоже примеры архаизмов.

Неологизмы — вновь образованные слова. Например, с помощью неологизма «громокипящий кубок» Тютчев создает яркий поэтический образ в стихотворении «Весенняя гроза».

Риторической фигурой является и превращение текста в набор звуков, смысл которых не воспринимается, хотя звуки членораздельны. В этом случае избыточности речи не хватает и не происходит полноценного художественного общения, ибо редукция

¹⁶⁷ Б. Балыкбаев под моим руководством написал и защитил в МАРХИ кандидатскую диссертацию, по материалам которой опубликовал статью «Риторические фигуры в архитектуре» (см.: Академические тетради — №1. — С. 89), где показал наличие метафор, метонимий, синекдох, тмезиса (вставка), силлесписа и других риторических фигур в архитектурном тексте.

(возвращение к какой бы то ни было «нулевой ступени») оказывается невозможной; возникает заумь — слова, лишённые значения, как в стихотворении Крученых «Высоты»:

Еую
иас
оа
оасиея
оа

Этот риторический прием — разрушение традиционной знаковой системы и создание новой — широко применяется в абстрактной живописи и в конкретной музыке.

Цитирование иностранных слов также может быть риторической фигурой. Хорошо известно ее использование Львом Толстым в «Войне и мире». Художественно выразительны и другие «иностранности» включения. Например, диалектизмы в «Тихом Доне» Шолохова, жаргон в «Конармии» Бабеля.

Стыковка разных языковых пластов происходит и при использовании эклектического стиля в архитектуре¹⁷⁷.

Каламбур — игра слов, использование для достижения художественной выразительности и комизма многозначности слов, омонимии (полное совпадение означающих при различии означаемых) или звукового сходства слов.

Как прием выразительности каламбур употребляется не только в комедийном жанре. Прибегает к нему, например, Горький в одном из эпизодов своего романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина». Однажды товарищи высекли Бориса Варавку, сочтя его ябедником. Клима Самгина не любил Бориса. Поймав как-то «жука» и подавая его двумя пальцами Борису, Клима сказал:

— На, секомое.

¹⁷⁷ Подробнее об этом см.: Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. — М., 1982. — С. 51—74.

Каламбур явился сам собою, внезапно и заставил Клина рассмеяться...»¹⁸⁷

В изобразительном искусстве каламбур обнаруживается, например, в некоторых картинах Дали, которые при разных ракурсах прочитываются по-разному: люди на фоне старинного замка — бюст Вольтера.

Анаграмма — риторическая фигура, образующаяся путем перестановки на морфологическом уровне (букв в слове). Впервые употребил эту фигуру греческий грамматик Ликофрон (3 в. до н. э.). Примеры анаграммы: «ропот — топор»; а также такие псевдонимы, как Харитон Макентин — Антиох Кантемир.

Палиндром («перевертень») — обратные перестановки, одинаково читающиеся в обоих направлениях (слева направо и справа налево) фразы, строфы стиха. Примеры: «Я иду с мечем судия» (Г. Державин) или в поэме Велимира Хлебникова «Разин»:

Сетуй утес
Утро чорту
Мы низари летели Разиным
Течет и нежен нежен и течет
Волгу див несет тесен вид углов
Олени синело

В известном смысле палиндромом в архитектуре можно считать храм Покрова на Нерли, стоящий прямо на берегу реки. Отражаясь в реке, он удваивается и зрительно воспринимается в единстве со своим обратным изображением в водной глади. Кроме того, этот храм имеет осевую симметрию и «одинаков» слева направо и справа налево.

Второй тип риторических фигур возникает на основе отклонений от синтаксической нормы (при этом автор воздействует на форму предложения, изменяя его грамматическую структуру). «Нулевая ступень» синтаксической нормы для этого типа риторических фи-

¹⁸⁷ Горький М. Собр. соч. В 30 тт. — М., 1952. — Т. 19. — С. 77.

гур опирается на грамматическую норму, определяющую структурные отношения между морфемами. Согласно выводам лингвиста Романа Jakobson, порядок слов во многих языках отражает логику содержания предложения: глаголы располагаются в соответствии с временной последовательностью событий, указывая на «главное действующее лицо сообщения», субъект доминирует над объектом. Нарушение этих «естественных» синтаксическо-грамматических особенностей сообщения имеет значение риторической фигуры.

Эллипсис — художественно-выразительный пропуск в речи частей предложения, которые в силу избыточности информации, заложенной в высказывании, подразумеваемы и могут быть мысленно восстановлены. Так, Жуковский в стихотворении «Певец во стане русских воинов» опустил глагол «превратим»:

Мы села — в пепел; грады — в прах;
В мечи — серпы и плуги.

Или другой пример. Иван Крылов пишет: «Не тут-то: море не горит», а подразумевается выражение «не тут-то было».

Когда слово или другая элементарная значащая смысловая единица исчезает из фразы, изменяется ее интонация, что в письменном тексте выражается многоточием. Примером такой риторической фигуры в живописи может служить картина Сурикова «Утро стрелецкой казни», где нет самой сцены казни — налицо полное сюжетное сокращение.

Примером эллипсиса в драматургии служит диалог Елены Андреевны и Астрова в пьесе Чехова «Дядя Еня». Вздошная речь персонажей отрывиста:

Елена Андреевна. Нет... Уже решено... И потому я лягу на вас так храбро, что уже решен отъезд...

Астров. Как странно... Были знакомы и вдруг и чему-то... никогда уже больше не увидимся. Так и в ; на свете...»¹⁹⁷.

^{19/} Чехов А. П. Пьесы. — М., 1972. — С. 108, 109.

Чтобы можно было воспринять смысл текста, из которого что-то опущено, избыточность этого текста должна быть достаточно велика для компенсации отсутствующего элемента.

Сокращение синтаксических знаков — риторическая фигура, сходная с асиндетоном (опущением союзов: «Пришел, увидел, победил...»). Впервые допустил исключение синтаксических знаков из поэтического текста французский поэт Гийом Аполлинер. Позже эту риторическую фигуру стали применять многие поэты и прозаики. При использовании этой риторической фигуры недопустимо нарушать границы избыточности: сокращение знаков препинания может вызвать синтаксическую неопределенность, чреватую смысловой неопределенностью. В кино «знаки препинания» (наплывы, затемнения) исключил из своего фильма «8 V₂» Феллини в кадрах перехода от реальных событий к воспоминаниям и к воображаемым героям сценам. Это придало фильму дополнительную выразительность.

Амплификация — перечисление и нагромождение. Пример — строфа из «Евгения Онегина» Пушкина:

Еще амуры, черти, змеи
 На сцене скачут и шумят;
 Еще усталые лакеи
 На шубах у подъезда спят;
 Еще не перестали топтать,
 Сморгаться, кашлять, шикать, хлопать;
 Еще снаружи и внутри
 Везде блистают фонари;
 Еще, прозябнув, бьются кони,
 Наскуча упряжью своей,
 И кучера, вокруг огней,
 Бранят господ и бьют в ладони:
 А уж Онегин вышел вон;
 Домой одеться едет он^{20/}.

^{20/} Пушкин А. С. Поли. собр. соч. В 10 тт. — Т. 5. — С. 19.

Или у Пастернака:

Во всем мне хочется дойти
 До самой сути:
 В работе, в поисках пути,
 В сердечной смуте,
 До сущности протекших дней,
 До их причины,
 До основанья, до корней,
 До сердцевины²¹⁷.

Амплификация используется в картинах Босха, Дали.

Силлепсис — риторическая фигура, создаваемая путем художественно-выразительного нарушения правил согласования морфем или синтагм по роду, числу, лицу или времени. Гюго, например, принадлежат такие строки:

Просыпаешься утром, и вся семья
 Вас обнимает и целует: мать, сестра, дочь!

Силлепсис как замену одного лица другим можно найти в «Очерках бурсь» Помяловского. Один из бурсаков, Петр Тетерин, так расписывается в получении казенных сапог: «Петры Тетеры получили сапоги»²²⁷.

В театре дополнительный художественный эффект возникает от исполнения детской роли актрисой «травести», женских ролей — мужчиной или мужских — женщиной.

Хиазм — риторическая фигура, которая задает определенный порядок в одном предложении, а в другом возникает его обратная (зеркальная) симметрия; композиционная фигура, в которой из двух предложений, построенных на синтаксическом параллелизме

²¹⁷ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Переводы. — М., 1990. — С. 393.

²²⁷ Помяловский Н. Г. Мещанское счастье. Молотов. Очерки бурсь. — М., 1988. — С. 321.

ме, второе предложение строится в обратной последовательности членов. Вспомним пушкинские строчки:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей...

Здесь первое предложение построено по схеме: «подлежащее — сказуемое», а второе наоборот — «сказуемое — подлежащее».

Параллелизм — одна из строк по своему синтаксическому построению повторяет другую. В «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасов пишет:

Что тебе эта скорбь вопиющая,
Что тебе этот бедный народ?²³⁷

Риторическая фигура *тмезис* возникает, когда обычно тесно связанные друг с другом морфемы или синтагмы разделяются другими, вставленными между ними элементами. Гюго, например, в стихотворении «Король неблагодарный» пишет:

Ты повелел в своей гордыне, —
Стыдись! — чтоб день и ночь тебя
Монах твой славил по-латыни
И по-кастильски — твой судья²⁴⁷.

Или у Блока в стихотворении «Унижение» читаем:

В желтом, зимнем, огромном закате
Утонула (так пышно!) кровать...²⁵⁷

Тмезис в кино выражается в виде неожиданной монтажной вставки между двумя связанными эпизо-

^{23/} Некрасов Н. А. Избранное. — М., 1975. — С. 102.

^{24/} Гюго В. Стихотворения. — М., 1981. — С. 228.

^{25/} Блок А. Собр. соч. В 6 тт. — JL, 1980. — Т. 2. — С. 167.

дами, а в живописи возникает при некоторых видах коллажа и карикатурного изображения.

Пример тмезиса в музыке: романс Александра Градского «Отвяжись, я тебя умоляю!», написанный на стихи Владимира Набокова и посвященный навсегда покинутой России. В романс неожиданно вторгается фрагмент революционной песни «Отречемся от старого мира».

А теперь пример тмезиса в архитектуре: в лечебно-оздоровительных банях «Арасан» (Алма-Ата, 1982, арх. В. Хван) — крупный пластический центр всего комплекса портал разделяет на две выразительные формы. Портал как бы повисает между ними, сдерживая их взаимное визуальное тяготение. Нарочитая нетектоничность портала создает эффект неожиданности, что позволяет воспринять портал как *вставку* (риторическая фигура *тмезис*).

Инверсия — проявляется в изменении порядка подлежащего, сказуемого, обстоятельств времени и места, а также при сходных операциях, касающихся таких пар, как «глагол — наречие» или «существительное — прилагательное в роли определения». Так, у П. Верлена:

О, печальна, печальна была моя душа.

Инверсия строится на «игре» Порядком слов или других знаков, позволяя поэту создать речевое пространство, а читателю ощутить знаковую систему данного искусства. На этой основе возникают художественные поиски, подобные «топографическим опытам» Малларме, Аполлинера, Бютора.

Риторические фигуры в специфически преломленном виде находят применение во всех художественно-коммуникативных системах, например в кинематографе²⁶⁷.

²⁶⁷ См. Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клиненберг Ж.-М. и др. Общая риторика. — М., 1986. — С.158—159. (Этих авторов принято называть группой «Мю».)

Риторические фигуры третьего типа (тропы) строятся на основе «семантических сдвигов», замены одного смыслового содержания другим, отклонения от «нулевого смысла». В тропе изменяется основное значение знака, слову приписывается значение, не совпадающее с его прямым значением. Троп изменяет содержание слова, сохраняя частичку его первоначального смысла. Такие смысловые риторические операции опираются на то, что явление может быть разделено по двум основаниям: 1) составные части явления: река — исток, русло, устье; 2) разновидности явления: река — равнинная, горная, подземная. Эти два коренных смысловых взаимоотношения лежат в основе тропов, к которым, по словам Яacobсона, предрасположены реалистические школы искусства.

Переход от частного к общему, от части к целому, от меньшего к большему, от вида к роду порождает риторические фигуры синекдохи и автономазии.

Расширяющая синекдоха — употребление большего вместо меньшего. Например, о людях говорят: «простые смертные», однако это выражение правомерно применить и к животным. *Сужающая синекдоха* — употребление меньшего вместо большего. Например, в «Медном всаднике» Пушкина слово «флаги» употребляется вместо словосочетания «торговые корабли под национальными флагами»: «Все флаги в гости будут к нам...». Сужающая синекдоха возникает в поэтической речи и тогда, когда единственное число заменяет множественное. Например, в поэме Пушкина «Полтава»:

Швед, русский — колет, рубит, режет.

В кинематографе синекдоха как риторическая фигура применяется при крупных планах («блю-ап»), когда часть предмета как бы олицетворяет его целое (изображение орудий — образ броненосца «Потемкин» в одноименном фильме Эйзенштейна). В скульптуре — бюст, а в живописи портрет часто предстают как синекдоха.

Автономазия — замена имени лица предметом, к

нему относящимся, или нарицательного имени лица предметом, к нему относящимся, или нарицательного имени — собственным. Так, в «Моцарте и Сальери» Пушкин называет Микеланджело «создатель Ватикана», а в одном из стихов врача именует эскулапом.

Королева риторических фигур, генеральный троп риторики — *метафора* — установление в художественном сообщении смысловой связи по сходству, изменение смыслового содержания слова (знака), отсылка и к прямому, и к переносному его значению. Как «перенос наименований по аналогии»²⁷⁷, она служит мощным фактором обогащения понятий. База для создания метафоры — сходство, проявляющееся в пересечении двух значений слова или другого знака. Пример метафоры — определение Паскаля: «Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий»²⁸⁷.

По образному выражению группы «Мю», метафора — это маленький смысловой скандал. «Метафора приписывает объединению двух множеств те признаки, которые, строго говоря, присущи только пересечению этих множеств... Метафора... как бы раздвигает границы текста, создает ощущение его «открытости», делает его более емким»²⁹⁷. Группа «Мю» обращает внимание на изобразительные метафоры в живописи.

Сближая разные предметы, метафора помогает лучше описать один из них. Не случайно она часто оформляется при помощи союзов «как», «подобно», «словно», способствующих сравнению и установлению похожести или тождества. Таковы стереотипные сравнения: «ясный как день», «один как перст».

Риторические фигуры в известном смысле «ложны», и заключенное в них отождествление никто не

²⁷⁷ Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 80.

²⁸⁷ Ларошфуко Ф. де. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. де. Характеры. — М., 1974. — С. 169.

²⁹⁷ Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М. и др. Общая риторика. — С. 200.

принимает буквально. Пример такой «ложной», но и выразительной метафоры — строчка Гейне:

Так сухо во рту, будто
солнце я съел...^{30/}

Искусство по самой своей природе риторично и в первую очередь метафорично. Художественная мысль строится по законам риторики, и главной ее моделью становится метафора. Например, Стендаль в книге «О любви» с помощью метафоры описывает чудесное преобразование души влюбленного: «Если в соляные копи Зальцбурга бросить веточку и выгащить ее на следующий день, то к радости своей можно обнаружить, что скромная частица растительного мира покрылась ослепительными кристаллами, вязь которых придает ей дивную красоту. В душе, наделенной даром любви, происходят сходные процессы. Реальный облик женщины, запав в душу мужчины, мало-помалу преобразуется вязью наслаиваемой фантазии, которая наделяет даже самый бесцветный образ всею полнотою совершенства». Так, по мнению Стендаля, реальность, преломляемая кристаллами чудесного, преобразуется и осветляется. Здесь мысль только потому и художественна, что она метафорична.

Выступая в Литературном институте на творческом семинаре (1945), участником которого был автор этих строк, поэт Илья Сельвинский выдвинул предположение о существовании метафор восточного и западного типов. Восточная художественная традиция предполагает одну точку сходства между сравниваемыми предметами. Например, сказать «девушка стройна, как телеграфный столб» в рамках восточной традиции, считает Сельвинский, вполне допустимо. В традициях же русской и в целом европейской поэзии метафора должна нести по меньшей мере три точки сходства с сопоставляемыми явлениями. Следуя этой традиции, правомерно сказать «девушка, как берез-

^{30/} Гейне Г. Стихотворения. — М., 1985. — С. 275.

ка». Схожесть здесь в том, что оба сравниваемых объекта стройны, молоды, гибки, по-весеннему свежи и радостны.

Рассуждения Сельвинского ценны тем, что на примере метафоры показывают отношение риторических фигур к глубинным национально своеобразным структурам художественного мышления. Особенности «западной» метафоры Сельвинский демонстрировал, используя описание люстры, спрятанной на лето в марлевый чехол: «Люстра была как кокон». Здесь есть три вида сходства: внешнее — белая оболочка; внутреннее — в оболочке заключено нечто; бытийное — состояние изменится: внутреннее обнаружится и оживится.

У Эсхила читаем: «Да не испытаем мы то, из-за чего — великие страдания, ради чего — великое море пропахано мечом». Анализируя эту метафору, литературовед О. Фрейденберг пишет: «Образ «пахать мечом» уводит к мифологии: известно семантическое тождество земледельческих и военных орудий. Великое море, пропаханное мечом, — это то море, по которому отплыл Парис с Еленой в Трою, море любви, вызвавшее войну народов. Мифологические образы продолжают говорить своим конкретным языком. Но они же «иносказуют» сами себя, давая понятийный смысл: «Да избежим мы пагубных последствий любви». Античное «инакое оказывание» заключается в том, что образ, не теряя своего характера (пропахать мечом море), получает смысл, который вовсе не соответствует его смыслу (гибельные результаты страсти). Этот новый смысл начинает передавать семантику образа «инако», по-другому, совсем в ином умственном плане — отвлеченно, словно мысль читает одно, а говорит другое»³¹⁷.

Марсель Пруст считал, что метафора — привилегированное выражение глубокого поэтического виде-

³¹⁷ Фрейденберг О. М. Метафора // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 68.

ния, придающее стилю «род вечности». Подтверждением этой мысли может служить пример кинематографической метафоры из фильма Рене «Хиросима, любовь моя»: вначале зритель видит тело убитого японца, его руки раскинуты, это изображение монтажно сопоставляется с изображением тела солдата немецко-фашистской армии, лежащего в таком же положении. Можно вспомнить и другие кинометафоры: у Эйзенштейна в «Стачке» виды бойни, введенные в эпизод нападения полиции, или у Чаплина в «Новых временах» кадры, изображающие баранье стадо, монтажно состыкованы с картиной толпы. Примерами метафоры в монументальной скульптуре могут служить сфинкс, сопрягающий человека и льва, и кентавр, сопрягающий человека и лошадь.

Об общеэстетической всеобщности риторических фигур говорит определение архитектуры как метафоры из камня, данное итальянским теоретиком риторики и поэтики XVII в. Тезауро.

Метафора нашла свое место и в системе индийских риторик в фигуре рупака («придающая вид») ^{32/}. И неудивительно: индийская поэзия метафорически насыщена. Так, у Калидасы мы читаем: «Твои пальцы — стебли, блеск ногтей — цветы, руки — лианы, и вся ты — весенняя красота, открытая нашему взору». Различия рупака и метафоры не столь велики, чтобы воспрепятствовать признанию этих фигур соответствующими друг другу.

