



ЗАВИСИМАЯ  
АКАДЕМИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
СВОБОДНЫХ  
ИСКУССТВ



ЮРИЙ БОРЕВ

Э

ЭСТЕТИКА



НЕЗАВИСИМАЯ  
АКАДЕМИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
И СВОБОДНЫХ  
ИСКУССТВ

ЮРИЙ  
БОРЕВ

РУСИЧ СМОЛЕНСК 1997



ЭСТЕТИКА  
ТОМ II

УДК 18  
ББК 87.8  
Б 82

**Борев Ю. Б.**

**Б 82 Эстетика. В 2-х т. Т. 2 - 5-е изд., допол.,**  
**Смоленск: Русич, 1997. - 640 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.

**Б 1800000000**

**ББК87.8**

**ISBN 5-88590-695-5 (т. 2)**

**ISBN 5-88590-662-9**

© Ю. Б. Борев, 1996

© «Русич», 1997

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

14

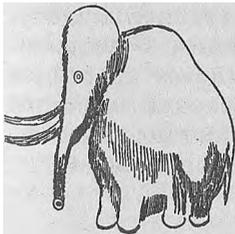
ЭСТЕТИКА -  
ГЕНЕАЛОГИЯ  
ИСКУССТВА



5  
ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ  
ПРОПАСТЬ  
БЕССИЛИЯ  
И УДВОЕНИЕ  
РЕАЛЬНОСТИ

20  
ИСКУССТВО —  
НЕИЗБЕЖНЫЙ  
ПРОДУКТ  
ИСТОРИЧЕСКОГО  
ПРОЦЕССА

НАУКА О ПРОИСХОЖДЕНИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ И  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА



## **ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ ПРОПАСТЬ БЕССИЛИЯ И УДВОЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ**

### **СПОСОБЫ ПОСТИЖЕНИЯ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Возникновение искусства сокрыто от нас временем. Этот загадочный процесс происходил в эпоху верхнего палеолита, 40—50 тыс. лет тому назад. Древний человек жил беспросветно-трудной жизнью, борьба за существование отнимала у него все время и силы. И вдруг он начал расписывать стены пещер, ставить каменные и глиняные столбы и протоскульптуры, нарядившись в звериные шкуры, изображать в театрализованном действии охоту, петь и танцевать, произносить ритмизованные заклинания.

Как понять эти процессы? В чем причина и каковы результаты их возникновения?

Ответу на эти вопросы (*созданию теории происхождения искусства*) способствуют следующие методы: 1) изучение этнографии первобытных народов (*археологических данных и памятников древнейшей культуры*); 2) осмысление древнейшей истории человечества; 3) изучение атавистических форм в современной культуре (суеверий, загово-

ров, остатков ритуально-магических представлений); 4) «экстраполяция в прошлое» от известных нам позднейших феноменов и форм художественной культуры; 5) прыжок через разрыв в информации; 6) теоретическое фантазирование и создание гипотез на основе известных фактов с последующей проверкой научного предположения новыми фактами; 7) сопоставление фактов и идей, добытых вышеназванными способами.

### ТРУД, МАГИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО- ПОДРАЖАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Изобразительное искусство начиналось не с фигуративных, а со знаково-символических изображений, носивших в исторической ситуации древнего человека характер удвоения мира. Таковы отпечатки руки или следы «раны» на стене, которые выступают как знаки овладения природными объектами и как знаки

человеческой способности целенаправленно воздействовать на мир. Труд (охота) и предваряющий его магический ритуал породили первое изображение — «рану». Этот знак на самом деле ничего не замещал (настоящий знак всегда что-то замещает) и для первобытного человека носил характер реальной раны и имел функциональный смысл: человек не только готовился нанести удар животному —



*Сцена охоты. Роспись на скале. Альпера, Восточная Испания. Мезолит*

объекту промысла, не только предвосхищал и проектировал этот удар, но и осуществлял его в некоей опережающей предварительной форме, предопределявшей, по тогдашним представлениям, будущую рану, которая обеспечит успех охоты. Древний человек считал, что удар, наносимый по изображению зверя, реально ослабляет животное, на которое завтра будет устроена облава. Это укрепляло веру охотника в удачу и победу.

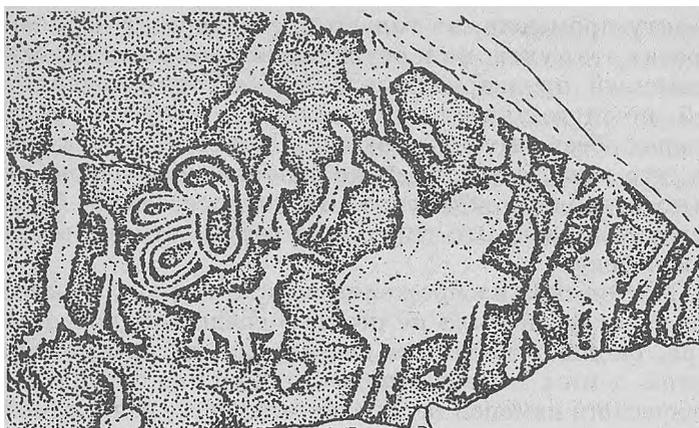
Магическое изображение носило мировоззренческий характер и было не столько средством познания мира, сколько средством формирования взаимоотношений с ним первобытного коллектива, средством магического изменения действительности, репетицией, готовившей реальное освоение мира.

Древнейшие изображения подражательны. Они — инобытие реальности, ее ипостась. Это магические реалии, которые имеют изобразительную, пантомимическую, подражательную, звукоподражательную, интонационно- и вербально-суггестивную формы.

Уходящие к истокам культуры канонизированные словесные суггестивные высказывания (заговоры, заклинания, проклятия, любовные «присушки», поминовения, военные песни, «уничтожающие» врагов) не являются ни индивидуальным, ни даже коллективным самовыражением и представляют собой целенаправленную ритуально-магическую деятельность, исходящую из уверенности в практической действенности слова. «Словом останавливали солнце,



*Сцена охоты. Изображение на скале. Сеймалы-Таш, Фергана. Мезолит*

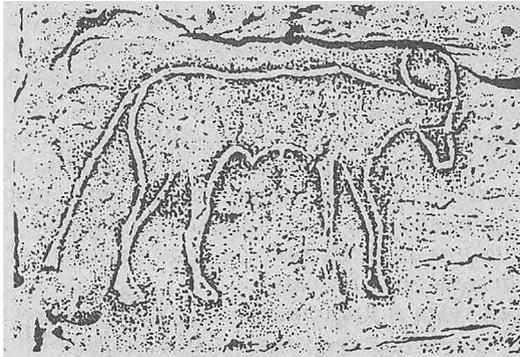


*Страусы, человеческие фигуры и другие схематические изображения. Петроглифы.*

*Мархума, Северо-Западная Сахара, Алжир*

словом разрушали города» (Николай Гумилев). Это словесная форма магии, обычно синкретически связанная с музыкальной и танцевальной обрядовой деятельностью. Магические реалии в корне отличаются от художественных произведений своими целями; искусство стремится воздействовать на человека, магия — непосредственно на действительность. Отсюда натуральность трактовки зверя в наскальном рисунке и в танце. Не случайна и «натуральность» ран, наносимых изображению зверя с помощью орудий охоты. Пятна же охры призваны представить во «всем ее естестве» кровь животного.

Фигуративное наскальное изображение при всей его натуральности есть не образ, отражающий реальность, не знак, ее замещающий, а способ удвоения реальности, ее второе, магическое обличье и средство овладения ею. Древний человек, ударяя копьём по изображению животного, совершал магическую операцию «охоты». «Когда художник палеолита рисовал на скале животное, он рисовал реальное животное. Для него мир вымысла и искусства еще не был самостоятель-



Бык. Петроглиф. Эдикель, Ахенет, Алжир

ной областью, отделенной от эмпирически воспринимаемой действительности. Он еще не противопоставлял, не разделял эти сферы, но видел в одной прямое продолжение другой»<sup>17</sup>.

Процесс рождения театра схож с тем ритуально-магическим процессом, из которого рождалось изобразительное искусство. Человек надевал маску или окрашивал свое лицо, при этом он не выступал как образ или знак зверя, а выступал как зверь в ином обличье (*магическое воплощение зверя, ритуальное подражание ему*).

Танец в древнейшей культуре так же, как изобразительная и вербальная деятельность, имел не художественно-образный, а ритуально-магический характер.

Этнографические наблюдения подтверждают археологические данные и свидетельствуют, что в пляске обитатели Южной Африки стремятся магическим действием «умилостивить» зверя и путем волшебства заставить дичь угодить в руки охотника. Здесь насчитывается свыше двадцати видов плясок, которые носят имена шакала, гиены, леопарда, льва, тигра, гепарда, ястреба, орла, слона и других зверей и птиц. Туземец

имитирует в танце характерные движения и повадки этих животных или изображает охотничью операцию по добыче зверя, сближая, а порой и отождествляя себя с ним. Пляску сопровождает пение хора. Танцоры же издают звукоподражательные крики, свойственные имитируемому животному. Все участники обрядовой пляски ряжены. Такова современная этнографическая картина древнего ритуала овладения зверем. Эта картина дополняет и оживляет свой живописный аналог, обнаруженный археологами.

Первая тема и проблема в истории культуры, поднятая в древнейших формах изобразительной деятельности человека, — это труд и любовь (понимаемая как деторождение), то есть созидательные, животворящие силы общества.

Трудовая теория происхождения искусства звучит убедительно, а связь первобытной изобразительной и подражательной деятельности с практическими потребностями несомненна. Однако не следует эту связь понимать вульгарно, как это имело место в трудовой концепции происхождения искусства К. Бюхера. Обобщая материал трудовых песен различных народов, он предположил, что в древности музыка и поэзия составляли единство с работой, которая определяла ритм музыки и задавала стихотворный метр поэзии<sup>27</sup>. Из трудовой песни, по Бюхеру, выросли эпос, лирика и драма. Эта концепция упрощенно трактовала связь труда с искусством. Опосредующее звено между трудом и искусством — магические реалии (наскальные рисунки, заговоры, заклинания) — из этой концепции выпадало.

А. Н. Веселовский показал, что танец, музыка, поэзия возникли в недрах первобытного синкретизма искусств, объединенных рамками народного обряда. Роль слова вначале была ничтожна, и оно целиком подчинялось интонационно-ритмическим и миметическим началам. Формирование литературы, по мнению Веселовского, происходило путем постепенного повышения

<sup>27</sup> См.: Бюхер К. Работа и ритм. — М., 1923. — С. 259—293

роли словесного текста в ритуальном синкретизме<sup>37</sup>. А. Н. Веселовский полагал, что синкретизм определил лиро-эпический характер древних форм эпоса. Лирика же рождалась из кликов древнего хора, из его коллективной эмоциональности благодаря усилению индивидуального начала в поэтическом сознании.

В ходе развития древнего общества на основе возникших из практических потребностей магических реалий, синкретических и ритуальных по своей природе, родилась знаковая система, способствовавшая затем художественно-образному отражению мира. Например, камень, олицетворявший зверя и служивший мишенью для нанесения ран, заменяется натуральным чучелом зверя, а потом его скульптурным образом. Или из словесного заклинания на основе содержащегося в тексте описательного начала рождается эпическая, а на основе суггестивного начала — лирическая традиция.

### ТОТЕМИЗМ — МИФ — ИСКУССТВО

Древние люди охотились, убивали и съедали животное, что, по их представлениям, делало человеческое тело продолжением тела зверя. Охотник стремился «ублажить» животное, найти с ним общий язык, а через маскарад ряжения и подражание в танце как бы уподобиться ему физически, слить свое тело с телом зверя, обрести его облик. Сочетание антропоморфных и зооморфных мотивов в магическом обряде предвосхищало приобщение животного к охотничье-хозяйственной деятельности человека.

Отождествление себя со зверем — исходный пункт формирования тотемизма. Тотемические представления древнего человека развиваются вместе со становлением специализированной охоты на зверя опреде-

<sup>37</sup> См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940.

ленного вида. На этом этапе в психике человека формируется идея о тотеме как родоначальнике и покровителе первобытного коллектива.

Именно мужчина представляет зверя-тотем в обрядовых танцах, потому что идея тотема родилась на основе охотничьей деятельности, которую вела мужская часть племени. Тотемический зверь, обычно имевший важное хозяйственное значение, выступал в виде предка, покровителя рода. Охота и поедание животного были процедурой исторического породнения с ним. Зверь, на которого охотились и которого поедали предшествующие поколения соплеменников, в известном смысле был и в самом деле «предком» всех членов племенного коллектива. Отсюда берут истоки представления о том, что родовая группа возникла в результате брака женщины с тотемным зверем, который еще и поэтому всегда был мужского рода.

Женщина в тотемических представлениях выступает как существо, воспроизводящее род. Такова хозяйственно-экономическая и ритуально-магическая подоснова важнейших мифологических сюжетов.

Искусство существенно отличается, а во многом и противоположно магии. Магия — удвоение реальности путем создания ее материально фиксированного мыслительно подобия (*магическая реалья*) и решение практической задачи (*освоение мира, овладение труднодоступным предметом*) с



*Рисунок на глине. Пещера  
Санта-Изабель, Испания.  
Палеолит. Эпоха Ориньяк*



помощью манипулирования этим подобием. Человек прибегал к магии, так как отсутствовали силы, гарантирующие его превосходство над зверем. Охотник уповал на волшебство, которое призвано было обеспечить достаточное размножение и своевременное появление зверя в соответствии с человеческой потребностью. Магия — форма суггестивной мобилизации духа, отчаянное, нечеловеческое усилие в попытке преодолеть практическую беспомощность при овладении необходимым, но грозным предметом, по отношению к которому человек несвободен. Магическое изображение помогало людям справиться с бесконечно сложными и опасными задачами. Магия — прямое практическое воздействие на мир, благодаря которому вассал природы на мгновение становится ее иллюзорным сюзереном. Магия — «свобода», обретаемая рабом необходимости благодаря величайшему, как бы лазерному сосредоточению всей духовной энергии на одном участке жизни.

*Обряд* и сопровождающая его изобразительная, подражательно-имитационная (ряжение, звукоподражание, имитация телодвижений зверя) и словесно-суггестивная деятельность повторяемы, цикличны и

приурочены к определенным практически важным делам (охота, врачевание, война, похороны).

*Ритуал* — предвосхищение будущего. Это процесс, выпадающий из исторического течения времени.

*Миф* (греч. *mythos* — *предание*) — древняя история или легенда, объясняющая религиозные или сверхъестественные явления, такие, как боги, герои, могучие силы природы<sup>47</sup>; образное выражение коллективного бессознательного, предшествующее индивидуально бессознательному (Юнг); первая попытка объяснения естественных и социальных явлений<sup>57</sup>, сакральная история, повествующая о событии, происшедшем в достопамятные времена «начала всех начал» (миф не вымысел, не иллюзия, а реальное сакральное событие, служащее примером для подражания)<sup>67</sup>; повествование, сага, построенные на изображении в слове того, что ритуалы выражали на языке культа; саги о боге, о героях, о сотворении мира и о его крушении; повествование о таких событиях, как возникновение земли и человека, социальных институтов и культуры<sup>77</sup>; анонимное сказание предположительно исторического характера, истоки которого неизвестны; объяснение природных явлений<sup>87</sup>; обращение к эмоциям, а не к разуму, ибо во времена создания мифологии разумные объяснения оставались не востребовавшими<sup>97</sup>. Миф — «воспоминание» о далеком прошлом, о событиях, происходивших до начала исторического времени.

Будучи генетически и культурно связан с ритуалом, миф на самом деле является более поздним образованием, существенно отличным от своего прародителя. Ритуал преднамерен и специально организован.

<sup>47</sup>Scott A. F. *Current Literary Terms*. — L., 1980.

<sup>57</sup>Grand Larousse Encyclopedique. — P., 1961.

<sup>67</sup>Илиаде Мирче. Аспекты мифа. — P., 1958. — P. 6.

<sup>77</sup>Gryldendals Tibinds Leksikon. Kopenhagen, 1984.

<sup>87</sup>Beckson K., Ganz A. *Literary Terms. A Dictionary*. — NY, 1989.

<sup>97</sup>Rose H. J. *The Oxford Classical Dictionary*. — L., 1963.



*Стадо. Роспись на скале. Тассили. Неолит*

В мифе события случайны и, как правило, непреднамеренны. Ритуал каноничен, миф вариативен. Миф часто разъясняет смысл и цель обряда, подкрепляет авторитетом мифических героев и доисторической традиции статус ритуально-магического действия. В информативном, культурном, эстетическом плане миф богаче ритуала. Ритуал — сфера поведения, область практических и деловых навыков. Мифология — сфера священных и тайных знаний. На основе изобразительного, подражательного и суггестивного опыта магических реалий возникло мифологическое мышление. Оно — шаг к постижению мира, попытка его осмысления. Мифологические образы фантазмагоричны: это различные зверолоуди (сфинксы, кентавры)<sup>10/</sup>.

Миф повествователен, в его возникновении большую роль играет воображение.

Содержание повествования — происхождение и устройство мира. Современное его бытие, сам облик земли и человека объясняются как результат деятель-

<sup>10/</sup> Мифологическое мышление выражается не только в вербальной, но и в пластически-изобразительной форме. Изваяния сфинксов — мифы, исполненные в камне.

ности вечных первопредков, живших «вне времени», в сновидческое, мифическое, доисторическое время, в «золотом веке» или в «эпоху сновидений». Древние мифы синкретичны и содержат в неразвернутом виде начала искусства, религии и донаучных представлений о природе и обществе<sup>117</sup>. Мифы — обобщение представлений древнего человека о том мире, в котором он живет, и о тех силах, которые этим миром управляют<sup>127</sup>.

Мифы послужили историческим переходом от магических реалий к искусству. Миф — и звено, исторически связующее магические реалии с литературными произведениями, и лаборатория поэтической фантазии, и арсенал мыслительного материала художественной литературы. Миф определил многие стороны, процессы, приемы, образные и метафорические системы литературы, особенно на ранних стадиях их развития.

Позже миф, теряя священные и тайные знания, превращается в сказку, которая развлекательна, поучительна, устрашающа и часто, как подчеркивает Е. М. Мелетинский, исполняет роль мифа для непосвященных.

Три этапа рождения и эволюции сказки (прослежены А. И. Никифоровым на материале чукотской сказки) имеют принципиальное теоретико-методологическое значение для понимания общих процессов рождения литературы и искусства из изобразительной, подражательной и словесно-суггестивной деятельности.

I этап: повествовательно-магические рассказы-заклинания, нацеленные на практическое воздействие на действительность;

II этап: прасказка — повествование, лишённое

<sup>117</sup> См.: Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы. В 9 тт. — Т. 1. — С. 29.

<sup>127</sup> См.: Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. — М., 1989. — С. 8.

ритуально-магической функции и обладающее зачатками художественности;

III этап: сказка — художественное повествование.

Все роды, виды и жанры литературы и искусства проходили, подобно сказке, определенные этапы своего развития — от магического «практицизма» к художественному «бескорыстию», а вернее, к общечеловеческой практике.

Искусство внешне бескорыстно и нефункционально (кроме прикладных искусств), хотя внутренне его функция широка и общечеловечна в этой своей широте. Если магия решает непосредственно практические задачи, то искусство — духовные (организация строя человеческих мыслей и чувств). Художественное творчество — форма воспитания духа. Суггестия (внушение) в искусстве обычно находится на втором плане, и ее присутствие необязательно.

Одним из стимулов рождения метафоричности как важнейшего элемента поэтического мышления были табу на упоминание о смерти, болезнях и т. д., что порождало необходимость дать метафорическую формулу, обозначающую и описывающую запрещенное к упоминанию явление. Это исторически подготавливало возникновение риторических фигур и рождение художественного пространства, в котором господствуют законы поэтики.

Развитое искусство не предполагает восприятия своих образов как действительных. Самая же ранняя стадия подражательно-изобразительной деятельности человека в силу синкретического характера своих продуктов (и особенно в силу слиянности и нерасчлененности художественного, религиозно-мифологического и ритуально-магического мышления) предполагает отождествление магических реалий с явлениями действительности. Это характерно не только для первобытных истоков театра, живописи и скульптуры, но и для истоков литературной образности. Ведь, называя по имени, первобытный человек возрождал сущность.

Религиозный философ П. Флоренский утверждал, что икона — не знак божества, а окно в иной мир, через которое идет общение с высшим духом. Можно сказать, что для верующего икона - не изображение, не обозначение, не замещение бога, а его реальное воплощение, иная форма его бытия, позволяющая человеку вступать в личное с ним общение. Незнаковый характер иконы сродни незнаковому характеру древних наскальных изображений, не обозначающих животное, а представляющих его в иной ипостаси для более интимного общения с ним и совершения ритуально-магического действия.

Открытые испанцем М. Сантуолой первые образцы палеолитической живописи два Десятилетия считались подделкой. В их подлинность наука уверовала после открытий на рубеже XIX и XX в. аналогичных памятников Э. Ривьером и А. Брейлем. Изучение первобытного искусства подогревалось сенсационными открытиями в Западной Европе, Центральной Америке. На стыке этнографии, археологии и искусствоведения возникла новая наука о происхождении искусств. А. Ригель, С. Рейнах, Р. Андре, К. Ланге, Ф. Боас своими научными трудами внесли вклад в эту новую отрасль знаний.

В наскальном изображении животного уже было заложено все необходимое для будущего художественного восприятия. Не являясь собственно искусством по присущим им функциям и задачам для своих создателей и их соплеменников, наскальные изображения в исторически более позднее время, втягиваясь в систему эстетических отношений, оказались восприняты как художественные творения, обладающие красотой и способные доставлять людям эстетическое наслаждение.

Художественная функция «дремала» в наскальных изображениях. Лишь в XIX в. эти изображения постепенно начинают восприниматься в качестве искусства и входят в арсенал художественной культуры человечества, а в XX в. обретают горячих поклонников в среде художников-примитивистов. Можно ска-

нить, что и иконы, лишь утрачивая свое религиозное значение, обретают собственно художественную ценность и перемещаются из церкви и красного угла избы на стену музея или современного жилого интерьера. Наскальное изображение скорее «языческая икона», чем картина. В феномене позднейшего пробуждения до времени сокрытой в наскальном изображении его художественной значимости особенно наглядно предстает роль художественной рецепции. Она не только позволяет постичь и духовно присвоить художественное произведение, но и участвует в созидании его социального статуса.

Почему так поздно возникает возможность восприятия магических реалий как знаков художественной культуры и почему так поздно они входят в ее арсенал? Потому что это вхождение в художественную культуру происходит лишь в ту эпоху, когда исторически созревает художественно-рецепционное поле, позволяющее воспринимать наскальные изображения как явления искусства. Это поле возникает благодаря следующим факторам: 1) накоплению в науке сведений о распространенности наскальной живописи и о ее закономерном появлении в культуре первобытного человека; 2) накоплению опыта восприятия разных художественных культур в результате путешествий, развития торговли, общения разных народов в процессе и на основе создания всеохватывающей мировой системы экономических отношений; 3) возникновению потребности в интеграции художественного опыта разных народов, что проявилось, в частности, в общемировом процессе создания музеев, хранящих произведения искусства разных времен и стран.

Понимание древнего наскального изображения как художественного образа является модернизацией. В момент своего возникновения это изображение носило дохудожественный, ритуально-магический характер.



## **ИСКУССТВО - НЕИЗБЕЖНЫЙ ПРОДУКТ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА**

### **ВОЗНИКНОВЕНИЕ СФЕРЫ СВОБОДЫ КАК УСЛОВИЕ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА**

Эволюция человеческой деятельности в собственно трудовую, сопровождающуюся ритуалом, способствовавшим мобилизации духовных сил и обретению навыков охоты, и затем переход от ритуала к мифологии, а позже к собственно художественному творчеству были долгим историческим процессом.

Древний человек почти не знал ни общечеловеческой значимости, ни сферы свободы (то есть эстетического), а знал лишь утилитарное, непосредственно полезное. Первый предмет, осмысленный как эстетический, — орудие труда (охоты). Именно орудие труда было первой сферой свободы человека (владение окружающим миром) и первым предметом, имевшим не только личную, но и общеродовую значимость. Ведь заостренная форма копья была важна не индивидуально, не утилитарно-одномоментно, а на все времена и для всех. Одно из важнейших и первейших «изобретений» человека — открытие заостренной формы. Заостренная палка (копье) летела дальше и поражала животное лучше, чем палка с тупым концом.

Общечеловеческую значимость этого открытия нужно было осознать и закрепить. И вот на копье появляются засечки-заострения, нечто вроде первичного орнамента. Эти засечки на палке уже не утилитарное, а эстетическое явление. Они закрепляют заостренность как нечто красивое, «значимое для всех». С рождением системы эстетических отношений древнейшие изображения включались в эту систему, косвенно обретали для людей художественный смысл.

Как же человек, задавленный жесточайшими обстоятельствами жизни, мог воспринять и воссоздать окружающий его мир как сферу свободы, как сферу прекрасного?! Все дело в том, что если бы человек эпохи палеолита относился к миру и предметам изображения эстетически, то он отразил бы всю тягостность своего положения, всю свою несвободу по отношению к миру. Зверь был бы пугающе ужасен при таком действительно художественном изображении. Однако в том-то и дело, что человек палеолита создавал не художественное произведение и относился к своему предмету не эстетически, а магически. Именно поэтому он мог совершить невероятный прыжок из сферы необходимости в сферу свободы. Магический акт позволял совершить этот прыжок, и зверь предстал в своем прекрасном, родственном человеку, а не пугающе ужасном, истинно исторически реальном виде. Чудо магии помогало человеку решить сверхзадачу, творить в жизни (на охоте) по сверхмере (как ныне творит акробат в цирке), и это давало ему возможность воспроизвести в магической реальности сферу его интересов как сферу свободного владения. Последнее и позволило более поздним поколениям воспринять наскальные изображения, заклинания, заговоры как истинно прекрасные художественные произведения. Потому-то феномены древнейшей изобразительной, подражательной и вербально-суггестивной деятельности предстают перед нами как искусство, хотя при своем рождении они были продуктом и инструментом магического овладения миром не по законам меры и красоты, а по законам сверхмеры.

В «теле» изображенного животного порой остава-



*Бизон. Роспись на скале.  
Пещера Альтамира,  
Испания. Палеолит.  
Эпоха Мадлен*

лись торчать метательные орудия, которые изготовлялись с большим трудом и затратой времени и были большой ценностью. Эти магические удары были духовной репетицией охоты. Затем реальные удары начали совмещать, а потом и заменять их изображением. Орудия лова и охоты стали рисовать на стене рядом с изображением животного. Теперь уже изображение бегущего зверя сопровождается изображением стрел, летящих ему вслед, или загона, который выстроен на пути животного. Так, в пещере Ласко изображена лошадь, вокруг которой нанесена штриховка (вертикальные черточки, соединенные кривой линией поперечной следи). Перед нами изображение ловчей изгороди, направляющей бег животного к ловушке, которая обозначается точками и скрещивающимися линиями. В этой сцене загонной охоты с применением ловчих приспособлений некоторые из гонимых животных помечены схематичным изображением орудий охоты (лошадь — изображением стрелы, бизон — копьём). В данном случае речь вовсе не идет о метании стрел и копий в животных, загоняемых в ловушку. С промыслово-хозяйственной



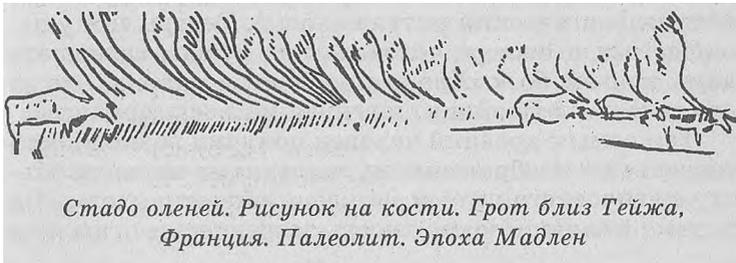
*Олень. Роспись на скале.  
Пещера Фон-де-Гом,  
Франция. Палеолит.  
Эпоха Мадлен*

точкой зрения такая охота была бы бессмысленна. Просто стрела и копьё выступают в роли символа овладения зверем. Если последнее раньше отождествлялось с убийством, то теперь человек начинает осознавать свою способность «владеть» живым животным. Это означает важный шаг в перерастании магической реалии в

знаково-символическое и художественное изображение. Последнее можно наблюдать и в Альтамире, где бизон нарисован неподвижно стоящим в напряженной позе. Над его туловищем начертаны пять параллельных линий, соединенных поперечной чертой. Этот рисунок также перестает быть подражательно-натуралистическим и обретает знаково-символический характер: человек владеет животным, оно в загоне. Здесь появляется условность изображения — шаг к образности. Появляется знак-символ, обладающий новой семантикой. Это изображение — не магическая реалья, удваивающая, повторяющая реальность, а осмысленная информация о мире. Так вырабатываются формы духовного владения миром, обретаются навыки закрепления отвоеванной у природы сферы свободы.

Далее происходит расширение смысла и значения появившегося знака-символа. Из знака орудия охоты и лова, из символа владения животным он превращается в символ овладения любым объектом, выражающим свободу по отношению к явлениям мира. Так, в изображении, начертанном на костяной пластине, из Историц, мы видим изображение ползущей женщины и ползущего вслед за ней мужчины. На бедре женщины зубчатая линия — палеолитический знак орудия охоты — гарпуна. Это смертоносное орудие предстает здесь не в прямом своем значении и не в виде магической реальности, а в расширительно-обобщенном значении — символ владения, знак сферы свободы.

Как же магическая реалья переросла в образ? О рецепционном перерастании, о восприятии ранее сделанного магического рисунка более поздними поколе-



*Стадо оленей. Рисунок на кости. Грот близ Тейжа, Франция. Палеолит. Эпоха Мадлен*



*Сцена охоты. Живопись. Зимбабве*

ниями в качестве художественного продукта уже говорилось выше. Эстетический мир рождался из утилитарного, который человек творил в процессе своего охотничье-хозяйственного труда и из надстраивавшейся над ним магически-ритуальной деятельности.

Важнейшим шагом в формировании эстетического отношения к миру был шаг человека в «зазеркалье». В наскальных изображениях появляется на том этапе не только зверь, не только рана на теле зверя, не только изображение орудия охоты (не извне метаемые в изображение копья, а изображения копий, летящих в изображенное животное), но и сам охотник. Он уже не мечет в ритуальном экстазе из пространства пещеры копьё в магическую реалию (подражательное изображение зверя на стене, выражающее его реальное присутствие и убийство). Нет, этот охотник сам перешагнул границу между первой и второй реальностью и оказался изображенным на стене. Там он совершает утилитарное действие (охоту) и утилитарно-духовное действие (магический ритуал охоты). Теперь уже у находящегося в пещере человека нет нужды совершать удары копьём по изображению зверя на стене. Это за него делает его двойник, шагнувший в «зазеркалье».

Тем самым древний человек получил возможность отнестись к изображенному животному не как к объекту магического акта и не как к объекту охоты. Он впервые получил возможность эстетически относиться-

ся к изображению и к изобразительной мимитической деятельности. Эстетическое отношение к миру постепенно рождалось и росло в недрах производственной практики (охота, собирательство) и ритуально-магической деятельности, как бы удваивающей производственную практику. Затем эстетическое отношение отпочковалось и выделилось в самостоятельный тип отношения, который и стал основой отделения мифологического творчества от ритуально-магической изобразительной и подражательной деятельности.

Впервые появляется у человека возможность эстетического отношения к себе и к миру, когда на изображенную сцену охоты, на ритуальное действие, тождественно-адекватное охоте, он смог взглянуть отстраненно, без прямой хозяйственно-утилитарной заинтересованности, которую несло в себе магическое отношение к явлениям. Возможность отстраненности позволяла быть бескорыстно заинтересованным, воспринять процесс изображения охоты не как акт, призванный решить практическую задачу овладения зверем, утоления сиюминутного голода конкретного человека, а как общечеловечески значимый акт, без которого человечество не может существовать. Труд является основой всего культурного процесса. Из утилитарно-практического отношения к предмету рождалось духовно-практическое (в данном случае ритуально-магическое) отношение. Последнее явилось опосредующим звеном между утилитарно-практическим и эстетическим отношением к миру. Возникающее эстетическое отношение духовно закрепляло достижение относительно высокой степени овладения миром и помогало в нем ценностно ориентироваться.

С этого момента в известном смысле и начинается переходная к художественной деятельности (мифотворчество), опирающаяся на эстетическое отношение к миру и закрепляющая его исторически высшие результаты.

Ритуально-магическая деятельность, вырастающая на базе утилитарно-практической и во имя ее успешного осуществления развивающаяся, предваряет и

подготавливает не только эстетическое отношение, но и религиозное чувство. При этом существуют принципиальные отличия между этими четырьмя видами деятельности (утилитарным, магическим, религиозным, эстетическим), их продуктами и отношениями.

Объектом утилитарного отношения древнего человека были природные явления (например, зверь или камень). Этот объект потреблялся и исчезал (зверь поедался) или же преобразовывался (камень раскалывался и заострялся).

Объектом ритуально-магического отношения был некий культурный феномен: например, наскальное изображение зверя или камень. Даже совершенно не обработанный камень,\* если он включен в культурное обращение, существует в культурном контексте, назван особым образом и отличен от других камней, является феноменом культуры. Ритуал стремился сделать культурный феномен (магическую реалию) максимально схожим с его природным прототипом.

Эстетическое отношение впервые рождается у человека к орудиям и продуктам своего труда и творчества. Именно хорошо выделанные орудия труда и наскальные изображения (магические реалии), выступавшие как духовные орудия труда (охоты), и становятся первыми объектами эстетического чувства. Изображение обретает характер знака, который замечает реальный предмет.

В наскальных изображениях с помощью колоссального духовного усилия человек делал грозный и неподвластный мир хотя бы на время своим, очеловеченным. Этот второй мир природы (удвоенная реальность) постепенно превращался в мир «второй природы», то есть в культуру. В этом процессе магическое отношение исторически оборачивалось эстетическим, ритуал — художественным творчеством, магическая реальия — художественным образом, магия — искусством.

Эстетическое отношение к первым художественным произведениям постепенно распространилось на весь мир «второй» (рукотворной) природы, а с него постепенно на всю «первую» природу (натуру). Эсте-

тическое отношение к природе есть относительно поздний культурный акт человека, подготовленный и созданный искусством.

В древности основой процесса зарождения предпосылок эстетического отношения к миру были: 1) труд, заставлявший древнего человека в хозяйственных целях совершать ритуально-магические действия; 2) досуг, возникший на основе первых успехов в хозяйственной деятельности и позволивший человеку выкроить время для ритуально-изобразительного, подражательного и вербально-суггестивного творчества; 3) некоторая степень относительного достатка, позволяющая в каких-то случаях временно подняться над прямо- и узкоутилитарным подходом к миру до эстетически «бескорыстного» — общечеловечески заинтересованного.

Ритуально-изобразительная деятельность требовала и большого умения, и времени. Между тем древний человек был самым занятым из разумных существ в истории. Все его время уходило на самовоспроизводство (добывание пищи, одежды, устройство жилища). Отсутствие развитых производительных сил не позволяло создавать хозяйственный задел, запас пищи. Только достигнув определенного уровня социального и экономического развития, человек мог заняться созданием наскальных изображений и других магических реалий.

Открытие и изобретение новых орудий, средств и навыков охоты, а также ее более организованный коллективный характер сделали возможной охоту на крупных животных. Последнее позволило создавать запас пищи и высвободило время человека. Так возник первый «досуг», который был использован индивидом для самосовершенствования, для обретения новых могучих сил в хозяйственно-охотничьей деятельности и в творчестве.

Опасная охота обогащала память человека острыми и богатыми впечатлениями, наблюдениями за обликом, повадками, анатомией животного, что способствовало точности и искусности изобразительной деятельности. Перерастание ритуально-магической изо-

бразительной деятельности в собственно художественную (порой еще сохраняющую некоторые ритуальные черты) связано с переходом от подражательного следования натуре к стилизации. Последняя же всегда выделяет, подчеркивает, акцентирует те или иные черты в изображении. Так, для всех палеолитических «венер» (женские статуэтки), найденных на территории Франции, Италии, Австрии, Чехии, Словакии, России, Украины, характерны преувеличенно объемная грудь, живот и бедра, отсутствие черт лица, отсутствие или смазанность ступней ног и кистей рук. В этих изображениях воспеваются детородная способность женщины, личностные особенности которой еще не выражены и незначимы, чем объясняется направленность стилизации. Сама же стилизация выступает не как мимический момент (важный для магических реалий), а как уже собственно художественный момент.

#### ДЛИТЕЛЬНОСТЬ, МНОГОЭТАПНОСТЬ, «МНОГОКРАТНОСТЬ» РОЖДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В той же степени, в какой верен известный афоризм «жить — значит умирать», верна и идея «человек рождается всю жизнь (пока не умирает)». Трудности подстерегают исследователя, пытающегося установить момент рождения искусства. Изучение происхождения искусства — задача высшей сложности: этот процесс сокрыт от нас в силу временной отдаленности его истоков и ввиду отсутствия точных данных о ряде его моментов. Кроме того, искусство рождается многократно.

^ Во-первых, художественный текст, однажды родившись под пером или кистью автора, многократно рождается рецепционно: в общении с читателем, зрителем, слушателем он всякий раз «возникает заново».

Во-вторых, «многократность» рождения искусства объясняется эпохальными сдвигами рецепционного поля, в котором произведение прочитывается в каждый новый период истории «свежими и нынешними очами».

В-третьих, в каждом географическом регионе (Аф-

рика, Ближний Восток, Дальний Восток, Западная Европа, Центральная Азия, Северная Америка, Океания, Австралия и т. д.) разные виды искусства и типы художественной деятельности рождались в разное время. Начальные стадии развития ритуально-изобразительной деятельности в современной науке датируются следующим образом:

эпоха верхнего палеолита — насечки на кости и камне и первые украшения, первые изображения, выгравированные и написанные красками на каменных плитах, гравированные и живописные изображения на стенах пещер, живопись и петроглифы в пещерах, декоративные предметы, украшения и орнаменты на предметах;

эпоха мезолита — галька со схематическими знаками;

эпоха неолита — декоративная керамика, женские статуэтки, фигурки животных.

В-четвертых, древняя ритуально-миметическая деятельность воспринимается — в одних районах мира раньше, в других позже — не как магическая, а как собственно художественная. Лишь в новое время продукты ритуальной изобразительной деятельности древнего человека обрели общечеловеческую эстетическую значимость и получили статус мировых художественных ценностей.

В-пятых, рождением образного мышления не заканчивается процесс рождения искусства, ибо первая стадия развития образного мышления — фольклор, мифология, затем рождаются собственно литература, живопись, скульптура.

В-шестых, при этом разные виды искусства возникают в разное время и некоторые из искусств возникают лишь в нашу эпоху (фотография, кино, телевидение).

В-седьмых, как родившийся ребенок есть лишь «кандидат в человеки», так и родившееся искусство проходит еще много этапов своего становления и в известном смысле рождения, ибо только в развитии обретает оно свою истинную природу и формирует свои законы.

Древний художник не только безымянен, но и безличен. Он безразличен к своей индивидуальности и выражает не себя, а свой племенной дух. Лишь на основе мифологии, опираясь на арсенал ее навыков, опыта, мыслительного материала, рождается собственно искусство как форма деятельности. Обретение индивидуальной формы образного мышления, последующая профессионализация, выделение художественного творчества в особый тип деятельности, опирающийся на разделение труда в обществе, и выделение духовной деятельности в особую сферу — все это этапы рождения искусства.

Процесс, сходный с развитием изобразительной деятельности, шел и в области вербальной деятельности. Ее древнейшие магические формы — заговоры, заклинания, проклятия, плачи — были вербальными формами магических реалий. Суть последних заключалась в том, что слово не только предшествовало делу, но слово было делом. Произнести заклятие было равносильно поступку, тождественно совершению действия. Проклясть — значило убить не словесно, а реально. Словесное действие афористически оттачивалось, суггестивно наполнялось, семантически концентрировалось, напрягалось и достигало максимальной магической действенности, формальной завершенности и совершенства, смысловой значимости, равной реальному поступку. Все это вместе взятое придавало вербальной магической реалии (заклинанию, заговору, проклятию и т. д.) столь высокую форму, что позже она по праву будет воспринята как высокохудожественная, хотя сама по себе рождалась вовсе не для выполнения художественных задач, а непосильно трудных и опасных задач повседневной жизни (борьба с врагом, охота на зверя, спасение от ран, болезней и смерти).

Как только в эту неизбежно восклицательную по интонации форму вербальной магической реалии начинает проникать описательность, повествовательная интонация (эпичность), как только суггестивная функция отходит на второй план и на первый выступает функция вербального описания и осмысления (позна-

ния) мира и функция формирования социализированного человека, магическая реальность начинает обретать черты художественного образа. Из магической реальности рождается мифология, а на ее основе — эпос. Они становятся мыслительным материалом, арсеналом образов, кладовой навыков и опыта художественного мышления, постепенно обретающего личностные и профессиональные черты, без которых нет собственно литературы. Гомер и его «Илиада» и «Одиссея» — это еще устная форма творчества, но уже эпическая.

Г. Пospelов отмечает, что древнему творчеству была присуща нерасчлененность различных сторон общественного сознания. На основе синкретичных обрядов возникли мифы, которые сохраняют синкретизм. Люди, перейдя от первобытного строя к государственному, сохранили синкретическое мышление, наполнив его новым содержанием и сделав одной из форм общественного сознания — искусством<sup>137</sup>. Искусства синкретичны, одни в большей, другие в меньшей степени. Однако не случайно искусству дано осмысливать вопросы науки (в научной фантастике, например), права (детектив), философии (вспомним философские повести Вольтера), морали (в баснях, например), политики (политические спектакли и фильмы).

Если развитие других форм общественного сознания обеспечивало человеку многосторонность подходов к миру в процессе его освоения, то искусство гарантировало целостность сознания человека и целостность представления о мире и его явлениях. В результате процесса рождения искусства появилась такая универсально-синтезирующая, «синкретически-нерасчлененная» форма мышления, которой не чужды ни философские, ни политические, ни моральные, ни религиозные, ни научные, ни правовые проблемы. Более того, каждый из этих аспектов сознания, полно осуществляющийся и развивающийся в своей специфической форме (философии, науке, политике и т. д.), в искусстве на-

<sup>137</sup> См.: Пospelов Г. Н. Искусство и эстетика. — М., 1984. — С. 47, 146.

ходит свое «дублирующее» воплощение. При этом искусство оказывается не просто «дублирующей» и «подстраховывающей» другие формы общественного сознания системой, но системой, обеспечивающей целостность и единство всему сознанию человека, переплетение и слитность всех его подходов и представлений о мире в одном нерасчлененном, целостном, «синкретичном» образе. Иными словами, рождение искусства было обусловлено отпочкованием от синкретического мышления разных его форм, развитием их и новым слиянием в целостной синкретической образной мысли, вбирающей в себя все богатство специфических аспектов мировидения. Важным этапом рождения литературы стало появление ее фиксированно-письменных форм. Письменность производит целую революцию в художественно-вербальной деятельности. Если зачатки театра как искусства рождались из древнейших ритуальных действий, то литературная основа театра — драматургия — родилась при переходе от устной формы бытия литературного текста к письменной. Этот переход к письменности был связан с утратой прямого общения автора-исполнителя (рапсода, сказителя, акына и т. д.) с воспринимающим. При этом возникает потребность включить в текст точку зрения собеседника, утраченного с отходом литературы от устного общения с реципиентом. Так в художественный текст, благодаря переходу к его письменной фиксации, вторглось диалогическое начало, которое обрело свое полное воплощение и кристаллизацию в драме.

Диалогичность заостряет и выявляет противоположности бытия, заставляет вопросительную интонацию (особенно в трагедии) широко вторгаться в художественный текст. Все это делает особо значимыми личностные позиции (диалог-спор, защита своей точки зрения). Личностная позиция внутри культуры порождает лирику. Рождением основных форм литературы — эпоса, лирики, драмы — ее собственное рождение, казалось бы, завершается. Однако на деле оно продолжалось и позже, включая и новое время. Так, например, лишь в XIX в. каждое крупное литературное произве-

дение обрело свой собственный стиль, а также возникла возможность передать не только поток событий, но и поток сознания. Внутренний мир человека, его сознание и даже подсознание становятся объектом психологического анализа в литературе, и это придает ей новое качество. Такова бесконечная цепь рождения вербальной формы художественной деятельности.

Искусство «многократно» рождается и в онтогенезе и в филогенезе. Рожденные в конце эпохи Возрождения и 200 лет «не существовавшие» для мировой художественной культуры полотна Рембрандта вдруг вторично рождаются в новое время и обретают общемировую ценность. Римская культура переживает свое второе рождение в эпоху классицизма.

Живопись, родившись из наскальных изображений, еще много раз рождалась как особый тип художественной деятельности. Прежде всего сами наскальные изображения позже обрели художественное значение. Собственно художественная деятельность возникает, когда художник стал рисовать не для того, чтобы прямо повлиять на явления мира, а с чисто художественной задачей — повлиять на человека. Четкое выделение художественного текста из природы (в картине — с помощью обрамления, в скульптуре — пьедестала, в театре, танце — сцены) было одним из условий рождения искусства.

Уже родившись как собственно художественная деятельность, живопись долгое время была литературна и выражала мысль повествовательно через цепь картинок, изображающих события в их последовательности, а затем через сюжетную ситуацию.

Живопись эпохи Возрождения открыла перспективу и тем самым взорвала плоскость, сделала художественно-изобразительное видение объемным. Художники научились отражать взаимоотношения людей не через масштабы фигур, а композиционно, через их расположение. Творчество художника обрело новую степень адекватности реальности, и это было новым рождением живописи.

В XIX в. родилась фотография, оказавшаяся спо-

собной взять на себя многие документально- и мемориально-изобразительные функции живописи. И в который уже раз человечество мысленно восклицало: «Живопись умерла, да здравствует живопись!» Импрессионисты стали мыслить не литературным сюжетом, а цветом и светом, светотенью и пленэром. Художники осмыслиют конкретно-чувственную реальность, передавая лично-неповторимое ее видение. Тем самым живопись исторически и эстетически окончательно отграничила себя от литературы и от графики. Каждый новый исторический и эстетический этап развития живописи был ее новым рождением.

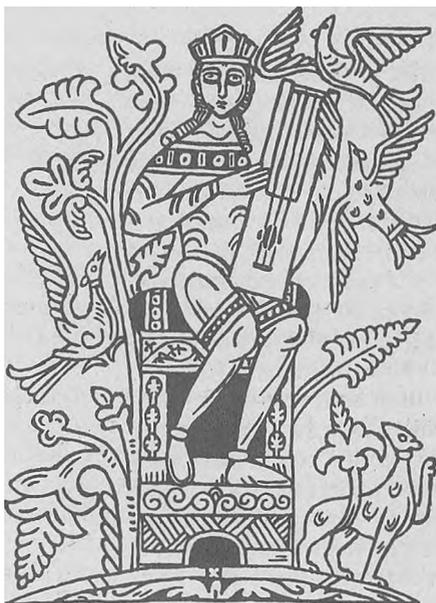
Столь же многократно рождалась музыка: как сопровождение (аккомпанемент) к эпическому повествованию, затем как Собственно музыкальная форма, затем как оперная, камерная, симфоническая музыка и т. д. Музыкальное произведение рождается с каждым своим интерпретационно новым исполнением. Новые музыкальные инструменты, новое звучание, рождение нотной записи, появление звукорегистрирующей аппаратуры — все это моменты нового и нового рождения музыки.

«Многократное» рождение искусства оказалось возможным потому, что 1) у человека возникали новые художественные потребности, удовлетворить которые могли только новые виды искусства; 2) ранее рожденные формы и виды искусства, выдержавшие испытание временем и отшлифованные им, не вытесняли, конкурентно не убивали вновь возникшие виды (обладающий многовековым художественным опытом театр не уничтожает исторически Молодое кино, как, впрочем, и оно не уничтожает театр, а заставляет его перестраиваться). Искусство постепенно обретало свою структуру и форму социального функционирования.

В определенном смысле процесс рождения искусства еще не закончен и будет продолжаться. Предстоит рождение объемно-цветных форм фотографии, кино и телевидения, новых форм синтеза искусств, а может быть, и новых видов художественной деятельности.

15

**ЭСТЕТИКА -  
МЕТАФИЗИКА  
ФОЛЬКЛОРА**



37  
**ФОЛЬКЛОР КАК  
НАУЧНО-  
МЕТОДОЛОГИ-  
ЧЕСКАЯ  
СИСТЕМА**

48  
**ФОЛЬКЛОР КАК  
ПОЭТИЧЕСКАЯ  
СИСТЕМА**

**НАУКА ОБ ОБЩИХ  
ОСОБЕННОСТЯХ НАРОДНОГО  
САМОДЕЯТЕЛЬНОГО  
ТВОРЧЕСТВА**





## ФОЛЬКЛОР КАК НАУЧНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

### ФОЛЬКЛОР КАК НАУЧНЫЙ ТЕРМИН

Фольклор (англ. *folklore* — народная мудрость) — в общепринятой научной терминологии название народного творчества. Этот термин ввел в 1846 г. английский археолог У. Дж. Томсон для обозначения и предмета исследования (народного творчества), и науки, его изучающей (позже она получила название «фольклористика»).

Фольклор охватывает все области духовной (устное художественное творчество) и материально-духовной (народные художественные промыслы, изготовление художественно-выразительных бытовых вещей, игрушек, инструментов труда) самодеятельной культуры народа. Разделы современной науки о фольклоре: культура нецивилизованных народов, примитивная общинная культура (*реликтовая первобытная культура в культуре цивилизованных обществ*), народная самодеятельная культура в цивилизованных странах (устное поэтическое, музыкальное, драматическое творчество). В прямом и главном смысле термин фольклор обозначает самодеятельное (непрофессиональное) устное художественное творчество народа.

## ФОЛЬКЛОР КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ

М. Монтень (1533—1592) пришел к выводу, что до книжного просвещения была у народов своя возможность развития, что поэзия проходит через многие ступени развития при помощи другого способа — устной передачи. Монтень одним из первых подчеркнул значение народной словесности, теории фольклора.

Монтень стремится доказать, что жизнь «диких» народов — не дика и что есть что-то общее между классическими народами и варварами. Монтень пришел к выводу, что человеческую основу можно найти даже у диких народов. Он считает, что у всех народов есть что-то общее, составляющее твердую основу их бытия.

Из сравнения духовной жизни народных масс с учеными Монтень вывел заключение, что цивилизация, пошедшая ложным путем, уклоняется от здоровых основ природы. По мнению Монтеня, в эпоху ложной цивилизации взгляды народных масс и их народная словесность заслуживают особого внимания. При этом Монтень вовсе не отвергает цивилизацию. Он равно высоко ценит и здравый смысл народа, и знания ученых. Самыми опасными для духовной жизни народа Монтень считал людей, вышедших из первого положения (оторвавшихся от народного здравого смысла) и не достигших второго положения (не ставших здравомыслящими образованными людьми). Согласно Монтеню, поэзия народа имеет свои наивности и красоты, которые можно сравнить с красотами поэзии вполне художественной, это видно из песен народов, даже еще не имеющих письменности. Поэзия же, остановившаяся между этими двумя родами (между фольклором и художественной литературой), не имеет никаких достоинств.

Монтень отдает предпочтение безыскусственной Народной поэзии перед поэзией посредственной. Народная поэзия зиждется на природных основаниях, выражая поэтически только то, что этого заслуживает, в культурную же эпоху часто пишут из подражательности, не имея никакой к этому способности и притом восхваляя то, что недостойно похвалы. Монтень считает, что устный способ передачи оберегает народную словесность от посредственности, которая легко распространяется при помощи печатания, ибо бумага все терпит. В народной же словесности сохраняется только то, что народ признает достойным жизни.

Камнем преткновения для концепции народного творчества Монтеня был Гомер, в творчестве которого он видел много странного. Что это, народная поэзия или художественная литература в современном значении этого слова? Монтень склоняется ко второму ответу, чем вносит известное упрощение в проблему. Монтень не знал сочинений Гомера из первых рук, он не знал греческого языка. Это затрудняло ответ на вопрос. Для Монтеня Гомер — основатель древнегреческой мифологии, который стоит выше обыкновенной человеческой доли: он произвел на свет столько богов и заставил народы в них верить! Монтень с удивлением спрашивает: как же Гомер сам не сделался богом?

Монтень считал, что люди, в своих литературных воззрениях сочувствующие народу, и в политике сочувствуют его интересам. Эта посылка Монтеня имела большое влияние на Руссо, который воспринял и продолжил одну из главных особенностей учения Монтеня — ориентацию на здравый смысл народа.

Другая особенность учения Монтеня — скептицизм — исходная точка философии Паскаля.

Б. Паскаль (1623—1662) в своем скептицизме дошел до агностического убеждения, что человеческая природа не способна осознать истину. Монтень спасся от подобного скептицизма тем, что нашел истину в понятиях и убеждениях, с которыми согласны все народы. Паскаль же, не полагаясь и на здравомыслие

народа, говорил, что единственное спасение людей только в божественном откровении. Из монтеневского скептицизма, из его принципа — нет ничего достоверного — Паскаль вывел идею полной испорченности природы, которая может быть исправлена лишь благодатью свыше. Паскаль в своих суждениях о народе и поэзии противоречив. Он считал, что народ сам виноват в своей отторженности от искусства, ибо предпочитает охоту поэзии. С другой стороны, Паскаль говорил, что все понятия народа здравы и он совсем не пуст, как многие полагают, а мнение, его уничтожающее, само бы надо уничтожить. Вместе с тем, согласно Паскалю, народ всегда остается слабым.

П. Бейль (1647—1706) в «Историческом и критическом словаре»<sup>17</sup> высказал мысли о ценности народной поэзии греков и особенно Гомера. Взгляды Бейля на гомеровский эпос находятся в глубокой связи со спором, начавшимся во Франции со второй половины XVII в. между приверженцами новой и древней литературы. Приверженцы древних были последователями эпохи Возрождения, которые буквально подражали древним и нисколько не ценили самобытный характер художественной культуры новых народов. Но это течение встречало противодействие — и зарождался интерес к современной устной народной поэзии.

Ф. Фенелон (1651—1715), будучи воспитателем внука Людовика XVI, перевел для него «Одиссею». Он высоко оценивает Гомера и (в отличие от Монтеня) считает его произведения народным эпосом. Фенелон особенно ценит в Гомере его безыскусственную простоту.

Русский фольклорист XIX в. О. Миллер говорил,

<sup>17</sup> Влияние «Словаря» Бейля было так велико, что датский писатель Гольберг, в начале XVIII в. путешествовавший по Франции, рассказывал, что все библиотеки Франции были буквально осаждаемы читателями, требующими «Словарь» Бейля. Фридрих Великий читал и перечитывал этот «Словарь» в переводе на немецкий язык. Лучшие английские ученые находились в переписке с Бейлем.

что изучение классической древности имело две стороны: 1) полезную — характер народов древности предстал перед новыми народами во всей своей силе, 2) вредную — культурой древних народов стремились подавить культуру новых народов, заставить перестать их быть тем, чем они были.