Близкая к метафоре риторическая фигура — *сравнение*, выявление общего признака при сопоставлении двух явлений. Например, у Пушкина в стихотворении «Анчар» встречается такое сравнение:

Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной ^{33/}.

^{32/} См.: Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. — С. 77—82.

^{33/} Пушкин А. С. Поли. собр. соч. В 10 тт. — Т. 3. — С. 80.

Монтажное сопоставление-сравнение часто применяется в киноискусстве.

Метонимия (букв.: переименование) — установление связи между явлениями по смежности, перенесение свойств предмета на сам предмет, при помощи которого эти свойства обнаруживаются, иносказательное обозначение предмета речи. Так, у Пушкина «шипенье пенистых бокалов» заменяет пенящееся вино, налитое в бокалы. В метонимии следствие может заменяться причиной, содержимое — емкостью, в результате чего происходит перенос названия на основе смежности значений. Например, порой материал, из которого сделана вещь, заменяет обозначение самой вещи. У Грибоедова Фамусов вспоминает: «Не то на серебре, на золоте едал».

Французский исследователь риторики Дю Марсе охарактеризовал разницу между метонимией и синекдохой: первая предполагает сопоставление существующих независимо друг от друга предметов («при метонимии заменяемое и заменяющее понятия не имеют общей семантической части»), а вторая — риторическое сопряжение предметов, составляющих некоторое единство и соотносящихся как часть с целым.

Исследователи отмечают существование *метонимичных эпитетов* («Светило дневное блистает» — Ломоносов), *метонимических перифраз* («Великая Петрова дочь» — Ломоносов)³⁴⁷.

Метонимический характер имеют гербы и другие геральдические и символические знаки (герб — метонимия государства). Коллаж в живописи порождает метонимические взаимоотношения приклеенной детали к нарисованной части полотна. «Нарисованные и приклеенные объекты принадлежат к разным и. несоместимым мирам по признакам: реальность/иллюзорность; двухмерность/трехмерность; знаковость/незнаковость и проч. В пределах целого ряда традиционных культурных контекстов встреча их в пре-

³⁴⁷ См.: Введение в литературоведение. — М., 1983. — С. 186.

делах одного текста абсолютно запрещена. И именно поэтому соединение их образует тот исключительно сильный семантический эффект, который присущ тропу»³⁵⁷.

Оксюморон — тесное соседство в синтагме двух знаков или слов с противоречащими значениями, прямое соотнесение и совмещение контрастных, казалось бы, несовместимых признаков и явлений. Таковы «черное солнце» в стихотворении Осипа Мандельштама «Эта ночь непоправима» и в концовке «Тихого Дона» Шолохова. С помощью оксюморона «великолепие бесстыдства» достигается емкая характеристика женщины легкого поведения в романе Фолкнера «Город».

Повтор — повторение звуковое, знаковое (словесное), синонимическое, осуществляемое во имя художественно выразительных, эмоционально внушающих и логически убеждающих целей. Повтор придает художественному высказыванию усиление, изменение и приращение смысла. Таков, например, повтор у Пушкина:

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!³⁶⁷

В фильме Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» в снах разных действующих лиц многократно повторяется одна и та же сцена приема гостей. Затем эта сцена осуществляется наяву.

Риторической фигурой повтора в архитектуре является, например, колоннада крыльев Казанского собора в Петербурге.

В санскритской поэтической культуре риторичес-

³⁶⁷ Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. — 12. — С. 14.

³⁶⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 тт. — Т. 3. — С. 177.

кой фигуре повтора соответствует фигура авритти, имеющая три разновидности: повторение слов с изменением смысла, повторение смысла с изменением слов и повторение и слов, и смысла.

Четвертый тип риторических фигур возникает на основе отклонений от логической нормы. Для фигур этого типа «нулевым уровнем» может быть «протокольная» речь, удостоверяющая истинность фактов. Риторические фигуры четвертого типа строятся на основе сознательного использования полисемии (многозначности слова или знака) в художественных целях.

Антитеза — противопоставление различных, резко контрастных явлений. Она строится по логической формуле: «А не есть не-А». Антитеза особенно выразительна, когда складывается из метафор. К такой антитезе прибегает, например, Державин в стихотворении «Бог»:

Я царь — я раб — я червь — я бог!^{37/}

Или у Пушкина:

Они сошлись. Вода и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой...

Наложение — употребление слова одновременно в прямом и в переносном, «фигуральном», значении. Наложение основывается на двух значениях слова, выраженных в одном его употреблении. Так, у Гюго читаем:

И вспоминают вас, перебирая пепел
Своего очага и сердца своего!

Специфика наложения заключается здесь в том,

^{37/} Державин Г. Р. Стихотворения. — JL, 1957. — С. 116.

что выражение «пепел сердца своего» воспринимается метафорически. В то же время читатель при восприятии текста принимает во внимание прямое значение слова «пепел» в контексте «пепел своего очага».

Наложение как риторическая фигура присутствует и в других видах искусства, например в кинематографе, в кадрах, снятых с двойной экспозицией. При этом одно изображение накладывается на другое и образует новую мысль, не заключенную ни в одном из взаимодействующих изображений.

Гипербола — риторическая фигура (троп), непомерное преувеличение размеров, количества, силы, значения явлений.

Римский оратор и теоретик красноречия Квинтилиан определял гиперболу как уместное отступление от истинного положения вещей. Она предполагает предельное увеличение действия, свойств, размеров предмета в художественных целях.

Образы богатырей в русском фольклоре гиперболичны: Илья Муромец «шалыгой железной» весом «ровно сто пудов» «куда ни махнет, улица падет». Когда Гоголь утверждает в «Тарасе Бульбе», что «редкая птица долетит до середины Днепра», он пользуется гиперболой как риторической фигурой. Иногда гипербола предстает в сочетании с метафорой («Этот кот — тигр»).

Среди древнеиндийских риторических фигур (*аланкар*) имеется фигура, сходная с восходящей к античным риторикам гиперболой, — это атишая (*преувеличение*) и ее разновидность — *атишайокти* (*преувеличенное высказывание*). Эта фигура используется при описании свойств, выходящих за пределы обыденного. Так, луноподобный блеск женских одежд и тел передается у Калидасы с помощью этой риторической фигуры: «Когда в венках из белого жасмина, намазав тело сандаловой мазью, в платье из льна женщины идут на свидание, их нельзя различить в лунном свете».

Применяя гиперболу, художник должен соблюдать эстетическую меру. Псевдо-Лонгин отмечал: «Необхо-

димо знать предел, до которого в каждом отдельном случае можно довести гиперболу»³⁸⁷.

Примеры гиперболы в архитектуре: грандиозная пирамида Хеопса, ибо для практической цели захоронения и мемориальной фиксации могилы достаточно холмика или склепа; триумфальная арка — гипербола входных ворот, символизирующая величие чьих-либо деяний.

В литоте — преуменьшение размеров, количества, силы, значения явлений.

Литота уменьшает явление, говорит о меньшем, чтобы сказать о большем. Литотами являются: миниатюра — в живописи, избушка на курьих ножках (Абрамцево) — в архитектуре; образ мальчика-с-пальчик — в фольклоре и мужичка с ноготок — у Некрасова. У него же в «Песне Еремушке» литота:

Ниже тоненькой былиночки
Надо голову клонить...

Доведенная до предела, литота превращается в молчание (лучший способ сказать меньше — вовсе ничего не сказать). Молчание может носить и гиперболический характер: от сильной эмоции речь обрывается молчанием, а письменный текст — многоточием. Внезапное прекращение речи — обрыв или временная приостановка. Во временных видах искусства приостановка может выражаться не только в молчании, но и в стоп-кадрах (киноискусство) или в немой сцене (театр). Общеизвестен пример немой сцены в комедии Гоголя «Ревизор». Жандарм сообщает о приезде подлинного ревизора, и далее следует авторская ремарка: «Произнесенные слова поражают как громом всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в каменинии»³⁹¹.

³⁸⁷ О возвышенном. — С. 3.

³⁹¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 7 тт. — М., 1977. — Т. 4. — С. 91.

Аллегория — иносказание, перенос значений одного круга явлений на другой, перенос по сходству от буквального значения к небуквальному значению суждения. Так, в «Слове о полку Игореве» игра Бояна на гуслях передается через аллегорию:

Тогда пускались десять соколов на стадо лебедей;
 Чей сокол долетал — того и песнь прежде пелась:
 Старому ли Ярославу, храброму ли Мстиславу...⁴⁰⁷
 (Перевод В. Жуковского)

В финале фильма Бергмана «Седьмая печать» в традиционно-аллегорическом виде (скелет с косою) героям является смерть и уводит их из жизни. А в «Земляничной поляне» того же режиссера аллегорией конца времен во сне больного героя предстает циферблат уличных часов без стрелок.

В басне аллегорическое отклонение от логической нормы происходит посредством олицетворения (король — лев) или через сужающую синекдоху (хитрец — лиса, труженик — муравей).

Эвфемизм — замещение грубого, запретного, неприличного или излишне резкого выражения более мягким, этически более приемлемым. При этом смысл эвфемизма сохраняется, но появляются побочные смысловые оттенки. Так, поэт Баратынский для обозначения «могиль», «того света» употребляет менее резкое выражение «обитель ночи».

Эвфемизм широко применяется и в кинематографе.

У древних народов было табу (запрет) на упоминание того или иного явления, поэтому приходилось давать понятия о них с помощью аллегории или эвфемизма. Можно предположить, что это древнейшие риторические фигуры, возникшие еще до развития собственно художественного сознания. Табу и поиски замены запретного упоминания эвфемизмом стимулировали процесс становления образного мышления.

⁴⁰⁷ Слово о полку Игореве. — JL, 1985. — С. 73.

Антифразис отличается от иронии отсутствием комедийного начала в критике. Пример этой риторической фигуры, когда о достойной сожаления точке зрения говорят: «Хороша позиция!»

Отрицание — риторическая фигура, используемая для образной характеристики явления «от обратного», путем сообщения, чем оно не является. Например, Лермонтов так характеризует своего лирического героя:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русской душой⁴¹⁷.

Риторические фигуры четвертого типа помогают авторам сознательно нарушать логическую связь и порой даже издеваться над логикой реальности. Например, «нож без лезвия, у которого не хватает ручки» (Г. К. Лихтенберг) — это предмет, существующий только в языке, создающем особую реальность.

Риторические фигуры дают такое парадоксально-неожиданное сцепление исходных знаков, при котором возникает качественно новая мысль, прямо не содержащаяся ни в одном из исходных знаков и не возникающая из их простого внериторического сложения.

Придавая философское, вселенско-бытийное значение риторическим фигурам, Тезауро полагал, что они составляют основу гениального мышления, одухотворяющего и человека, и Вселенную. Эти идеи находят продолжение в современных взглядах на риторiku. Отмечая наличие тропов в науке, Ю. М. Лотман пишет, что они «принадлежат творчеству вообще»: «...тропы являются не внешним украшением.., накладываемым на мысль извне, — они составляют суть творческого мышления... сфера их также шире, чем искусство. Она при-

⁴¹⁷ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. В 4 тт. — М., 1983. — Т. 1. — С. 258.

надлежит творчеству вообще. Так, например, все попытки... в... построениях пространственных физических моделей элементарных частиц и пр. являются риторическими фигурами (тропами). И точно так же, как в поэзии, в науке незакономерное сближение часто выступает в качестве толчка для формулирования новой закономерности»⁴²⁷. Это так, но с оговоркой: в науке тропы и риторические фигуры — дополнительное, необязательное средство. В искусстве же они неприменимы, они «сама суть» образного мышления.

Риторические фигуры, являясь носителями понятийного смысла, в то же время имеют конкретно-чувственную природу. Тем самым именно риторические фигуры создают в нашем мышлении «мост» (перемычку) между левым и правым полушариями, одно из которых обеспечивает понятийное, а другое — конкретно-чувственное мышление. Эта амбивалентность (двойственность) риторических фигур (понятийность и «зрительность», представимость, пластичность) и позволяет им жить и в вербальных (прозе, поэзии), и в изобразительных искусствах (живописи, скульптуре), и в искусствах, построенных на взаимодействии зрительного и вербального начал (театр, кино). Риторические фигуры значимы и для музыкального мышления. «В системе поэтического языка фигуры и тропы являются основными узлами, в которых сосредоточено энергетическое напряжение стилистического тела текста»⁴³⁷. Для прочтения риторических фигур главное — понять, какое переносное значение получает данное знаковое обозначение в данном контексте.

Итак, художник с помощью указанных четырех типов риторических фигур нарушает «нулевой уровень» речи, создавая таким образом художественный текст, передающий художественный смысл и несущий специфически эстетическое воздействие.

⁴²⁷ Лотман Ю. М. Риторика. — С. 10.

⁴³⁷ Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — С. 170.



ПОЭТИКА - СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

ПОЭТИКА МЕЖФРАЗОВОЙ СВЯЗИ

Поэтика — совокупность средств создания художественной реальности, существующей в художественном пространстве и времени. Одновременно поэтика — научная дисциплина, изучающая эти средства.

Четыре типа риторических фигур обеспечивают построение художественной речи на уровне фразы. Переход риторики в поэтику происходит в сфере межфразовой связи, способствующей соединению предложений в развернутое художественное повествование.

Эта проблематика заявила о себе в середине XVIII в. и получила развитие начиная с середины XIX в.^{44/} Научные идеи о межфразовой связи возникли в ходе изучения письменной речи, ее повторов, союзов, союзоподобных связок, грамматических и морфологических мостов от одного высказывания к другому. Эти и другие вопросы поэтической семантики, риторики фигур, поэтики текста являются или пограничными

^{44/} Campbell J. *Philosophy of Rhetoric*. — N.Y., 1849.

между риторикой и поэтикой, или проблемами собственно поэтическими.

Д. С. Лихачев выявляет закономерность: риторические ориентации в ходе развития художественной культуры предшествуют стилистическим. Можно предположить: за стилистическими изменениями следуют изменения поэтических средств и принципов создания художественной реальности, а затем — изменения в поэтике как научной дисциплине.

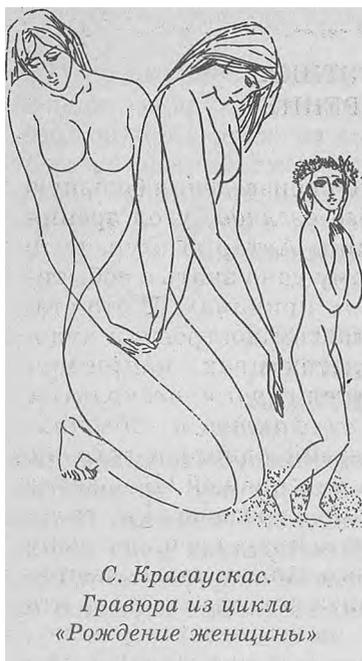
ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА, ВРЕМЕНИ И ДЕЙСТВИЯ

Альтерация — прием поэтики, обеспечивающий переход от одного действия к другому, организующий сложные отношения между действиями. Порой художник строит два последовательных ряда действий. При этом каждое событие одновременно и последующее в своем ряду, и параллельное событию из другого ряда.

Разрыв хронологической последовательности действия, включение в него пауз, лакун, временных перелетов вперед и назад, отступлений и воспоминаний — поэтические приемы создания художественной реальности. Эти приемы применяются, например, в «Декамероне» Боккаччо.

Поэтика построения повествования, спектакля, фильма включает в себя прием инверсий действия. Нередко в повествование вторгается другая хронологическая последовательность, нежели та, что непосредственно изображается. Это вторжение осуществляется через воспоминания, сны и другие отвлечения сознания героев от непосредственного действия (в фильме Феллини «8 1/2» в действие «без предупреждения» вторгаются воспоминания о детстве и отрочестве героя, об умерших матери и отце).

Искусство композиционно переставляет элементы реальности. В физическом мире причина предворяет



С. Крассаускас.
Гравюра из цикла
«Рождение женщины»

следствие. Но такой порядок необязателен для художественного сознания, где следствие может быть представлено ранее причины. Искусство нередко меняет течение времени и прослеживает жизнь человека в обратном направлении: от могилы к колыбели. Поэтика определяет характер отображения времени и действия в художественном произведении.

Игра временем придает художественному миру поэтическую выразительность. Оно то условно, то реально, то эпохально, то календарно, то суточно. Художник включает реципиента в субъективное

время героя или в объективное время реального действия.

Фантасмагорическую, сказочно-ироническую игру временем можно найти у Льюиса Кэрролла в книге «Алиса в Стране чудес»: «Возьмем, к примеру, Королевского Гонца. Он сейчас в тюрьме, отбывает наказание, а суд начнется только в будущую среду. Ну, а про преступление он еще и не думал!»^{45/}

Художественное пространство создается описанием вещного мира, деталями, подробностями окружающей героя среды. Все это создает *пространственно-временной континуум художественной реальности*, как, например, в «Медном всаднике» Пушкина.

^{45/} Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. В Зазеркалье. — М., 1978. — С. 163.

ПОЭТИКА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

В поэтике художественного произведения большую роль играет *ракурс авторского взгляда*, угол зрения на события и действующих лиц. Автор выступает то всеведущим, то лицом, которому дано знать о событиях, но ничего не известно об их причинах. И это становится поэтическим инструментом построения художественной реальности. В детективах, например, особенно наглядно используется *прием нескольких толкований одних и тех же фактов и событий*. Иногда изложение разных версий одного и того же события вкладывается в уста персонажей. В новелле Акутагавы «В чаше» и в фильме Куросавы «Расемон» бандит нападает на супружескую пару, насилует жену и убивает мужа. Но версии его гибели оказываются различными в рассказе бандита (он хвастается, что победил в честном поединке), жены (она утверждает, что сама убила мужа, избавляя его от позора), мужа (его «тень» говорит, что он покончил с собой). Авторской версии события нет.

Реалистическая проза рисует персонажей с разных точек: «изнутри» (психологический анализ в произведениях Льва Толстого и Федора Достоевского) и «извне» (Филдинг, Диккенс), а порой и меняет ракурсы авторского взгляда.

Французский теоретик литературы Цветан Тодоров определяет точку зрения писателя как «способ, которым излагаемые события воспринимаются повествователем, а следовательно, и потенциальным читателем»⁴⁶⁷.

В романах Флобера повествователь (автор) прямо не присутствует, хотя и не исчезает совсем. Он испод-

⁴⁶⁷ Todorov Tz. Poétique // Quest-ce que le structuralisme? — P., 1968. — P. 116.

воль проникает в сознание и читателей, и действующих лиц. Бальзак же создает образ всеведущего повествователя, который постоянно вмешивается в развитие сюжета. Точка зрения повествователя в романах Бальзака охватывает сознание всех персонажей, когда бы и где бы они ни действовали. Тесные, почти интимные отношения повествователя и персонажей возникают в романах Стендаля, хотя: рассказ часто ведется от третьего лица.