## ФОЛЬКЛОР КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ИДЕЯ

Возникновение юнгианской методологии привело к новой трактовке сферы подсознания как явления «исторического» и «коллективного». Тем самым на первый план культуры был выдвинут фольклор как главный носитель коллективного начала в художественном творчестве. Мифу было придано методологическое значение. Первый, после К. Юнга, вклад в эту проблематику внесла французская социологическая школа: Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль, М. Мосс. Экзистенциалист А. Мальро (в книге «Психология искусства») и неокантианец Э. Кассирер, выдвинувший концепцию: искусство — символическая форма, утверждают мифологическую природу художественного творчества, а Р. Чейз полностью отождествляет миф и литературу. На основе развития юнгианской методологии возникла неомифологическая школа литературоведения, сближавшая искусство и мифотворчество. При этом сторонники неомифологизма, опираясь на единый фундамент (на юнгианский вариант психоанализа), придерживаются разных исходных позиций (Г. Рохайм — психологической, Н. Фрай — собственно юнгианской, И. Кэмпбелл — психофункционалистской, К. Клухорн — ритуалистской).

Неомифологическая школа нацелена на выявление вечных основ культуры, вне идеологической ее сущности. Активность школы проявилась в ее многочисленных работах, посвященных крупнейшим художникам (Данте, Шекспир, Диккенс, Вагнер, Джойс, Кафка, Фолкнер). Неомифологическая школа ведет

разработку проблемы соотношения мифа и искусства в разных методологических направлениях, из которых особо значимы: поиски «архетипических» корней поэтической образности (Харрисон) и исследование мифологических форм мышления в произведениях литературы (Ж. Блотнер, Лиденберг).

В развитии мифологическо-методологической проблематики сыграла свою роль и ориентированная на юнгианство американская школа социальной психологии и «моделей культуры».

Когда-то древнегреческие натуралисты думали, что мир состоит из нескольких первоэлементов. Это было наивно-материалистическое, упрощенное, по некоторым существенным моментам реальное суждение, содержащее рациональное зерно. Мифологическая же школа усугубляет наивность этого принципа и переносит его в область духовной жизни: везде и во всем эта школа стремится увидеть несколько архетипов, являющихся исходными первоэлементами, из которых создается все богатство искусства.

Мифологическая школа возникла благодаря слиянию юнгианской аналитической психологии с ритуально-психологическим направлением в изучении древних культур; эта школа опирается на идеи ученика, последователя и оппонента З. Фрейда К. Юнга о «коллективном бессознательном» и «архетипах». Помимо основополагающей юнгианской традиции мифологическая критика опирается на компаративистские идеи, о чем свидетельствует ее требование сопоставлять современный литературный персонаж с мифологическим героем.

Юнг разработал вариант «глубинной психологии» (*систему идей об отношении психологии к поэтическому искусству*). Мотивы сновидений, бреда (*результаты клинических наблюдений над душевнобольными*) Юнг сравнивал с мотивами, порожденными вдохновением художников, и с мотивами, заключенными в мифах различных народов. По Юнгу, источник «фантастических», «произвольных» мотивов — коллективное бессознательное. Оно формирует мыс-

лительно-психологические шаблоны («архетипы»), которые независимо от опыта человека обуславливают его представления. Категория «архетип» не имеет четкого определения у Юнга и соотносится им с биологическими и социальными планами психики и с некоей объективной «мировой душой» (интуитивистско-бессознательный вариант гегелевского рационалистского абсолютного духа).

Впервые категорию архетипа ввел К. Юнг в работе «Психологические типы» (1913). Эта категория была применена к анализу литературы как наиболее общее понятие, объединяющее все стадии развития литературы. «Архетип» стал инструментом литературно-критического анализа. Мифологическая школа трактует современное художественное произведение как систему простейших формул, отражающих общечеловеческие идеи, возникшие в глубокой древности. Миф становится ключом для расшифровки образов современной литературы. Этот принцип архетипического анализа афористично сформулировал сторонник мифологической школы А. Кетлер: «...вечность смотрит через окна времени»<sup>27</sup>.

Архетипы — типологические духовные общности, проявившиеся еще в древних мифах и отсюда заимствуемые современными художниками. Архетипы определяют не содержание, а формы мышления. Содержательность эта извечная форма (*шаблон*) обретает, лишь наполняясь жизненным опытом (*оформляя представления*).

В психике человека Юнг видит три элемента (слоя): 1) сознание; 2) личное бессознательное; 3) коллективное бессознательное. Бессознательное по принципу «компенсаторности» соотносится с сознанием: каждый успех сознания ведет к накоплению разрушительных импульсов. Коллективное бессознательное имеет три подсистемы: персональное бессознательное (неосознанный или вытесненный из сознания личный

<sup>27</sup> Science and Literature // New Lenses for Criticism. — 1970. — №9. — P. 177.

опыт), групповое бессознательное (семьи, нации, социальной группы) и общечеловеческое бессознательное.

Юнг по-своему разрабатывает понятие уровней психики (по Фрейду, «Оно», «Я» и «Сверх-Я»). Фрейдовское «Оно» Юнг рассматривает через три составных элемента: «Тень», «Амина» и «Аминус». Фрейдовской категории «Сверх-Я» у Юнга соответствует «Маска», а «Я» — «Самость».

По Юнгу, «творческий импульс» художника — сны, в которых непроизвольно проявляется коллективное бессознательное, корнями уходящее в мифологию (*отражение бессознательных комплексов и архетипов*).

Юнг разделяет художественные произведения на два вида, которым соответствуют два типа художников: 1) пишущие о жизни; 2) отрешенные от действительности и благодаря «дару творческого огня» передающие коллективное бессознательное («сверхличную творческую силу»). Художник, по Юнгу, мыслит архетипами, единичное и преходящее он поднимает до всеобщего и вечносущего, а свою личную судьбу возвышает до всечеловеческой. Юнг и его последователи исходят из независимости художника от общества.

Мифологическая школа выдвинула новую технику интерпретации художественных произведений. Согласно этой технике, критик должен знать «авторитетные избранные книги» (работы З. Фрейда и К. Юнга, Дж. Фрейзера и Б. Малиновского, Ф. М. Корнфорда и Г. Мэррея), содержащие достижения культуры, образцы доисторических мифов и ритуалов. Необходимо найти истоки мифов в коллективном бессознательном, а в литературном произведении — архетипические и мифологические структуры. Это открыло дорогу критике к различным и даже противоположным интерпретациям одного и того же произведения, так как одно и то же произведение можно неопределенное число раз сопоставить (*провести аналогии*) с разными мифами. При этом мифологическая критика не заботится об обоснованности выбора мифов для своих сопоставлений, тем

самым открывая простор для игры фантазии в интерпретации.

Поэзия передает, по мнению мифологической школы, основные и универсальные структуры человеческого опыта. Она использует ранее созданные формы, хранящиеся в памяти человечества. Задача критики — найти «сверхличные источники литературных образов».

Работа М. Бодкина «Архетипические образцы в поэзии» — образчик психокритики. В ней приведены важнейшие образцы архетипов (трагический, возрожденческий, райада, дьявола, героя, бога) в произведениях от Гомера до Лоренса. М. Бодкин полагает, что эти архетипические образцы сводимы к основным юнгианским оппозициям: прогрессия/регрессия, крушение/восхождение.

В психике людей архетипическое существует еще до того, как поэт прикасается к нему, и оно обладает эстетической ценностью.

По М. Бодкину, художественное произведение возбуждает в уме читателя бессознательные архетипические силы: «Гамлет», например, вызывает необъяснимый трепет, глубинный ток желаний, страхов и страстей, долго дремавших, но вечно знакомых, которые тысячелетиями лежали у истоков наших самых интимных эмоций и влетали в ткань самых волшебных из наших снов.

Анализируя «Гамлета», М. Бодкин ищет архетипическую схему, соответствующую универсальной идее трагедии. Критик исходит из фрейдистской концепции: Гамлет не хочет смерти короля Клавдия, ибо видит в нем глубинные свойства своей собственной личности: подавленное стремление к убийству отца и обладанию матерью, существующее с детства. У Гамлета невольно возникает ощущение сходства с Клавдием. По мнению М. Бодкина, судьба Гамлета повторяет судьбу Эдипа. В основе обоих сюжетов лежит один и тот же мотив.

Самоутверждение Гамлета и его страх перед отцом, полагает М. Бодкин, выразились в намеренной

тупости и тайной язвительности принца, а любовь к отцу сказывается в акте сыновней мести. Шекспир, согласно этой трактовке, впервые ввел в античный сюжет мотив бинарности самой воли героя. Фрейдистская идея Эдипова комплекса становится ключом к прочтению трагедии Шекспира. Этот анализ не учитывает, что король Гамлет и король Клавдий в глазах принца Гамлета нравственно полярные силы: отца Гамлет уважает и любит, Клавдия — ненавидит и называет «убийцей и холопом», укравшим власть и государство. Не учитывает это и анализ юнгианца Мэрея, утверждающего, что в «Гамлете» раскрывается амбивалентное отношение сына к отцу: подавление ревности и импульсов самоутверждения. И все же архетип оказывается вполне рабочим инструментом анализа произведения.

Фергюссон в работе «Гамлет» как ритуал и импровизация» дает ритуально-мифологическую трактовку знаменитой трагедии и утверждает, что это произведение Шекспира — ритуалы в завуалированной форме.

Известный канадский критик Н. Фрай (школа мифологического литературоведения) в книге «Анатомия критики» утверждает, что, сопоставляя современное художественное явление с мифом, критик открывает глубинный слой произведения. В концепции Фрая миф — базис литературной типологии и структурный каркас всех произведений литературы. Фрай отождествляет времена года с жанрами литературы (комедия, роман, трагедия, сатира), в основе которых лежат четыре архетипа повествования (комический, романтический, трагический, иронический).

Методологические основы мифологической школы Фрай видел в ключевой для литературоведения книге этнографа и классического филолога Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», в работах Юнга и в структурном подходе к мифологии, распространяемом на анализ всей литературы. Фрай ищет общие структурные принципы комедии и трагедии с мифами восходящего (мифы весны, восхода, рождения, свадьбы, воскре-

шения) и нисходящего (мифы смерти, жертвоприношения) развития действия.

Фрай считает, что изучение жанров и приемов литературы раскрывает истоки художественных произведений. Например, пасторальная элегия и ее приемы восходят к Вергилию, а от него — к мифу об Адонисе; сюжет о подкидыше (Г. Филдинг «История Тома Джонса, найденыша»; Ч. Диккенс «Оливер Твист») восходит к Еврипиду, а от него — к мифам о Персее и Моисее. Такова техника сведения классического произведения к его мифологической основе. Эта техника сосредоточивает внимание критика на внутрилитературных факторах (*герметический подход к литературе*).

Профессор Уорикского университета У. Райтер критикует методологию мифологической школы: отыскание «мифологического эквивалента» литературного произведения, соотнесение его структуры и конфликта с моделью мифа не углубляют понимание художественного явления. Так, например, в работе Д. Ван Гент Эмма Бовари трактуется как Федра. Такое сопоставление не углубляет наших знаний о флорберовской героине.

Мифологическая школа преувеличивает связь искусства и мифа, превращая эту связь во всеобщую и утверждая, что миф не только исток искусства, но и суть его современной природы. И все же мифы могут быть типологической основой критического анализа, так как они уходят своими корнями в глубинные истоки культуры. Поэтому столь важны для инструментального арсенала критики принципы мифологического подхода к литературе (*методология мифологического литературоведения*): 1) в мифах найти выражение коллективного бессознательного и архетипов; 2) превратить архетипы в инструмент анализа и интерпретации художественных произведений; 3) в мифах отыскать высшие вечные истины и критерии оценок; 4) мифы рассматривать как носители иносказательного смысла, который только и может раскрыться в подсознании.



## ФОЛЬКЛОР КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

### УСТНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО НАРОДА

Фольклор — коллективность творческого процесса, традиционность, нефиксированные формы передачи произведений от поколения к поколению, полиэлементность, вариативность. Он возник как предыскусство и тесно связан с бытом, обычаями народа. Фольклор отличается от профессионального искусства, хотя возможно появление его мастеров. Он занимает самостоятельное место в истории искусства. Его виды, роды и жанры не совпадают с видами, родами и жанрами профессионального искусства. Этническое своеобразие, богатство региональных и локальных стилизованных форм наблюдаются в пределах каждого национального искусства.

Мифология — и архаическая, и актуально-современная форма творчества. «Она выступает доминантой духовной культуры в первобытных и отчасти древних обществах»<sup>37</sup>. С точки зрения теории информации, фольклор находится «в оппозиции между знакомым и неизвестным, между инвариантным и

<sup>37</sup> Мелегинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. — М., 1977. — С. 23.

вариантным», делает акцент на первом. Литература же, напротив, делает акцент «на новом, вариантном, незнакомом в обязательном эстетическом отношении «знакомое — незнакомое» (инвариантное — вариантное)»<sup>47</sup>.

Древний фольклор многосоставен. Главная его составляющая — миф, форма глобального осмысления мира. Миф объясняет и поддерживает существующий социальный и космический порядок бытия. Масштабы мифа космичны. Миф повествует о коллективных судьбах племени. Природа мифа двуединая: он одновременно и определенная система представлений о мире, и совокупность сюжетов, в которых действуют фантастические персонажи (*боги и герои*).

В работе «Миф, вымысел и перемещение» Н. Фрай пишет, что миф строится из элементов, предлагаемых природой: циклы наблюдаются в движении солнца, в смене времен года, эти же циклы Фрай видит в бытии человека (жизнь — смерть — воскресение). Реальность разделена, по Фраю, на два контрастирующих состояния — небо и ад.

Различия между литературой и мифологией, с точки зрения Фрая, хронологические, а не структурные. Следуя за тезисом Робертсона Смита о приоритете ритуала перед мифом, Фрейзер и его последователи, объединившиеся в «кембриджскую группу» (Дж. Харрисон, А. Б. Кук, Ф. М. Корнфорд и др.), разработали концепцию ритуального происхождения культуры, героического эпоса, сказки, античной культуры, священной литературы Древнего Востока, средневекового эпоса и романа. Продолжая эту линию, Фрай фактически отождествил литературу и миф, утверждая, что вряд ли можно найти литературную тему, которая не совпадает с мифом.

В древнем фольклоре структура мифа и сказки единая: вереница потерь и обретений космических или со-

<sup>47</sup> Кулагина А. В. Вопросы поэтики фольклора в трудах болгарских ученых // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. — С. 325.



*Одиссей в царстве Аида. Фрагмент росписи краснофигурной пелики. 440-430 гг. до н. э.*

циальных ценностей. При переходе от мифа к сказке мифологический космос отчасти заслоняется «семьей». При переходе от мифа к героическому эпосу на первый план выходят отношения племен и архаических государств<sup>57</sup>. И в сказках, и в мифах фантастика конкретно «этнографична».

Фольклорные народно-обрядовые игры синкретичны. Особенность фольклорной поэтики и стилистики — принцип повторяемости.

Мифологическая подпочва сохраняется и в классических формах эпоса, и в современных литературных произведениях. Литература и в своем филогенезе, и в своем онтогенезе берет начало в фольклоре.

<sup>57</sup> См.: Фольклор. Поэтическая система. — М., 1977. — С. 34.



*Одиссей убивает женихов.  
Развертка росписи скифоса. V в. до н. э.*

Монтень не понимал, что сам Гомер исходил в своем творчестве из того, что составляет арсенал всего древнегреческого искусства, из созданной народом мифологии, в которой природа и человеческие отношения уже были подвергнуты художественной обработке.

Заговоры и заклинания — также одна из форм фольклора. «Говорят, что стихи должны быть понятны. Так <...вывеска на> улице, на которой ясным и простым языком написано: «Здесь продаются <...>», еще не есть стихи. А она понятна. С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу» — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем, этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь за-

говоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок»<sup>67</sup>.

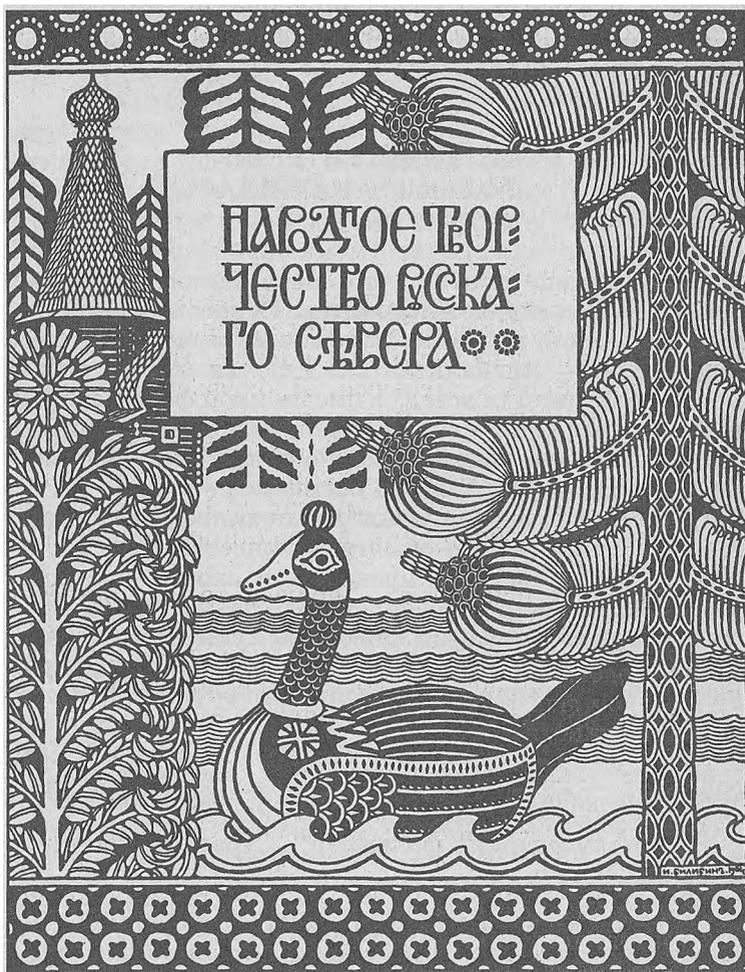
В начале XX в. в мире пробудился интерес к народному искусству. Русское народное искусство с успехом экспонировалось на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. В России создаются частные коллекции «крестьянского искусства». Многие деятели русской культуры, в том числе И. Билибин, В. Васнецов, М. Нестеров, обращаются к фольклору, к традиционным русским народным сюжетам и мотивам. Для одних это было проявлением российской имперской идеологии с ее национализмом и народностью, для других — возвращением к *общечеловеческим истокам*. В то же время в Западной Европе под влиянием Гогена, Майоля, Матисса воскресла давно умершая любовь к упрощенным формам народного творчества.

Барток, Равель, Дебюсси, Прокофьев, Пуленк и Стравинский в своей музыке используют фольклор. В художественной литературе XX в. возросли мифотворческие тенденции (Кафка, Джойс, Т. Манн, Элиот, Фолкнер, Фриш, Апдайк и многие др.) и потребность в сознательном обращении к традиционным мифам (Сартр, Ануй и др.).

«Народное искусство — послед, то, что остается после расщепления синкретической (этнической, традиционной) культуры на специализированные виды деятельности (включая и собственно искусство). Как известно, бытующие повсеместно пережитки фольклора постепенно вырождаются и либо исчезают совсем, либо — если пользуются коммерческим успехом — на их основе возникают художественные промыслы: от скромных ателье одиночных сельских ремесленников до «аэропортных заводов». <...>Культовое искусство, прежде чем превратиться в сувенирную промышленность, должно умереть, стать пустой оболочкой, безделушкой — тем, чем, в сущности, являются пережитки народного искусства»<sup>77</sup>. В этом суровом сужде-

<sup>67</sup> Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 633.

<sup>77</sup> Мириманов В. Б. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. — №1. — С. 48—60.



И. Я. Билибин. «Мир искусства», 1904, №11

нии много истинного, и оно, вероятно, было бы полностью истинным, если бы в культуре XX в. неожиданно не появился мощный пласт устного творчества (зафиксированный и названный мною «интеллигентский фольклор»), возникший на совершенно новых основаниях.

### ИНТЕЛЛИГЕНТСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК ПЛАСТ КУЛЬТУРЫ XX В.

Еще Ницше считал, что современному человеку нужна современная мифология. Ответом на эту потребность стали предания, мифы и исторические анекдоты XX в. — интеллигентский фольклор.

Интеллигенция всегда в письменной форме закрепляла и передавала свой жизненный опыт и никогда не прибегала к такой народной форме, как устное творчество. Однако в XX в. в России (и не только в России) на многие десятилетия установилось чрезвычайное положение — все обычные общественные институты и процессы либо прекратили свое существование, либо были приспособлены к новым условиям. В тоталитарной ситуации доверять свой опыт бумаге стало и опасно, и бесполезно. Интеллигенция вынуждена была найти неподцензурный, трудноконтролируемый и гибкий способ сохранения и передачи информации. Таким способом стал интеллигентский фольклор — культурно-историческая форма воплощения социального опыта интеллигенции.

Интеллигентский фольклор<sup>87</sup>. Странное сочетание

<sup>87</sup> Почти полвека я собирал и обрабатывал предания о сталинской и постсталинской эпохах в России, о жизни мира в XX в. Это занятие, особенно при жизни отца народов, было не из легких и требовало не столько смелости и осторожности, сколько глупости и недооценки опасности. На основе архива (*сбранного мною огромного фольклорного материала*) я опубликовал книги «Сталиниада» и «Фарисея», «История государ-

слов, однако только им и можно точно обозначить целый пласт культуры, появившийся в XX в. Этот термин я попытался ввести в научный обиход и рад, что на Международном конгрессе фольклористов (Дели, ноябрь 1991-го) была признана правомерность такого нововведения.

Интеллигенция никогда не занималась устным творчеством: она писала романы, стихи, письма, дневники. Но в условиях всеобщего сыска было невозможно доверить свой жизненный опыт бумаге, и поэтому пришлось обратиться к способу художественного общения, рожденному народом, — устному преданию.

Конечно, люди боялись не только записывать свои мысли, но даже и говорить. И было из-за чего. Об этом в анекдотах.

— За что сидишь?

— За болтливость: рассказывал анекдоты. А ты?

— За лень. Услышал анекдот и думаю: завтра собою, а товарищ не поленился...

ства Советского в преданиях и анекдотах», «Краткий курс истории XX в. в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях» и подготовил к печати другие издания. В этих публикациях я выступаю не только регистратором мифов, но и их «сотворцом», подражая тому, о ком Козьма Прутков говорил: «Полагая быть историком, он рассказывал анекдоты». Глинка считал, что музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют. Эти формулы относятся и к моим публикациям интеллигентского фольклора. В творении мифов и любого литературного текста, обладающего историческим смыслом, первое и последнее слово принадлежит народу. Впрочем, самоуничужение паче гордости и, как говорил герой Андрея Платонова: «Без меня народ не полный». Этот афоризм раскрывает роль авторского начала в публикуемых мною книгах мифов XX в. Авторское имя на обложке не снимает проблемы фольклорности издания (в культуре право прецедентно: есть «Русские народные сказки Афанасьева» и нет противопозказаний к появлению «Русского интеллигентского фольклора Борева»).

\*А\*

— Кто строил Беломоро-Балтийский канал?

— Анекдотчики: правый берег — те, кто рассказывал, левый — те, кто слушал.

И все-таки среди своих, в узком кругу люди оставались откровенными, хотя и с известным риском для жизни и свободы. Потребность осмысления реальности часто была сильнее страха. Может быть, ни в одну другую эпоху люди так много не говорили и не слушали, так близко не общались, так горячо не обсуждали, так мучительно не осмыслили свое бытие. Именно поэтому в России XX в. сложился целый пласт культуры — устное творчество интеллигенции, которое оказалось неизученным, почти не востребованным и даже малоизвестным.

Самой мобильной и самой простой формой интеллигентского фольклора стали обычные анекдоты — остроумные миниатюры. «Анекдот» в переводе с греческого — «неопубликованный». По своей природе он фольклорен: рождается и живет в устном общении людей. Перевод анекдотов в письменный текст — особая литературная задача.

Даль определял анекдот как краткий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае. Сжатие делает из графита алмаз, а шлифовка превращает алмаз в бриллиант. Анекдот — спрессованный и отшлифованный жизненный опыт народа. Приведу несколько примеров (*образцов*).

Пришел человек наниматься на работу.

— А что можешь делать?

— Могу копать.

— А еще?

— Могу не копать.

\*Б\*

Сталин разговаривает с Черчиллем по телефону: «Нет... Нет! Нет... Нет! Нет... Нет!.. Да!» Корреспондент: «Товарищ Сталин, разрешите узнать, на какой

вопрос вы ответили «Да»?» — «Черчилль спросил, хорошо ли я его слышу.

Центральное место в интеллигентском фольклоре занимают мифы, или исторические анекдоты (в пушкинском смысле этого слова): короткие остросюжетные, часто смешные рассказы о реальных исторических деятелях и знаменательных событиях. Снова приведу примеры.

Однажды известному польскому режиссеру Анжею Вайде случилось вместе с Михаилом Роммом просматривать кинодокументы. По ошибке механик запустил ролик, в котором по распоряжению какого-то бюрократа были собраны все кадры похорон видных государственных деятелей. Перед потрясенными Вайдой и Роммом поплыли картины: вот Сталин и его соратники несут гроб с телом Кирова, вот Сталин и его соратники несут гроб с телом Горького, вот — гроб с телом Орджоникидзе, Куйбышева, Жданова... Случайность создала гениальный образ разносчиков смерти.

\*\*\*

Президент Академии наук Александров сказал на заседании Президиума:

— Сегодня нам предстоит решить беспрецедентный вопрос о выводе Сахарова из членов академии.

— Почему беспрецедентный? В свое время Гитлер лишил звания академика Эйнштейна, — возразил академик Капица.

— Переходим к следующему вопросу, — объявил Александров.

В состав интеллигентского фольклора входят также устные воспоминания известных или бывалых людей. Например:

Эту историю мне рассказал Шкловский, а сам он слышал ее от Репина.

Лев Толстой играл в карты с Мамонтовым. Было

такое неписаное правило: деньги, упавшие со стола, оставались прислуге. Мамонтов уронил десятку и полез ее искать. Прижимистый Толстой поджег двадцатипятирублевку и засветил под столом.

### *Княжеский жест*

В начале революции Сталин скрывался в Петрограде у одного подпольщика. Однажды он надолго остался в доме с сыном хозяина — девятилетним Мишей. Наконец раздался стук в дверь — пришла мать. Мальчик хотел открыть, но Сталин остановил его и ударил по щеке: «Не плачь, Миша, запомни: сегодня с тобой разговаривал Сталин».

В горах есть такой обычай: если князь посещает дом крестьянина, то отец зовет старшего сына и со словами: «Запомни этот день — у нас в доме был князь» — дает ему пощечину.

Рассказывавший мне эту историю Михаил Ромм заключил: «Сталин шел в революцию с намерением стать князем».

\* \*\*

Микоян после XX съезда рассказывал в армянском землячестве:

— Спрашиваете, какой был Сталин? Умный, интересный, волевой человек, преданный партии. Шутить любил. Однажды сидим мы с Аллилуевой на вечеринке, о детях разговариваем, а Сталин говорит: «Товарищи члены Политбюро, смотрите, Микоян за моей женой ухаживает. Если я его убью, он сам будет виноват». В следующий раз стараюсь сесть подальше от Аллилуевой, а она подходит и что-то спрашивает. Сталин говорит: «Видите, Микоян снова за моей женой ухаживает».

И так страшно говорит, что я даже когда прихожу домой, все еще переживаю. Говорю Аллилуевой: «Давайте вместе не садиться, не будем раздражать товарища Сталина».

Она смеется и соглашается. Садимся в следующий раз в разных концах стола. Сталин говорит: «Видите, Аллилуева и Микоян в разных концах сели — маскируются. Все-таки я его убью!»

*Эх, яблочко...*

Игорь Ильинский рассказывал мне:

«Это было в конце 1952 года. Я был приглашен на концерт, посвященный окончанию работы XIX съезда партии. Выступал Краснознаменный ансамбль песни и пляски. Сталин улыбался. Но вот от стола, за которым сидело правительство, отделился Ворошилов, поспешно пошел к руководителю ансамбля Александрову и что-то шепнул ему на ухо. Александров вскинул палочку — и зазвучал знакомый мотив. Сталин поднялся из-за стола, подошел к дирижеру и встал рядом. Заложив руку за борт френча, он выпрямился и запел, а Александров дал знак оркестру играть тихо, чтобы слышен был старческий голос:

Эх, яблочко, куда котишься?