Смена «точки фиксации» по отношению к действительности характерна для поэтики киноискусства. Режиссер формирует художественную реальность фильма, активно используя ракурс съемки. Живописец, воссоздавая на полотне предметы, также всегда выбирает «точку фиксации» по отношению к изображаемому.

Важный способ передачи авторского видения реальности, навязывающий зрителю свой порядок, свою длительность, свой ритм, — *монтаж*. Он был открыт Эйзенштейном и ныне широко применяется в кинематографе, театре, литературе. Монтаж присутствует и в живописи, достигая там крайней своей формы — *коллажа*, склеивания, казалось бы, несовместимых элементов, оппозиционно противостоящих друг другу как условное/безусловное, иллюзорное/реальное, двухмерное/трехмерное. Коллаж проникает и в литературу, и в музыку, и в другие виды искусства.

Итак, в той или иной степени фиксированное присутствие автора в художественном тексте и разные типы его отношения к персонажам, к их поступкам, к их внутреннему миру становятся средством построения поэтики произведения. «Нулевая ступень» соотношения автора и повествования — точка зрения наблюдателя со стороны. А вездесущность, всезнание повествователя, художественный анализ «изнутри» воспринимаются как выразительное отклонение, созидающее поэтику произведения искусства.

Еще один инструмент поэтики — *принцип построения цепочки «автор — художественная реальность — реципиент»*. Поэтика дает в руки художника приемы «игры» не только авторской точкой



*К. С. Петров-Водкин. Рабочий у окна.
Этюд к картине «1919 год. Тревога». 1934*

зрения на художественную реальность, но и точкой зрения персонажей. Так, отклоняясь от «нулевого уровня» театрального действия, актер порой очуждает себя по отношению к исполняемому персонажу. Прием *очуждения (отстранения)* был разработан в театральной теории Брехтом и воплощен в его драматургической практике, прежде всего в спектаклях возглавляемого им театра «Берлинский ансамбль». «Эффект очуждения» достигается и тем, что актер выходит из образа и играет свое отношение к изображаемому им персонажу, и тем, что и персонаж, и

играющий его актер могут вступать в прямой контакт с публикой. При этом условное пространство художественной реальности сценического действия раздвигается, сопрягаясь с жизненным пространством зрительного зала, с самой реальностью.

«Удивление и любопытство», вызванные у зрителей новизной угла зрения на изображаемые события и действующих лиц, благодаря чему привычные, давно известные явления поворачиваются своей необычной стороной, пробуждают активность публики, заставляя ее как бы соучаствовать в происходящем на сцене.

Плодотворным поэтическим приемом стало создание образа героя, остающегося за сценой (кадром), через раскрытие отношения к нему действующих лиц (например, образ Пушкина в пьесе Михаила Булгакова «Последние дни»).

Все эти приемы поэтики, свойственные театру, имеют общеэстетический характер и применяются в кинематографе, литературе, живописи, графике и в других видах искусства.

ПОЭТИЧЕСКИЕ МАТРИЦЫ

Как уже было показано, риторика обеспечивает клишированность образной речи: риторические фигуры выступают в виде клише, определяющих ее стиль и смысловые инварианты. Поэтика же обеспечивает матрицированность (клише более сложного, более высокого типа) художественной реальности, запечатлеваемой художественной речью. Поэтические матрицы определяют художественно-концептуальные инварианты в художественном тексте. Поскольку художественное направление — это всегда инвариант художественной концепции мира и личности, то у каждого такого направления свои наборы поэтических матриц. При всем многообразии художественной реальности в разных произведениях эти матрицы фиксируют некоторые ее общие особенности, устойчивые для данного направления.

Клише (риторические фигуры) и матрицы; (принципы поэтики) художественной мысли более подвижны и имеют дополнительные степени свободы по сравнению с клише (категориями) и матрицами (законами) научной мысли.

Матрицы поэтического мышления — это и *топосы* — общие места в разных художественных текстах, обусловленные устоявшимися традиционными формами описания ключевых событий повествования (так, например, в древнерусской литературе существуют инварианты описания битв); и общности сюжетов («бродячие» сюжеты); и канонические композиционно-содержательные общности (например, в иконописи определенной школы); и жанры, хранящие историко-культурную память о наиболее общих содержательных формах произведений; и художественные нормы (например, требование единства времени, места и действия в искусстве классицизма); и каноны, особенно отчетливо выраженные в восточной поэзии.

Д. С. Лихачев отмечает традиционализм средневековой литературы: «Традиционность художественного выражения настраивала читателя или слушателя на нужный лад. Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами и для создания у читателя определенного настроения. Стереотип не был признаком бездарности автора, художественной слабости его произведения. Он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы... Стереотип помогал читателю «узнавать» в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы»⁴⁷⁷. Эта же закономерность действует в арабской⁴⁸⁷ и в китайской средневековой литературе⁴⁸⁷.

^{47/} Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 71.

^{48/} См.: Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. — С. 69—99.

^{49/} См.: Рифтин Б. Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур (Вместо введения) // Типология взаимодействия средневековых литератур Запада и Востока. — М., 1974.

Возникает вопрос: может быть, все эти матрицы поэтического мышления относятся только к искусству прошлого? Ведь в искусстве XX в., скажем, сонет с его матрицированной (канонизированной) структурой — явление редкое. Жанры — один из типов поэтического матрицирования художественной мысли, устойчивые формы художественной реальности. Они также сфера компетенции поэтики. Однако даже такая универсальная матрица, как жанр, еще в XIX в. ослабила свое воздействие на художественную мысль. Жанровая определенность произведений давно уже сильно размыва (так, пушкинский «Медный всадник» — это и петербургская повесть, и поэма, и маленькая трагедия).

В искусстве нового времени усилилась роль неповторимо-личностного видения мира, субъективной активности художественного сознания. И, казалось бы, оно или совсем не зависит, или менее, чем раньше, подчиняется диктату различных форм матрицирования художественной мысли (топосам, канонам, нормам). Все это так, но лишь в том смысле, что ныне поэтика и ее матрицы более тонко и с большей степенью свободы для авторской мысли воздействуют на творческий процесс. Однако без поэтических матриц, хранящих память традиции и предшествующие достижения художественной мысли в освоении реальности, ни современный, ни будущий творческий процесс не могут обходиться.

Интересно в этом плане проследить влияние форм эпопейного мышления Льва Толстого на современное художественное сознание, в частности влияние романа «Война и мир» на романы «За правое дело», «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана. Критик А. Бочаров пишет: «Из всех романов о войне диалогия Василия Гроссмана оказалась наиболее близка той русской эпической традиции, которая была утверждена Л. Толстым в «Войне и мире». И если вообще трудно представить, чтобы прозаик, стремящийся правдиво воспроизвести страшный буднично-трудовой труд войны, мог миновать опыт великого романиста, то Гроссман воспринял эти клас-

сические уроки вполне сознательно, последовательно, целеустремленно»^{50/}.

Поэтические матрицы, вобравшие в себя художественный опыт Льва Толстого, осмыслившего Отечественную войну 1812 г., обуславливают целый ряд конструктивных особенностей в самом построении диалогии Гроссмана, осмысляющего Великую Отечественную войну 1941—1945 гг. В центре романов как Толстого, так и Гроссмана находятся семьи (у Толстого — Ростовы и Болконские, у Гроссмана — Шапошниковы и Штрумы), узловым пунктом повествования в одном случае является сражение за Москву, во втором — Сталинградская битва, в обоих романах повествование постоянно перемещается из тыла на фронт, свободно пересекает линию фронта, описываются события, происходящие в далеком тылу неприятеля. В эпопеях Толстого и Гроссмана видны и частные аналогии: Платон Каратаев — красноармеец Вавилов, Наташа Ростова — Евгения Шапошникова. Да и не случайно Гроссман и его герои часто вспоминают фразы и ситуации из «Войны и мира».

Помимо этих общностей следует обратить внимание еще на склонность Гроссмана, как и других современных эпических романистов, вслед за Толстым предаваться философическим размышлениям в отступлениях от собственной линии повествования. Эти отступления не только включают в себя прямые социальные, философские, нравственные, исторические идеи, но и перекликаются с сюжетом, бросая на него и на героев ответы авторских раздумий. Непластические философские идеи взаимодействуют с пластическими образами в той и другой эпопеях. Эта «перекличка» своей наглядностью убеждает, что поэтические матрицы свойственны и современному художественному мышлению при всей его повышенной индивидуализированности, принципиальной оригинальности и неповторимости.

Итак, риторика способствует созданию художест-

^{50/} Бочаров А. Правое дело Василия Гроссмана // Октябрь. — 1988. — №1. — С. 128.

венной, стилистически выразительной речи, поэтика — построению художественной реальности, несущей художественную концепцию мира и личности. Поэтика позволяет строить художественное пространство и время, мир вещей и явлений, в них расположенных, действия, протекающие в макро- и микрокосмосе художественной вселенной. Художественное пространство и время, активность авторской точки зрения на события и персонажей художественного мира имеют отношение ко всем видам искусства. Уже поэтому можно сказать, что современная риторика и поэтика обладают общеэстетическим содержанием и назначением. Более того, риторика и поэтика — ныне часть эстетической проблематики еще и потому, что в них речь идет об общехудожественных формах мышления. Как силлогизмы — логические фигуры, определяющие формы мышления в науке, политике, философии, праве, так риторические фигуры и поэтические приемы создают русло мышления в литературе, театре, кино, хореографии, живописи, архитектуре. В этой глобальной причастности к самому строю и структурам художественного мышления и заключено общеэстетическое значение современной риторики и поэтики.

Они позволяют вполне рационально выверить и оценить во многом интуитивный процесс творения художественной речи и художественной реальности, процесс создания произведения как целостности, способствуют выявлению секретов художественного мастерства и освоению навыков мастерства критического.

Риторика повернута к проблемам художественного языка, к смысловому уровню стилистических операций, а поэтика — к художественной концепции, заключенной в художественной реальности, создаваемой системой пластических образов.

12 ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ



481
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЕ
ВОСПРИЯТИЕ —
ЗАВЕРШАЮЩЕЕ
ЗВЕНО
ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЙ
КОММУНИКАЦИИ

489
РЕЦЕПЦИЯ КАК
СОКРОВЕННЫЙ,
ЛИЧНОСТНЫЙ
ПРОЦЕСС И КАК
НАСЛАЖДЕНИЕ

**НАУКА О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
РЕЦЕПЦИИ**



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ВОСПРИЯТИЕ -
ЗАВЕРШАЮЩЕЕ ЗВЕНО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОММУНИКАЦИИ

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 на представлении трагедии «Отелло» Шекспира вполне взрослый зритель 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» и «над вымыслом слезами обольюсь»)? А может быть, лучший реципиент художественной культуры — это человек, способный к «ума холодным наблюдениям»? 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? Нужно 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 художественной рецепции 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 мирозерцание, 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.

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 (Констанцская 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. Сама онтология художественного произведения становится исторической. Однако изменчивость смысла произведения грозит перерасти в утверждение «всякое восприятие верно», открывающее дорогу произволу в прочтении произведения.

Третий тип решения, предлагаемый здесь, 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. 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 утверждает диалектику изменчивости и устойчивости, вариативности и инвариантности, открытости и закрытости художественного произведения, отвергает абсолютизацию как его изменчивости, так и устойчивости.

Гете подчеркивал, что именно людям суждено вызвать «к жизни духа и сердца» произведение, состоящее из одних лишь «слов и букв». Произведение (и в этом своеобразии художественной рецепции) интимно обращается к воспринимающему его человеку, вступает с ним в личный контакт и взаимодействует с его неповторимым личным опытом. Поэтому у каждого читателя создается свой образ Наташи Ростовской и своя концепция «Войны и мира». В известном смысле, сколько зрителей, столько и Гамлетов. При этом множество зрителей умножается еще и на многочисленных исполнителей: столько Гамлетов, 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, взаимообогащают 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).

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, а не непосредственно в 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. Кроме того, есть обусловленное историей разночтение: произведение живет разной рецепционной жизнью в разные времена. В культуре уже давно существует проблема интерпретации (истолкования, «перевода») пуб-

ликой произведения, созданного в прешествующий 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.

Современные рецептивно-исторические 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 потребителем.

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 участвуют 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 неизменной целостности. Для Изера целостность произведения многовариантна и осуществляет себя в любом акте читательского восприятия. В каждой читательской аудитории произведение конституируется в своем ином значении. Раньше эстетика признавала только те значения произведения, которые давала профессиональная критическая интерпретация. Это предполагало, что текст нуждается в неприменном 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 завершённый автором и неизменный текст? Произведение — полуфабрикат, дорабатываемый критикой? Произведение в своем конечном смысле — результат «диалога» автора и читателя?

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.



РЕЦЕПЦИЯ КАК СОКРОВЕННЫЙ, ЛИЧНОСТНЫЙ ПРОЦЕСС И КАК НАСЛАЖДЕНИЕ

МЕХАНИЗМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Восприятие искусства есть сокровенный, личный, интимный процесс, протекающий в глубине сознания человека и трудно фиксируемый при наблюдении. Этот процесс зависит 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 его 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 рецепиента красотой и наслаждением. Эту форму очищения Аристотель в «Политике» обещал разъяснить в «Поэтике», но соответствующая часть этой его книги утеряна. Очищение красотой и наслаждением (синонимично понятию *arocatharsis* - очи-

щению, в значении не переносно нравственном, а физическом) — 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 самонаблюдение 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 художественной рецепции началось в конце XIX в.: слушатели словесно характеризовали свои зрительные впечатления при восприятии 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.

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 художе-

твенных 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»^{1/}. В восприятии все эти сущностные и генетические моменты искусства повторяются. В игровой ситуации реципиент обретает опыт, передаваемый ему художником через систему образов. Игровой момент в художественном восприятии — это своеобразная операция, которую проводит отправитель информации над мировосприятием и сознанием реципиента.

Важный вспомогательный механизм 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 не-

^{1/} Хейзинга Й. *Homo luden.* — С.78.

которые 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 есть лишь один из вспомогательных психофизических механизмов художественной рецепции. Второй такой механизм — сюжетные и зрительнофигурные 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 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...»²⁷. 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 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

²⁷ Гейне Г. Собр. соч. В 10 тт. — М., 1958. — Т. 6. — С. 369.

восприятие музыки, оно становится полнее, объемнее. Внемузыкальные ассоциации музыки благодаря ее ритму породнены с жестом, танцевальностью. Чуткое 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 изображенному) и рецепция будущего (предвосхищение на основе проникновения в логику движения художественной мысли дальнейшего ее развития: представление о последствии 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 гг. «сумбуrom 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 тридцать лет).

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 нас поэма или роман, трагедия или комедия и т. д. Эта предваряющая информация обуславливает уровень ожидания и определяет некоторые стороны рецепционной установки.

Кроме того, 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 — обуславливает настрой воспринимающего на определенную эмоционально-эстетическую волну. Рецепционно-информативное значение стиля в том, что он определяет 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»³⁷.

Характер рецепции и интерпретации обусловлены типом текста.

ЗАКОНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Наслаждение искусством — результат преодоления его условности, сличения художественного с реальным, узнавания реальности в условном. Элитарное искусство нарочито трудно узнаваемо. Оно стремится доставить максимум наслаждения минимуму изощренных потребностей за счет затрудненного узнавания реального в художественном. Но при этом художник рискует впасть в ребузность или даже полностью обесмыслить свое произведение. 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-искусство общезначимо, общепонятно, но эстетически малоэффективно: оно доставляет минимальное наслаждение максимальному числу культурно

³⁷ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6 тт. — М., 1966. — Т. 6. — С. 273.

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 — обуславливает 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 продельывает время, приближая народ к великому искусству.

«Сперва измучившись, ей насладиться» — эта гумилевская формула любовного наслаждения есть и формула наслаждения картиной, поэмой и другими произведениями искусства. 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 обуславливают 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. До-расти до них, освоить эти духовные богатства становится важной общекультурной задачей. Понятность искусства — исторически изменчивая категория теории художественного восприятия.



П. Пикассо. Авиньонские девушки. 1907–1908

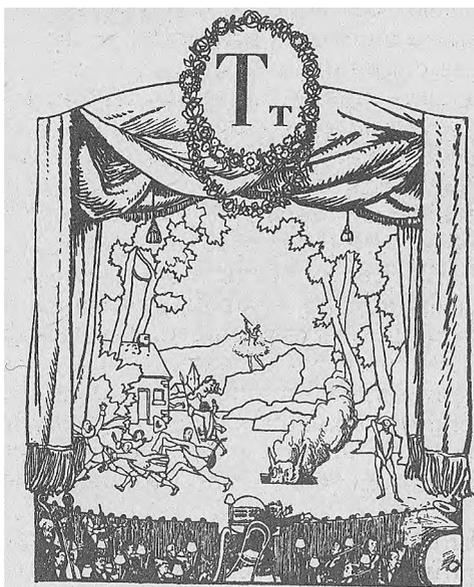
Художественное наслаждение — специфический аффект искусства, гарант и показатель того, что оно утверждает человека как самоценную личность, а не рассматривает его как винтик государственного механизма или как социального функционера, призванного решить определенные исторические задачи. Важный гуманистический смысл искусства в том и состоит, что в своих шедеврах оно утверждает: исторический прогресс должен твориться усилиями людей, но не вопреки личности, а во имя ее, для и через нее. Утверждение самоценного значения личности — дополнительный стимул ее социализации.

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 (M) прямо пропорциональна упорядоченности (O) и обратно пропорциональна сложности (C). Более убедительна формула Г. Айзенка: эстетическая мера — произведение, а не отношение упорядоченности и сложности: $M = O \times C$. 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 обуславливаться его художественно-концептуальной глубиной и прямо ей соответствовать.

13

ЭСТЕТИКА -
МОРФОЛОГИЯ
ИСКУССТВА

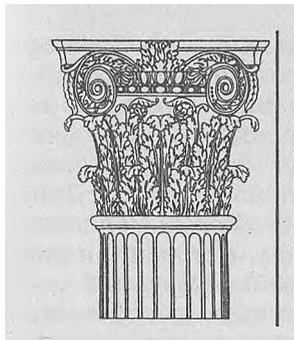


501
ВИДЫ
ИСКУССТВА

557
ИСТОРИЧЕСКАЯ
ДИНАМИКА
ВИДОВ
ИСКУССТВА

НАУКА О СИСТЕМЕ ВИДОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА





ВИДЫ ИСКУССТВА

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 этого многообразия искусства находили: Кант — в многообразии способностей субъекта, Гегель — во внутренней дифференциации объективной идеи, французские материалисты — в различии художественных средств, которыми пользуются музыканты, поэты, живописцы.

Причина разделения искусства на виды, многообразие типов художественного освоения мира опираются на эстетическое многообразие действительности, на духовное богатство художника и на богатство культурных традиций. На основе всемирно-исторической 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? Каждъга 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 она порождена тем же миром, который видит перед собой живописец. Музыкально одаренный герой Роллана Жан-Кристоф «прислушивался к невидимому оркестру, к пению хора насекомых, с ожесточением кружившихся 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»¹⁷.

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 — 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.

¹⁷ Роллан Р. Собр. соч. В 14 тт. — М., 1955. — Т. 3. — С. 300—301.

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 взаимодействие муз.

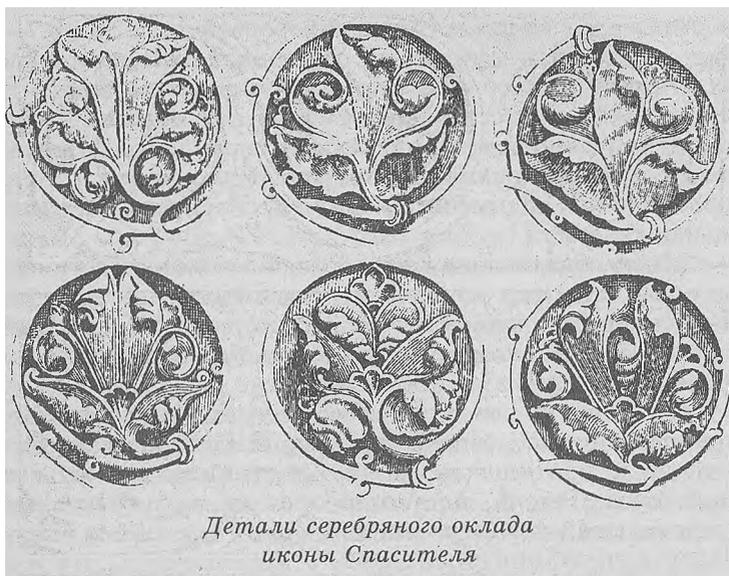
Многообразие видов искусства позволяет эстетически осваивать мир во всей его сложности и богатстве. Нет главных и второстепенных искусств, но каждый вид обладает своими сильными и слабыми сторонами в сравнении с другими искусствами.

Соотношение между искусствами, их большая или меньшая близость, их внутреннее сходство, взаимотяготение и противоборство исторически изменчивы и подвижны. Гегель, например, совершенно правильно предсказывал вероятность сближения 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»^{2/}. Это гегелевское пророчество осуществили импрессионисты. Их картины стали музыкой цвета, они отошли от сюжетной, близкой к литературе живописи и сблизились с музыкальным искусством.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Один из наиболее древних и поныне развивающихся видов художественного творчества — приклад-

^{2/} Гегель. Эстетика. — Т. 3. — С. 244.

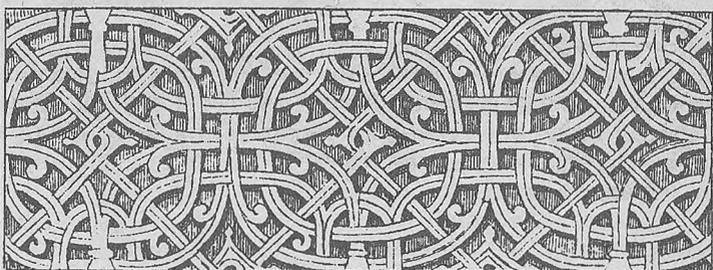


Детали серебряного оклада
иконы Спасителя

ное искусство. Оно осуществляется в предметах быта, созданных по законам красоты. Это 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 и мирозерцании народа и эпохи. Эстетическое воздействие прикладного искусства ежедневно, ежечасно, ежеминутно. Вещи, окружающие и обслуживающие нас, создающие наш быт и уют, могут подниматься до вершин искусства: J

Прикладное искусство национально по самой своей природе, оно рождается из обычаев, привычек, верований народа и непосредственно приближено к его производственной деятельности, к его быту.

В древности произведения прикладного искусства — это предметы роскоши (Древний Египет), красивые и удобные вещи (Древняя Греция), вещи, отличающиеся строгим вкусом (Рим эпохи республики).



*Детали серебряного оклада Евангелия,
хранящегося в библиотеке Св. Марка в Венеции*

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 обретает единство функции и красоты. Вещи долгое время обладают прелестью индивидуальной неповторимости. Это уникальные произведения, сохраняющие обаяние таланта и всей личности их творца — художника, ремесленника.

Развитие 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.

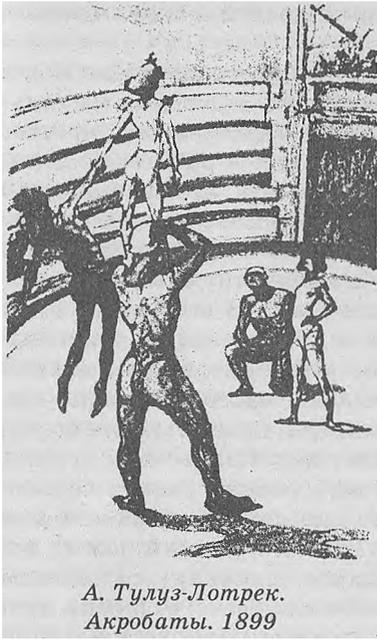
Вершина прикладного искусства — ювелирное дело, сохраняющее свое самостоятельное значение и развивающееся и сегодня. Ювелир изготавливает изящные, миниатюрные, искусно обработанные украшения и изделия прикладного искусства с использованием драгоценных металлов и камней.

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? Некоторые исследователи считают, что эксцентрика — форма цирка и без нее он невозможен. Однако неверно определять природу цирка по его форме. Ведь никто не удовлетворится определением поэзии как рифмованных строк. Важно найти специфику содержания цирка, а для этого задумаемся над целью 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 циф-



А. Тулуз-Лотрек.
Акробаты. 1899

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: со-

ра, нарисованная дресировщиком на доске? Ведь лев никогда не станет пожарником, 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?



Афиша Нового цирка

зданные им ценности воспринимаются как прекрасные.

Искусство, цирка — тоже 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 наглядно раскрывает этим безграничную власть человека над всем царством животных. В его работе в самом наглядном, осязаемом 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 и т. д.

Артист цирка решает как бы сверхзадачу — находит в вещи ее сверхмеру и творит по закону эксцентричности^ 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, то есть безграничную власть над всем миромЛ

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 не только добивается почти сверхъестественных результатов, но и создает образ человека, решающего сверхзадачу, создает художественное произведение благодаря ритмической и композиционной организации номера, продуманному чередованию трюков, реприз, артистическому общению с партнером[^]. Только обретая 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 сверхзадачу, творящего в соответствии со сверхзадачей.

АРХИТЕКТУРА

Когда человек научился изготавливать орудия труда, то 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 чело-

века 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 неотделим от функции сооружения и органически выражает как его назначение, так и художественную концепцию мира и личности, представление человека о себе самом и о сути своей эпохи.

Архитектура — искусство. Теоретически это доказуемо лишь, если художественный стиль пластических архитектурных текстов можно будет определять, анализируя формирующие его риторические фигуры. В архитектуре произведение обретает художественность только тогда, когда с помощью тропов (риторических фигур) обретает «стилистическую маркированность».

Риторические фигуры формируют стиль и придают тексту художественность, путем его отклонения от нормы, от школьного языка, от «нулевого уровня» письма. «Нулевой уровень» текста в архитектуре — это мысленно представленная чисто функциональная конструкция (внутренний язык архитектуры), способная удовлетворить утилитарные потребности и не имеющая художественной ценности (стилистически немаркированная). Отклонение от этой утилитарной конструкции происходит с помощью риторических фигур. В этом смысле ордерную систему в классическом искусстве можно рассматривать как систему риторических фигур. Такой подход придает разговору об архитектуре научный характер и позволяет увидеть в непредсказуемо развивающейся архитектуре обаяние важнейшей части художественной культуры человечества.

Некоторые теоретики (Чернышевский, Буров) считают, что архитектура не искусство. В диссертации моего ученика Байжана Балыкбаева показано, что принадлежность архитектуры к искусству проявляет-

ся в том, что в произведениях зодчества есть отклонения от «нулевого уровня» (от строительно-утилитарной конструкции), и их стилистическая маркированность, художественность достигаются пластическими риторическими фигурами.'

Приведу в качестве примера риторической фигуры в архитектуре метафору.

Здание Алма-Атинского государственного цирка (1972, арх. В. Кацев) имеет круглую форму. Это — пространственно-пластическая *метафора*, обладающая тремя смысловыми пластами: 1) круг выявляет утилитарное назначение (функцию) здания (место циркового представления); 2) круг — образ народного жилища (юрты); 3) подчеркивается кочевой образ жизни, присущий артистам цирка.

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. Для ее сооружений важна вписанность 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 искусство, и инженерия, и



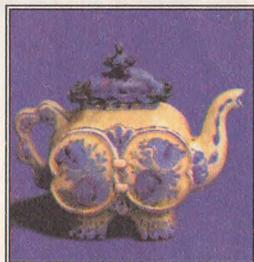
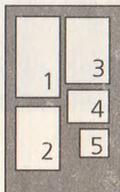
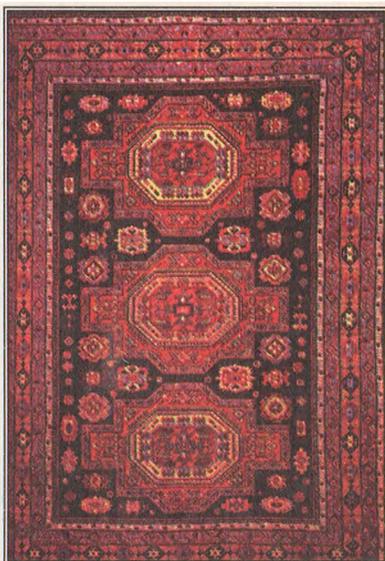
Мраморные городские ворота в Адали (Аталия)

строительство. Ни одно из искусств не требует такого сосредоточения коллективных усилий и материальных средств, как архитектура. 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 человека и народа, подобное «Илиаде», изумительный результат соединения всех сил целой эпохи.

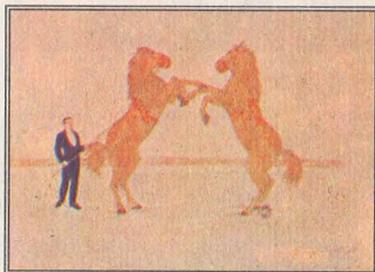
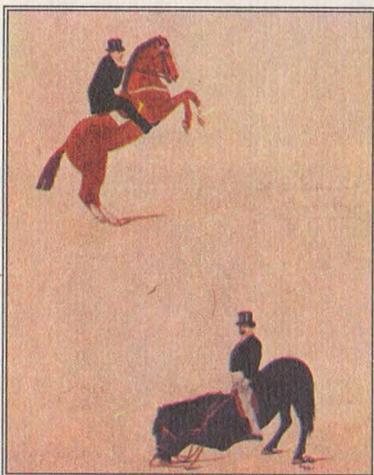
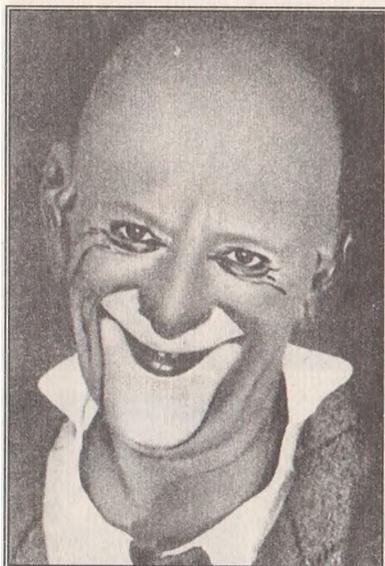
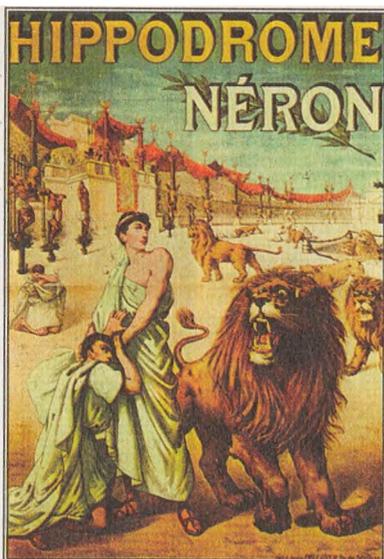
Архитектор вступает в синтез с декоративны[^] искусством (монументальной живописью, скульптурой). Основа архитектурной композиции — объемно-пространственная структура, органическая взаимосвязь элементов здания или ансамбля зданий.

Масштаб сооружения семиотически значим и во многом определяет характер художественного образа, его монументальность или интимность.

Архитектура не воспроизводит действительность непосредственно изобразительно, а носит выразительный характер. Ритм, соотношение объемов, линий —

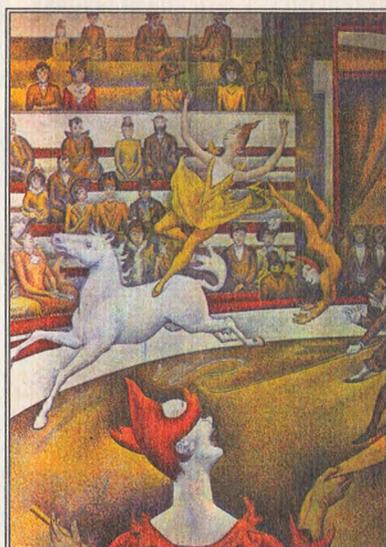
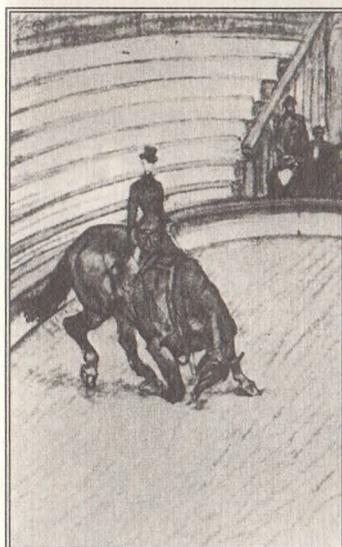
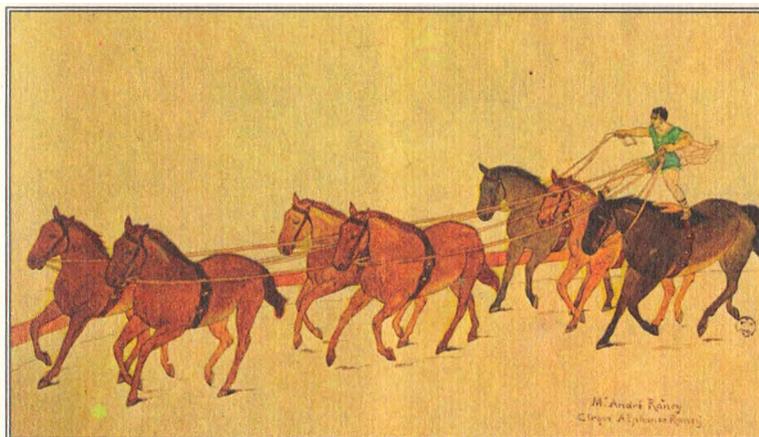


1. ПИР В САДУ. Книжная миниатюра. Бухара
2. ПРИДВОРНАЯ СЦЕНА. Вышивка. Япония
3. Ковер ДЕРБЕНТ. Дагестан
4. Хохломская роспись. Фрагмент
5. Чайник. Гжель



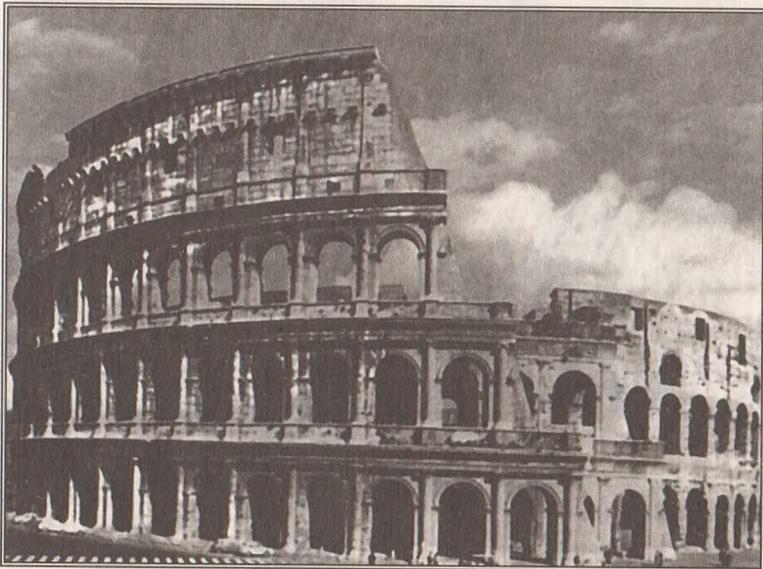
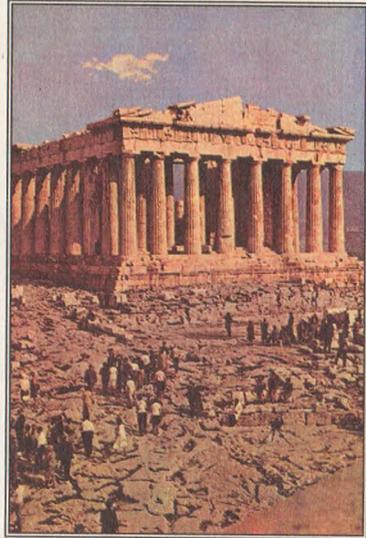
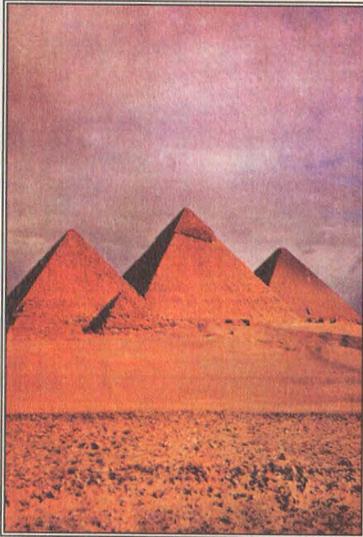
1	3
2	4
	5

1. Афиша пантомимы «Нерон»
2. Грок
3. Поло, Шарло и Рене
4. Карл Рейнк в цирке «Метрополь» 1896 г.
5. М.-Г. Габерель в «Новом цирке» 1905 г.