В губчека попадешь —

Не воротишься,

В губчека попадешь —

Не воротишься...»

Меня охватил ужас. Мне показалось, что Сталин сейчас опомнится и не простит свою оплошность никому из присутствующих. Я на цыпочках вышел из зала и бросился домой».

Исторические анекдоты и устные предания существовали и прежде и были любимы Пушкиным. Но никогда ранее они не составляли целого пласта культуры. В XX в. сложился именно целый пласт устной культуры, по своему объему, эстетическим качествам, значимости не уступающий письменной (во многом официальной) культуре. Именно в этой устной культуре и запечатлелся наиболее полно и свободно жизненный опыт интеллигенции, что и поз-

воляет назвать этот пласт интеллигентским фольклором.

Интеллигентский фольклор, составивший целый неофициальный (и нелегальный) пласт культуры сталинского общества, продолжал жить и в хрущевскую оттепель, и в брежневский застой, и существует сейчас. Культура бережлива. Однажды возникшая как средство преодоления цензуры культурная форма даже с исчезновением цензуры не исчезает, а становится художественной формой постижения мира. Так было с эзоповым языком, так стало с интеллигентским фольклором.

В своей совокупности мифы, исторические анекдоты и «мемуары по чужим воспоминаниям» (*записи устных рассказов известных людей*) — художественная летопись современности, представляющая литературный и исторический интерес. Они — источник эстетического наслаждения и исторического знания, а в будущем объектами изучения филологической и исторической науки.

На нашу историю надо смотреть в оба: глазами документа и предания. Полностью доверять документам тоталитарного государства опасно. Взаимопроверка письменных документов и устных преданий дает объемное и точное видение истории. В нашей истории много закрытого и фальсифицированного. Поэтому знание ее не может состояться без обращения к устной памяти народа.

Миниатюры интеллигентского фольклора (мифы, предания, анекдоты) принадлежат миру художественному, а не миру собственно историческому, но даже отступая от фактов истории, они приближаются к ее сути. К ним следует относиться по принципу: хочешь верь — хочешь не верь. Мифы не претендуют на достоверность. В отличие от исторической, художественная правда говорит не обязательно о действительно случившемся, а о том, что должно было случиться по вероятности. Основатель кибернетики Винер считал, что информация о вероятном более ценна, чем информация о действительном. Она больше соответ-

ствует сути действительного. Разве не говорят лучше любых документов о сути эпохи предания.

На стене дома, в котором родился Сталин, пожарная охрана повесила табличку: «Помните, пожар легче предупредить, чем погасить!»

### *Лошадиная справедливость*

Сталин сам хотел принимать Парад Победы. По его представлениям, это следовало делать на белой лошади. Он попытался овладеть искусством верховой езды, но лошадь его сбросила. Пришлось принимать парад маршалу Жукову.

*\*\*\**

В начале 53-го года один из лагерей под Магаданом восстал. Заключенные разоружили вохровцев, перебили часовых и под руководством зека — бывшего полковника-фронтовика — ушли из лагеря. Они двигались от лагеря к лагерю, освобождая заключенных, обретая новых бойцов, пополняя запасы оружия и провианта. Беглецы направлялись к Чукотке, чтобы перебраться на Аляску. Сталин бросил против мятежников боевую авиацию. Тяжелые бомбардировщики громили их прицельным бомбометанием, а штурмовики добивали на бреющем полете. На многие километры по белоснежной тундре растянулось кровавое месиво — след, оставленный сталинизмом в истории.

### *Групповой портрет эпохи*

Фельетонист «Правды» Рыклин рассказывал:

«В начале 30-х годов состоялась встреча журналистов со Сталиным и другими руководителями партии и правительства. В конце ее мы сфотографировались. На фото я стоял рядом с вождем. Шли годы, и шли аресты. Хранить фотографии врагов народа было

опасно. И я начал резать: вожди и журналисты постепенно исчезали с фото. В конце концов остались только я и Сталин. После XX съезда я отрезал Сталина и остался один».

В каких-то случаях реальный факт прямо отражен в историческом анекдоте, в других — между анекдотом и реальностью существуют ножницы. Однако как по мифам «Илиады» Шлиман сумел отыскать Троию, так по историческим анекдотам и преданиям XX в. можно найти исторические реалии нашей эпохи, не зафиксированные в документах.

Предания — свидетельство богатства духовной жизни народа: достоверные предания пополняют нашу информацию о мире, ложные — все равно представляют культурно-исторический интерес.

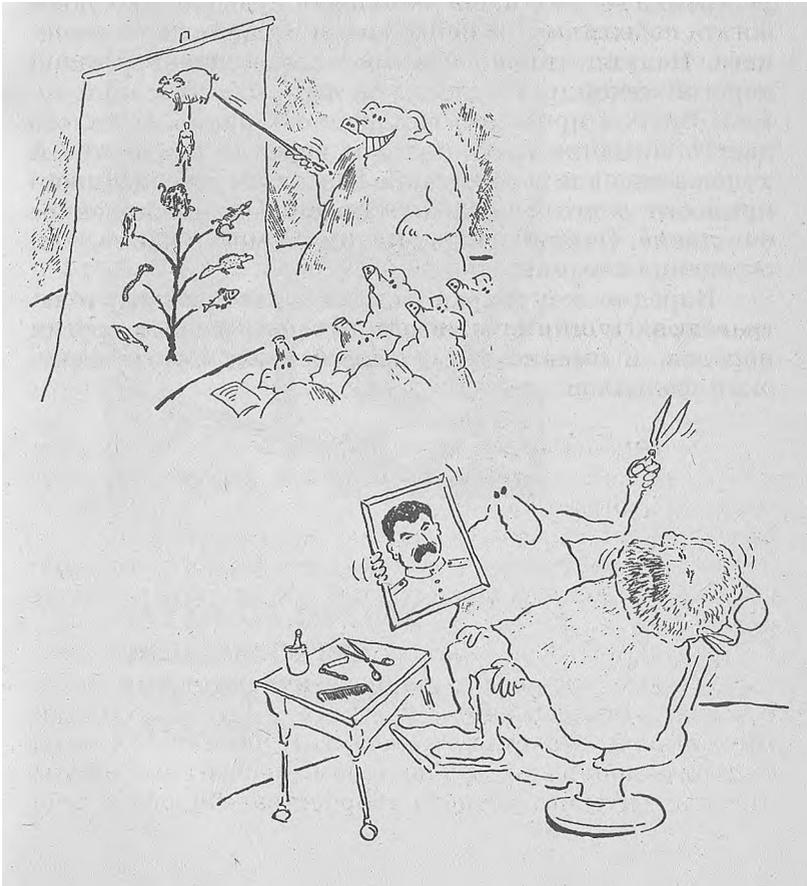
До сих пор неизвестно, отравил ли Сальери Моцарта. Исследователи склоняются к отрицанию его вины. Музыканты мира сняли с себя обязательство предать музыку Сальери забвению. Однако насколько беднее была бы история культуры, если бы не существовало недостоверной легенды о Моцарте и Сальери: мы лишились бы гениальной маленькой трагедии Пушкина и не смогли бы художественно исследовать зависть — человеческую страсть, столь же сильную и сокрушительную, как ненависть и любовь.

Американский теоретик У. Уоррен утверждает, что миф — общий знаменатель поэзии и религии. Просвещение разрушило старую мифологию. Современное человечество стремится создать новую. Миф — уста истины, не состязающиеся с наукой, но дополняющие ее. Современная мифология не имеет религиозного оттенка.

Фольклор — арсенал мыслительного материала, из которого литература черпает художественные богатства. «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира и «Фауст» Гете, поэмы Пушкина и романы Толстого пронизаны фольклором. Образы и сюжеты интеллигентского устного творчества вбирает в себя

современная отечественная литература (например, творчество Гроссмана, Солженицына, Домбровского, Войновича, Искандера).

Мы жили в мифологизированном обществе. Официальная идеология сотворила мифы об Октябре, о гражданской войне, о вождях народа и о врагах народа, о коллективизации, об армии, которая будет воевать на чужой территории малой кровью, о коммунизме к восьмидесятому году, о нашем дорогом Леониде Ильиче. Эти мифы стали культурными матрицами, используя которые писатели, художники, деятели



театра и кино, историки и философы могли «свободно» творить. Интеллигенцию приучали жить по принципу: кто на власть не работает, тот не ест. Однако жизненный опыт не вмещался в официозные мифы, и интеллигенция стала творить в устной форме. Интеллигентский фольклор явил неофициозную мифологию эпохи — антимифы. В культуре возникло двоемирие: официальные и неофициальные предания.

В мифах перед читателем разворачивается художественная реальность, соотносимая с действительностью, но не тождественная ей.

Сегодня и сталинизм, и оттепель, и застой, и перестройка — уже наша минувшая судьба. Эта судьба богата событиями. В ней много и страшного, и смешного. Нельзя, чтобы наше прошлое, купленное такой дорогой ценой, рассеялось как дым, как утренний туман. Знание прошлого самоценно. Знание прошлого дает понимание настоящего и видение будущего. А художественное переживание даже ужасного прошлого приносит эстетическое наслаждение и нравственное очищение. Очищение же смехом не менее ценно, чем очищение слезами.

Народ может сохранять себя и развиваться, только вбирая в себя опыт своей истории и опыт других народов, и именно этому способствует интеллигентский фольклор.

# 16 ЭСТЕТИКА - ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

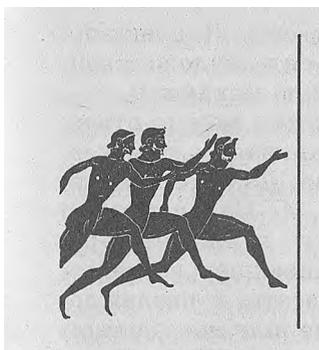


67  
ЗАКОНЫ  
ДИНАМИКИ  
ХУДОЖЕСТВЕН-  
НОГО ПРОЦЕССА

94  
ЭТАПЫ И РУСЛО  
ХУДОЖЕСТВЕН-  
НОГО ПРОЦЕССА

НАУКА ОБ ОБЩИХ  
ОСОБЕННОСТЯХ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
РАЗВИТИЯ





## **ЗАКОНЫ ДИНАМИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА**

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ, ЕГО ВНУТРЕННИЕ И ВНЕШНИЕ ФАКТОРЫ**

Все течет и изменяется. Мир — процесс, часть которого — историческое движение культуры, художественное развитие человечества. Категория «художественный процесс» находится на стыке эстетики, поэтики, культурологии, теории и истории искусств.

Что является движущей силой художественного развития? Чем определяется художественный процесс и направление движения искусства?

Внутренняя движущая сила — внутренние противоречия искусства (смотри о них выше, в подразделе «Художественное произведение как вторая ступень бытия искусства, его социальное бытие»), которые определяют его самодвижение. Противоречия — пружина движения, в конечном счете определяющая развитие всех явлений, в том числе и духовной культуры. Внешние движущие силы действуют на внутреннюю ситуацию в искусстве, тормозя одни тенденции и подталкивая развитие других. Движение есть самодвижение, определяемое внутренними противоречиями самого предмета при взаимодействии

внутренних и внешних движущих сил. Диалектика внутренних и внешних движущих сил художественного процесса определяет его сложную механику.

К числу внутренних движущих сил можно отнести и изменения во внутренней организации художественного текста и в структуре образа. Два таких внутренних изменения раскрывает Н. И. Балашов. Это гармоничное соотношение идеального и жизненно-реального, а также преобладание очищающего воздействия на реципиента посредством красоты и наслаждения (в античном искусстве очищение шло посредством страха и сострадания). Эти два изменения Н. И. Балашов рассматривает и как критерии разграничения искусства Ренессанса и XVII века.

Внешняя движущая сила — социальная действительность: исторический процесс воздействует на художественный. Изменяясь, социальное бытие выдвигает перед искусством нерешенные вопросы. Развитие художественного процесса социально обусловлено, однако определяется внутренними движущими силами — противоречиями художественного сознания. По отношению к художественному развитию реальность является внешним фактором. Противоречия же самого искусства, его традиции, собственно художественные взаимодействия составляют внутренние факторы художественного развития.

Искусство новой эпохи располагает в качестве исходной предпосылки традициями и художественно-мыслительным материалом. Социальное бытие само по себе ничего не порождает в искусстве. Оно лишь определяет характер и направление развития традиции. Возникновение новых направлений искусства происходит на основе художественно-мыслительных предпосылок (*художественных традиций*). Жизнь предъявляет искусству определенные требования. Однако сама по себе ни она, ни ее требования ничего не могут создать в художественной культуре, ибо здесь новые явления создаются только на собственно художественной основе (традиции, предшествующий художественный материал).

Закономерности художественного развития таковы: 1) некоторая относительная зависимость и 2) самостоятельность искусства от экономики, от социальных запросов, объясняемая решающей ролью самодвижения, внутренних связей, собственно художественных традиций.

На формирование художественного процесса помимо собственно художественных оказывают воздействие и общекультурные традиции и формы общественного сознания (философия, политика, наука, мораль, право, религия). Взаимодействие художественного процесса с философией — это и влияние идей Декарта на классицизм, и слияние философской и литературной деятельности в творчестве просветителей, когда в одном лице (Вольтер, Дидро) объединялись поэт и мыслитель. Сближение науки и искусства на основе общей цели — познания мира — началось во второй половине XVI в. под воздействием требований научно-технического прогресса, пошатнувшего веру в теологическую модель мироздания. Познание стало пониматься как освобождение от предрассудков.

Бурное развитие естественных наук в XIX в., внедрение лабораторных форм исследования повысили роль природы и экспериментального начала в литературе, что сказалось, например, на поэтике романов Золя. В XX в. под воздействием науки в искусстве возобладали реальный мир.

На развитие каждого вида искусства оказывают воздействие другие его виды, а также различные формы эстетической и культурной деятельности, начиная с собственно трудовых процессов. Влияет на искусство и несобственно художественная деятельность — по законам красоты (дизайн), по законам комического (карнавал), трагического (литургия, похоронный обряд), возвышенного (процедура коронации).

Воздействие различных типов деятельности на художественную в сочетании с давлением традиций искусства, на основе его внутренних противоречий, создает самодвижение художественной культуры. Самодвижение искусства обусловлено его внутренними

связями, художественными взаимодействиями и прежде всего отношением «традиция — новаторство».

Как настойчиво ищут люди выхода из все новых и новых и вместе с тем неизменно трагических противоречий жизни! Упорно ищет человечество способа овладения не только миром природы, но и миром своих собственных отношений. Неподвластность, неподконтрольность этих отношений людям ширится и принимает все новые и новые формы, и гении художественной мысли в своих произведениях неумоимо и самоотверженно исследуют способы овладения взаимоотношениями и судьбами людей. Каждая эпоха развития искусства давала свое соотношение характера и обстоятельств. Это обуславливало своеобразие искусства разных эпох.

## НАСЛЕДИЕ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ, ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Искусство развивается во взаимодействии с художественным наследием. Художественное наследие — все исторически непреходящее в культуре, созданной в предшествующие эпохи, художественные ценности прошлого, имеющие общенациональную или общечеловеческую значимость. Из художественного наследия формируется традиция.

Традиция — это актуальное и современное в арсенале художественной культуры. Это то наследие, которое живо сегодня, то прошлое, которое важно для наших современников. Традиция — это присутствие прошлого в настоящем.

Традиции и новаторство — между этими полюсами, в поле их взаимодействия расположено искусство каждой эпохи.

Согласно концепции великого английского поэта Т. С. Элиота, приверженность традиции предполагает в художнике чувство истории, которое в свою очередь «предполагает осознание минувшего по отношению не только к прошлому, но и к настоящему. Оно обязыва-

ет человека писать не только с точки зрения представителя своего поколения, но и с ощущением того, что вся европейская литература, начиная с Гомера и включая всю национальную литературу, существует как бы одновременно и составляет один временной ряд»<sup>1/</sup>. Русский поэт О. Мандельштам удачно окрестил это «тоской по мировой культуре».

Традиция — память. Но память избирательна. Культура всегда помнит лишь то, что нужно современности, и в том виде, в котором оно актуально. Культура позабыла, например, ритуальные жертвоприношения, бои гладиаторов, шутов при правителях. Вместе с тем, забытое вспоминается, если в нем возникает необходимость. Так, классицизм воскресил многое из далекой античности и создал на этой основе бессмертные произведения, например «Федру» Расина.

Культура каждой новой эпохи «помнит» прошлое в приспособленном к современности виде. По существу, традиция — это актуализированная культура прошлого, это мобилизация опыта прошлого в интересах настоящего. Традиции впитывают в себя достижения культуры, непреходящее в ней. Порой традицию мировой общечеловеческой значимости создает малый народ.

Традиции — это не только архетипы творческого мышления, восходящие к прединформационной истории человечества. Традиции бывают и древние, и новые, и новейшие.

Плодотворное продолжение традиция находит не в эпигонстве, а в преемственности, созидательный фактор которой — новаторство. Не все новое в искусстве — новаторство. Новаторство — существенное изменение искусства, способствующее приращению выразительных средств, углублению и развитию художественной концепции, расширению смысла, углублению эстетического воздействия на личность, а в прикладных искусствах и архитектуре также совершенствованию функциональности. Новаторство способствует повышению художественно-концептуальных

<sup>1/</sup> Eliot T. S. The Sacred Wood. — London, 1928.

возможностей искусства. Самое яркое новаторство опирается на традицию.

Выше уже отмечалось, что стиль есть внутренняя «генная программа» организации произведения как художественной целостности, придающая каждому элементу свойство быть частью целого и содержать в себе основные особенности этого целого. Такое понимание стиля позволяет объяснить, каким образом далекая и стилистически иная традиция может быть воспринята и усвоена: «Нет ничего более личного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать. Лев состоит из переваренной баранины»<sup>27</sup>. В творчестве существует генная программа переработки чужого в свое (*усвоение*).

Два типа взаимоотношения традиции и новаторства проявляют себя в двух современных стилях: ретро и модерн.

В прошлом несколько поколений жило в неизменной бытовой среде, современный же человек в среднем четыре—пять раз в жизни меняет среду обитания. Человек привыкает к формам бытия, которые сопровождали его в предшествующей жизни. Даже улучшение бытия не всегда желательно, так как различает с привычным. В этом источник консерватизма вкусов и значения стиля ретро. Он — овеществление тоски по старому, устойчивому, привычному, укорененному в традиции. Пристрастие к ретро — свидетельство нашей ностальгии по корням, по истокам, по прошлому, быстро уходящему благодаря стремительности изменений вокруг нас и в нас. Нет в искусстве ничего более слитого с формами нашего социального бытия, чем стиль архитектурных сооружений и бытовых вещей, наполняющих наш дом. И вот в этих вещах и в архитектурных формах стиль ретро пытается сочетать остановившуюся и даже повернувшую вспять традицию с новыми техническими возможностями, с современными условиями комфорта, технического совершенства. Так, электросветильники стилизуют под

<sup>27</sup> Валери П. Об искусстве. — М., 1993. — С. 106.

форму керосиновой лампы, между тем в стекле-трубе горит не керосиновый фитиль, а накаляется вольфрамовая спираль. Или, например, новейшие кнопочные телефоны с компьютерной памятью, стилизованные под аппараты начала века. Стиль ретро — способ реализации традиции в сочетании с новым содержанием, вливаемым в старые формы.

Стиль модерн принципиально противоположен стилю ретро. Модерн предполагает новаторскую форму, приближенную к утилитарно-функциональному обличью предмета или сооружения, при этом данная новаторская форма наполняется старым функциональным и духовным содержанием. Традиции здесь живут в функции вещи, новаторство же охватывает ее форму. В стиле ретро, напротив, традиция живет в форме вещи, а новаторство охватывает ее функциональное содержание.

Преимственность, диалектика традиции и новаторства — необходимые составляющие художественного процесса, осуществляющие себя через разные типы и уровни художественных взаимодействий.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КАК ВНУТРЕННИЕ СВЯЗИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Художественные взаимодействия — это разнообразные влияния одних художественных явлений на другие, это взаимосвязи между элементами искусства как развивающейся системы, это разные формы культурного диалога внутри искусства данной эпохи или современного искусства с прошлым. В таком диалоге не существует ни пространственных, ни временных преград, ни слишком близкого, ни слишком отдаленного — все рядом; здесь, как в памяти, запечатлевается по соседству прошедшее и нынешнее, а отдаленное во времени может оказаться более явственным и внятним, чем ближнее. Память избирательна, разбор-

чива и практична. Она отбирает в прошлом все то, что актуально для современности, понятой автором или целым направлением искусства. Механизм художественных взаимодействий схож с диалогом прошлого и настоящего в нашей памяти; и особенности диалога, и особенности памяти накладывают свою печать на художественные взаимодействия.

Особенность памяти — все, что сохраняется в ней из прошлого, становится фактом настоящего. Другими словами, память всегда актуальна и в известном смысле снимает временные барьеры, стирает временное и пространственное расстояние и все прошлое и далекое помещает во временной и пространственной точке сиюминутного бытия помнящего или вспоминающего. Когда же речь идет о памяти культуры, то тысячелетия ничего не значат; Платон не дальше от нас, чем Кант, а Шекспир не дальше, чем Диккенс. Все они — живые голоса нашей культуры.

Каковы же особенности диалога и как они влияют на механизм художественных взаимодействий?

В диалоге между двумя лицами, по мнению О. Холмса, на самом деле принимают участие с каждой стороны три сознания. Когда беседуют двое, Хуан и Томас, то в разговоре участвуют шесть человек, а именно:

три Хуана:

- 1) реальный Хуан, известный только его творцу;
- 2) идеальный Хуан этого реального Хуана, совсем нереальный и часто очень отличный от него;

3) идеальный Хуан Томаса: он никогда не похож ни на реального Хуана, ни на Хуана Хуана, но часто отличен от них обоих;

три Томаса:

- 1) реальный Томас;
- 2) идеальный Томас Томаса;
- 3) идеальный Томас Хуана<sup>3/</sup>.

Подводя итог этим рассуждениям, Мигель Унамуно пишет: «Иными словами, личность как она есть,

<sup>3/</sup> См.: Holmes O. W. Complete Writings. — Boston, 1892. — Vol. 1. — P. 52—54.

личность как она представляется себе самой и личность как она представляется другой личности»<sup>47</sup>.

Сам Мигель Унамуно с каждой стороны диалога видит четыре сознания: «Кроме той личности, которая предстает, скажем, перед очи Господа... кроме той личности, которая предстает перед другими людьми, и той, которая предстает перед собой самой, есть еще и иная — та, которая хотела бы существовать. Именно та личность, которая хотела бы существовать, и есть (в ней самой, в ее душе) настоящее творческое начало и настоящая реальная личность»<sup>57</sup>.

Особенности диалога, накладывающие печать на механизм художественных взаимодействий, рассмотрим на примере отношений современной литературы с литературой XIX в. Последняя предстает 1) в своем реальном виде; 2) в том виде, в каком ее видит данное направление литературы XX в. (экзистенциализм, критический реализм, сюрреализм, экспрессионизм);

3) в том виде, в каком литература XIX в. сама себя осмысляла (в частности, в критических статьях и обзорах того времени); 4) в том виде, в котором литература XIX в. представляла себе идеал литературы. В диалоге культуры, в художественных взаимодействиях участвуют все четыре названных момента, и в зависимости от исторически обусловленной позиции искусства, воспринимающего влияния, акцент делается на одном из этих моментов. Николай Гумилев говорил: «Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам или эпохам»<sup>67</sup>.

В художественном процессе все переплетено, нельзя встретить в чистом виде один тип влияния. Научный же подход требует классификации и выявления типологии художественных взаимодействий. Эти взаимодействия имеют два «залога»: «страдательный» (ху-

<sup>47</sup> Унамуно М. де. Избранное. В 2 тт. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 7—8.

<sup>57</sup> Там же. — С. 8.

<sup>67</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. — Пг., 1923. — С. 42.

дожник испытывает влияние) и «действительный» (художник оказывает влияние); два класса: внутривидовой (например, внутрилитературные или внутрикинематографические) и межвидовой (театр воздействует на живопись, музыка — на кино, кино — на литературу и телевидение). Межвидовые художественные взаимодействия похожи на перекрестное опыление цветов: происходит редчайшее совпадение особенностей художественного мышления поэта и живописца, романиста и музыканта, совпадают их мирозерцание, основные принципы их эстетического отношения к миру или их культурные ориентации. На этой основе возникает стилистическая близость /Эразм Роттердамский и Ганс Гольбейн-младший, иллюстрировавший «Похвалу глупости», Блок и Врубель, Ге и Лев Толстой, Левитан и Чехов).

Художественные взаимодействия наблюдаются на разных уровнях: отдельных произведений, отдельных художников, художественных течений, направлений и школ, наконец, на уровне целых литературных эпох. Пример художественного взаимодействия на уровне творческой личности — влияние Марины Цветаевой на поэзию Иосифа Бродского, на уровне направлений — сентиментализма на становление романтизма, на уровне художественных эпох — искусства греческой античности на культуру эпохи Возрождения и древнеримского искусства на классицизм.

По своему характеру художественные взаимодействия подразделяются на слабые и сильные.

Один из типов такого художественного взаимодействия — рассредоточение: творчество крупного художника, не теряя самостоятельного художественного значения, растворяется в последующем художественном процессе.

Существует притча: известный писатель, услышав, что критик приписывает ему наследование традиций Диккенса, сказал: «Оказывается, есть еще один писатель, которого мне нужно прочесть». Как ни парадоксально, но вполне вероятно, правда как писателя, так и критика. Художник может испытывать влияние



*М. А. Врубель. Демон стоящий. 1900*

предшественника, с творчеством которого он даже не знаком. Нередко бывает так, что великий художник, как бы растворяясь в мировом литературном процессе, оказывает всеохватывающее влияние на его развитие. Разумеется, такое «растворение» не умаляет самостоятельного значения гения и его творчества. При этом воздействие имеет вселенскую широту и огромную глубину проникновения в толщу самых сложных

процессов. Создается поле, воздействие которого в новую эпоху неизбежно испытывает на себе любой художник, отталкиваясь или притягиваясь, отрицая творческое кредо или продолжая традиции своего великого предшественника.

Достоевский, например, явился таким растворяющимся в мировом литературном процессе гением; творчество его определило многое в общей литературной ситуации XX в. Горький отталкивался от Достоевского, Кафка и Акутагава испытывали притяжение к нему. Слабое художественное взаимодействие выражается не в непосредственном влиянии творчества великого предшественника на того или иного последователя, а в создании своеобразного творческого поля, под воздействие которого подпадают многие художники. Такое влияние менее заметно, но более действенно. Камю и Брехт по-разному, на разной идейной основе и вместе с тем в чем-то очень схоже восприняли действие творческого поля Достоевского, одного из самых философичных и моральных писателей мира. Их интеллектуальное искусство восходит к его художественным принципам. Брехт и Камю создают пьесы-концепции, романы-концепции. Но если Камю делает упор на философско-моральную проблематику и в центр своей концепции помещает личность, то Брехт обращается к философско-политической проблематике и в центр своей концепции ставит отношения личности и народа.

О взаимодействии писателя с творчеством своего предшественника убедительно говорит Юрий Олеша: «Большой писатель не подражает, но где-то на дне того или иного произведения писателя, внимательно относившегося при начале своей деятельности к кому-либо из уже ушедших писателей, всегда увидишь свет того, ушедшего. Так, порой на дне творчества Хемингуэя видишь свет Толстого — «Казак», «Севастопольских рассказов», «Войны и мира», «Фальшивого кулона»... Если сказать точнее, то этот свет есть любовь Хемингуэя к Толстому»<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Олеша Ю. Избранное. — М., 1974. — С. 512.

Другим типом художественных взаимодействий является концентрация — крупный художник интегрирует, поглощает творчество плеяды своих предшественников и современников. И многие из них становятся интересными для потомков не столько в собственно художественном, сколько в историко-культурном отношении, ибо все значимое в их творчестве впитано творчеством великого художника, шедевры которого и сохраняют непреходящую ценность. Для России таким гением был Пушкин, для Италии — Данте, для Германии — Гете, для Англии — Шекспир. В известном смысле эти художники становятся как бы линзами, вбирающими свет предшествующей традиции, фокусирующими его и рассеивающими затем во всем пространстве культуры.

Художественные взаимодействия могут быть двух видов: личные и общие. Например, Достоевский не вошел в личную («частную», «индивидуальную») традицию Брехта и повлиял на него как «общая» традиция (слабое взаимодействие), как те художественные завоевания, которые стали достоянием всей литературы. Личная же традиция связана с непосредственным влиянием на писателя его предшественника (сильное взаимодействие).

Ряд типов художественных взаимодействий может быть как сильным, так и слабым по своему характеру: отталкивание и притяжение. При отталкивании художник негативно, а при притяжении — позитивно воспринимает художественно-концептуальные особенности творчества предшественника, ощущая дальность или близость выразительных средств или художественной манеры. В основе этого взаимодействия лежит дружба-вражда творческих принципов.

Существует ряд типов художественных взаимодействий, имеющих преимущественно сильный характер.

1. Заимствование — перенесение элементов одной художественной системы (сюжетной схемы, обстоятельств, характеров героев, композиции) в другую. В этом случае в новом произведении различимы черты

источника. Однако заимствованные элементы сплавляются с новым колоритом, с неуловимо измененным художественным ритмом, с иной трактовкой образов.

2. Близко к заимствованию влияние, при котором художник использует некоторые стороны художественного опыта своего предшественника. Здесь не сохраняются стилистические свойства оригинала и художественное воздействие предстает в самом неожиданном проявлении. (Пример: «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, «Степной король Лир» Тургенева.)

3. Подражание — нарочитая похожесть нового текста на источник, копирование системы мировосприятия, основных стилистических особенностей, формы, творческой манеры предшественника. При подражании степень использования источника выше, чем при заимствовании, ибо последнее копирует лишь отдельные элементы источника, а подражание — саму его структуру. Подражание может иметь высокий творческий потенциал и высокую степень новаторства в освоении традиции. Так, например, деятели эпохи Возрождения даже подражание античности сумели употребить для того, чтобы выйти за пределы подражательности.

4. Пародирование — подражание, утрированно повторяющее особенности оригинала, выражающее насмешливо-критическое отношение к некоторым героям, идеям, стилистическим особенностям источника при возможном его почитании и даже восхищении его качествами. Таково взаимодействие пушкинского «Графа Нулина» с шекспировской «Лукрецией», а также сервантесовского «Дон-Кихота» с рыцарскими романами.

5. Эпигонство — нетворческое подражание, характеризующееся незначительной степенью переработки, жалким копированием и уменьшением художественного потенциала по сравнению с оригиналом. Низшей ступенью эпигонства является плагиат — полное творческое бессилие, художественное взаимодействие с нулевым творческим потенциалом, перерастающее в

простое литературное воровство. (Так, замечательная песня «Вставай, страна огромная!» Лебедева-Кумача оказалась откровенным плагиатом, ее действительный автор, малоизвестный сочинитель, создал эти стихи в годы первой мировой войны.)

6. Цитация — прямое художественное использование первоисточника с отсылкой к нему, включение чужого текста в текст своего произведения, заимствование отдельных элементов и тем из литературного первоисточника, отсылающее к нему.

7. Репродукция — прямой перенос композиционного строя произведения-источника в современное произведение. (Так, эпопея Гроссмана «Жизнь и судьба» репродуцирует эпопею Льва Толстого «Война и мир».)

8. Реминисценция — заимствование отдельных элементов из предшествующих литературных источников с некоторым изменением этих элементов. (На этом приеме скрытой цитации, так называемого центонного стиха, основано творчество современных поэтов-концептуалистов.)

9. Парафраза — заимствование темы предшествующего литературного источника с заменой элементов и сохранением характера композиционных связей.

10. Намек — легкая отсылка читателя одной деталью, отдельным элементом к предшествующему источнику.

11. Вариации — использование чужого текста посредством его переработки, оставляющей в неприкосновенности некоторые структурные черты источника. Сохраняя инвариантность идейно-тематических и художественных особенностей источника, автор вариативно меняет многие его черты, сюжетные линии, характеристики героев, композиционные блоки.

12. Соперничество — художник вступает в соревновательный творческий спор с предшественником: в одних отношениях учится, в других — отталкивается от него, осознавая свою несхожесть с ним и стремясь творчески превзойти его. Таково, например, отношение Лермонтова к творчеству Байрона.

Художественные взаимодействия могут быть двух родов: межнациональные и внутринациональные. В свою очередь межнациональные взаимодействия подразделяются на внутрорегиональные (например, взаимодействие между славянскими литературами) и межрегиональные (например, между регионом славянских и романских литератур). Межнациональные художественные взаимодействия протекают как на личном уровне (например, Пушкин — Мицкевич), так и на уровне отдельных видов искусства (например, связь между экспрессионизмом в немецкой живописи и русскими театральными экспериментами 20-х г. — Мейерхольд, Таиров) и целых национальных художественных культур (японская культура в конце XIX — начале XX вв. оказала влияние на европейскую живопись). Художественные взаимодействия, и в частности межнациональные, протекают и внутри одной эпохи, и между художественными эпохами. Художественные открытия одного народа воздействуют на художественную культуру других народов. Межнациональные художественные взаимодействия имеют обычно свой эпицентр (Греция в эпоху античности, Италия в эпоху Ренессанса, Франция в эпоху классицизма).

Единство социально-исторического развития человечества обуславливает и наличие общих черт в художественном сознании разных народов, и жизненный фундамент межнациональных художественных взаимодействий.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СФЕРЕ КОНЦЕПЦИИ И ФОРМЫ

Рассмотрим проблему художественных взаимодействий в сфере концепции и формы на примере отношения творчества Кафки к открытиям Гоголя.

Франц Кафка, крупный художник XX в., испытал существенное влияние Гоголя. Кафка, еврей по национальности, жил в славянском городе — Праге,

входившем в состав Австро-Венгерской империи, и писал на немецком языке. Все эти обстоятельства в значительной степени определили пласты художественных взаимодействий его творчества с предшественниками.

В славянский пласт художественных взаимодействий Кафки с предшественниками как один из самых мощных факторов было включено творчество Гоголя. Не случайно Кафка в своих «Дневниках» среди важнейших для его духовной жизни писателей не раз упоминал двух гениев русской литературы — Гоголя<sup>87</sup> и Достоевского<sup>97</sup>.

Мысленный взгляд Кафки не раз обращается к бескрайне широкому, заснеженным просторам загадочной для него страны — России, казавшейся ему огромной рекой с желтой водой<sup>107</sup>. Именно оттуда пришли к нему некоторые важнейшие концептуальные и художественные посылы, традиции, приемы, средства, без переработки которых творчество Кафки не стало бы столь значительным и заметным в литературе нашего века. Эти художественные влияния были жадно впитаны Кафкой и переработаны на новой основе, во многом чуждой этой традиции. Ведь традиция была реалистической, действительно-гуманной, а основа творчества Кафки — экспрессионистская, страдательно-гуманистическая и содержащая в себе мотив обреченности и безысходности. Что же именно в творчестве Гоголя оказало воздействие на Кафку? Что взял Кафка из этой традиции и как, в каком направлении перерабатывал ее исходный мыслительный материал?

Гоголь совершил художественное открытие, опережающее свой век, мощно вторгающееся в художественную литературу XX в., предвосхищавшее ее. Гоголь открыл абсурдный аспект жизни и показал, что абсурд — часть реальности, органически в нее впле-

<sup>87</sup> Kafka F. Tagebucher, 1910—1923. — Frankfurt a. M., 1973. — S. 289—291.

<sup>97</sup> Там же. S. 195, 215, 231, 240, 251, 275, 280.

<sup>107</sup> Там же. S. 289.

тенная. Однако в отличие от Кафки Гоголь не отождествлял абсурд и реальность. Для Гоголя лишь периферия жизни абсурдна, само ее ядро — разумно и прекрасно. История «бойкой и необгонимой» тройкой несется вперед. Дух захватывает от ее стремительного полета. И в этом беге — историческое преодоление абсурда.

А на периферии процесса, вдали от исторического времени — обыденное время и обыденная, повседневная жизнь: Плюшкин, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Чичиков. Это люди абсурда, ибо их жизнь не втянута в историю, не соприкасается с ней. Если Плюшкин характеризуется Гоголем как «прореха на человечестве», то и другие персонажи не намного лучше. История и абсурд осмысляются Гоголем реалистично. История для него не абсурдна, как не абсурдна, а прекрасна и полна смысла народная жизнь «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Именно в открытии отношения абсурда к историческому процессу состоит одно из великих достижений Гоголя, имеющее актуальное значение для всей культуры и духовной ситуации XX в.

Открытие Гоголя Кафка воспринял в условиях первой мировой войны и распада империи, в которой он жил. Более того, обладавший сейсмической чувствительностью к историческим сотрясениям и способностью к предвосхищениям, Кафка творил в исторический канун второй мировой войны и холокоста — геноцида, уничтожившего шесть миллионов евреев — половину народа, к которому принадлежал Кафка. В этой исторической ситуации, воспринятой сквозь призму личных комплексов и реальных бедствий, Кафка не мог не внести поправку в концепцию: абсурд — периферия истории. В творчестве Кафки абсурду придано глобальное значение: абсурдное состояние ненормально, антигуманно, но ничего нельзя с этим поделать — абсурд повсеместен, он суть самой истории, ее бессмысленное содержание. (Позже Камю истолкует абсурд как прочно укоренившееся нормальное состояние мира.) Так важнейшая концептуальная идея Гоголя нашла свое

исторически и лично преобразованное продолжение в творчестве Кафки, абсолютизовавшего абсурд и перенесшего его с периферии истории в ее сердцевину.

Кафка страдает от сознания абсурдности жизни, определяющей для него весь исторический процесс. Для него ужас бытия безысходен, а человек обречен на бесконечное поражение.

Если в сфере художественно-семантической восприятие Кафкой гоголевской традиции было связано с сильным преломлением этой традиции, то в сфере формы Кафка усвоил и углубил один из важнейших художественных приемов гоголевского творчества. И это во многом обусловило художественную силу и выразительность творчества Кафки. Что же это за художественный прием гоголевского творчества, оказавшийся столь значимым для художественного становления Кафки? Речь идет о введении абсурдного предположения в реальное течение обыденной жизни. Вот майор Ковалев, утерявший нос, и его нос, ставший самостоятельным персонажем и разгуливающий по улицам Петербурга в виде высокого чиновника... Все это абсурд. Однако, допустив абсурдное предположение, включив его в реальное течение жизни, Гоголь все остальное описывает с удивительной реалистической обстоятельностью и даже бытовой правдоподобностью. Бессмыслица так органично, так естественно вплетается в ткань жизни, что становится совершенно естественной. Абсурдное предположение используется как гротесковое художественное средство анализа реальной жизни, средство выявления в ней существенных связей и особенностей.

Конечно же, абсурдны несуразная, глупая и жадная помещица Коробочка и бесконечно скаредный Плюшкин, как и афера Чичикова с мертвыми душами или разъезжающий по Невскому проспекту в экипаже нос майора Ковалева. Однако каждый из этих нелепых характеров и эпизодов описан Гоголем с величайшей и убедительнейшей скрупулезностью. Описание абсурда настолько реалистично и сам абсурд

настолько вплетен в реальные, вполне жизненные и совершенно обыденные ситуации и положения, что мы не только верим в его бытие, но и с полным вниманием следим за ним, попутно постигая все его взаимодействия с реальными фактами жизни, — и постигаем последние в необыкновенном ракурсе, в неожиданных, «экспериментальных» обстоятельствах, постигаем при самом невероятном освещении, под самым удивительным углом зрения. Этот новаторский художественный прием помогает Гоголю реалистически раскрыть все, многообразие, сложность и запутанность жизни России, выявить линию исторического движения, показать разумную сердцевину народной жизни и ее абсурдную периферию.

Художественный прием, открытый Гоголем, был почти «дословно» усвоен Кафкой. Этот писатель в своем творчестве допускает абсурдное предположение, которое вписывается в реальное течение жизни, и обстоятельства и детали, возникающие при этом, скрупулезно обрисовываются.

Некоего человека К. арестовывают некие стражники, выступающие от имени некоей загадочной анонимной властной инстанции, над этим несчастным начат процесс («Процесс»). Или некий молодой человек Грегор Замза, проснувшись, узнает, что он превратился в насекомое, затем он продолжает жить своей внутренней жизнью, отождествляя себя со своим прошлым «я» и ощущая всю нелепость своего нового существования («Превращение»). Превращенный в насекомое некими непознаваемыми силами, молодой человек оказывается обречен на одиночество и страдание даже среди родных и близких. Человек принципиально одинок, и это усиливает общий абсурд его бессмысленной, конечной, обреченной на смерть жизни. Так абсурдное предположение (человек, ставший насекомым) помогает Кафке дать философский, художественно-концептуальный анализ бытия и вывести некую закономерность: человек обречен на страдание, и его бытие — абсурд.

В «Замке» Кафки перед нами другое абсурдное предположение: человек, переехавший в деревню, хотя

у него никто не спрашивает никаких документов на право жительства, ищет инстанцию, которая разрешила бы ему свободно и правомочно проживать в этой деревне. Эти поиски длятся долго. Такой инстанцией в конце концов оказывается Замок. Переданное туда прошение долго не рассматривается, и ответ, несмотря на усилия истца, приходит к нему лишь на смертном одре. Именно за пять минут до смерти герой получает разрешение на свободное проживание в деревне и последние минуты живет по праву и совершенно спокойно. Абсурдное предположение позволяет Кафке проанализировать бытие личности в мире и выявить в нем эффект всеобщего отчуждения.

Кафка ставит героя в абсурдные обстоятельства, превращая это в средство художественного анализа. И этот аспект поэтики Кафки восходит к гоголевскому творчеству. Однако если Гоголь ощущает историческое движение птицы-тройки, способное вынести Русь и все человечество к иным просторам жизни, то для Кафки абсурд абсолютен и лежит в основании бытия, ситуация безнадежна и безысходна. Любая надежда на свет несостоятельна. Тьма — всеобща и беспросветна. Так Кафка, используя гоголевский художественный опыт, гоголевский художественный прием постижения жизни «через абсурдное предположение», подчиняет этот анализ совершенно иной концепции мира и личности. Таковы сходства и глубинные отличия Кафки и Гоголя. В этом — приобщенность Кафки к гоголевской традиции и его «отрицательное новаторство», переламавающее эту традицию в ее концептуально-семантическом существе.

ПОВТОРЯЕМОСТЬ  
НЕПОВТОРИМОГО  
(ТИПОЛОГИЯ СОВПАДЕНИЙ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ)

Чем обусловлены сходства в искусстве разных народов? Компаративисты (А. Н. Веселовский и его

школа сравнительного литературоведения) причины такого сходства видят в бродячих сюжетах. Однако последние не объясняют все совпадения в искусстве разных народов.

Нередко наблюдается сходство художественных явлений, необъяснимое непосредственным влиянием культуры одной нации на другую.

«Сад камней» (XIII в.), это удивительное творение японского искусства, связанное с дзэнбуддизмом, содержит в себе глубокие философские образы, пересекающиеся с идеями и образами западной цивилизации. «Сад камней» — усыпанное крупнозернистым белым песком пространство, где виднеются маленькие островки, покрытые мхом, и причудливые камни. Никакой природе не дано создать столь гармоничный хаос и столь хаотическую гармонию. Дыхание человека, застывшее на камне, не мешает глыбам оставаться первозданно природными. И не с подстриженной красотой Версальского парка «пересекается» «каменный сад», а скорее с более поздними порождениями немецкой культуры (экспрессионизмом) и французской культуры (экзистенциализмом), провозгласившими идею абсурдности жизни и приравнивающими мир к Ничто. «Сад камней» образно смоделировал мироздание. Камни среди песка — «островки в океане вечности, или Ничто», как провозгласили сами создатели этого сада. Совершенно различные жизненные обстоятельства, но в том и в другом случае связанные с исторической обстановкой, казавшейся современникам безысходной, приводили к своеобразному художественному воплощению идеи абсурдного мира.

В японском «философском саду» «растет» 15 камней, но они так искусно расположены, что, с какой точки ни смотри, видно 12—13, в лучшем случае 14. Перед нами своеобразная модель Вселенной, и то, что мы никогда не видим все камни, художественно выражает непостижимость мира в его полноте и бесконечности. Пятнадцатый камень в образной форме как бы предвосхищает кантовскую идею «вещи в себе».

Этот случай культурных «пересечений» заведомо

не объясним взаимовлияниями национальных традиций художественной культуры. Однако все случаи возникновения сопоставимых и схожих начал в искусстве разных народов поддаются научной классификации.

Художественные влияния, наиболее прямым проявлением которых являются «бродячие сюжеты», обуславливают первый тип сходства художественных явлений. Этот тип сходства предполагает созревшую внутри данной культуры потребность в тех эстетических качествах и художественных идеях, которые она воспринимает. Культурная восприимчивость избирательна. Основой избирательности являются сходства жизненных обстоятельств разных народов.

Второй тип сходства художественных явлений возникает благодаря прямому сходству исторических обстоятельств жизни разных народов. Искусство разных народов проходит в своем развитии схожие стадии.

Третий тип сходства художественных явлений обусловлен диалектикой спиралеобразного развития художественной культуры. Явления, находящиеся в точке, расположенной на более высоком витке спирали, над соответствующей точкой предыдущего витка, повторяют на новой основе существенные особенности предшествующего этапа развития. Так, в эпоху Возрождения на новой основе повторились черты древнегреческого искусства, а в классицизме — некоторые особенности искусства Рима; рационалистическая, просветительская драматургия Лессинга повторяется в интеллектуальной, эпической драме Брехта и т. д.

Самый сложный и малоизученный четвертый тип повторяемости художественных явлений обусловлен существованием разных циклов развития художественной культуры. Грузинский ученый Нуцубидзе выдвинул гипотезу о существовании восточного Ренессанса, который начался раньше западного и имел свои особенности. Отход от европоцентристской концепции позволяет включить в поле зрения эстетики не только западный, но и восточный цикл художественного развития, найти сходные черты и соответствия в разных звеньях

этих циклов. В различных циклах развития своеобразно повторяются сами спирали художественного процесса, и следует искать схожие точки в схожих местах разных спиралей художественного развития.

Осмысление опыта не только европейского, но и американского, африканского, азиатского, океанического искусства заставит проследить параллельное историческое движение разных ветвей художественной культуры и побудит искать общие закономерности этих несхожих, но сопоставимых процессов.

Человечество имеет дело с единым миром, с единой, хотя и многообразной средой обитания, с единым историческим процессом. Это и является основой всечеловеческих общностей и межнациональных влияний, которые обнаруживаются при сопоставлении искусства разных народов. Своеобразный исторический и художественный опыт народа обуславливает и национальное преломление художественных влияний другого народа и определяет специфическое проявление общих черт.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОГРЕСС

Сложно, непрямолинейно развивается искусство. Является ли это развитие простым изменением, или же оно поступательно и существует прогресс в искусстве? В книге «Французские тетради» Эренбург отрицал возможность художественного прогресса на том основании, что каждая эпоха дает своих великих поэтов и не обязательно более поздние периоды художественно выше, а в ряду гениев — Гомер, Данте, Шекспир, Толстой — нет хронологически нарастающего превосходства.

Однако под прогрессом в искусстве следует понимать не меру гениальности художников, а нечто иное — совершенствование, повышение уровня образного мышления. Осмысление искусства как процесса наталкивается на видимое противоречие: с од-

ной стороны, каждая стадия художественного развития есть ступенька восхождения образного мышления, с другой — далеко не всегда исторически высшее есть высшее и художественно. Каждая стадия художественного развития имеет не только относительное значение как подготовка, переход к высшему этапу, она обладает самостоятельной ценностью и неповторимостью. При всей непрямой линии художественного развития ему присущ восходящий характер. Иными словами, через историю искусства, несмотря на противоречия и отклонения, проходит линия все усложняющегося, эстетически и жизненно обогащающегося художественного мышления человечества. Реализм, например, вызвал повышение типа художественного мышления и углубление постижения мира благодаря тому, что он открыл психологический анализ, научился раскрывать «диалектику души» и осваивать эстетическое богатство мира и запечатлеть его в эстетически многогранном образе.

В истории эстетики было немало эсхатологическо-эстетических утопий, предсказывающих гибель искусства. Своими истоками они восходят к Платону. Этот пессимистический взгляд на искусство поддерживали некоторыми своими высказываниями Форстер и Шиллер и в ранних трудах Фихте и Ф. Шлегель. Наиболее яркое выражение и завершение эстетическая эсхатология находит в гегелевском учении о «конце искусства» и наступлении царства чистой духовности, не обремененной материальной формой. Все эстетические концепции, предрекавшие гибель искусства, так или иначе отмечали его несовершенство в сравнении с философией и религией.

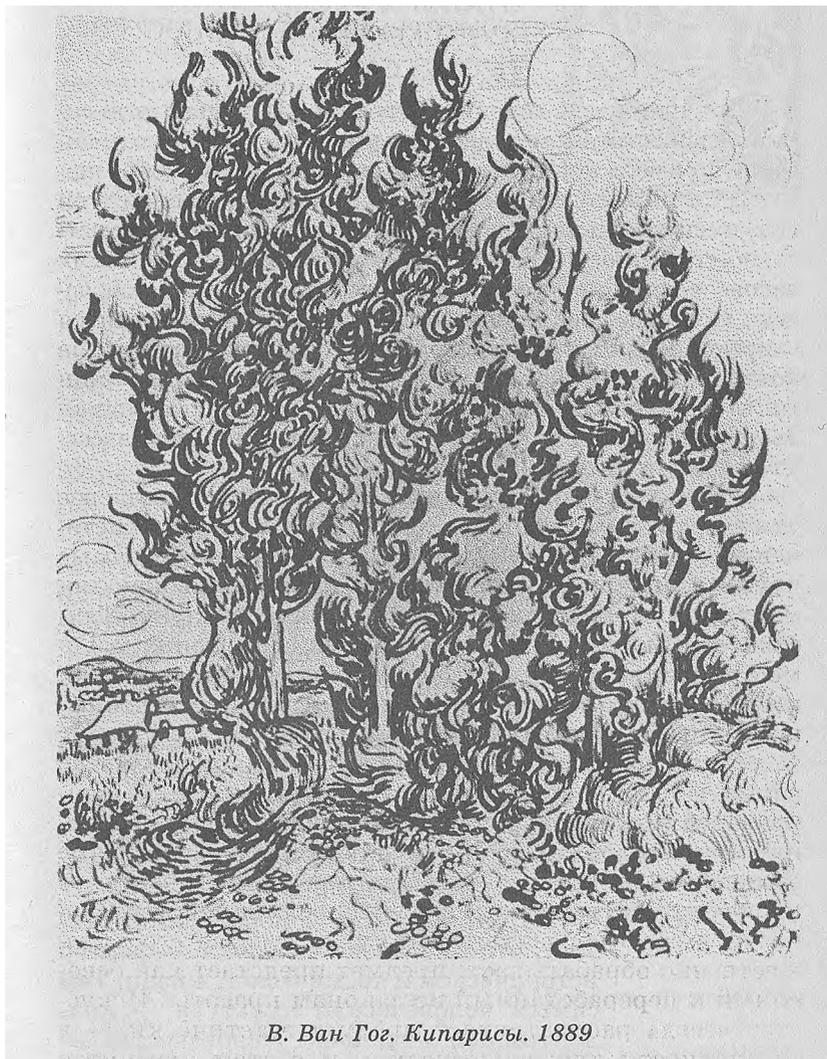
Искусство способно к поступательному движению. Прогресс — закономерность художественного процесса. В истории искусства прогресс проявляется не только в отражении новых, высших форм жизни человечества, новых проблем и идей, но и в повышении, совершенствовании от эпохи к эпохе самого способа образного мышления.

## НЕПРЕХОДЯЩИЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Все проходит, говорили древние. И только о великом художественном творении нельзя сказать: и это пройдет. Оно имеет непреходящее значение. Формы образного мышления, порожденные конкретной обстановкой той или иной эпохи, в дальнейшем неповторимы. Искусство, порожденное античностью — «нормальным детством» человечества, — остается для нас недостижимым образцом. Обаяние древнегреческого искусства не находится в противоречии с неразвитостью той цивилизации, на которой оно возросло. Эта художественная культура «антикварно» уникальна. Выросшая из незрелых общественных условий, она никогда уже не повторится, но навсегда сохранится ценность ее шедевров.

Великие художественные образы сохраняют свое самостоятельное значение для человечества и по истечении многих столетий, в то время как даже самые крупные научные открытия прошлого лишь как момент, как сторона входят в современную науку. Так, физика Ньютона — момент физики Эйнштейна, а Гомер не растворяется ни в Данте, ни в Шекспире, как и они «не снимаются» ни Толстым, ни Достоевским, не отменяются ни Джойсом, ни Прустом.

Конечно, не все в искусстве и не всякое искусство вечно. Истинное искусство превращает самые обыденные предметы в исторические. Искусство способно втянуть предмет в характерные для эпохи человеческие отношения и сделать его общеинтересным. Почему это происходит? Прежде чем вовлечь предмет действительности в свою образную систему, искусство его художественно обрабатывает: предмет предстает как освоенный и переработанный по законам красоты. Искусство всегда рассматривает предмет эстетически — в его ценности для человечества, и в этом коренится непреходящее значение художественных шедевров.



*В. Ван Гог. Кипарисы. 1889*



## ЭТАПЫ И РУСЛО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

### НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТЬ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

Лауреат Нобелевской премии, бельгиец русского происхождения Илья Пригожин посвятил свои работы необратимым процессам в химии и физике, роли случайности и непредсказуемости в структуре миропорядка. В его трудах поставлен вопрос о том, что закономерное — частный случай (как, например, ньютоновская физика). Пригожин трактует периферийное (случайное) как универсальный структурный принцип. История в трактовке Пригожина — не бесконечная нить, тянущаяся из клубка, а лавина саморазвития живого вещества. В ней постоянно противостоят тенденции: возрастания энтропии (*растущего ограничения выбора*) и, с другой стороны, увеличения «перекрестков», альтернатив, вариантов выбора пути (*непредсказуемости дальнейшего развития*).

Пригожин, как и Вернадский, считает, что интеллект человека — фактор исторической и космической жизни. Тем самым человеческая культура — коллективный интеллект человечества — играет историческую и космическую роль.

История — не однолинейный процесс, а поток со многими руслами, как в древнейших центрах цивилизации — Двуречье (Месопотамия: реки Тигр и Евфрат) или Семиречье (Джетысу: реки Или, Каратал, Биен, Аксу, Лепса, Баскан, Сарканд). Когда поток достигает точки раздвоения, он замирает как бы в раздумье над выбором пути. И здесь в исторический процесс вмешивается человек, осуществляющий выбор. Как бы ни был бессилён при «нормальном» течении истории фактор человеческого интеллекта, он оказывается решающим в момент, когда история «задумалась перед выбором».

Когда историческая эволюция достигает точки раздвоения, причинно-следственное рассмотрение процесса становится непригодным. Флуктуация вынуждает систему выбрать то русло, по которому пойдёт дальнейшая историческая эволюция. Выбор исторической дороги на распутье — такой же случайный процесс, как бросание монеты<sup>117</sup>. Ретроспективному же взгляду движение исторического потока неизбежно кажется единственно возможным и закономерным.