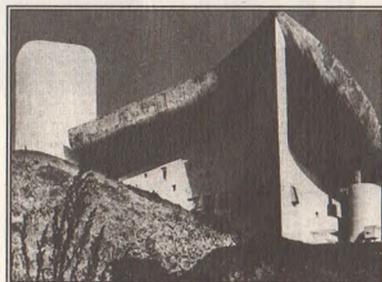
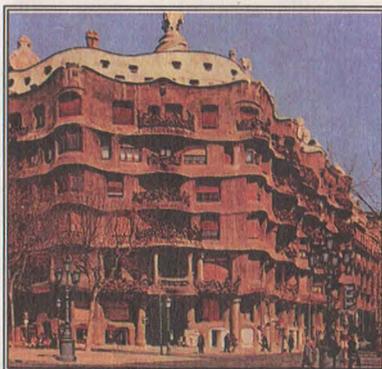
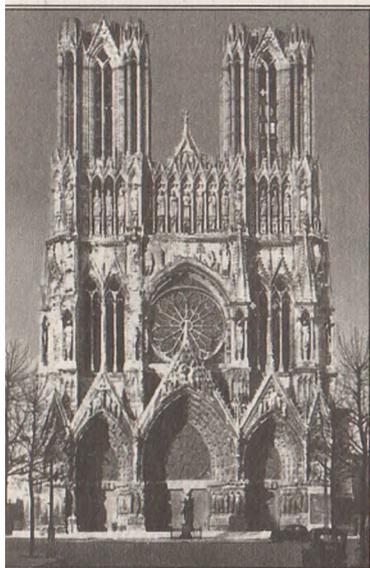
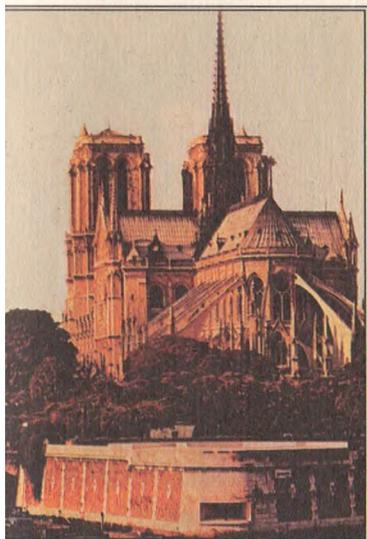
1. Ранси
2. А. Тулуз-Лотрек.
ШКОЛЬНАЯ НАЕЗДНИЦА
3. Ж. Сера. ЦИРК
4. Жозеф Рамбели (Голиаф)

	1
2	3
4	



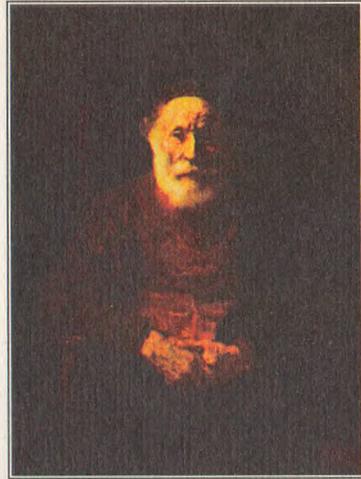
1	2
3	

1. Пирамиды в Гизе
2. ПАРФЕНОН
3. КОЛИЗЕЙ. Амфитеатр Флавиев в Риме



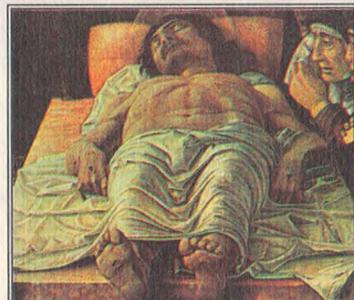
1	3
2	4
	5

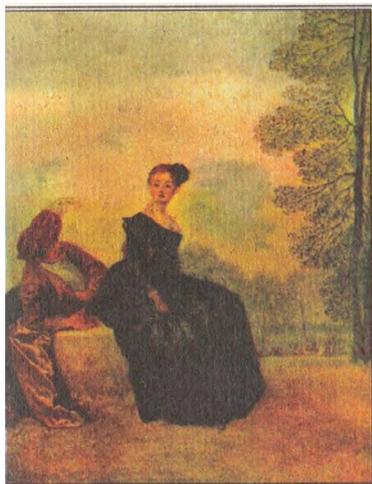
1. Собор Парижской богородицы
2. Собор в Реймсе
3. Брунеллески. Собор
Санта Мария дель Фьоре
4. Антонио Гауди. Дом Мила
в Барселоне
5. Ле Корбюзье.
Капелла в Роншане



1	2
	3
	4

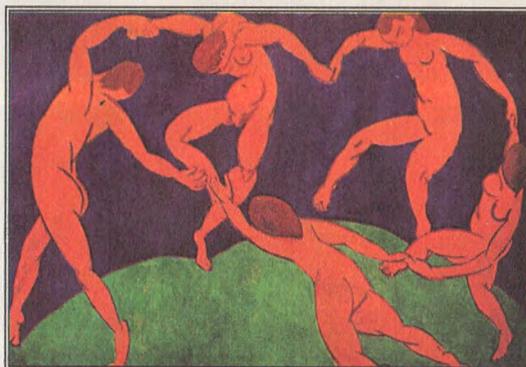
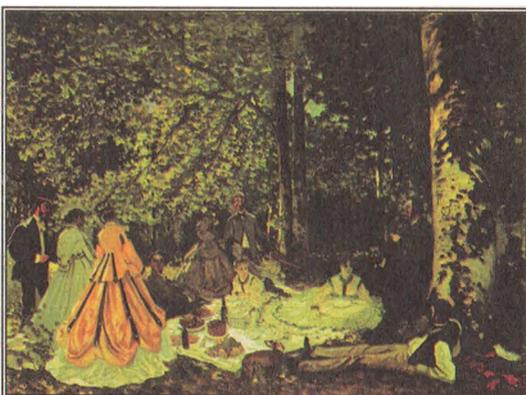
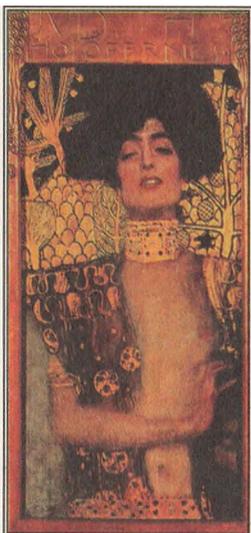
1. Леонардо да Винчи.
МАДОННА ЛИТТА
2. Рембрандт.
ПОРТРЕТ СТАРИКА
В КРАСНОМ
3. Рубенс.
ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА
4. Мантенья.
МЕРТВЫЙ ХРИСТОС



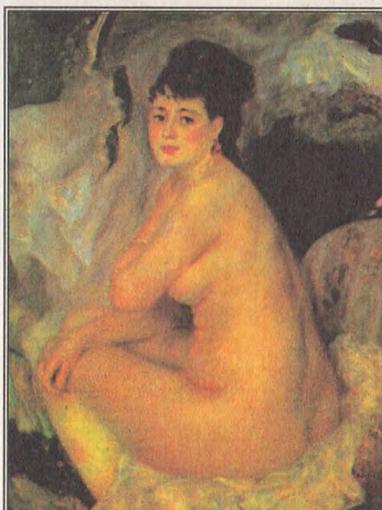


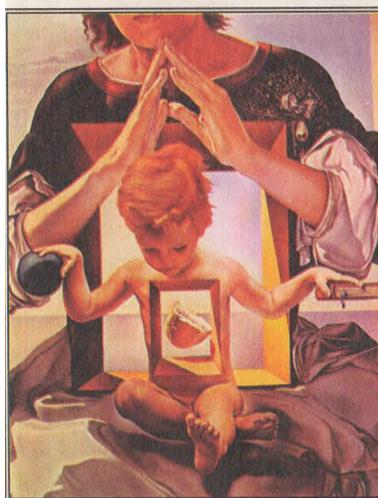
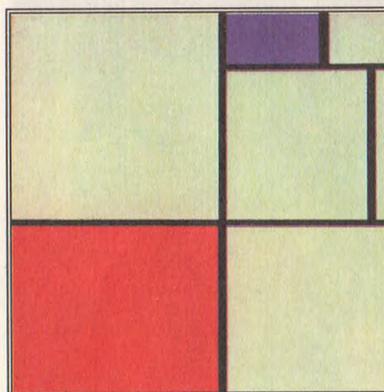
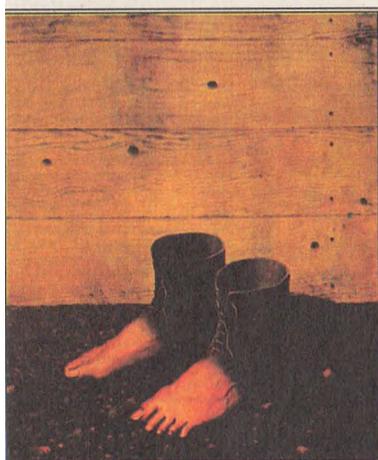
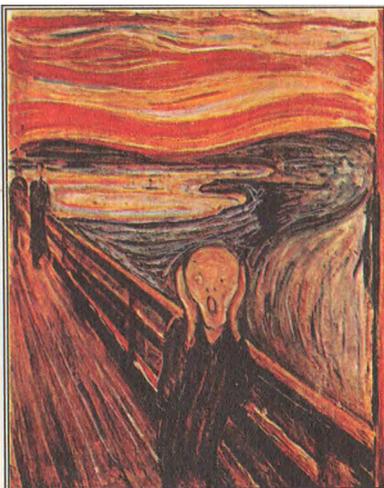
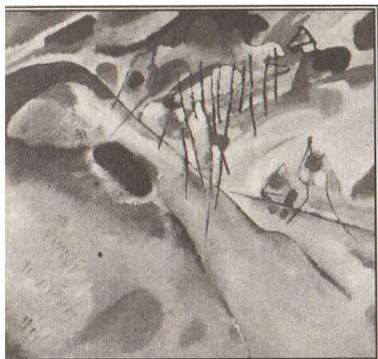
1. Ватто. КАПРИЗНИЦА
2. Крус. ПОРТРЕТ ДИЕГО ДЕ ВИЛЬЯМАЙОРА
3. Боровиковский. ПОРТРЕТ ЛОПУХИНОЙ
4. Энгр. ПОРТРЕТ ГРАФА ГУРЬЕВА
5. Шарден. ПРАЧКИ

1	3
2	4
5	



1	3
2	4
6	5



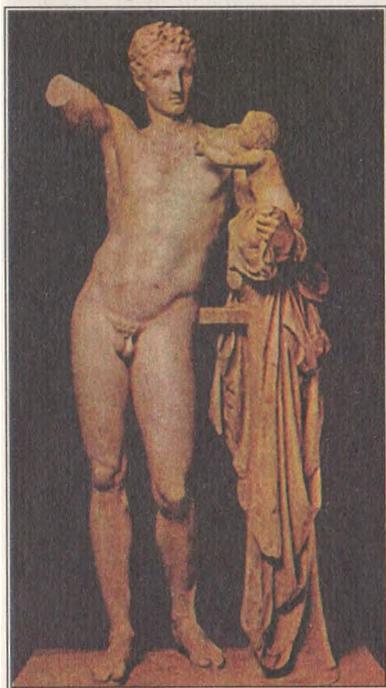


СЛЕВА:

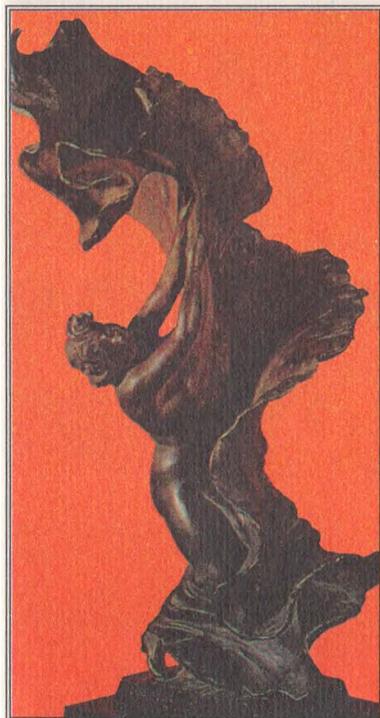
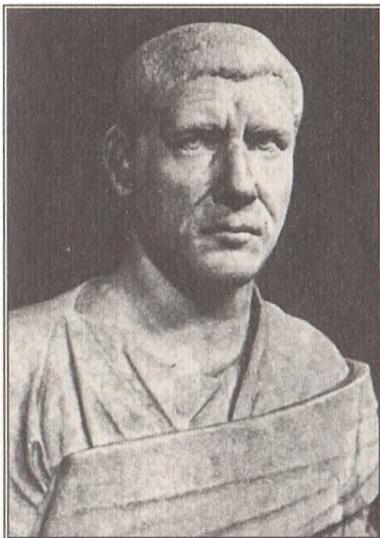
1. Климт. ЮДИФЬ
2. Ван Гог. ПОДСОЛНУХИ
3. Моне. ЗАВТРАК НА ТРАВЕ
4. Матисс. ТАНЕЦ
5. Ренуар. КУПАЛЬЩИЦА
6. Сезанн. НАТЮРМОРТ С ДРАПИРОВКОЙ

1. Кандинский. ПЕЙЗАЖ
2. Магритт. КРАСНАЯ МОДЕЛЬ
3. Дали. МАДОННА ПОРТ-ЛЫГАТА (фрагмент)
4. Мунк. КРИК
5. Мондриан. КОМПОЗИЦИЯ А



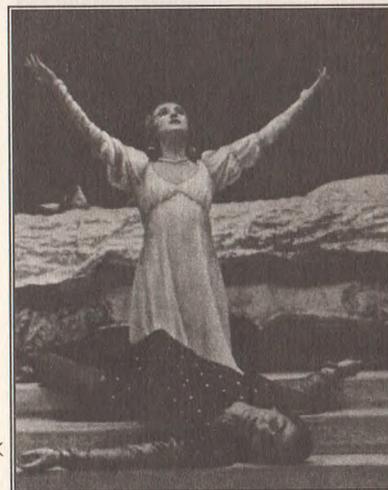
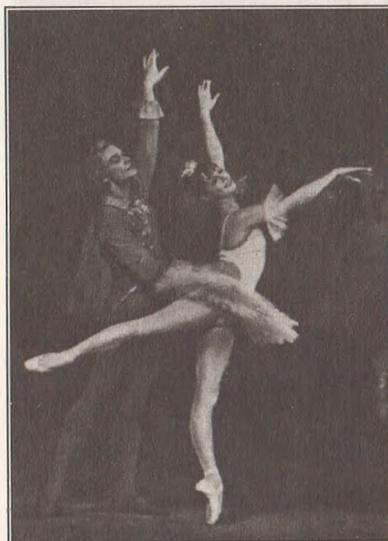


1. Женская статуэтка из Виллендорфа
2. Пракситель. ГЕРМЕС
3. Донателло. КОНДОТЬЕР ГАТТАМЕЛАТ
4. Микеланджело. ДАВИД



1. БЮСТ ФИЛИППА АРАВИТЯНИНА
2. Бернини. ЭКСТАЗ СВ. ТЕРЕЗЫ
3. Рош. ЛОИ Фуллер
4. Цадкин. РАЗРУШЕННЫЙ ГОРОД

1	2
3	4



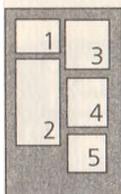
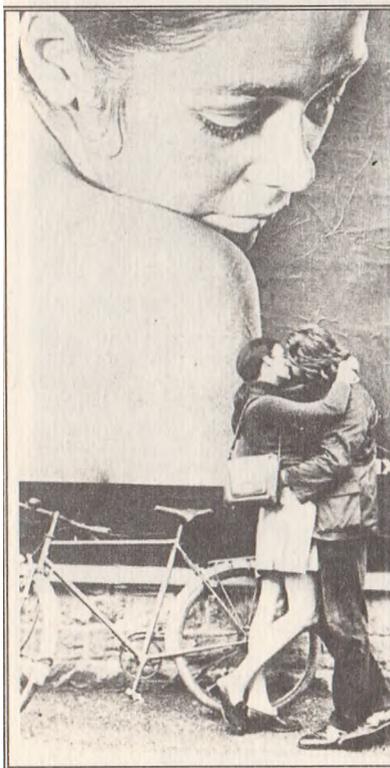
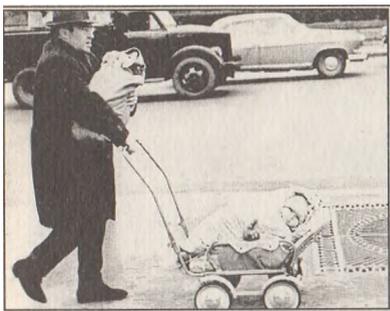
1. Мария Тальоне в роли Золое из оперы-балета БОГ И БАЯДЕРА
2. Фанни Эльслер в роли Флоры из балета ФЛОРА И ЗЕФИР
3. М. Плисецкая в роли Одетты из балета ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО
4. Е. Максимова — Маша, В. Васильев — Щелкунчик-принц из балета ЩЕЛКУНЧИК
5. Г. Уланова — Джульетта, М. Габович — Ромео из балета РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА





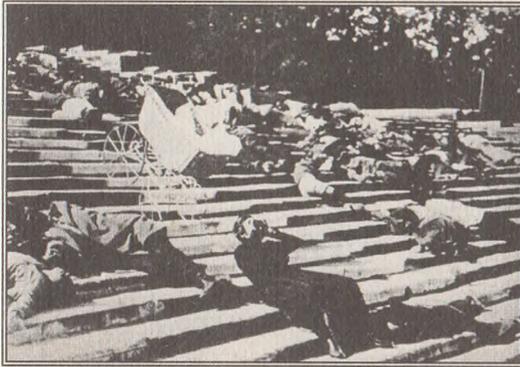
1. СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.
Ленинградский театр оперы
и балета им. Кирова
2. СИЛЬФИДЫ.
Балет школы И. Сисмани
3. Бакст. НИЖИНСКИЙ
В РОЛИ ФАВНА В БАЛЕТЕ
«ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ
ФАВНА»

1
2
3



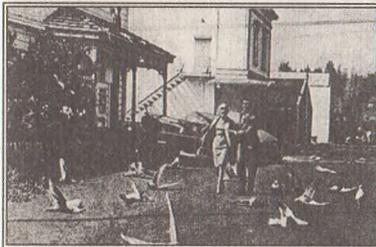
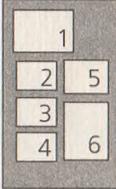
1. Ахломов. ПЛЮЯ НА МАЛУС
2. Василевски. ПОЦЕЛУЙ ПОД ПЛАКАТОМ
3. Мусиол. СМЕХ И СЛЕЗЫ
4. Борцов. КАКАЯ СТРАННАЯ ВЕЩЬ – МОДА
5. Гаврилов. БУДУЩИЙ ФОТОГРАФ





КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ:

1. БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН
2. ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА
3. НОЧЬ
4. ПТИЦЫ
5. УНЕСЕННЫЕ ВЕТРОМ
6. БОЛЬШАЯ ПРОГУЛКА





1	3
	4
2	5
	6

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ:

1. ЛЕТАТ ЖУРАВЛИ
2. КАБАРЕ
3. АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС
4. ИМПЕРИЯ ЧУВСТВ
5. ШЕРБУРГСКИЕ ЗОНТИКИ
6. БОННИ И КЛАЙД

важное средство ее выразительности. Одна из современных художественных структур — ритмия 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.