Вблизи распутья (точки, от которой дальнейшее развитие может с равной вероятностью пойти в разных направлениях) включается аппарат флуктуации (*отсечения одних вариантов и выбора других*). Необратимое, ориентированное время потому и существует, что будущее не содержится в настоящем или, вернее, содержится в нём как одна из возможностей<sup>12/</sup>.

В истории выбор на распутье (*момент флуктуации*) осуществляет человек в зависимости от его миропонимания, принадлежности к традиции, социальных и ценностных ориентаций. Введение в теорию эволюции понятия точек выбора, моментов, в которых автоматическая предсказуемость перестаёт работать,

<sup>117</sup> См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М., 1986. — С. 236—237.

<sup>127</sup> См.: Пригожин И. От существующего к возникающему: Время и сложность в физических науках. — М., 1985. — С. 252.

вводит в арсенал историка еще один аспект. Представление о том, что единственно реальными в истории являются спонтанные процессы, в которых люди выступают как инструменты исторических закономерностей, выводило вопросы нравственной ответственности за пределы науки. Историка интересуют события не сами по себе, а на фоне поля нереализованных возможностей.

Пришла пора «предварительных итогов» предшествующего мирового развития. История становится любимым предметом ученых и неучей, все хотят разобраться в прошлом. Понимание истории стало исторической потребностью людей.

Да, нельзя не согласиться с Пригожиным и с осмыслявшим его идеи Лотманом<sup>13/</sup>: и Клио, и Аполлон не пассажиры поезда, идущего по рельсам к станции назначения, а калики перехожие, бредущие то по первопутку, то по бездорожью, выбирая направление. Да, и историку социальной жизни, и историку художественной культуры важно найти не формулу исторического развития у какого-либо мыслителя прошлого (ее искали у Гегеля, у Маркса, у славянофилов, у Бердяева, у Тейяра де Шардена), а важно понять, что не формула, а сама история эволюции есть и тайна, и разгадка истории. Все так. Однако сколь бы своевольным ни был выбор пути человеком на распутье, он не первый в истории и не единственный из современников выбирает. А там, где есть множество участников процесса, многократная повторяемость выборов, там действует теория вероятности и ситуация выбора оказывается не абсолютно непредсказуемой.

В истории литературы есть несколько главных концептуальных проблем. Одна из них — регламентация и свобода. Человек средневековья регламентирован аскетической и иерархической идеологией. Его свобода передоверена богу. Человек Возрождения раскрепощен. Он делает «что хочет», но этот принцип развязывает

<sup>13/</sup> См.: Лотман Ю. М. Избр. произв. В 3 тт. — Таллин, 1992. — Т. 3. — С. 464—472; 472—479.

руки не только тому, кто делает добро, но и тому, кто склонен творить зло. Барокко выявит кризис этого принципа. Тогда на смену вседозволенности возрожденческой идеологии классицизм выдвигает рационалистическую регламентацию долга, которую взорвет романтики, введя принцип возвышенного индивидуализма (*субъективизма, освященного благородными идеалами*). Однако как кризис принципа «делай что хочешь» выявит интриги Яго в шекспировском «Отелло», так и кризис принципа возвышенного индивидуализма будет опровергнут Каином — персонажем трагедии Байрона. Кризис романтизма вызывает к жизни реализм, который решает оппозицию свобода/регламентация по своему: в духе кантовского категорического императива (человек свободен действовать по своей воле, но по отношению к другому должен поступать так, как он хотел бы, чтобы поступили с ним).

Все исторические распутья (*бифуркации, моменты расхождения исторических путей*) находятся в точках кризиса внутри оппозиции свобода/регламентация. Все эти распутья связаны с поиском меры внутри этой оппозиции. Поэтому линия движения, хотя и труднопредсказуема, ретроспективно выстраивается в историко-логически закономерный путь. Этапы, переходы и законы движения оказываются одновременно и темны, и вняты для понимания. Релятивизм и неопределенность, правомерно вносимые историко-социальными рассуждениями Пригожина и историко-литературными пассажами Лотмана, не абсолютны. Они не должны (не могут) взорвать научный подход к истории и к художественному развитию и снимают вопрос о законах развития искусства.

В прошлом направление, как правило, совпадало с художественной эпохой. Это совпадение исчезает лишь с конца XIX в. в силу ускорения художественного развития и нарастания эстетической борьбы в нем. Впрочем, возможно, что множественность художественных направлений присуща и более ранним эпохам художественного развития, ведь не зря выдающийся славист Чижевский упрекал литературоведение в том,

что оно не озаботилось определить или хотя бы назвать направления в художественной культуре средневековья. Видимо, будущее литературоведение и искусствоведение сумеют более адекватно теоретически описать художественную культуру прошлого и найти в рамках традиционно монолитных художественных эпох не одно, а несколько направлений. А пока мы будем придерживаться устоявшейся точки зрения: до XIX в. художественная эпоха и художественное направление совпадают.

Итак, в истории художественного развития человечества можно выделить: античный мифологический реализм, средневековый символический аллегоризм, реализм Возрождения, барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм и другие направления<sup>147</sup>.

## ИСТОРИЧЕСКОЕ ЧЛЕНЕНИЕ (ПЕРИОДИЗАЦИЯ) ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Художественный процесс, как всякое движение, протекающее во времени и пространстве, следует понимать как диалектику прерывного и непрерывного. Эту диалектику раскрыл еще Зенон в своей апории «Догонит ли Ахиллес черепаху?».

Идея единства прерывного и непрерывного предполагает, в частности, и периодизацию художественного процесса, его научное членение, ибо всякий культурный процесс диалектичен и включает в себя «внезапные скачки». Понятие художественной эпохи, определение ее границ, периодизация истории искусства — одна из важнейших проблем эстетики, литературоведения и искусствоведения.

<sup>147</sup> Насколько далеки друг от друга разные мнения по данной проблеме, показывает, например, спор о реализме: одни считают, что он возник в эпоху Возрождения, другие — что он детище XIX в., третьи — что он извечен и всякое подлинное искусство реалистично.

Периодизация художественного процесса, его историческое членение должно учитывать и микро-, и макроэтапы художественного развития: поколение, век, период, эпоху (стадию). Другими словами, необходима иерархия членения процесса на мелкие и крупные этапы.

1. При периодизации художественного процесса ученые часто пользуются термином «поколение». Поколение — это минимальный этап художественного развития, определяемый творческой деятельностью группы авторов — ровесников и современников. Они создают исторически завершённый отрезок художественного развития, равный среднему времени активной творческой жизни художника.

2. Более крупный этап художественного развития — век. Так, в движении русской литературы можно выделить, например, XVIII, XIX, XX вв. В качестве основания периодизации в этом случае берётся крупный отрезок исторического времени, достаточный для существенных изменений в социальной жизни и для проявления влияния этих изменений на тип и содержание художественного мышления.

3. Художественный период рассматривается в ряде теоретико-литературных концепций как историческое время господства в литературном развитии «психологического типа» героя и автора. Свобода воли оказывается чертой Ренессанса, интеллектуализм — классицизма, эмоциональность — романтизма. Художественный период (античность, средние века, Ренессанс, барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм) определяется господствующим на данном историческом этапе художественным направлением. Смена периодов — смена господствующих направлений.

4. Понятие «художественная эпоха» возникает в раннеромантической эстетике, осознавшей литературу и искусство как процесс закономерного исторического развития. Эта проблема осмысливается Шиллером в терминах «наивной» и «сентиментальной» литературы, Жерменой де Сталь — «южной» и «северной», Ф. Шлегелем — «классической» и «романтической».

Гегель выдвинул идею глобально-стадиального членения художественного процесса на три эпохи: символическое, классическое, романтическое искусство. Основанием такого членения художественной культуры, по Гегелю, является взаимодействие абсолютного духа (содержания) и его материально-чувственного воплощения (формы).

Хотя искусство во всем его богатстве полно не укладывается в гегелевскую схему, а ее логическое завершение — идея о гибели искусства — исторически не подтверждается, но историзм видения искусства, понимание его как процесса, глобальная его периодизация по крупным историческим этапам, объяснение единым принципом и этапов художественного развития, и присущих им эстетических категорий и видов искусства — безусловная заслуга Гегеля.

Плодотворный принцип исторического разделения искусств на эпохи предложил В. Б. Мириманов:

«В истории европейского искусства, в эволюции европейского представления вычлениются периоды, каждый из которых может быть узан по соответствующему ему символу — мифологическому образу, организующему на каждом этапе картину мира. Искусство раннего Возрождения (в частности — Мазаччо) отмечает конец первого периода, совпадающего с эпохой средневековья, и посвященная ему глава могла бы быть названа — *Бог*.

Наиболее адекватным второму периоду является образ *Кесаря*. «Менины» Веласкеса предваряют конец этого и одновременно указывают на начало следующего периода, который представляют грандиозные полотна Давида и Делакруа и такие образы, как «Бонапарт на мосту Арколь, 17 ноября 1796 г.» А. Ж. Гро. Центральная тема его — *Герой*. Следующий за ним (который еще не изжит до конца), мог бы быть назван *Ни Бог, ни Кесарь, ни Герой*»<sup>15/</sup>.

<sup>15/</sup> Мириманов В. Б. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции) // «L'Arbor mundi Мирное древо». — 1993, №2. — С. 101.



*А. Дюрер. Поклонение господу. 1498*

## ЭСТЕТИКА - ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Для характеристики этапов художественного процесса существенно понятие «художественный мир». На каждом этапе своего развития искусство сосредоточивало внимание на разных аспектах художественного мира — на пространстве, на времени или на времени-пространстве. С этой точки зрения можно выделить три эпохи художественного развития.

Древнее искусство мыслило пространством. Главная его тема и проблема — миропорядок. Вопросы космогонии, происхождения Вселенной, богов, покровительствующих разным сферам жизни и деятельности человека, были в центре внимания древнего художника.

Искусство нового периода мыслит временем. Историзм проникает во все поры художественного творчества. Рост личности и общества, процесс социальных преобразований, бытие, протекающее во времени и подчиняющееся его законам всеобщей текучести и изменчивости, — пафос и суть искусства постренессансной эпохи.

Будущее искусство, зачатки которого начали формироваться еще в XIX и XX вв., будет мыслить пространством и временем в их единстве. Не случайно именно в нашу эпоху была открыта категория «хронотоп» (время—пространство), которая может стать характеристикой новейшего типа художественного мышления.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КАК ИНВАРИАНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ

Направление — важнейшая категория эстетики. Между тем эта категория не разработана и часто отождествляется с течением, школой, методом, стилем. Направление не имеет точного определения, порой отрицается само его существование, и целые школы («новая критика», например) провозглашают произведение единственной реальностью искус-

ства. Несомненно, произведение является наиболее достоверной и осязаемой реальностью искусства. Однако столь же несомненна реальность типологической общности произведений разных писателей. Изучение художественного произведения может быть всесторонним только при раскрытии механизма связи между ним и типологической группой произведений.

*Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические декларации, манифесты, провозглашающие эти принципы.* Существование такого рода совокупностей отмечает П. Вяземский, утверждавший, что самые разные гении «в некоторых отношениях подвластны общему духу времени и подвижны в силу каких-то местных и срочных законов. <...> Во все времена люди возвышенные, хотя, впрочем, и разногласные в некоторых отношениях, были одной веры по некоторым основным мнениям; несмотря на слова их, противоречащие одно другому, выдавалась у них невольная ответственность»<sup>16/</sup>.

В истории искусства совокупность произведений, программно ориентированная на новый способ художественного мышления, порой осуществляется в недрах предшествующей школы. Так, в России в первой четверти XIX в. ориентированная на романтизм литература развивалась на основе мыслительного материала, созданного классицизмом. Противники художественного направления ведут борьбу не столько с его высшими представителями, сколько с теориями и манифестами, а также с эпигонами. В дальнейшем полемика распространяется на все направления (Белинский, например, резко судит о классицизме в целом). Последующие теоретики долгое время находятся под гипнозом выработанного в предшествующие годы стереотипного отношения к данному направле-

<sup>16/</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч. В 12 тт. — Т. 1. — Спб., 1878. — С. 329.)

нию. В этих случаях борьба идет главным образом с догматизированной теорией.

*Направление* — одна из центральных проблем эстетики, точка схождения теории и истории художественного процесса. Здесь объединяются проблемы произведения и художественного развития. *Направление* — крупнейшая и наиболее емкая единица художественного процесса, позволяющая делать сравнительно-исторические обобщения в масштабах мирового художественного развития и выявлять в культуре разных народов единую последовательность этапов развития, смену и борьбу концептуальных и стилистических парадигм искусства.

*Направление* — система концептуальных идей о мире и человеке и стилистических особенностей, устойчивых для целого исторического периода и целой группы художников. Оно воплощает в себе типологические схождения, типологические общности художественного развития.

*Направление* межнационально типологично, но имеет свои национальные вариации. Оно вбирает в себя общее для всех национальных модификаций классицизма, романтизма или реализма. Эталонный образец направления (его классическая национальная форма: итальянское Возрождение, французский классицизм, немецкий романтизм, русский реализм) отличается от «национальных вариаций» и подобий (английский и французский романтизм, русский классицизм).

В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. *Направление* — реальный исторический результат взаимодействия традиции и новаторства.

Художественную концепцию определяют элементы, составляющие структуру запечатлеваемого искусством мира:

личность — сознание и подсознание человека, его интуиция, влечения и страсти, мысли и чувства, цели и стремления, желания и воля, его ролевые «маски», характер;

общество — социальная группа и среда, нация и народ, общество и государство, человечество;

природа — природная среда, «вторая природа», созданная человеком, космос, отражение которого в искусстве неизбежно связано с постановкой философских, высших проблем бытия.

Каждый из этих элементов мира искусство отражает в его взаимодействии с личностью, что создает ряд пластов в структуре художественного произведения:

1) внутреннее взаимодействие человека с самим собой (система «Я — Я»);

2) коммуникации человека с другим человеком («Я — Ты»);

3) взаимодействие человека с обществом («Я — Мы»);

4) отношение личности к человечеству («Я — все мы»);

5) отношение к природной среде, окружающей личность («Я — все»);

6) «вторая природа», материальная культура, окружающая личность;

7) отношение личности к духовной культуре («Я — все, созданное нами в сфере духовных ценностей»);

8) человек и космос («Я — всеобщее все»).

Выражаемая в произведениях данного направления художественная концепция мира реализуется через типологическую художественную модель мира, суть которой зависит от иерархического расположения пластов: от того, какой из них является доминирующим; как, в какой последовательности от доминирующего пласта располагаются другие пласты; какие из пластов отсутствуют в структуре произведения; как трактуется каждый из наличествующих пластов.

Помимо этой пластической модели идей в художественную концепцию мира входят еще и непластические идеи (философские, религиозные, политические, нравственные).

Всякий раз образуется неповторимая типологичес-

кая художественно-образная конструкция, которая так или иначе варьируется в разных течениях и школах и в разных произведениях, принадлежащих к данному направлению. Вместе с тем основной каркас этой конструкции сохраняется.

*Художественное направление — инвариант* (неизменное, постоянное, устойчивое начало, варьируемое в произведениях этого направления) *художественной концепции мира*. Поскольку эта концепция раскрывается главным образом через создаваемую художником художественную реальность, *художественное направление — тип художественной реальности*. А поскольку художественная реальность и художественная концепция определяют характер восприятия произведения реципиентом, художественное направление — тип рецептивного диалога по цепочке: автор — произведение — реципиент.

Существует логика перехода между художественной концепцией мира и его картиной (художественная реальность) через систему смыслообразующих и формообразующих элементов художественного творчества. Направление есть система категорий поэтики, и система риторических фигур, и совокупность жанров и стилей, и тип художественной правды и целостности художественного произведения, и система ценностных ориентаций и критериев ценности. В определение направления включены все эти аспекты его природы, однако главная его суть: направление — система художественных произведений, построенных по одной типологической модели с инвариантной (единой и устойчивой) концепцией мира. Смена художественных направлений есть процесс изменения художественной концепции мира, проявляющийся через изменение типа структуры художественного произведения. Каждая эпоха выдвигает господствующее направление.

Средневековое искусство, выдвигая бога в качестве доминирующей проблематики, осмысляло Вселенную в ее отношении к человеку. Эта тенденция нашла свое продолжение у Данте, ставившего мироздание в

центр своей художественной концепции. «Божественная комедия» дает структуру космоса и отводит в ней место для человека и общества. Возрождение ставит в центр мироздания сознающую себя личность. Классицизм фокусирует внимание на государстве и подчиненном ему человеке. Романтизм помещает в центр художественной концепции внутренний мир личности в его соотношении с природой. Реализм ставит в центр произведения человека и народ, личность и общество.

Художественное направление необходимо рассмотреть в связи с такими смежными категориями, как метод, стиль, течение. Каковы их взаимоотношения?

Стиль и метод — универсальные категории искусства, осмысляющие его глубинные особенности. Метод (способ образного мышления) как категория гносеологии искусства ориентирует литературу на преимущественное внимание к тем или иным сторонам, связям, слоям действительности, а как категория социологии искусства метод сообразует эти ориентации с мирозерцанием писателя и интересами публики.

Стиль как категория антропологии искусства («стиль — это человек») запечатлевает и проявляет в себе типологию личности автора. Как категория онтологии искусства стиль — носитель художественной традиции, он ориентирует литературу на преимущественное внимание к тем или иным явлениям предшествующей культуры. Как категория гносеологии искусства стиль ориентирует литературу на освоение мира в свете и на основе определенной художественной традиции.

Художественное направление — генеральная категория художественного процесса. Направление — поле напряжения, рождающееся между двумя полюсами: методом, ориентирующим художника на определенный тип отношения к миру, и стилем, ориентирующим на определенное отношение к художественной традиции.

Школа — художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, имеющее свою теоретическую платформу (манифест, программу, принципы).

Течения — варианты устойчивой художественной концепции мира, присущей направлению.

*Подводя итоги, можно сформулировать закономерность: искусство как художественный процесс есть развивающаяся система художественных взаимодействий (разных уровней, видов и типов), прогрессирующая в сторону повышения типа художественного мышления путем исторической смены направлений при сохранении непреходящего значения ранее созданных ценностей.* Категория «художественное направление» позволяет охватить развитие искусства в его сложности. Художественный процесс не совпадает полностью с основным направлением эпохи, он богаче своей ведущей тенденции. В нем много неустоявшегося, а направление как закономерность развития схватывает только то, что уже устоялось.

17

**ЭСТЕТИКА -  
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ  
ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА**



**НАУКА ОБ ОБЩИХ  
ОСОБЕННОСТЯХ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭПОХ  
И НАПРАВЛЕНИЙ**

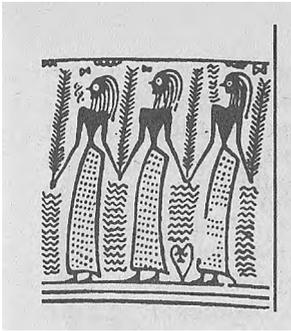
**111**  
**АНТИЧНЫЙ  
МИФОЛОГИЧЕ-  
СКИЙ РЕАЛИЗМ:  
ГЕРОИЧЕСКИЙ  
ЧЕЛОВЕК В  
МИРЕ  
ГАРМОНИИ И  
РОКА**

**126**  
**ИСКУССТВО  
СРЕДНЕВЕ-  
КОВЬЯ:  
САМОУТВЕРЖ-  
ДАЮЩИЙСЯ  
ЧЕЛОВЕК-  
СТРАДАЛЕЦ В  
МИРЕ  
МОНАСТЫРЯ,  
ЗАМКА И  
ГОРОДА**

**152**  
**РЕАЛИЗМ  
ЭПОХИ  
ВОЗРОЖДЕНИЯ:  
ТИТАН,  
СРАЖАЮЩИЙСЯ  
С МОРЕМ БЕД,  
ЧТОБ ПОБЕДИТЬ  
ИХ В  
ЕДИНОБОРСТВЕ**

**185**  
**БАРОККО:  
ЭКЗАЛЬТИРО-  
ВАННЫЙ,  
ГУМАННЫЙ  
СКЕПТИК-  
ГЕДОНИСТ В  
НЕУСТОЙЧИВОМ  
МИРЕ**

- 197  
КЛАССИЦИЗМ: ЧЕЛОВЕК  
ДОЛГА В АБСОЛЮТИСТСКОМ  
ГОСУДАРСТВЕ
- 216  
ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ  
РЕАЛИЗМ: ИНИЦИАТИВНЫЙ,  
АВАНТЮРНЫЙ ЧЕЛОВЕК  
В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ
- 226  
СЕНТИМЕНТАЛИЗМ:  
ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНЫЙ  
ЧЕЛОВЕК, УМИЛЯЮЩИЙСЯ  
ДОБРОДЕТЕЛИ  
И УЖАСАЮЩИЙСЯ ЗЛУ
- 238  
РОМАНТИЗМ: ВЕЧНОСТЬ ЗЛА  
И ВЕЧНОСТЬ БОРЬБЫ С НИМ;  
«МИРОВАЯ СКОРЬБЬ» —  
СОСТОЯНИЕ МИРА, СТАВШЕЕ  
СОСТОЯНИЕМ ДУХА
- 257  
КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ:  
МИР И ЧЕЛОВЕК  
НЕСОВЕРШЕННЫ; ВЫХОД —  
НЕПРОТИВЛЕНИЕ ЗЛУ  
НАСИЛИЕМ И  
САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ
- 282  
ФИЛОСОФСКО-  
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ  
МОДЕРНИЗМА,  
НЕОМОДЕРНИЗМА  
И ПОСТМОДЕРНИЗМА
- 312  
ПРЕДМОДЕРНИЗМ КАК  
НАЧАЛО НОВОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ДВИЖЕНИЯ: СВОБОДА И  
УДОВОЛЬСТВИЕ
- 321  
МОДЕРНИЗМ КАК  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ДВИЖЕНИЕ И ЕГО  
НАПРАВЛЕНИЯ:  
УБЫСТРЕНИЕ ИСТОРИИ  
И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ  
НА ЧЕЛОВЕКА
- 335  
НЕОМОДЕРНИЗМ КАК  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ДВИЖЕНИЕ И ЕГО  
НАПРАВЛЕНИЯ:  
ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ  
ДАВЛЕНИЯ МИРА И  
СТАНОВИТСЯ  
НЕОЧЕЛОВЕКОМ
- 397  
ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ДВИЖЕНИЕ И ЕГО  
НАПРАВЛЕНИЯ:  
ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ  
ДАВЛЕНИЯ МИРА И  
СТАНОВИТСЯ  
ПОСТЧЕЛОВЕКОМ
- 413  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ  
РЕАЛИЗМ: «НОВЫЙ  
ЧЕЛОВЕК»- АКТИВНАЯ  
ЛИЧНОСТЬ, ВКЛЮЧЕННАЯ  
В ТВОРЕНИЕ  
ИСТОРИИ  
НАСИЛЬСТВЕННЫМИ  
СРЕДСТВАМИ
- 467  
РЕАЛИЗМ XX ВЕКА:  
ОЧЕЛОВЕЧЕННЫЙ  
ЧЕЛОВЕК ПРИЗВАН  
СПАСТИ  
ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ  
ЦЕННОСТИ, КУЛЬТУРУ



## **АНТИЧНЫЙ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ГЕРОИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ГАРМОНИИ И РОКА**

### **ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА**

Культура Древней Греции возникла в среде свободных людей и являлась выражением их идеологии. Идеология рабов, другой значительной части античного общества, благодаря труду которых только и могли развиваться античные науки и искусства, отражалась в ней опосредованно. В античном искусстве, философии, эстетике воплотился неповторимый этап исторического развития, считающийся детством человечества.

Античная философия в синкретичной форме заключала всю сумму знаний общества. Разделение знаний в ней еще только намечалось. В ней существовали не только зерна многих позднейших философских теорий, но и зерна других наук, ставших позже самостоятельными. Эстетические воззрения древних греков прочно связаны с общетеоретическими мировоззренческими вопросами и космогоническими проблемами. Искусство античности развилось на основе богатейшего мифологического материала и достигло величайшего совершенства.

Аристотелевская эстетика отразила многие особенности древнегреческой художественной культуры и явилась обобщением ее опыта. Разрабатывая проблемы художественной формы, Аристотель ввел важный нормативный принцип художественного произведения — единство действия. Создание этого единства, по Аристотелю, есть акт фантазии художника. В качестве примера единства действия он приводит творчество-Гомера: «Творя Одиссею, он не представил всего, что случилось с героем, например, как он был ранен на Парнасе, как притворился сумасшедшим во время сборов на войну, — ведь нет никакой надобности или вероятия, чтобы при совершении одного из этих событий совершалось и другое; но он сложил свою Одиссею, а равно Илиаду, вокруг одного действия»<sup>17</sup>.

Принцип единства действия важен для художественности произведения. Впоследствии он был канонизирован теоретиками классицизма, провозгласившими необходимость триединства — времени, места и действия. Однако Аристотель говорит именно и только о единстве действия: «Фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого»<sup>27</sup>.

Рассматривая составные элементы художественной формы, Аристотель вводит понятия перипетии и узнавания. Перипетия, по Аристотелю, есть перемена событий к противоположному, происходящая по законам вероятности или необходимости. Узнавание, как указывает само название, обозначает такой переход от незнания к знанию, который ведет или к дружбе, или ко вражде лиц. Перипетии и узнавание — две составные части фабулы, третья ее составная часть —

<sup>17</sup> Аристотель. Поэтика, VIII, 1451 а.

<sup>27</sup> Там же.



*Ахилл, перевязывающий Патрокла. Роспись килика Сосия. Около 500 г. до н. э.*

особенно важная для трагедии — страдание. Страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, нанесение ран и все тому подобное. Фабулы, по Аристотелю, бывают простые (непрерывное и единое действие, в течение которого перемена судьбы происходит без перипетий или узнавания) и запутанные (действие, в котором эта перемена происходит с узнаванием и перипетиями).

Аристотель формулирует принципы композиции различных произведений. Например, «композиция лучшей трагедии должна быть не простая, а запутанная, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения)»<sup>37</sup>.

В драматических произведениях Аристотель выделяет как существеннейшие элементы формы завязку и развязку: «Я называю завязкой ту часть, которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход к счастью (от несчастья или от счастья к несчастью), а развязкой ту, которая продолжается от начала этого перехода до конца»<sup>47</sup>.

В эстетике Аристотеля получили свое теоретическое осмысление риторические средства создания художественного текста. Так, например, метафора определяется как перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии<sup>57</sup>.

<sup>37</sup> Аристотель. *Поэтика*. XIII, 1452 Б.

<sup>47</sup> Там же. XVIII, 1455 Б.

<sup>57</sup> См.: там же. XXI, 1457 Б.

Из теории подражания искусства действительности Аристотеля вытекают разработанные им принципы деления искусства на виды и жанры. Все искусства — и поэзия, и драма, и музыка, и живопись, и скульптура есть искусства подражательные. Но предмет подражания у них различен. Живопись изображает лишь внешний облик человека, а поэзия и музыка подражают его характеру и воспроизводят его. Характеристика искусства по трем важнейшим признакам составляет основной аристотелевский принцип деления искусства на виды и жанры. Во-первых, необходимо учитывать предмет (объект) подражания; во-вторых — материал, в котором совершается подражание; в-третьих — способ подражания.