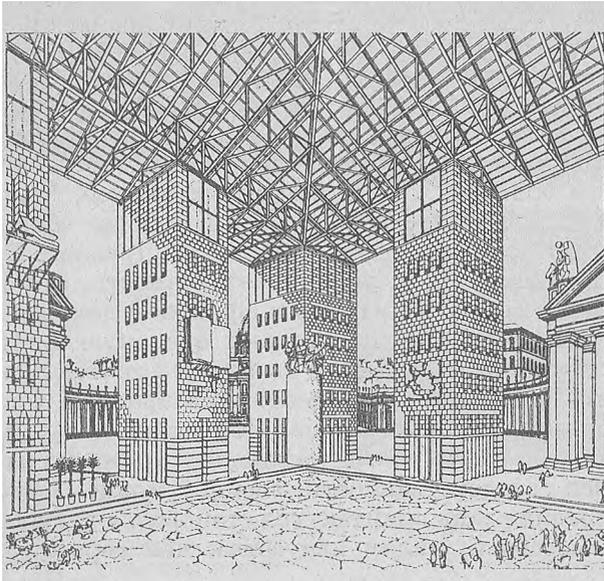
В средние века архитектура становится ведущим и самым массовым видом искусства, чьи образы были

доступны даже неграмотным людям. В устремленных к небу готических соборах выражался религиозный порыв к богу и страстная земная мечта народа о счастье.

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-Иария-делла-Виттория).

Еще 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 орнаменталь-



ность 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 (например, Зимний дворец и ансамбли Царского Села — творения Растрелли). 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, административные, транспортные, 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).

Украшательство, которым грешила советская архитектура, тормозило ее развитие. Отказ от него удешевляет строительство, увеличивает его масштабы и

темпы, а также направляет творческую мысль зодчих на поиски соответствующих духу эпохи простых, выразительных, собственно архитектурных решений. В этом отношении показательны Дом ветеранов кино, комплекс зданий на Новом Арбате в Москве.

Риторика пространственного мышления выражается через семантику (*смыслонагруженность*) конфигурации архитектурных объемов:

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.

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.

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 и светильник, вступающие в синтез с архитектурой.

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), находящаяся в синтезе с архитектурой, — род декоративного искусства. Название стенописи произошло от ее техники: «аль фреско» — роспись красками по сырой штукатурке.

Многие величайшие творения мирового искусства (например, фрески Микеланджело, Рафаэля, Рублева) — монументально-декоративные произведения.

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 зрителе-

ля в глубь картины. Затем это неспешное, торжественное движение продолжается по высоким ступеням широкой лестницы и завершается анфиладой уходящих вглубь 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 и подчеркивается в центре на фоне голубого неба движение навстречу зрителю фигур двух корифеев античной философии — Платона и Аристотеля. Великолепное здание, придуманное и «выстроенное» Рафаэлем, прекрасно организует всю композицию картины и позволяет, несмотря на уходящую вглубь перспективу фрески, сохранить ее горизонтальный, линейный план и зрительную целостность стены. Так высшие композиционно-перспективные и колористические принципы ренессансной живописи обогащали монументально-декоративное искусство, увековечивавшее гуманистические идеалы Возрождения.

Декоративное искусство — искусство украшения, а не украшательства. Оно помогает созданию целостного архитектурного ансамбля. Произведения декоративного искусства — не мертвые символы, а живая летопись человеческих дел, стремлений, чувств, замыслов. Они запечатлевают стиль эпохи. Искусствовед и археолог могут по дверной ручке или остаткам стеной росписи с такой же точностью восстановить облик эпохи, с какой палеонтолог восстанавливает по зубу облик вымершего животного и окружавшей его природы.

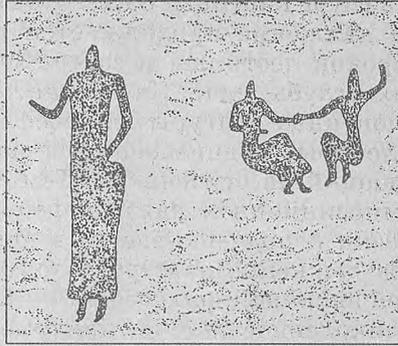
ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Живопись — изображение на плоскости картин реального мира, преобразованных творческим воображением художника.

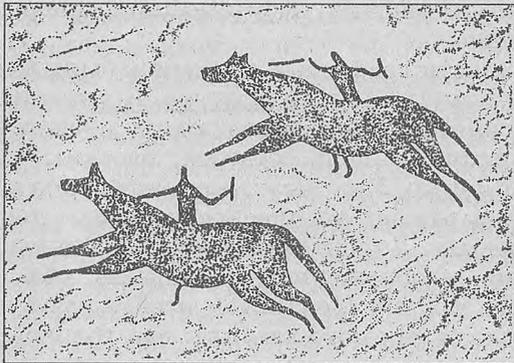
Древний художник не воспринимал красоту пей-



*Сидящая фигура.
Живопись
(I стадия, 2 период).
Сефар, Тассилин-Аджер*



*Фигуры в колоколообразных
одеждах. Живопись
(конец I—начало II стадии). Тин
Тесаскот, Тассилин-Аджер*



*Всадники. Живопись (конец I—начало II стадии).
Тин Тесаскот, Тассилин-Аджер*

зажа. 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»³⁷. Древний художник-охотник был сосредоточен на том, что составляло источник его жизни. Он был великолепным анималистом.

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. 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 эпоху Возрождения композиционные акценты сложились в развернутые принципы композиции. Расположение фигур в картине раскрывало их жизненные взаимоотношения. Композиция развернулась в пространстве.

В древности графика и живопись были близки не только друг другу, но и литературе. Древнекитайскую и древнеегипетскую живопись 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 рисуется диск, обозначающий затылок, или двойное лицо, передающее «круговой взгляд».

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.

В эпоху Возрождения живопись становится веду-

³⁷ Тэйлор Э. Первобытная культура. — М., 1939. — С. 174.

щим искусством. Антиаскетический, антисхоластический пафос эпохи, порыв к богатству жизни, к ее духовным и чувственным радостям самое полное выражение находит именно в живописи («Весна» Боттичелли). Живописцы передают возрастную анатомию человека (дитя на руках Мадонны Литты Леонардо да Винчи — это не карлик, а действительно младенец), воспроизводят анатомию движущегося человеческого тела (фрески плафона Сикстинской капеллы Микеланджело).



К. Петерсен. Портрет драматурга Карла Штернхайма (графика)

Художники Возрождения 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»^{4/}.

Живопись Ренессанса и барокко закладывает основы колористической композиции, выделяющей главное в картине при помощи цвета и света. Рембрандт в своих портретах, пользуясь темным фоном, создает световой акцент, выделяющий самое выразительное в человеке — его лицо и руки. Они как бы выступают из темноты, ежеминутно готовой все поглотить. Эта коло-

^{4/} Леонардо да Винчи. Избр. произв. в 2 тт. — М., 1935. — Т. 2. — С. 62—63.

ристическая композиция Рембрандта воплощает его глубокие философско-трагедийные раздумья о жизни.

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 богородицу 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 и невозможное возможно.

В XIX в. углубляется и завершается наметившийся уже ранее процесс размежевания живописи и графики. *Специфика графики — линейные соотношения, воспроизведение формы предметов, передача их освещенности, соотношения „света и тени и т. д. Живопись запечатлевает соотношения красок мира, в цвете и через цвет она выражает существо предметов, их эстетическую ценность, выверяет их общественное назначение, их соответствие или противоречие окружающему.* Процесс принципиального 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 живописных произведений. Живопись обретает независимость от рисунка, ранее бывшего главной ее целью. Живопись приближается к музыке и удаляется 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). В современной живописи, говорит Пикассо, 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 живописное видение мира воздействуют фото, кино, телевидение, широта, богатство и разнообразие впечатлений современного человека, воспринимающего реальность и с больших высот, и на больших скоростях, и в неожиданных ракурсах, углубление его интеллектуального и психологического мира. Это рождает стремление в живописи охватить предмет в его кинообозреваемом виде, предполагающем всесторонний обзор с переменных, движущихся точек зрения. 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 Ортега-и-Гасета, «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»^{5/}.

^{5/} Ортега-и-Гасет Х. Эстетика. Философия культуры. — С. 191.

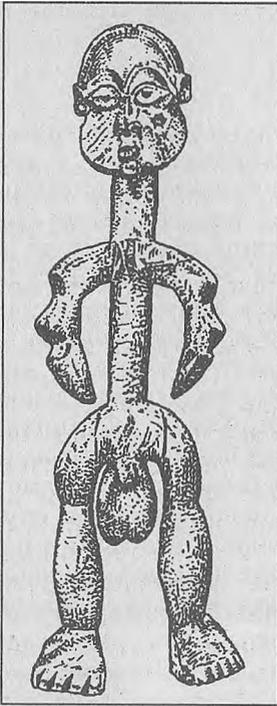
СКУЛЬПТУРА

Огюст Роден, изображая руку бога, сделал ее рукой скульптора, мнущего глину. Работа скульптора действительно подобна библейскому акту творения мира. Скульптура — пространственно-изобразительное 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 сбегаящие 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»^{6/}.

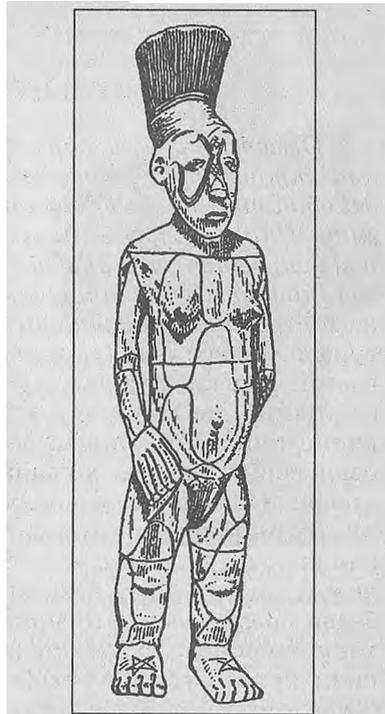
Скульптурные произведения высекают из мрамора, гранита и другого камня, вырезают из дерева, лепят из глины. Мягкие материалы считаются временными, при работе с ними обычно предполагается дальнейшая отливка в более долговечные — чугун, бронзу. В наше время расширилось количество материалов, пригодных для скульптуры: возникли произведения из стали, бетона, пластмассы.

Человек — главный, но не единственный предмет скульптуры. Анималисты создают фигуры животных. Круглая скульптура может воссоздать лишь

^{6/} Розанов В. В. Сочинения. — С. 231.



*Статуэтка. Дерево.
Азанде, Заир*



*Статуэтка. Раскрашенное
дерево. Мангбету, Заир*

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 дрящущее, протяженное не только в пространстве, но и во времени. 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 богородицы,



*Б. К. Растрелли. Бюст
Петра I. 1723–1729*

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 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.

Монументальность —

в скульптуре «Пьета» Микеланджело. Движение спит в теле Бога-Сына, которое ниспадает с колен матери и одновременно как бы сопротивляется этому безжизненному падению.

В распоряжении ваятеля лишь один момент действия, но несущий на себе печать всего предшествующего и последующего. Это придает скульптуре динамическую выразительность. Восприятие скульптуры всегда последовательно разворачивается во времени, что используется в скульптурной композиции и помогает передать движение. Круговой обзор, изменение



*А. Майоль. Сидящая
женщина. Около 1905*

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, и состояние 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, пронизываемый 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 Древнем Египте скульптура была связана с культом мертвых: убеждение, что душа жива, покуда живо

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 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, находящийся в синтезе с архитектурой. Готическая скульптура сочетала натуралистическую подробность деталей с декоративностью и динамичностью фигур, передававших напряженную духовную жизнь. Появляются и иллюзорно-фантастические, аллегорические образы (например, химеры собора Парижской богородицы). Ваятели эпохи Возрождения создали галерею ярко индивидуализированных образов волевых, инициативных, деятельных людей.

Скульптура барокко (XVII в.) была торжественно-пафосна, парадна, полна живописной 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, простота и изощренность, лаконичность и полисемантность. А. Майоль считает, что «емкость» африканской скульптуры позволяет сочетать 20 форм в одной. Это

привлекло к ней внимание авангардистов. Африканская скульптура как бы 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 идеопластична. Она — продукт беспрецедентно длительной эволюции (около 30 тысячелетий!), начала которой уходят в глубь палеолитических пещер⁷⁷.

В XX в. ваятели дают обобщенную, подчас символическую трактовку скульптурных образов. Скульптура углубляет психологическое содержание изображения, расширяются возможности выражения в пластике духовной жизни эпохи.

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 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.

Гегель отмечал уникальную способность литературы вовлечь 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

⁷⁷ См.: Мириманов В. Б. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. — №1.

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 ее создателей, появляются новые художественные средства, приемы и формы. Все элементы и особенности литературного произведения и литературного процесса исторически подвижны. 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 разрушения 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.

Слово — вечный строительный материал литературного образа. Образность заложена в самой основе языка, который создается народом, вбирает в себя весь его опыт и становится формой мышления. Исторический процесс складывания языка, включающий в себя перенос схожих черт от явления к явлению, насытил его ассоциативным видением мира и подготовил к художественному осмыслению действительности. Гегель называл слово самым пластичным материалом,

непосредственно принадлежащим духу. Слово в литературном произведении гибко, подвижно, изменчиво и определено в своем смысле. Оно трепещет в руке поэта, как только что пойманная рыба. 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 Ростовской, создает почти зримый хореографический образ; Гюго в «Соборе Парижской богородицы» 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 переплетении 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, устанавливая тесную связь с философией, религией, политикой, моралью. Литература занимает ведущее положение в системе искусств, оказывает существенное влияние на развитие других видов искусства.

Принципиальное эстетическое различие существует между художественным восприятием литературного произведения через чтение или 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. Различное воздействие на личность различных видов искусства не может служить свидетельством их большей или меньшей ценности.

Ныне в связи с развитием кино, радио, телевидения чтение потеряло свое непререкаемо господствующее положение. 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. 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) как кино не вытеснило театр, так оно и другие аудиовизу-

альные средства не вытеснят и чтение; 4) каждый отдельный вид искусства со своими особыми формами производства, распространения, восприятия и коммуникации незаменим по своему общественному значению.

Чтение не заменимо ничем, никакими художественными впечатлениями. Оно основная форма художественной коммуникации. Этот эстетический статус чтения объясняется опорой на естественный язык, которым все пользуются ежедневно и в котором сконцентрирован огромный опыт предшествующих поколений и современности; обязательной ориентацией на сотворческое восприятие, на работу воображения, постоянное улавливание надфразового смысла.

Многие аспекты изобразительного искусства и музыки (особенно программной, песенной, оперной), а также сюжетные планы хореографии зиждутся на культуре чтения. Литература является сценарной и драматургической основой кино и театра. Все это свидетельствует о том, что чтение является эстетическим культурным фундаментом ряда других видов художественной коммуникации.

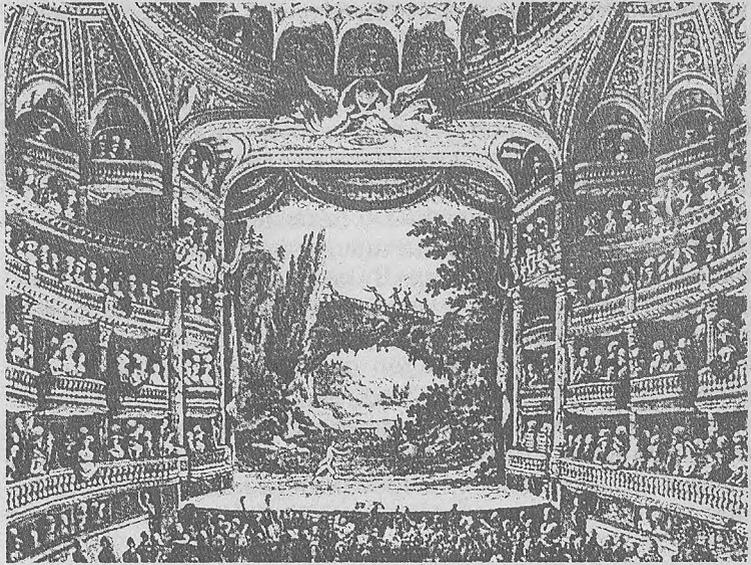
Сильные стороны чтения как типа художественной рецепции объясняются и особой активностью собственного опыта реципиента, и опорой на многовековую традицию, и характером литературной образности и выразительных средств, обращенных к фантазии читателя. К этому следует еще добавить прямую связанность чтения с национальным характером культуры, фундаментальное значение литературы (благодаря слову) для всей культуры. Кроме того, чтение литературного произведения включает в себе ценную возможность обратного влияния на наш естественный язык, развивает чувство языка, обогащает его, способствует языкотворчеству. Чтение опирается на огромный пластический и идейный потенциал художественного слова, на возможности и исторический опыт перевода и приобщения к иноязычной национальной культуре. «На стороне» чтения стоят богатейший художественно-культурный фонд и высшие общемиро-

вые ценности, созданные в литературе Гомером, Данте, Шекспиром, Толстым и Достоевским. Художественная литература обладает более гибкой связью с философией, моралью и другими формами общественного сознания. Наконец, чтение требует больших интеллектуальных усилий и соответственно обладает высоким гедонистическим эффектом, а также способно оказывать не «мозаическое», не манипуляционное, а мировоззренческое воздействие на личность. Лишь при известных обстоятельствах (в массовой культуре) литература становится средством манипуляции сознанием людей. Классическая же литература и добротная литература современности не манипулирует личностью, а формирует ее'. Все это делает литературу ведущим типом художественной коммуникации, хотя по массовости влияния она уступает порой другим видам искусства (например, в средние века — архитектуре, ныне — кино и телевидению).

ТЕАТР

Театр — вид искусства, художественно осваивающий мир через драматическое действие, осуществляемое актерами на глазах у зрителей. Театр — искусство живых людей, «внутренний синтез эпохи» (В. Мейерхольд). Театр — искусство личности и особый вид коллективного творчества, объединяющий усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, актера. Сложилось два взгляда на сценическое искусство: театр — «смешанное искусство» (Р. Вагнер), и театр — «отрешенное бытие» с сигнативно-экспрессивными (*знаково-семиотическими, эмоционально-действенными*) функциями (Г. Шпет). В театре при посредстве игры происходит осуществление «новой реальности» (П. Флоренский). Театр — замкнутый мир, концентрированная вселенная.

Художественное (глобальное) произведение театрального искусства — спектакль (*система «исполнители — публика»*). Он выделяется из реального мира



Ж.-Б. Монье. Зрительный зал парижской Оперы в период Республики. Гравюра. Париж: 1810

рампой, порталом и замкнут ими. Рампа — знак перехода в мир художественной реальности ^{8/}.

«Строительный материал» театрального образа — живой человек, актер, вбирающий в себя жизненные наблюдения, опыт. 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 ак-

^{8/} В этом разделе с разрешения автора использованы некоторые положения программы лекционного курса: М. Поляков. Теория театра. — М.: Российская академия театрального искусства, 1993.

тер перевоплотится в персонаж 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. Театр — менее массовое искусство, чем кино, и не может без художественных потерь тиражировать свои спектакли (из спектакля, снятого на пленку, исчезает живой контакт актера со зрителем, творчество на глазах аудитории).

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 возрастает 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».

Анатолий Васильев в статье «Раб Менона» отме-

чает, что театр постоянно меняется и не может быть зафиксирован, приостановлен, как живопись, музыка, литература. Станиславский определил природу драматического театра как действие. Театр — это энергия, выраженная в действии и реализующееся через слово. Театр диалогичен. Диалог — отношения одушевленных слов. Чтобы вызвать к жизни театральный образ, актер должен создать его из себя или привлечь из космического пространства. У Михаила Чехова появляются то импровизация, то ирония как способ установления дистанции между «я» актера и созданным им образом. М.Чехов создает универсальную театральную систему психологического реализма. Михаил Чехов свой театр помещает в мировое пространство игры как таковой, из которой образовалось театральное искусство. Помимо собственно сценических театр подчинен общим законам мироздания и частным законам своей эпохи^{9/}.

Театр — семиотическая система. В нем творчество — комбинаторика знаков и переход от одной системы знаков к другой (перекодирование информации).

В театре сложный реципиент — зритель. Он не обособлен, он — часть публики. Зрители оказываются в поле взаимной индукции, повышенной аффективности. В театре человек занимает эстетически-игровую позицию. Театр воздействует на зрителя в двух формах: 1) «эффект присутствия», 2) катарсис. В театре публика получает смысл и его зрительно-образный эквивалент.

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»¹⁰⁷.

^{9/} См.: Васильев А. Раб Менона // Академические тетради. — №1. — С. 10—12.

^{10/} Розанов В. В. Сочинения. — 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 первобытным обрядам, тотемическим пляскам, к ритуальному копированию повадок животных, к исполнению обрядов с употреблением специальных костюмов, масок, татуировки и раскраски тела. В античном мире на спектакли собиралось до полутора десятков тысяч зрителей. Действие спектаклей разворачивалось на лоне природы, как бы оставаясь частью самой жизни. Это придавало античному театру естественность и живость.

В средние века театр развивается в формах, входящих к литургической драме, исполнявшейся как часть церковной службы. В XIII—XIV вв. возникают обособленные от службы жанры церковных постановок — мистерия, миракль, в которые проникают народные мотивы и представления. Другие, народные формы театра осуществляются через самодеятельное творчество и 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.) строился на базе нормативной эстетики (Буало) и рационалистической философии (Декарт). В его основе — великая трагедийная (Расин, Корнель) и комедийная (Мольер) драматургия, утверждающая идеальных героев, высмеивающая общечеловеческие пороки. Актеры воплощают общечеловеческие черты персонажей, пренебрегая их конкретно-историческими и национальными особенностями.

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, искусство обретает реалистические черты.

В XIX в. театр демократизируется, развиваются его массовые, народные формы. Возникают театры, рассчитанные на простонародье: «бульварные» (Париж), «малые» (Нью-Йорк), театры предместий (Вена). В первой половине XIX в. распространяется романтический театр. Его отличают повышенная эмоциональность, лиризм, бунтарский пафос, характерность в изображении персонажей. В 30-х гг. XIX в. господствующим направлением в театре становится критический реализм, который развивается на основе драматургии Гоголя, Островского, Чехова, Ибсена, Шоу. Театр становится глубоко национальным.

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 в. в театре произошла Великая реформа: К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Рейнхардт, А. Апшиа, Г. Крэг, Л. Курбас создали новые научные теории сценического искусства.

На ранних ступенях развития театра драматург и исполнитель часто объединялись в одном лице. Но в новейшее время основным принципом спектакля становится ансамбль. Во главе коллектива, создающего спектакль, выделяется режиссер. Он руководит труппой, истолковывает замысел драматурга, воплощает пьесу в спектакль и направляет 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 перевопло-

щению актера в образ. Правда сценического действия актера вызывает к жизни правду чувств. Вс. Мейерхольд и Евг. Вахтангов сделали принципом игры актера «отчуждение» его от исполняемой роли: исполнитель и образ не сливаются воедино, между ними сохраняется дистанция, позволяющая творцу 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.

Драматургия Н. Погодина внесла элементы кинематографического мышления в сценическое искусство (стремительная смена эпизодов, бурный темп действия, массовые сцены, отражающие роль народа в историческом процессе). В концептуальном отношении драматургия Погодина была ортодоксально-сервильна и утверждала тоталитарную систему.

Искусство представления и искусство перевоплощения — два принципа актерского творчества. Первый из них сегодня проявляется преимущественно в интеллектуальном театре, второй — в бытовой драме и, главным образом, в театре психологическом. Основную особенность психологического театра Пушкин видел в истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах.

Есть различные системы театра: чувство — чувство (драматургия Блока), чувство — мысль (драматургия Чехова и принципы режиссуры Станиславского), мысль — мысль (эпический театр Брехта), мысль — чувство (драматургия Камю).

В чеховской драме, являющейся классическим соответствием системе Станиславского, действие вызывает чувство, чувство несет мысль. Яркая и эмоционально заразная 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.

В эпическом театре Брехта находят свое продолжение рационалистические принципы просветитель-

ского театра Дидро, выраженные последним в сочинении «Парадокс об актере». Актер для Дидро — великий притворщик, испускающий слезы не с помощью чувств, а сознательным усилием ума. Он должен быть холодным и спокойным проводником мысли драматурга. Мысль ведет все, в том числе и чувства. В стихотворении «О повседневном театре» Брехт так излагал 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 немного. 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^ш.

Эпический театр, говорит Брехт, «обращается к разуму», «противопоставляет зрителя событию и заставляет его изучать», «принимать решения».

В XX в. возникли и такие новые формы сценического искусства, как абсурдистский театр Беккета, театр жестокости Арто.

Парадоксально, но кино вернуло театр в театр. Оно закрыло дорогу натуралистическому подражанию действительности — фотографизму декораций и ак-

^ш Брехт Б. Пьесы. — М., 1956. — С. 7.

терского 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, философическое раздумье над состоянием мира, глубокое обобщение природы человека.

МУЗЫКА

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. Музыка закрепляет и развивает функцию звукового общения, связанную с человеческой речью.

Вначале музыка была неразрывно связана с литературой. Поэтическое произведение интонировалось мелодией, напевалось. Музыка находилась в синтезе и с танцем.

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. Музыкальный звук имеет интонационную природу. Первым музыкальным инструментом был голос. Основа музыки — ритм и гармония, в своем соединении дающие мелодию. 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 накладыва-

ет 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.

Музыкальный образ лишен непосредственной видимости живописи и конкретности слова. Он не передает точных понятий, не создает зрительно ощутимых картин, не пересказывает событий. 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.

Аристотель писал, что моральное значение музыки состоит в том, что под ее влиянием мы испытываем чистое удовольствие — истинно любим или ненавидим.

На музыку, как на особо сложный вид искусства, образы которого обладают развитой изобразительностью, опирались интуитивистские эстетические концепции. Рационализм (Лейбниц) определял музыку как скрытое арифметическое упражнение духа. 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 мог-

ла бы существовать, если бы мира совсем не было, чего нельзя сказать о других искусствах. Шпенглер, напротив, считал музыку высшей формой человеческого познания.

С современной точки зрения, *музыка — отражение реальной действительности в эмоциональных переживаниях и окрашенных чувством мыслях, выражаемых через звуки особого рода, в основе которых лежат обобщенные интонации человеческой речи.* Гейне говорил, что музыка начинается там, где кончаются слова.

Важнейшие элементы и выразительные средства музыкального языка — мелодико-интонационный строй, композиция, гармония, оркестровка, ритм, тембр, динамика.

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 отдельных сторон и частностей жизни, а именно ее сердцевины и духа.

ХОРЕОГРАФИЯ

Хореография — эхо музыки. Танец — мелодичный и ритмичный звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характеры людей, их чувства и мысли о мире.

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.).

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 прият-



*Этрусские танцовщицы и певцы из GROTA DEL CITAREDO
близ Корнето*

ные выразительные движения другого, сообща они являют увлекательные картины зрению и слуху»¹²⁷.

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.

Как и музыка, танец сначала существовал одновременно как творческое и исполнительское искусство

¹²⁷ Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. — С. 236—237.

во (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.

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 народное танцевальное искусство продолжало развиваться. В эпоху Возрождения танец вновь обретает популярность. В XVI в. возникают новые танцевальные формы: павана, куранта (медленные) и гальярда, вольта (быстрые). В 1661 г. во Франции 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 балльные тан-

- LE SACRE DU PRINTEMPS - musique de Strawinsky
 Danse sacrée de l'Élué - chorégraphié de Nijinsky

quelques uns des
 mouvements notés en 1913
 Valentine Hugo

В. Нижинский. Наброски к балету
 И. Стравинского «Весна Священная»

цы — гавот, полонез, менуэт. Французское Просвещение (Вольтер, Руссо, Дидро), выступая против аристократии и абсолютизма, подвергло критике и их порождение — придворный балет — за украшательство, культ бездумного развлечения, фривольность, штампы, рутину. В XVIII в. танец обретает развитую сюжетно-драматическую эмоциональную основу, что способствует развитию балетного искусства.

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 замечательные традиции прошлого в творчестве Нижинского, Улановой, Нуриева, Плисецкой, Чабукиани. В современном балете хореография органически связана с действием и от него неотделима; это не украшение сюжета танцевальными номерами, а выявление его интонирующей пластикой человеческих движений.

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 богородицы, набережная Сены, мастерская художника. Был найден способ светописа, воспроизведения 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 светои изображений художник П. Деларош представил записку в Академию наук, в которой подчеркивал возможности, открываемые фотографией перед искусством: «Живопись

умерла с этого дня». Немецкий журнал «Kunstblatt» 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 гетевского Фауста, за которое он отдал душу Мефистофелю: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Фотография запечатлевает навечно факт жизни.

Фотоискусство — создание химико-техническими средствами зрительного образа документального значения, художественно выразительного и с достоверностью запечатлевающего в застывшем изображении существенный момент действительности. Документальность — «золотое обеспечение» фото.

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 ракурсы съемки, распределение света и теней, через передачу своеобразного «фотоплэнэра», то есть воздуха и рефлексивных предметов, 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.

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) и т. д. Однако рождение кинематографа нельзя объяснять чисто техническими

и научными достижениями. Кино возникло прежде всего под воздействием потребностей жизни. Его появление стимулировали социальные особенности новейшего времени, потребность отобразить и художественно осмыслить широчайший размах народных движений, вовлечение в творение истории миллионных масс, 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), а также потребность в фотогеничности и портретировании духовной жизни человека.

В основе кино, в создании его предпосылок лежали 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 шло путем «монтажа» кусков повествования и т. д. Широкий жизненный подтекст пьес Ибсена и Чехова, совершенствование актерской техники, в частности 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. Она стремится зрительно передать динамику движения народных масс (Суриков, Репин), острохарактерные профессиональные движения людей (Дега), взаимопроникновение света и тени (Ренуар, Моне). В графике получает развитие изорасказ (комиксы, например), в котором события сюжетно развертываются во времени. Все это подготавливало художественно-изобразительное мышление кино.

Среди искусств не существует иерархии. Кино пре-

восходит 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 являются, как уже отмечалось, преимуществом театра, а способность «остановить мгновение», документально запечатлеть для длительного обозрения существенное событие — преимущество фотографии.

Кино по своей природе синтетическое искусство: в кинообраз как его составные органические элементы входят и литература (сценарий, текст песен), и живопись (мультифильм, декорации в обычном фильме, а главное — колористический, композиционный и другой опыт изобразительного искусства), и театр (игра актеров). Звук обогатил кинообраз словом и музыкой, которая стала не сопровождением, не дополнением зрительных впечатлений, а средством создания единого зрительно-слухового образа. Ныне кино осваивает трехмерное пространство (стереокино).

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».. Потом изобретение фотоэлементов позволило записать синхронно звук и зрительный образ. Первые звуковые фильмы появились в 1928 г., но кино с трудом художественно осваивало звук. «Самоубийством кино» назвал Чарли Чаплин статью, посвященную звуковому фильму. «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.

От «великого немого» к звуковому кино, от звука — к цвету, к стереоскопии и стереофонии широкоэкранный кинематограф, к синергаме, а в будущем к еще большему художественному освоению трехмерного пространства с помощью голографии — таковы этапы расширения художественных возможностей кинематографа.

Для кино характерно не столько словесное, сколько зрительное действие. Именно потому киносценарий во многих отношениях ближе не к драме, а к эпосу (повести, роману). Киносценарист в отличие от драматурга свободен от многих ограничений сцены. Кинематографу доступно любое событие и явление, как бы масштабно или мелко оно ни было, какими бы грандиозными размерами во времени и пространстве оно ни обладало. Сценой в кинематографе является весь мир, действие легко и свободно может перемещаться во времени и пространстве.

Кино поистине всемирно. В его техническое и художественное совершенствование внесли свой вклад разные нации. После художественных открытий Эйзенштейна в фильме «Броненосец «Потемкин» *монтаж* во всем мире называют «русским монтажом», американскому же режиссеру Д. Гриффиту принадлежит открытие *крупного плана*, Дзига Вертов раскрыл особенности кинозрения, Бергман сделал кинофотогеничным подсознание, Антониони освоил пастельный колорит в цветном кино, Феллини зрительно материализовал память и мысли человека, Тарковский научил кино пронозировать загадки и тайны человеческого бытия.

Богаты и многообразны художественно-языковые средства, семиотическая система кино: монтаж, подвижность расстояния между зрителем и зрелищем (крупный план, средний, общий), смена угла зрения на фиксируемое кинокамерой событие. «Первоэлемент» кинообраза — кадр. Он фиксирует предмет внимания художника. В кадре упор делается не на то, как видит мир художник, а на то, что он видит. Монтаж, напротив, дает в первую очередь качество и характер видения объекта, помогает выделить главное в

нем. Благодаря монтажу вскрывается смысловая связь кадров и передается ритм движения жизни, внутреннее состояние героя.

Образ в кино временной, движущийся, у него есть свой темпоритм. Он определяется не только творческим актерским поведением, но 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 нервной напряженности наблюдателя и бурное течение событий. Кинокамера способна и фиксировать, и творчески перерабатывать жизненные картины. Разнообразие форм движения камеры, ракурса съемки практически безгранично, и в этом кроются богатые художественные возможности кино. Например, эмоциональная выразительность сцены смерти Бориса в фильме «Летят журавли» Калатозова достигается благодаря тому, что хорювод берез, вращаясь на экране, передает последние впечатления падающего солдата и утверждает красоту жизни, с которой он расстается.

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 фотогеничны. Киноискусство прочно вошло в сокровищницу мировой цивилизации. Вершины кино стали вровень с вершинами мировой литературы, живописи, скульптуры.

Возможности дальнейшего прогресса кинематографа неисчерпаемы.

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 не только средство массовой видеoinформации, но 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 видеoinформативности.

Сейчас уже осуществляется телепередача 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, перебором на новый объект внимания.

Телевидение, при всей его фактографичности, близости к натуре, хроникальности, обладает огромными возможностями отбора и интерпретации действительности. 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 и т. д. 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 гласности и демократизации

жизни нашей страны. Большими информационными возможностями обладает скрытая телекамера, наблюдающая за ходом жизни на перекрестке улиц, в магазине, учреждении, на заводе, в порту.

При художественном телерепортаже экранное время равно реальному, и когда телевидение прибегает к кинохронике, эффект сиюминутности передачи, присутствия зрителя при совершающемся событии должен сохраниться.

На возможности телевидения иметь обратную связь основываются телемосты и другие передачи.

Для телевидения важен «эффект безусловности» изображаемого. Телевизор может включить в поле нашего зрения весь мир. Он способен заставить зрителя задуматься над судьбами мира. В его возможностях проанализировать состояние мира и раскрыть его в живых, видимых образах.

Без такой философичности на телевидении не появится своя классика, а без нее не живет ни один вид искусства.

Голубой экран ныне стал цветным, стал еще более мощным способом информации, имеющей и художественное содержание. Можно ожидать, что техника обеспечит вскоре объемное, голографическое изображение.

Телевизор — замечательный ретранслятор крупных событий в художественной жизни мира. Еще в 1921 г. Велимир 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 и предаёт его, делает усредненным, стереотипно мыслящим. Порой телевидение становится наркотиком, но оно способно быть и великим учителем человека.

Предмет телеискусства — весь мир. Муза-подросток взрослеет, обретает свой голос, свое видение жизни, свое отношение к вещам, свою поэтику.



ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ВИДОВ ИСКУССТВА

СОЦИАЛЬНАЯ ПОТРЕБНОСТЬ И РАЗВИТИЕ ВИДОВ ИСКУССТВА

Виды искусства — исторически подвижная система. Эстетика стремится выявить особенности каждого вида искусства и проследить их исторически меняющееся взаимодействие. При этом учитывается:

специфика и незаменимость каждого вида;

влияние литературы как вербальной основы художественной культуры на другие искусства;

время возникновения каждого вида искусства;

интенсивность социального функционирования искусств в разные эпохи;

характер расхождения видов искусства (отделение их друг от друга) и их соединения (нарастание форм синтеза);

исторические изменения социальных потребностей в разных видах искусства;

выдвижение в каждую эпоху актуального (наиболее соответствующего потребностям эпохи, наиболее массового) и репрезентативного (наиболее полно представляющего художественную культуру эпохи последующим эпохам) вида искусства.

Виды искусства определяются жизненным материалом, на основе которого они строятся, и исторической природой личности их создателя. Как и в любом виде деятельности, в художественном творчестве происходит опредмечивание сущностных сил человека в их конкретно-историческом своеобразии. Это своеобразие проявляется во всех основных функциях художественной деятельности — в самопознании, самооценке, самосозидании и самообщении (внутренней коммуникации) ее субъекта — личности художника.

Формальный поиск, открытие новых художественных средств, стремление к неизведанному внутреннее присущи искусству, но не они являются главной пружиной художественного развития.

В его механизме основную роль играют социальные потребности и то, насколько данный вид искусства способен удовлетворить эти потребности. Легко подтвердить это примером развития живописи и скульптуры.

Анатомия животных была хорошо известна древним народам. В 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. Постоянное занятие охотой делало древнего художника великолепным анималистом. 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.

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.

Средневековое изобразительное искусство вглядывается во внутренний мир человека, проникает вглубь его духа. На смену 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 бесполом. Средневековье еще не знает анатомического различия взрослого и ребенка: на картинах Христос-младенец — это взрослый человек в уменьшенных размерах.

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 Возрождения, воспевающей прелесть женского тела, его джорджоневскую целомудренность, рубенсовскую пышность, тициановскую земную и небесную красоту, эль-грековскую одухотворенность. Художники познают возрастную анатомию человека. Они схватывают и точно воспроизводят соотношение частей тела ребенка, взрослого человека, старика, открывают динамическую анатомию человека — при разных темпах и резкости, ракурсах, направлениях движения.

Леонардо да Винчи привел исторически обусловленные аргументы в пользу ведущей роли живописи в системе видов искусства эпохи Возрождения: «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»¹³⁷. 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. Антиаскетический, антисхоластический, гуманистический пафос эпохи, ее порыв к богатству жизни, к ее духовным и чувственным радостям лучше и полнее всего мог выразиться именно в живописи. Гении всегда появляются на самом необходимом участке общественной практики. И не случайно эпоха Возрождения дала таких великих живописцев, как Леонардо да Винчи, Рубенс, Тициан.