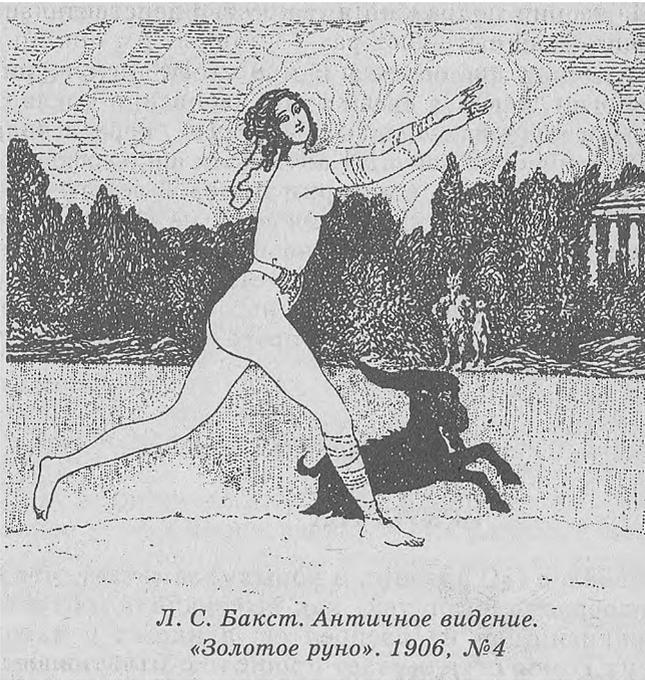
Предмет подражания в трагедии — лучшие люди, в комедии — худшие, в драме — такие, как мы. Материалом, в котором совершается подражание, может быть поэтическая речь (литература), мрамор (скульптура),

краски (живопись) и т. д. Способом подражания в эпосе является объективное повествование, в лирике — субъективное выражение духовного мира поэта, в драме — действие персонажей произведения.

Теория искусства Аристотеля сыграла большую положительную роль в развитии мировой эстетической мысли. Принципы деления поэзии на виды и жанры, как и многие из введенных Аристотелем понятий (фабула, характер и др.), обогатившись в ходе исторического развития



*О. Бердслей.  
Аполлон, преследующий  
Дафну. 1896*



*Л. С. Бакст. Античное видение.  
«Золотое руно». 1906, №4*

новым содержанием, сохраняют свое значение и для нашего времени.

Аристотель проделал колоссальную работу по обобщению теоретического и художественного опыта Эллады, по разработке таких коренных проблем эстетики, как природа и происхождение искусства, форма и содержание в искусстве, категории эстетики и др. Вклад, внесенный Аристотелем в историю мировой эстетической мысли, огромен. И до Аристотеля в античном мире существовали различные эстетические концепции. Но только Аристотель сделал решительный шаг к выделению эстетики в самостоятельную область знания, и поэтому он по праву считается одним из основателей этой науки.

Время Сократа, Платона и Аристотеля было вре-

менем высшего расцвета античной философско-эстетической мысли.

Античная философия как в своей онтологии и космологии, так и в своей этике (особенно после Сократа) часто переплеталась с эстетикой, переросла в нее. Эстетические взгляды античных философов сыграли огромную роль в истории мировой эстетической мысли, и без учета их достижений не складывалась ни одна позднейшая эстетическая система. Многие течения в развитии мировой эстетики в зародыше содержатся уже в учениях античных мыслителей, а их вклад в научное освещение вопроса о категориях эстетики особенно весом.

## ОСОБЕННОСТИ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА

Фенелон («О древних и новых») замечает, что Гомер изобразил богов так, как выставляла их греческая религия, он не изобрел ее, а нашел у народа. Многих Гомер отталкивает простотою изображаемых им нравов. Но нет ничего лучше жизни первобытных людей. Простота древних лучше нашей роскоши. Занятия Навзикаи, по Фенелону, предпочтительней интриг женщин нашего времени, и лучше бедная Итака Улисса, чем современный роскошный город. По мнению Фенелона, характер литературы определяется характером нравственного духа народа, а одни нравы больше, другие меньше соответствуют поэтическому творчеству. Нравы греков более способствовали развитию поэзии, чем, например, нравы тевтонов.

В древней литературе сатира выступает как личное отношение художника к явлению.

Песни подвыпившей толпы селян — комоса — вбирали в себя мотивы пьяного веселья и чувственные, отвечавшие сакральному смыслу праздника образы сексуальной жизни, а также включали в себя

всякого рода насмешки<sup>6/</sup>. При этом насмешки, направленные против отдельных лиц, обычно не были связаны с комедийным действием<sup>7/</sup>.

Древняя насмешка носила личный характер. Она шла от личности к личности. На обоих ее полюсах — узкочастное, за которым лишь отдаленно мерцают всеобщие начала.

Древнегреческая сатира лирична. Критика идет с точки зрения «я» автора, и он руководствуется лишь своим непосредственным впечатлением и выступает в качестве положительного героя сатиры. «Я» художника индивидуализированно и предстает как тип, но оно еще не стало характером и не развернуто как субъективное богатство духа. Состояние мира отсутствует в мышлении писателя.

Древнейшая греческая сатира начала V в. до н. э. «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия») написана в «лирическом», а не в «эпическом» ключе. Главное в этом произведении — не развитие сюжета, не повествование об эпохе и перипетиях ее сражений, а пародирование героического эпоса.

У Гомера умирающий герой обычно предрекает близкую и неминуемую гибель своему убийце. Смертельно раненный Патрокл предвещает Гектору:

Жить, Приамид, и тебе остается недолгое время:  
Рок всемогущий и смерть пред тобою стоят уже близко,  
Вскоре падешь от руки беспорочного внука Эака.

Здесь суть художественной мысли именно в повествовании о результатах сражения Гектора и Патрокл а и в предсказании грядущих событий. И в «Батрахомиомахии» убиваемая царем лягушек Вздломордой мышь тоже предрекает своему губителю смерть:

<sup>6/</sup> См.: История греческой литературы. — Т. I. — М.; JL, 1946. — С. 427.

<sup>7/</sup> См.: Тронский И. М. История античной литературы. — С. 164.



Конечно, сквозь личное отношение Аристофана уже явственно проглядывает его демократическая программа, однако все же развернутые положительные общественные принципы и нормы как исходная и высшая точка сатиры появляются лишь на следующем этапе — у Ювенала.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, четкое разделение добра и зла, положительного и отрицательного. На рубеже I и II в., в эпоху Ювенала, в Риме начинает складываться особый тип императорской власти, являющийся результатом компромисса различных социальных групп, приглушающий их междоусобицу. Это была консолидация сил под натиском нашествия варварских племен, волнений угнетенных народов провинций и усиливавшегося сопротивления рабов. Социальный компромисс верхов под эгидой императорской власти создавал историческую обстановку, которая через много веков, на новой основе повторится во французском абсолютизме и рожденном на его основе искусстве классицизма.

Римская литература начала II в. полна нападок на прошлое, и только Ювенал обличает жизнь императорского Рима не как прошлое, а как настоящее. Он (в 3, 5, 7-й сатирах) разоблачает контраст богатства и нищеты, надменности и унижения, показывает нечестные источники обогащения — преступления, подлоги, доносы, бесчеловечное отношение к жителям провинций и рабам. Ювенал говорит об «испорченности века» (13-я сатира).

Положительная исходная позиция Ювенала расплывчата и обусловлена противоречивостью исторических обстоятельств: с одной стороны, вынужденная консолидация всех свободных граждан, с другой — углубление их имущественного неравенства. Это породило у Ювенала ноты безысходности. Его положительная программа обращена в прошлое и предстает в виде идеализированных картин былой простоты справедливых имущественных отношений древних итальянских племен. Положительную «программу» своей са-

тиры — общественное согласие, мирный труд и довольство малым — Ювенал ищет в раннем периоде Римской республики.

На Ювенала повлияла стоическая философия (Дион Хрисост, например), развивавшая идеи социального мира, целесообразного миропорядка и взаимной любви. Исследователи трактуют Ювенала то как сторонника сильной императорской власти, то как проповедника республиканской и даже патриархальной старины. М. Покровский замечает, что Ювенал резко нападал на нравы империи, но не был республиканцем. Последнее не соответствует политическому образу мыслей ни Ювенала, ни такого глубокомысленного его современника, как Тацит<sup>97</sup>.

Позиции сатиры Ювенала были современны, так как вели в том же направлении, в каком шел реальный политический процесс в Риме (попытка консолидации). С другой стороны, эти позиции дают возможность для остро критического отношения к императорскому Риму, запутавшемуся в неразрешимых противоречиях. Таков смысл идиллической позиции прошлого и абстрактной позиции целесообразного миропорядка как исходной точки анализа жизни у Ювенала.

В античную эпоху непосредственно окружающая человека реальность была для него вселенной. Обстоятельства вокруг героя суть состояние мира. Сам герой был равен этому миру, так как полно вбирал его в себя. Сатира была направлена против всех нарушенный гармонии как внутри человека, так и вокруг него.

Античное искусство отразило трагедию столкновения человека с еще не познанными, не освоенными, не подчиненными ему силами («Эдип-царь» Софокла) и трагедию богоборчества и расплаты за попытку обретения нового знания («Прометей прикованный» Эсхила). У греков складывается впечатление, что мироздание сопротивляется любому изменению устоявшегося порядка вещей и наказует как попытку действовать без

<sup>97</sup> См.: История римской литературы. — М.; Л., 1942. —

достаточных знаний, так и попытку обрести новые знания (позже эта проблема предстанет в христианской интерпретации в сюжете вкушения Адамом запретного плода познания). Для человека, еще не овладевшего законами мироздания, непознанные законы становятся источником бедствий и гибели, выступая то в виде слепых сил рока, то в виде наказания, посылаемого богами за попытку отнять у них тайны природы.

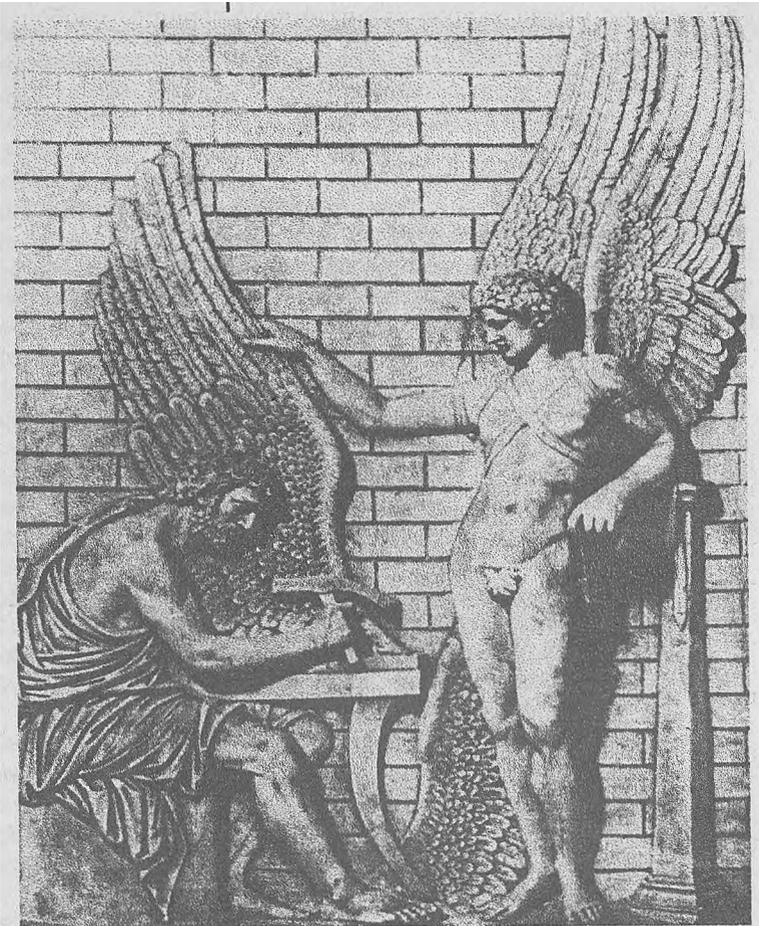
Античное искусство осмысляло и трагические противоречия перехода от матриархата к патриархату и от родового строя к рабовладельческому («Орестея» Эсхила, «Антигона» Софокла). Античное общество было обществом первой в истории человечества государственности. И уже здесь возник первый трагический конфликт человека и государства. И в «Антигоне» Софокла впервые глубоко и остро осмысляется это трагическое противоречие. Эта тема — человек и государство — потом пройдет через многие эпохи и века и возникнет в шекспировском «Макбете» в виде трагического разлада между жадной власти, стремлением к личной свободе и отрицанием всякой власти и всякой свободы.

Древнегреческое искусство органично включало философские, религиозные, научные, моральные идеи.

Для мифологического реализма античности характерно утверждение единства личности и общества, гармония внутреннего мира индивида (Эсхил, Софокл, Еврипид). Все греческое искусство классической поры — поиск всеобщей гармонии, соразмерности скульптурных фигур, пропорции частей зданий, соответствия человека и архитектуры.

Античность объясняла мир мифологически. Это был одновременно реалистический и иллюзорно-фантастический взгляд на мир.

Герои античного искусства — герои в самом прямом, полном и высшем смысле этого слова. Греческое искусство утверждает героическую концепцию человека. Правда, героизм характерен и, например, для древнегерманского эпоса. Многие моменты в «Песни о Нибелунгах» тоже освещены героическим светом. Музыка делает тон, живопись — не только цвет, но и



*Дедал и Пасифая. Римский рельеф. II в. до н. э.*

оттенок: героизм характера может иметь различную тональность, различные оттенки, и они-то придают совершенно иное качество образу.

Героика человечности и героика жестокости — различны. Грек был чувствителен и знал страх, он обнаруживал и свои страдания, и свое горе. Героизм грека не стыдился никакой человеческой слабости, но и

слабость не могла удержать античного героя от свободного действия, направленного на осуществление необходимости. Лессинг отметил различие «варварской» и античной героики: «То, что у варвара происходило от дикости и суровости, у него обуславливалось принципами. Героизм грека — это скрытые в кремне искры, которые спят в бездействии и оставляют камень холодным и прозрачным, пока их не разбудит какая-нибудь внешняя сила. Героизм варвара — это яркое пожирающее пламя, которое горит непрерывно и уничтожает или по крайней мере ослабляет в его душе всякую иную добрую склонность. Когда Гомер заставляет троянцев вступить в бой с диким криком, греков же — в полной тишине, то комментаторы справедливо замечают, что этим он хотел представить первых варварами, вторых — цивилизованным народом. Меня удивляет только, что они не заметили в другом месте подобного же характерного противопоставления. Враждующие войска заключили перемирие; они заняты сожжением умерших, что с обеих сторон не обходится без горьких слез, но Приам запрещает своим троянцам плакать. И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботится об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим грекам такого же приказа? Замысел поэта таится здесь глубже: он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец для того, чтобы проявить храбрость, должен сначала *заглушить в себе всякую человечность* (курсив мой. — Ю. Б.)»<sup>10/</sup>. Исследователи отмечают еще одну особенность героизма греков: «У греков трагическое очень редко впадает в мистическое, скорее даже никогда»<sup>117</sup>.

<sup>10/</sup> Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М., Гослитиздат, 1953. — С. 390—391.

<sup>117/</sup> Боннар А. Греческая цивилизация. — Т. 2. — М., Издательство иностранной литературы, 1959. — С. 116.

Античный герой активен, действен. Он менее всего похож на «страдательную» личность, над которой властвует произвол судьбы. Хотя он подчинен необходимости и порой даже не в силах предотвратить свою гибель, он борется, и только через его свободное действие проявляется необходимость. Античный герой отличается от героя искусства средневековья, представляющего в мистическом и мученическом свете.

Характерны сходства и различия образа эсхилового прикованного Прометея и образа Христа в средневековом искусстве. И тот и другой терпят муку во имя людей, и тот и другой бессмертные боги, и тот и другой умеют предвидеть будущее и знали наперед о тех мучениях, которые им уготованы, и тот и другой могли уклониться от своих страданий, но приняли их. Но это глубоко различные образы.

Прометей «страждет за человеколюбье», как об этом говорит Гефест:

Так страждешь ты за человеколюбье!..  
 Сам бог, презрев грозящий гнев богов,  
 Почтил ты смертных выше всякой меры.  
 За это будешь сторожить скалу,  
 Стоять без сна, коленей не сгибая.  
 О, много воплей, жалоб бесполезных  
 Испустишь ты! Но Зевс неумолим:  
 Всегда жестоки новые владыки.

Прометей презирает и ненавидит богов. Он признается: «По правде, всех богов я ненавижу». Прометей — титан, богоборец, и этим он скорее похож на позднейших богоборцев — демона, дьявола, чем на средневекового смиренного Христа-боголюбца. Неукротимый, революционно-героический дух отличает образ Прометея от мученического образа Христа. Прометей не присущи ни смирение, ни покаянное долготерпение, ни всепрощение, ни приятие несовершенства земного и небесного бытия. Он говорит посланцу богов Гермесу:

Уверен будь, что я б не променял  
Моих скорбей на рабское служенье.

Христос же мученически искупает своими страданиями человеческие грехи. Образ Христа в средневековом искусстве наделен мужеством и готовностью принять смерть за людей, но лишен героических черт.

Античность нашла гармоническое сочетание общего и индивидуального в характере и гармоническое единство характера и обстоятельств. Эта гармония способствовала и общественному бессмертию погибающего героя, и его незаменимости (*невозместимости его утраты*), что создавало уникально благоприятную возможность для развития жанра трагедии. Однако в этом сочетании характера и обстоятельств обе стороны нерасторжимого единства были еще неразвиты. Характеры не были индивидуализированны, обстоятельства не были всеобщими. Неразвитость обеих сторон в этом гармоническом единстве была внутренней причиной его распада. У этого процесса были и свои внешние (*жизненные побудительные*) причины — в конечном счете те, что привели к гибели античное общество.



## ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: САМОУТВЕРЖДАЮЩИЙСЯ ЧЕЛОВЕК-СТРАДАЛЕЦ В МИРЕ МОНАСТЫРЯ, ЗАМКА И ГОРОДА

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Борьба рабов и рабовладельцев в античном обществе заканчивается гибелью обоих борющихся классов. Новое, феодальное общество возникло на развалинах рабовладельческого, на развалинах великой цивилизации, созданной руками рабов, ослабленной и подточенной изнутри их гневом и разрушенной извне нашествием народов, которых римляне называли варварами. Рабы не несли с собой нового способа производства и были лишь разрушительной силой, сокрушающей рабство, но неспособной заменить его новым типом общества.

Процесс рождения феодализма был мучительным и долгим. Крушение рабовладельческого строя, погибшего под тяжестью внутренних противоречий, вызвало упадок экономики, техники, торговли, была стерта с лица земли древняя цивилизация и ее культура. Однако от погибшего древнего мира остались навыки и традиции, христианство и полуразрушенные города.

Эстетические знания в средневековье существовали в виде самых отвлеченных суждений.

Ведущей категорией античной эстетики было прекрасное, в средневековой стало возвышенное. Это смещение регистров в эстетическом отношении человека к действительности обусловлено общими изменениями и особенно распадом гармонического человека античного мира. Достаточно сравнить прекрасные беломраморные скульптуры греков и величественные соборы средневековья, чтобы понять, что сама художественная практика требовала выдвигания в эстетике на первый план категории возвышенного. Первым это почувствовал тот философ, сочинение которого «О возвышенном» приписывается критику, филологу и неоплатоническому философу Кассию Лонгину.

Для эстетики средневековья бог есть высшая мудрость, высшее благо и высшая красота. Однако позднее средневековье пытается ввести человека в сферу красоты, стремясь объяснить ее богом.

Эстетические суждения этой эпохи связаны с теологией, что проявилось, например, в отрицании искусства Тертуллианом (конец II — начало III в. н. э., умер в 230 г.). Его суждения были христианской реакцией на античное (*языческое*) искусство, которое для него ложно, ибо основывается на неправдоподобных мифах. Важнейший принцип средневековой поэтики — правдоподобие. Тертуллиан отрицает театральные зрелища за притворство: «Ненавидит творец истины все, что ложь; все неистинное скверно... Оттого никогда не признает он воображаемых любовных мук, страстей и слез». Эти положения Тертуллиана послужили философским обоснованием отлучений и осуждений, выносившихся за игрища и «бесовские песни».

Е. Аничков писал: «Тертуллиан отвергает поэтическую функцию; он не признает поэзии за то, что она ложь, вымысел, выдумка, не имеющая решительно никакой цены. Обвинение во лживости языческой поэзии было естественно и необходимо, даже если дело уже не шло о том, чтобы вырвать из сердец слушателей самую возможность веры в древние мифы — они

уже давно перестали быть предметом веры, — было важно унижить языческую поэзию, назвать ее лживой. Но не только это имелось в виду: христианство вообще отвергало вымысел в искусстве; признана была только правда, только реальность (точнее сказать, правдоподобие. — Ю. Б.). Все, что не истина, — то ложь, а ложь — скверна, дело отца лжи, т. е. дьявола. Тертуллиан в этом смысле является продолжателем Плотина; по новым побуждениям... он тоже отвергает не только языческую, но вообще всякую подражающую поэзию за то, что она вымысел»<sup>127</sup>.

Объясняя природу прекрасного, теоретики средневековья обращают свои взоры к небу. Богом и через бога объясняют они красоту мира. Этот принцип проходит через высказывания о природе прекрасного у Златоуста, Ефрема Сирина, Григория Назианского, Григория Нисского, Василия Великого. Последний, например, пишет: «Кто в светлую ночь созерцает внимательным взором дивную красоту звезд, невольно помыслит о творце мира, столь дивно разместившем и украсившем небо вечными цветами, давшем ему эту красоту и правильность; невольно должен помыслить, каков же должен быть вечный незримый нам мир, если столь прекрасен созерцаемый нами мир, тленный и преходящий».

Стремление объяснить красоту мира посредством бога проходит и через сочинение Франциска Ассизского (1182—1226), который повсюду в природе видел присутствие любящего бога, отражение его красоты, печать его благодати<sup>137</sup>. Из всего Франциск «делал себе лестницу», по которой восходил к тому, кто был единственным предметом его томления, во всем он видел отпечаток божественной красоты.

По мнению Фомы Аквинского (1225—1274), «искусство, поскольку может, подражает природе», но

<sup>127</sup> Вопросы теории и психологии творчества. — Т. IV. — Харьков, 1915. — Вып. 1. — С. 24—25.

<sup>137</sup> См.: Цветочки св. Франциска Ассизского. — Изд-во «Мусагет», 1913.



*Каин и Авель. Фрагмент рельефа на фасаде кафедрального собора в Линкольне. Ок. 1145*

воспроизводит оно не общее, а частное. Эта идея стала основанием (*обоснованием*) принципа правдоподобия в искусстве. Фома Аквинский утверждает активную деятельную сущность искусства и стремится поставить его на службу христианской церкви. Искусство для этого философа — некая правильность разума, дающая возможность, «при посредстве определенных средств, достигнуть определенных целей деяниями человеческими».

Стремление к познанию реальных вещей Фома считал греховным, ибо оно не имеет в виду конечной

цели всякого познания — бога. В искусстве красота для Фомы Аквинского существует лишь в случае соблюдения трех принципов: совершенства (законченности), правильности пропорций, ясности. Проповедник Савонарола (XV в., умер в 1498 г.), как и в свое время Тертуллиан, отрицает искусство и считает художественное творчество греховной деятельностью.

В поэтике средневековья большое место занимает иносказание, аллегория. Необходимость каким-то образом примирить основной принцип — правдоподобие — с существованием в древнем и средневековом искусстве неправдоподобного вызвало к жизни иносказательное толкование некоторых мест литературных произведений. Вергилиева «Энеида», книга вполне языческая, которую, однако, не переставали читать

в грамматических школах, получает иносказательное, вполне приемлемое для христианства объяснение. Появляется «труд епископа африканского города Руспэ», т. е. земляка Августина, Фульгенция. Эта книга получила широкое распространение; она будет считаться авторитетной вплоть до времен Петрарки. Вергилий окажется оправданным. Его замысел уже никто не позволит себе считать нечестивым, как это требовалось бы, если держаться запрета Тертуллиана<sup>147</sup>.

Средневековая литература требует иносказательного, символического понимания. Важнейшее требование эстетики средневековья — сочетание аллегоризма с принципом правдоподобия. Согласно средневековой поэтике, письма сообщают о событиях, учат и имеют аллегорическое значение для верующего. Из текста читатель выносит моральное наставление о поступках, и высокое иносказание поднимает его до божественной премудрости.

Средневековая поэтика исходила из учения о четырех планах литературного произведения, которое в связи с этим должно быть истолковано в четырех смыслах; во-первых, в грамматическом, или буквальном, во-вторых, в аллегорическом, в-третьих, в моральном, в-четвертых, в анагогическом (*воспитательном*) смысле (прививание христианского благочестия и истинной веры). Этот воспитательный мотив был столь важен, что Кроче, например, с иронией говорит о распространенности в средние века «наркотизирующего» учения о морализующей, анагогической роли искусства.

### САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Средневековая художественная культура была богата и многообразна и не оправдывает родившегося в

<sup>147</sup> Вопросы теории и психологии творчества. — Т. IV. — Вып. 1. — С. 32.

возрожденческой и просветительской полемике с ней представления о «десяти веках мрака». Понимая это, Чижевский много десятилетий назад сетовал по поводу того, что ни литературоведение, ни эстетика не озаботились тем, чтобы обозначить художественные направления средневекового искусства. Наука до сих пор не вняла этим сетованиям. Каковы же художественные направления единого средневекового искусства, единого не только благодаря единству создавшей его исторической реальности, но и благодаря единому духовному основанию — христианской идеологии? *Разделение на художественные направления определяется и тематическими приоритетами (преимущественным вниманием к определенному кругу жизненных явлений) и тяготением к определенным художественным средствам, но главным образом различиями в художественных концепциях человека и мира. Пользуясь этим критерием, следует удостоверить существование трех художественных направлений в средневековом искусстве: 1) сакральный (или аллегорический) символизм; 2) рыцарский романтизм; 3) карнавальный натурализм.*

Предложенную классификацию художественных направлений я обсудил (*попросил проконсультировать*) с крупнейшим медиевистом А. Д. Михайловым, который счел ее убедительной, хотя подчеркнул, что существуют художественные факты, не укладывающиеся в эту концепцию (например, в куртуазной сфере есть народные мотивы, а в циклах, посвященных богоматери, сакральное и бытовое порой переплетаются). В подобных случаях Гегель говорил: «Тем хуже для фактов». Всякая классификация не может обойтись без того, чтобы не упрощать и не огрублять свой предмет, ведь совершенно однозначных (*чистых*) явлений не существует. Ни в одну эпоху нет таких художественных направлений, в которые бы «без остатка» «умещались» все художественные явления эпохи. В подтверждение правильности предложенной мною классификации А. Д. Михайлов рассказал мне факт, известный ему со слов М. Л. Гаспарова: в оставшихся

неопубликованными после смерти Ярхо рукописях говорилось (правда, не в связи с художественными направлениями) о том, что художественная литература средневековья делится на литературу *Замка, Города и Монастыря*.

*Средневековое искусство символично.* Для него символизм — средство интеллектуального освоения действительности. Средневековое искусство насыщено аллегориями и символами (например, символика цвета в византийской живописи, аллегоричность скульптурных фигур в соборе Парижской богородицы). Сакральный символизм по праву может иметь псевдоним «аллегорический символизм».

Сакральный символизм во многом противоположен античному мифологическому реализму и выдвигает утешение взамен очищения, мученика взамен героя, сверхъестественное взамен естественного.

Продолжим начатое в предшествующем разделе сопоставление образа Прометея и образа Христа. В средневековой литургической драме «Девы мудрые и девы неразумные» (XI век) так говорится о Христе: «Он был распят, чтобы вернуть нас царствию небесному и избавить нас от власти рода человеческого. Грядет жених, который смертью смыл и искупил наши злодеяния и претерпел крестные страдания». У Христа, изображенного в этой драме, цели небесные. Прометей — земной бог, и цели его — земные. Страдания Прометея — расплата за подвиг: передачу людям огня и знаний.

По-разному воспринимаются окружающими трагедия Прометея и Христа. В первом случае сочувствие герою сочетается с восхищением его негибкостью. Хор поет:

О Прометей!  
Полный страха,  
В очи мне метнулся сумрак,  
Вдруг наполнив их слезами!..

Кто из богов, немилосердный,  
Смеяться стал бы здесь над ним?..

Ты сердцем смел, ты никогда  
 Жестоким бедам не уступишь.  
 Но слишком ты вольноречив!..  
 Пронзил мне душу ужас острый:  
 Меня пугает жребий твой!..  
 Что, если море тяжких мук  
 Тебе вовек не переплыть?