Социальная потребность двигала изобразительное искусство к вершинам мирового духа. Этот же механизм движения можно было бы проследить и на примере других эпох и других видов искусства.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ РАСХОЖДЕНИЯ ИСКУССТВ

История искусств есть история их расхождения и обретения специфических особенностей. Это видно на примере взаимоотношений живописи с графикой и литературой. В основании живописи лежит эстетическое чувство цвета — элементарное и наиболее попу-

¹³⁷ Леонардо да Винчи. Избр. произв. — Т. 2. — С. 71.

лярное эстетическое чувство. Живопись выделила это чувство в особую сферу и превратила в один из способов освоения мира.

Это произошло не сразу; многие века живопись и графика развивались как жанры единого изобразительного искусства. Между ними не было видового различия. Живопись была раскрашенной графикой.

Графика предшествовала живописи. Вначале человек научился запечатлевать очертания и пластические формы предметов, потом различать и воспроизводить их цвета и оттенки. Овладение цветом было историческим процессом: не все цвета были освоены сразу — еще греки не знали различия между голубым и зеленым.

Художники Возрождения открыли пространственную перспективу, и это стало приобретением и живописи, и графики. Человек ощутил не только форму и цвет предметов, но и их соотношение в пространстве. В древнем искусстве соотношение явлений было не столько пространственным, сколько смысловым. Смысловое выделение подчеркивалось размерами изображаемого, создавая первые композиционные акценты в живописи, которые позже сложились в развернутые принципы композиции.

Синкретизм древнего изобразительного искусства проявлялся в близости живописи не только графике, но и литературе, что сказывалось в повествовательной древней живописи. Так, древнекитайские и древнеегипетские живописцы вели рассказ о событиях, развернутый в цепи сцен и фигур, изображали последовательность эпизодов. Традиция изобразительного повествования особенно устойчиво и долго держалась в иконописи.

Дальнейшее развитие живописи приводит к ее кристаллизации в отдельный вид искусства, не заменимый другими видами. Эпоха Возрождения — важный этап в этом процессе. И все же живописное мышление не обрело тогда полностью своего отличия от поэтического. Живопись и поэзия («говорящая живопись») еще в XVII—первой половине XVIII вв. теоре-

тически почти не различаются в своей специфике¹⁴⁷. Их специфические различия впервые глубоко вскрывает Лессинг, что явилось результатом развития не только теоретической мысли, но и самого художественного процесса, вектор которого — углубление специфики отдельных искусств. На рубеже XX в. процесс размежевания живописи и графики, выделения их в самостоятельные виды искусства был завершен. Художественное мышление в живописи уже прочно связано с цветом: она запечатлевает многокрасочность мира как его эстетическое богатство и в цвете, через цвет выражает суть предметов, определяет их общественное назначение и ценность. Живопись импрессионистов уже принципиально отлична от графики. Она ничего не передает вне цвета; в ней все линейное играет второстепенную роль. Не рисунок, не сюжет, а цветовые соотношения изображаемых предметов становятся основным носителем эстетического смысла живописных произведений. И этим живопись окончательно отличила себя и от графики, и от литературы.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И СИНТЕЗА ИСКУССТВ

В истории художественной культуры наряду с усилением расхождения и выявлением специфики каждого из искусств протекает и встречный процесс: усиление их взаимодействия, увеличение многообразия типов синтеза.

Особый род синтеза — *синкретизм* — был формой существования древнего искусства. Этой форме синтеза присуще нерасчлененное, органическое единство разных искусств, еще не отпочковавшихся от единого первородного исторического ствола культуры, которая включала в каждый свой феномен не только

¹⁴⁷ См. об этом: Асмус В. Ф. *Немецкая эстетика XVIII века.* — М., 1962. — С. 92.

зачатки различных видов художественной деятельности, но и зачатки научного, философского, религиозного и морального сознания.

Вторая форма синтеза искусств — *соподчинение*, при котором один вид искусства доминирует над сотрудничающим с ним другим видом. Такие взаимоотношения стали складываться еще в древней архитектуре, вступающей 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 обуславливается... 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»¹⁵⁷. 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 облако легчайшего и нежнейшего звона. Органная музыка была соподчинена с готическими соборами.

В средние века в мистериях возникла, а в XX в. в чешской «Латерна магика» повторилась еще одна форма синтеза искусств — их *коллажное взаимодействие*, «склеивание» отдельных элементов разных искусств.

Четвертый вид синтеза искусств — их *симбиоз*: искусства равноправно взаимодействуют, сливаясь в нечто новое. Так, в XVIII—XIX вв. расцветает опера, в

¹⁵⁷ Трубецкой Е. Умозрение в красках. — М., 1916. — С. 24.



Е. Барлах.
Флейтист. 1936

которой равноправно взаимодействуют драма и музыка. В конце XIX—начале XX в. рождается эстрада — равноправное взаимодействие литературы, музыки, балета, театра, цирка. Эстрада — обращенное к «пестрой» аудитории массовое зрелище с усиленным занимательно-развлекательным началом. Эстрада производит столь специфическое эстетическое воздействие на зрителя, что можно говорить о рождении нового вида искусства из равноправного сосуществования ряда искусств.

Пятая форма художественного синтеза — *снятие*: одно искусство становится основой другого, впрямую не участвуя в художественном результате основными своими элементами и присутствуя лишь в «снятом» виде. Таковы, например у взаимоотношения литературы и хореографии в балете. Литературная основа балета (либретто, сюжетно-драматургическая канва), несомненно, важна, однако в художественном результате, балетном спектакле, литература не представлена основным своим элементом — словом. «Снятие» развилось сравнительно поздно — в XVIII в.

Шестой тип синтеза — *концентрация*: один вид искусства вбирает в себя другие, оставаясь самим собой и сохраняя свою художественную природу.

Например, такой синтетический вид искусства, как театр, вступает в художественное взаимодействие с музыкой, литературой, живописью, архитектурой, хореографией, а позже с фотографией и кино. При этом сохраняется специфика театра, носителем которой является актер.

Седьмой тип синтеза искусств — *трансляционное сопряжение*: один вид искусства становится средством передачи другого.

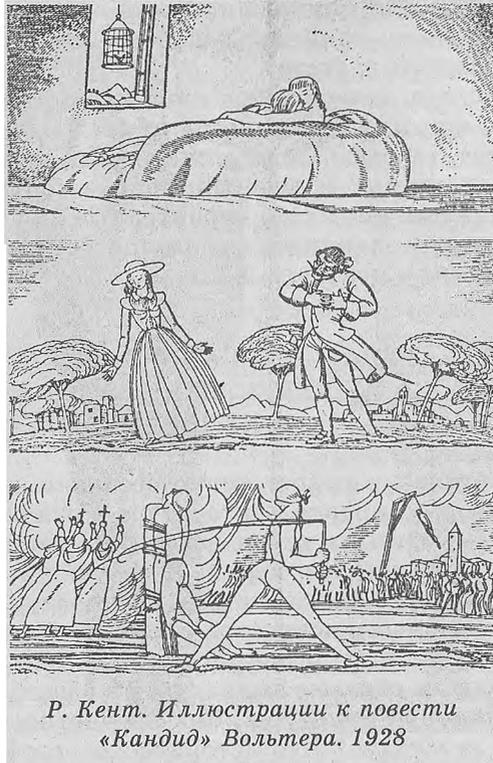
Например, телевидение, кино и фотография порой передают в пространстве и от эпохи к эпохе произведение театра, эстрады, балета, живописи, музыки.

Концентрация и трансляционное сопряжение — формы синтеза искусств, характерные для новейшего времени и рождающиеся преимущественно на основе «технических» искусств XX в.

ЛИТЕРАТУРА — ВЕРБАЛЬНАЯ ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

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, субстанционально в их взаимоотношениях и что преходящее? 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.

«Естественный» язык, которым пользуется литература, обладает широкими познавательными и выразительными возможностями, он непрерывно и бесконечно расширяется и обогащается благодаря повседневной связи с жизненным опытом народа. Все это — источник универсальных свойств литературы. Впрочем, и у этой универсальности есть границы возможностей.



Литература не может заменить собой все сферы художественной культуры. Лев Толстой отмечал: «...описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»¹⁶⁷. Иначе говоря, соревноваться с живописью в изобразительности литература не может, у нее другие задачи и возможности.

Слово — выразительное средство и мыслительная форма литературы, знаковая основа ее образности. В самих своих истоках оно содержит элементы образности. Исторический процесс развития естественного языка насытил слово образностью и подготовил к ас-

¹⁶⁷ Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20 тт. — М., 1965. — Т. 19. — С. 69.



*С. Красаускас. Иллюстрация к сонетам
У. Шекспира*

социативному, художественному осознанию мира. «Вначале было слово...» Так Библия говорит о сотворении Вселенной. Художественный мир, создаваемый литературой, возникает именно по этой формуле.

Писатель добывает строительный материал литературы — слово — не в кладовых природы, а в глубинах народного духа. Он «у народа, у языко-творца» — «звонкий... подмастерье» (В. Маяковский). Пушкин чутко прислушивался к живому народному говору и советовал писателям учиться русскому языку у московских просвирен. Строительный материал скульптуры, живописи, кино — глина, краска, ки-

нопланка — предварительно социально обработан, «человечен». 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 литературном 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.

Важна литература и, для других искусств. В ее вербальной форме происходит осознание эстетических идеалов и образа жизни, во многом определяющих тип архитектуры. Мифологические и литературные сюжеты и мотивы лежат в основе сюжета, композиции и художественной концепции многих произведений живописи, скульптуры, театра, балета, оперы, программной музыки, кино.

Художественная культура строится на вербальной основе: литература оказывает определяющее (системообразующее) воздействие на все виды искусства, в ее контексте воспринимаются художественные образы, создаваемые в других искусствах. Их рецепция предполагает начитанность, владение литературной культурой, умение сопоставлять ее опыт с художественным текстом других искусств. Некоторые исследователи, признавая определяющее значение литературы для других искусств в прошлом, полагают, что ныне кино и телевидение делают зрительную, а не вербальную информацию преобладающей и определяющей. Действительно, роль зрительной информации ныне многократно увеличилась. Однако литература сохраняет свое ведущее значение вербальной подосновы всей художественной культуры, в том числе и зрительной.

Предмет литературы имеет тенденцию к расширению. В его сферу входят ныне и природа, и жизнь общества, и личность с ее внутренним миром.

АКТУАЛЬНЫЙ ВИД ИСКУССТВА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОДВИЖНОСТЬ

Актуальный вид искусства наиболее полно удовлетворяет эстетические потребности своей эпохи. Он исторически изменчив, что обусловлено изменениями этих потребностей и социального заказчика, выделяющего материальные средства на развитие тех или иных сфер художественной культуры. Повышение общественного внимания к какому-либо виду искусства способствует его преимущественному развитию и является свидетельством возросшей потребности в нем.

В античном обществе художественные потребности демоса определяли художественное развитие и выделение актуальных искусств, ориентировали искусство на доступность и стимулировали развитие его видов, обращенных к гражданам полиса. Поэтому наиболее интенсивно развиваются и обретают актуальность скульптура, театр и архитектура.

В средние века церковь определяюще воздействует на искусство. Ориентация личности на горнее, неземное, возвышенно-идеальное находит наиболее полное художественное соответствие в соборной архитектуре и иконописи. Устремленность к небу обретает зримое материально-пространственное выражение в формах готического собора. Архитектура в первую очередь обеспечивается материально-техническими средствами, развитие ее всячески стимулируется. Актуальность архитектуры в системе средневековой художественной культуры теоретически обосновывалась и закреплялась эстетикой той эпохи. Так, 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).

Эпоха Возрождения породила институт меценатства — форму ангажирования искусства аристократией. Общество акцентирует внимание художников на изобразительных искусствах. Чувственно-прелестные образы живописи и скульптуры наиболее полно удовлетворяли потребность Ренессанса в опровержении аскетизма средневековья.

В эпоху классицизма направляющая сила развития художественной культуры — монархическое государство. Центр его заинтересованного внимания смещается на театр, а основной формой воздействия на художественную культуру становится нормативная эстетика классицизма. Ее требования специфически пересмыслиют установки и потребности двора.

Социальное влияние на искусство в эпоху Просвещения, сентиментализма, романтизма усложняется и опосредствуется. Социальным заказчиком и потребителем искусства становится буржуазия, но формы его вовлечения в сферу ее интересов обретают утонченность (сочетаются эстетическая и экономическая ангажированность художника). В центр социального внимания попадают литература и театр, способные наиболее прямо выразить мировоззренческие идеи.

Реалистическое искусство развивается на широкой демократической социальной основе. Его побудитель — третье сословие. Главной формой социально направляющего воздействия на искусство становится художественная критика. Актуальность обретает литература.

В XX в. актуальными искусствами становятся самые массовые: литература, кино, позднее — еще и телевидение.

От эпохи к эпохе менялся социальный субъект, ангажировавший художественную культуру, и формы ее регулирования. Итак, исторически менялись эстетические запросы общества, соответственно менялся и актуальный вид искусства, наиболее полно удовлетворяющий художественные потребности своей эпохи.

РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА И ИХ ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА

Художественная культура передается как «по горизонтали» (в пространстве, к реципиентам данной эпохи), так и «по вертикали» (во времени, к поколениям людей последующих эпох). Репрезентативный вид искусства наиболее полно выполняет роль исторической трансляции, выражает и представляет современную художественную культуру реципиентам последующих этапов общественного развития. Мир меняется, и его новое «культурно-историческое качество» наиболее адекватно передает репрезентативный вид искусства, обеспечивающий непрерывность культурной традиции и способствующий формированию культурного самосознания новой исторической эпохи. Искусства художественно воспроизводят конкретно-историческую сущность индивида, демонстрируют человеку его человеческие качества. В той мере, в какой эта демонстрация схватывает исторически наиболее характерное для данной социокультурной ситуации, можно говорить о репрезентативности того или иного вида искусства.

Каждая эпоха в художественной культуре прошлого пытается увидеть репрезентативный вид искусства в актуальном. Порой такое совпадение оказывается реальностью (например, античная скульптура). Однако не всегда вид искусства, наиболее полно представляющий свою эпоху в последующие периоды (репрезентативность), совпадает с видом искусства, наиболее популярным и наиболее интенсивно функционирующим в свое время и в своем обществе (актуальность). Театр классицизма — актуальное искусство своей эпохи. Он — в центре и эстетики Буало, и художественных интересов двора, и потребностей публи-

ки. Однако наиболее полное представление об эпохе классицизма дает не театр, а литература, так как театральный спектакль лишен способности адекватной исторической консервации. Актуальный, наиболее массовый вид искусства нашего времени — телевидение. Однако оно пока предпринимает лишь первые попытки создать классику, способную передать последующим поколениям дух культуры, суть нашей эпохи. Эту репрезентативную функцию наиболее полно выполняют кино и литература.

Репрезентативность вида искусства предполагает создание в его рамках классических образцов, ибо только они сохраняют значение для новой эпохи и передают по исторической «вертикали» дух своего времени. Общечеловеческая значимость художественного творчества — качество, соответствующее его глубинной природе, — осуществляется в репрезентативности искусства.

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ

Эстетические потребности стимулируют развитие техники и средств массовой коммуникации. Телевидение, например, возникло из потребности сиюминутно, документально-наглядно передать, художественно обработать и истолковать 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 степень соответствия кадра реальности) и теперь сти-

мулируют развитие объемного 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. 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.

Возникновение грамзаписи — качественный перелом в истории музыки, следствия которого еще полностью не выявились. Впервые в истории музыкальной культуры грамзапись 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, магнитолента, фиксирующие и воспроизводящие исполняемое произведение.

Сам характер исполнения меняется при записи на грампластинку. Исполнителю приходится учитывать новое опосредующее звено и исчезновение непосредственного контакта со слушателем, «усреднение» исполнения, ориентирующегося на массовую аудиторию. Грампластинки, микрофон, магнитофон вызвали у музыкальных исполнителей стремление «докричаться» до непосредственно «невидимой» аудитории путем художественного упрощения текста и мелодии. Это чревато вульгаризацией исполнительства. Повы-

шается громкость, возникают поп-артовские 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.

Фонокультура стала составной частью современной художественной культуры, она вторглась в сферу досуга, что важно в связи с увеличением свободного времени.

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 используемые возможности развития в немзыкальном направлении: запись чтецов, театральных постановок, литературных композиций. Фиксированная фонокультура прочно входит в современный быт: физзарядка, сказка для детей, уроки иностранного языка на аудиокассетах.

Улучшаются формы и технические характеристики звукозаписи (расширяется диапазон частот, появилась лазерная звукозапись, компакт-диски, аудио- и видеокассеты, долгоиграющие пластинки и их тематические наборы, стереофония, звуковое пространство, воспроизведение цветомузыки) — это открывает новые эстетические возможности аудиокультуры. Открылись возможности запечатлеть для будущих поколений выдающихся музыкальных исполнителей и даже придать стереозвучание монозаписям Шаляпина, Карузо и других великих музыкантов, записанных на пластинки до изобретения способов фиксации стереофонического звука.

Велико общекультурное значение звукозаписи и по отношению к «горизонтали» художественной культуры. Звукозапись позволяет донести лучшую музыку в лучшем исполнении до самых отдаленных уголков мира.

Научное издание

Борев Юрий Борисович

ЭСТЕТИКА

В 2-х томах

Том I

Художественный редактор А. А. Барейшин

Технический редактор Е. В. Михалкина

Подписано в печать 10.07.97. Формат 84x108V32. Гарнитура
«Schoolbook». Бумага офсетная. Печать офсетная. Уел. печ. л. 30,24.
Тираж 11 000 экз. Заказ 1393.

Фирма «Русич». Лицензия ЛР № 040432.
214016, Смоленск, ул. Соболева, 7.

При участии ТОО «Харвест». Лицензия ЛВ№ 729.
220013, Минск, ул. Я. Коласа, 35—305.

Отпечатано с готовых диапозитивов заказчика
в типографии издательства «Белорусский Дом печати».
220013, Минск, пр. Ф. Скорины, 79.



Юрий Боров - доктор филологических наук, профессор, действительный член Нью-Йоркской академии наук, Независимой академии эстетики и свободных искусств, Российской академии юмора, член Союза писателей и Союза кинематографистов, член Международной ассоциации эстетиков, главный научный сотрудник ИМЛИ Российской академии наук, профессор Московского архитектурного института. Ро-

дился 28 мая 1925 года в Харькове. ■

Автор книг «Комическое», «О трагическом», «Основные эстетические категории», «Введение в эстетику», «Искусство интерпретации и оценки (опыт прочтения «Медного всадника»)», «Художественные направления в искусстве XX века» и др., Свыше 350 статей по проблемам теории и истории литературы и искусства.

Ю. Боров опубликовал ряд художественных произведений: «Земля - воздух», «Повесть о треугольниках», пьесу «Война и антимир», киносценарий «Воскресший из живых», книги, созданные на основе собранного и обработанного автором интеллигентского фольклора, - «Стилиниада» и «Фарисея», «История государства советского в преданиях и анекдотах», «Из жизни звезд и метеоритов (писатели, актеры, ученые, музыканты в зеркале исторических анекдотов)».

Теоретические труды и некоторые произведения Ю. Борева переведены на 36 языков.