В литургической драме «Плач трех Марий» восприятие страданий Христа окружающими его персонажами полно скорби и ужаса перед колоссальностью искупительных бед и мук, сознательно принятых им.

*«Мария Магдалина* (здесь она поворачивается к мужчинам, протянув к ним руки). О братья! (Здесь к женщинам.) И сестры! Где моя надежда? (Здесь она ударяет себя в грудь.) Где мое утешение? (Здесь она поднимает обе руки.) Где спасение? (Здесь, опустив голову, она бросается к ногам Иисуса.) О господин мой! (Здесь обе Марии встают и протягивают руки к Марии и Христу.) Отчего...

*Мария старшая* (здесь она указывает на Марию Магдалину). О Мария Магдалина (здесь она указывает на Христа), сына моего сладчайшая ученица. (Здесь она целует Магдалину и обнимает ее обеими руками.) Оплакивай скорбно вместе со мной (здесь она показывает на Христа) смерть моего сладчайшего сына (здесь она указывает на Магдалину) и смерть твоего учителя (здесь она указывает на Магдалину), кто так тебя любил (указывает на Магдалину), кто тебя освободил (здесь она освобождает свои руки и роняет их) от всех твоих грехов (здесь она обнимает и целует Магдалину, как в первый раз, заканчивает стих), сладчайшая Магдалина!

*Мария Магдалина* (здесь она приветствует Марию обеими руками). Мать Иисуса распятого (здесь она вытирает слезы), вместе с тобой я буду оплакивать смерть Иисуса...

*Мария, мать Иакова* (здесь она указывает по кругу на всех присутствующих и потом, поднеся руку к глазам, говорит). Кто есть здесь, кто не заплакал бы, если бы он увидел мать Христа в такой скорби...»

Именно мученическое, а не героическое начало было важным при трактовке гибнущего в искусстве сакрального символизма. Об этом свидетельствует и характер актерского исполнения роли Христа в средневековом театре, приводивший подчас к курьезам, впрочем, современниками воспринимавшимися как нечто совершенно естественное. Один из современников так описывает исполнение мистерии страстей в Меце (1437): «И исполнял роль господина бога священник по имени Николь из Нефшателя, в Лотарингии, который был в то время кюре церкви св. Виктора в Меце. Жизнь упомянутого кюре была в большой опасности, и он едва не умер, будучи на кресте, так как у него перестало биться сердце, и он бы умер, если бы ему не оказали помощь. И случилось так, что другой священник был помещен вместо него, чтобы изобразить роль господина; этот священник был одним из палачей и тиранов на упомянутом спектакле. Однако его роль передали другому, и он изображал в этот день распятого. А на другой день упомянутый кюре церкви св. Виктора пришел в себя, изображал воскресение и очень хорошо исполнил свою роль. И продолжалась эта мистерия четыре дня».

Противопоставляя средневековой драматургии просветительскую, Лессинг замечает, что для христиан, какими они выведены в средневековой пьесе «Олинта и Софрония», мученически пострадать и умереть — все равно что выпить стакан воды. Персонажи так часто произносят благочестивые бравады, что они теряют смысл. В христианской трагедии герои — мученики. Но в новую эпоху, считает Лессинг, голос здравого рассудка раздается слишком громко, чтобы всякий сумасброд, охотно идущий без всякой нужды на смерть, смел притязать на титул мученика. Мы теперь отличаем презренных ложных мучеников от уважаемых нами истинных.

Одухотворенный человечностью героизм и омытое скорбными слезами мученичество — различные основания античного и средневекового искусства. По поводу характера средневековой драматургии Пушкин писал: «Темные понятия о древней трагедии и цер-

ковные празднества подали повод к сочинению таинств (mysteres). Они почти все писаны на один образец и подходят под одно уложение, но, к несчастью, в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии»<sup>157</sup>.

Средневековое искусство глубоко сакрально. Характерно сохранившееся прошение горожан Шомона о разрешении им поставить мистерию. Излагая «сверхзадачу» предстоящего спектакля, просители подчеркивают его религиозно-воспитательный характер и набожность, в духе которой будет трактоваться сюжет мистерии:

«Нижеподписавшиеся горожане, земледельцы и обыватели города Шомона, как истинные христиане, движимые набожностью во славу господина и святого Иоанна Крестителя, патрона церкви вышеназванного города, смиренно умоляют о вашем согласии, поддержке и покровительстве им на постановку мистерии и персонажей, изображающих жизнь упомянутого святого Иоанна, в вышеназванном городе, в месте, наиболее удобном для этой цели. Они берутся всеми мерами по своей упомянутой набожности возбудить в народе желание ознакомиться через названную мистерию с рождением, родством, жизнью, чудесами и смертью святого Иоанна, дабы поддержать тех, кто с интересом и набожностью желает вместо писания узнать и ознакомиться с жизнью святого Иоанна, их патрона».

*В средневековой художественной культуре земной мир есть символ мира сверхчувственного. Важнейшее и ценнейшее духовное качество, утверждаемое искусством, — благочестие. Все явления и поступки человека сопоставляются средневековым художественным сознанием с глобальным конфликтом добра и зла. История мира предстает как некий единый всемирно-исторический спектакль спасения.*

*Сакральный символизм отнимал у своего героя волю к действию и передоверял ее богу. Человек — существо страдательное, все дано свыше, мир объяс-*

<sup>157</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. — М., Издательство АН СССР, 1958. — Т. VII. — С. 34—35.

няется богом — таковы концептуальные принципы, сакрального символизма.

В поэтике сакрального символизма важное место занимает сверхъестественность, чудесность происходящего. В античном искусстве самые необычные вещи происходят совершенно естественно. Зевс посылает новые страдания Прометею, и раздаются глухие удары грома,

...И пламенных молний извивы блестят,  
И вихри крутит вздымаемый прах,  
В неистовой пляске несутся ветра  
Навстречу друг другу: сшибаясь, шумят  
И празднуют дикий и яркий мятеж...

Все эти необычные события так похожи на бушующую бурю, что в них нет ничего потустороннего, сверхъестественного. У греков не было ни декораций, ни особо сложных сценических приспособлений и машин, ни театральных эффектов. Лучшим машинистом и декоратором греческой сцены было само воображение античного зрителя.

Сакрально символическая мистерия призвана внушать божественный трепет, и поэтому ей невозможно обойтись без поражающих ум и чувства зрителей театральных эффектов. Даже современный Большой театр мог бы позавидовать и технике, и изобретательности, и расточительности средневековых мистерий, полных чудес и сверхъестественного. Д'Утерман («История города и графства Валансьен») описывает представление мистерии страстей на празднике пятидесятницы в 1547 г.: «Из ада Люцифер поднимается, так что никто не видел, как это делается, несомый драконом; жезл Моисея, сначала сухой и бесплодный, внезапно зацветал цветами и покрывался плодами; души Ирода и Иуды уносились на воздух дьяволами; дьяволы изгонялись из тел бесноватых; больные водянкой и другие больные исцелялись, и все это происходило изумительным образом. Здесь Иисуса Христа вознесил дьявол, который полз вдоль стены вышиной в пять-

десять футов; там он становился невидимым; в другом месте он принимал иной облик на горе Фавор. Было показано, как вода превращается в вино столь таинственно, что этому можно было поверить; и более ста лиц из числа зрителей захотели попробовать этого вина; пять хлебов и две рыбы таким же образом размножились и были разделены среди более чем тысячи человек; несмотря на это, осталось еще более двенадцати корзин. Смоковница, проклятая Спасителем, казалось, засыхала, и листья осыпались с нее в одно мгновение. Затмение, землетрясение, распадение камней на части и другие чудеса, совершившиеся в момент смерти Спасителя, были представлены с превосходным искусством».

Без этих пышных театральных эффектов действие не произошло бы нужного эстетического впечатления и не окрасилось бы в нужный чудесно-сверхъестественный и мистический цвет.

*Для средневекового художника мир двухмерен, плосок. Картина представляет не одно, а несколько временных состояний, передающих последовательность действий. События разворачиваются не столько в пространстве, сколько во времени. Некоторые сцены, разделенные во времени, оказываются совмещенными. На одной и той же картине мы видим разворачивающиеся события: перед царем Иродом стоит Иоанн Креститель, рядом изображен палач, отсекающий ему голову, а чуть поодаль — Иродиада подносит царю Ироду голову казненного.*

*В каждом виде искусства средневековья имелись свои наиболее характерные формы: в литературе — это жития святых, в архитектуре — собор, в живописи — икона, в скульптуре — изображения Христа, богородицы и святых. Художники сделали «фотогеничным» потусторонний мир ада, чистилища и рая, подготовив тем самым явление великого Данте, стоявшего на рубеже средневековья и нового времени.*

Сверхъестественное и мученическое — два столпа, на которых зиждется эстетическое здание сакрального символизма как художественного направления.

## РЫЦАРСКИЙ РОМАНТИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Внутри средневекового искусства развивалось религиозное (сакральный символизм) и светское (рыцарский романтизм) художественные направления. Сакральный символизм освящает священную историю мироздания (господствующая тема — история жизни и мученической смерти Христа). Рыцарский романтизм освещает светскую историю широко понимаемой современности (*события эпохи средневековья; важнейшая тема — рыцарский долг, подвиги во имя веры и сюзерена, церкви и короля*). Эта тема нашла свое отражение во французском эпосе — «Песни о Роланде».

Античное искусство, изображая героические характеры, очищало души зрителей посредством страха и сострадания (*катарсис*) и воспитывало свободного эллина-гражданина. Сакральный символизм посредством устрашения сверхъестественным и потусторонним и посредством жалости к мученичеству святых внушал религиозный трепет и воспитывал стремление не к земному, а к небесному. Главный персонаж рыцарского романтизма — полумученик-полугерой. Героизм его — в сражениях, страдания — в любви.

Церковь приспособила для своих идеологических нужд универсального Аристотеля. Философия, физика, астрономия, эстетика средневековья — это Аристотель с тонзурой на голове, но на аристотелевской категории катарсиса невозможно было поставить католический крест, невозможно было (и никто не пытался!) приспособить катарсис к искусству средних веков. Для него характерно не очищение, а утешение. И не случайно «Тристан и Изольда» заканчиваются словами, обращенными ко всем любящим и всем страдающим от любви: «Пусть найдут они здесь утешение в непостоянстве и несправедливости, в досадах и невзгодах, во всех страданиях любви».



Ведьмы вызывают  
гром и град.  
Рисунок XV в.

Средневековое утешение зиждется на логике: тебе плохо, но они (герои-мученики) лучше тебя и им хуже, чем тебе. Страдания горше, а муки тяжелей достаются людям, еще меньше, чем ты, заслужившим этого. Что подлаешь — такова жизнь, такова воля Бога. Утешение земное (не ты один страдаешь) умножается на утешение небесное (за гробом ожидает вознаграждение за земные муки). Утешение, а не очищение характерно даже для наиболее героических образов рыцарского романтизма, таких, как славный Роланд.

В. И. Ленин, конспектируя Л. Фейербаха, отмечает, что в отличие от образов религии произведения искусства не требуют признания своих образов за реальность. Однако это суждение внеисторично и может быть отнесено лишь к искусству начиная с эпохи Возрождения. Признание образов сакрального сентиментализма за реальность само собой разумелось или, если угодно, диктовалось религией (*представлением о том, что события жизни Христа — события космические и всемирно-исторические*). Признание образов рыцарского романтизма за реальность диктовалось эстетикой — *принципом правдоподобия*, что заставляло подавать в произведении сюжет, обстоятельства, характеры, детали как исторически реальные и фактически достоверные. Произведение рыцарского романтизма считает своим долгом сообщить, что в нем речь идет о подлинных (*невывмышленных*) событиях. Это определяет и его образную систему, и характер ее восприятия. Не случайно, что в монастыре в Ронсевальском ущелье паломникам показывали меч Роланда, камень, рассеченный этим мечом, и рог, в который трубил перед смертью отважный легендарный

рыцарь. *Не верить поэту — значило предаваться нечестивой лжи, быть еретиком.*

«Тристан и Изольда» — образчик рыцарского романтизма раннего средневековья, трактовавшего мир концептуально несколько иначе, чем мистерии сакрального символизма, хотя рыцарский романтизм находится в рамках и христианской идеологии, и господствующего феодального строя.

Сказание о Тристане и Изольде показывает, насколько в рыцарском романтизме усложнились в сравнении с античным мифологическим реализмом морально-эстетические оценки. Эдип, не сознавая себя как личность, всякое случившееся с ним событие расценивает как событие, за которое он несет ответственность. В «Тристане и Изольде» герои хотя и мучаются сознанием своей вины, однако все же робко предъявляют к жизни требование на земное счастье. Суждение же о поступке они передоверяют богу, ибо дело не только в поступке, но и в его мотивах. Вопросы о внутренних мотивах поступка для Эдипа не существует. У Эсхила и у Софокла герой столь свободно осуществляет необходимость и он настолько лишен внутренней рефлексии (*колебаний и раздумий по поводу своих действий*), что в произведении нет психологической характеристики героя. Средневековый рыцарский романтизм делает робкий шаг вглубь внутреннего мира человека, провозгласив (см. «Тристан и Изольда»): «Не поступок доказывает преступление (а ведь для Эдипа именно поступок доказывал преступление! — Ю. Б.), а истинный суд. Люди видят поступок, а Бог видит сердца; он один — праведный судья».

Сказание о Тристане и Изольде передает внутренние мотивы поступков героев. Эти мотивы противоречивы, в них человеческое сочетается с волшебным: фактически любовь Тристана и Изольды зародилась до воздействия любовного зелья, еще когда девушка выхаживала героя, раненного в поединке с чудовищем. Однако этот человеческий, реальный мотив дополнен и подкреплен мотивом волшебным: плывя по морю к королю Марку — сюзерену Тристана и жени-

ху Изольды, последние случайно выпивают любовный напиток и навеки влюбляются друг в друга. Двойная мотивировка, реальная и волшебная, как бы двойным светом освещает все происходящее с Тристаном и Изольдой. Они уже готовы прекратить борьбу, и действие готово замереть, но случается нечто чудесное, и бог приходит на помощь к действующим лицам и рассказчику, и действие, получив божественный «первотолчок», продолжается.

В античном произведении самодвижение движет действие и оно течет как необходимость, свободно развиваемая героями. *В средневековом произведении важны именно первотолчки, даваемые действию волшебными силами или самим богом по его мудрости произволу. Эти первотолчки далее развиваются некоторой активностью самих персонажей.* Вот Тристана ведут на казнь: «он надеялся на бога» и сам дал себя связать, но... «послушайте же, какво милосердие божие! Не желая смерти грешника, господь внял слезам и воплям бедных людей, которые молили его за любящих...» Тристан летит с часовни, и вот уже он должен разбиться, но... «знайте, добрые люди, что бог смиловался над ним: ветер надул его одежду, подхватил его и опустил на большой камень у подножья скалы». Тристан, осмысляя происходящее, строит следующую концепцию развития событий, с которой согласен и повествователь: «...у костра, в прыжке из часовни и в засаде против прокаженных бог принял нас под свою защиту».

Искусство рыцарского романтизма знает героику, особенно когда повествует о доблестях славных рыцарей. Неверно не видеть и героические черты, присущие Тристану, — он геройски сражается с чудовищем, угрожающим стране белокурой Изольды — Ирландии, и там же храбро бьется с врагами у стен замка Карэ. Он герой на поле брани. Там, где кончается сражение и начинается трагедия любви Тристана к Изольде, он, как и его возлюбленная, мученик.

Мученические ноты вторгаются уже в мотив зарождения любви: «...они отказываются от всякой

пищи, всякого питья, всякого утешения... они ищут друг друга, как слепые, которые тянутся друг к другу ощупью». А когда Тристан вынужден был покинуть замок короля Марка и расстаться с Изольдой, он «изнывал, мучимый лихорадкой, раненный сильнее, чем в те дни, когда копьё Морольда отравило его тело ядом».

В разлуке с дядей, королем Марком, и его женой, королевой Изольдой, Тристана мучают угрызения совести и мучают любовные желания: «...и Тристан стоял:

— Да, милый дядя, тело мое распространяет теперь запах еще более отвратительного яда, и твоя любовь не может превозмочь твоего омерзения, — и вместе с тем в жару лихорадки желание, точно конь, закусивший удила, непрерывно влекло его к плотно запертым башням, за которыми заключена была королева...» Когда Изольду ведут к костру, Тристан готов на сумасбродные поступки. Горвенал напоминает ему: «отчаянность — не храбрость». Мученический мотив звучит в этой сцене и в обрисовке образа Изольды: «Предатели так скрутили кисти ее рук, что потекла кровь; и она сказала, улыбаясь:

— Если бы я заплакала от этого мучения теперь, когда господь в милосердии своем только что вырвал тело милого из рук предателей, чего бы я стоила».

Глава «Лес Моруа», повествующая о скитаниях влюбленных в лесу, заканчивается восклицанием автора: «Сколько мучений причинила им любовь!» Мученическая любовь — мученическое и раскаяние у Тристана. Феодалный порядок бытия не только извне гонит и преследует Тристана, но он находится в нем самом, в его собственных представлениях о чести и долге. Здесь-то и заключено принципиальное различие между людьми Возрождения Ромео и Джульеттой и людьми средневековья Тристаном и Изольдой, между обрисовкой характеров в реализме Возрождения и в средневековом рыцарском романтизме.

Шекспировские герои восстают против всего ми-

ропорядка, против предрассудков эпохи, против всякой розни, за право на любовь и счастье. Их гибель героична, а цели имеют всеобщее содержание. Тристан и Изольда тоже гибнут, но не потому, что восстали против миропорядка, а потому, что не смогли восстать против него. Они мечутся между любовью и нравственными нормами эпохи, которые они и сами исповедуют. Правда, эти метания более присущи Тристану, чем Изольде. Тристан — рыцарь с высоким положением в обществе и полон уважения к его нормам. Изольда же одновременно и знатная особа, и рабыня, которую добывший ее в бою Тристан вправе, как вещь, передать своему дяде. Ей чужды муки совести. Бесправие средневековой женщины, ничем не обязанной этому обществу, позволяет ей быть общественно безответственной и даже аморальной. Изольда и вынуждена собственными, подчас несправедливыми, средствами бороться за свое счастье, иногда даже проявляя жестокость и неблагодарность (например, обрекая на смерть Бранжэну, опасаясь, что та может выдать ее). Другими словами, Изольда свободнее в своих поступках, чем ее возлюбленный, и ближе к Джульетте, чем Тристан к Ромео.

Изольда не может самостоятельно и активно действовать во имя победы своей любви. Героиня лишь хитроумно борется с выдвинутыми против нее обвинениями. Шекспировская же Джульетта сама активно сражается за право на свободу и любовь, и в этой борьбе она не хочет причинять беды другим.

Шекспир безусловно на стороне восставших против общества влюбленных — Ромео и Джульетты, повествователь же, поведавший нам о средневековых влюбленных — о Тристане и Изольде, и осуждает, и оправдывает своих героев<sup>167</sup>.

<sup>167</sup> А. А. Смирнов в своем очерке рыцарской литературы XII—XIII вв., отмечая противоречивость позиции повествователя в «Тристане и Изольде», пишет, что он признает правоту официальной морали. Это доказывается тем, что: а) сам Тристан у него мучится сознанием своей «вины»; б) любовь Триста-

*Деление на доброе и злое, божественное и дьявольское, небесное и земное, духовное и телесное, идеальное и материальное характерно для средневековой идеологии и определяет художественную концепцию рыцарского романтизма. В нем нет никаких полутонов. Ни одна эпоха так остро не поляризовала противоположности при трактовке мира. Даже классицизм, четко деливший персонажи на идеально положительных и абсолютно отрицательных, мог бы позавидовать «черно-белому» мышлению средневековья.*

Злое, сатанинское начало, над изображением которого изощренно трудилась фантазия средневековых художников, всегда изображалось в свете чудесного и сверхъестественного. Перед рыцарями и другими героями средневекового искусства противники часто предстают не в человеческом облике, а в виде чудовищ. Не случайно в «Дон-Кихоте», пародирующем рыцарские романы, заглавный герой борется с ветряными мельницами. В гравюре на меди Шонгауэра «Искушение св. Антония» перед зрителем предстает благочестивый пустынный, терпящий боль и страдания от сверхъестественных страшилищ, которые когтями, клыками, хоботами, зубами терзают святого мученика. Эта картина по-своему символична. Художники раннего средневековья изображали чудовищ, демонизируя античных легендарных существ и по-восточному фантастически объединяя человека и зверя. С VIII столетия изображения чудовищ стали основываться на линейных сочетаниях искаженных животных форм с человеческими формами, а не на свойственных грекам человекообразных представле-

на и Изольды представляется автору несчастьем, в котором повинно любовное зелье.

Вместе с тем повествователь не скрывает своего сочувствия этой любви. Это проявляется в том, что: а) изображаются в положительных тонах друзья влюбленных — Горвенал, Казрдин, Перинис; б) выражается удовлетворение по поводу неудач или гибели врагов любящих — придворный карлик, бароны-доносчики («История французской литературы». — Т. 1. — С. 108—109).

ниях. Эти образы наделены были фантастической жизнью<sup>177</sup>.

## КАРНАВАЛЬНЫЙ НАТУРАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Карнавальный натурализм имеет глубоко уходящие в прошлое истоки и далеко устремленные в будущее плодотворные следствия. Истоки — «пракомедийные» действия: веселые древнегреческие дионисийские празднества, древнеримские сатурналии. Следствия — рождение на основе карнавального натурализма средневековья творческих открытий Рабле и раблезианского начала в искусстве Ренессанса и возникновение карнавализации в произведениях более поздних эпох (автор концепции карнавализации М. Бахтин находит карнавальное начало у Достоевского и у других писателей).

Начнем с истоков (вернее, продолжим уже сказанное в разделе об античном искусстве). На утренней заре культуры синкретический смех древнегреческого «комоса» (нечто вроде ватаги наших ряженных), содержащий в себе и разгульное веселье, и насмешку, выражал не только жизнерадостность народа, но и был средством утверждения его господства над природой, и даже, более того, сам был жизнеутверждающей силой. Смех «комоса» вместе с радостным жизнеутверждением содержал острое критическое начало. Этот смех демонстрировал преобразующее значение комедийной критики, направленной прямо и непосредственно на обеспечение человеческого счастья, на способствование развитию сил человека и его власти над природой. Герой «пракомедийного» действия, «одержав в «состязании» победу над противником, устанавливает некий новый порядок, «переворачивающий» (по ан-

<sup>177</sup> См. подробнее: Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. — М., Изогиз, 1934. — С. 189 и далее.

тичному выражению) вверх дном какую-либо сторону привычек общественных отношений, и тогда наступит блаженное царство изобилия с широким простором для еды и любовных радостей»<sup>187</sup>. Смех здесь был способом устранения преград на пути человеческого счастья и благосостояния.

Римские сатурналии хотя бы на время возвращали народ к легендарному «золотому веку» — царству безудержного веселья. Это были дни буйства жизненных сил — сил, рвущихся сквозь оковы складывающейся официальной идеологии. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятие, звучал в Риме в ритуалах, предполагавших одновременно и прославление, и осмеяние победителя, и оплакивание — возвеличение и осмеяние покойника (кстати, изображая похороны римского полководца, Б. Брехт в пьесе «Приговор Лукулла» хорошо передает оба аспекта похоронного чина — величающий и осмеивающий).

Все это составило традицию, на которую опирался средневековый карнавальный натурализм. В средние века народный радостный смех, противостоявший строгой официальной идеологии, звучал и на карнавалах, и в комедийных процессиях, и на праздниках «дураков», «ослов», и в пародийных произведениях, и в стихии фривольно-площадной речи, и в островах и выходках шутов и «дураков», и в быту на пирушках с их «бобовыми королями» и королевами «для смеха». Все это составляло целый пласт художественной культуры средневековья.

Комедийно-праздничная, внеофициальная жизнь общества — карнавал — несет и выражает народную смеховую культуру, полно воплощающую в себе идею вселенского обновления. В этом радостном жизнеутверждении — один из важнейших принципов эстетики карнавального натурализма, утвердившегося в средневековой культуре. Смех не только казнит несовершенство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональ-

<sup>187</sup> Тройский И. М. История античной литературы. — С. 165.

ной волной радости и веселья, преобразует и обновляет его. Он столь же отрицающая, сколь и утверждающая сила.

М. Бахтин дал яркую характеристику карнавала: «...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы»<sup>197</sup>. *Карнавал носит вселенский характер, это особое художественно-эстетическое состояние мира, которому все причастны. Карнавал — это жизнь, ставшая искусством, и искусство, ставшее жизнью, это и искусство (и не случайно карнавализация проникает в творчество великих художников от Рабле до Булгакова, с его балом-карнавалом в «нехорошей квартире»), и одновременно нечто большее, чем искусство, — эстетизированное мироздание. Однако поскольку карнавал и карнавализация, «и искусство», здесь уместно говорить об их принадлежности к особому художественному направлению.*

Карнавальный смех, уравнивая всех, руша иерархические, имущественные, сословные, возрастные перегородки, создавал временный мир всечеловеческого братства, свободы и равенства. Карнавал был комедийным праздничным прообразом счастливого, истинно человеческого мира: «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм, запре-

<sup>19/</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 10.

тов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее... Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контракта между людьми.

...На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений»<sup>207</sup>.

Почти четверть жизни (в общей сложности до трех месяцев в году) люди средневековой Европы отдавали карнавалу, так что народное празднично-смеховое мировосприятие существенным образом восполняло серьезность и односторонность официальной религиозно-государственной идеологии, сакрально-символического и рыцарски-романтического искусства средневековья.

Шут — положительный герой карнавала и его высший полномочный представитель в повседневности. Шуты были комическими актерами-импровизаторами, для которых сцена — весь мир, а комедийное действие — сама жизнь. Они жили не выходя из комедийного образа, их роль и личность совпадали. Они — искусство, ставшее жизнью, и жизнь, поднятая до искусства, шут — амфибия, свободно существующая сразу в двух средах — реальной и идеальной (художественной). Эта же стихия народно-праздничного «карнавального» смеха бушует не только на городской площади, но и врывается в литературу и звучит особенно внятно в таком ее жанре, как пародия. Особые идеи и сюжеты официально-церковной идеологии (в «Вечере Киприана», «Вергилия Мароне грамматическом», «Либурге пьаниц», в па-

<sup>20/</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле.

родиях на «Отче наш» и т. д.), а также основные серьезные литературные герои этой эпохи (в пародийных вариантах «Песни о Роланде», «Окассен и Николет» и др.) имеют свои комедийные подобию.

Из анализа, данного М. Бахтиным<sup>217</sup>, следует:

1) карнавальный смех — это всенародный, праздничный смех;

2) он универсален, то есть направлен на все и на всех (в том числе и на самих смеющихся), мироздание предстает в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности;

3) этот смех одновременно веселый, ликующий и насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает (это свойство карнавального смеха М. Бахтин называет амбивалентностью);

4) «народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением»;

5) подмеченные М. Бахтиным взаимоотношения представляются мне еще более гибкими и сложными. Комедийный смех (будь то народно-праздничный, будь то сатирический) всегда тяготеет к коллективности, и всенародность «карнавального» смеха лишь одно из проявлений этой закономерности. Тяготение к массовости и всенародности свойственно большинству форм комического. Сатирический смех тоже способен анализировать состояние мира. И наконец, во всяком комедийном смехе соединено отрицание и утверждение. «Карнавальный» смех равно и одновременно отрицает и утверждает мир, хоронит его и возрождает к новой жизни, стремясь переродить мир на его собствен-

<sup>217</sup> См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... — С. 15.



Г. Доре. Крыло подхватило и коня и всадника. 1863

ной естественной основе. Он развязывает естественную стихию жизни для творения ее новых форм.

Карнавальный натурализм оказался не только целым пластом средневековой художественной культуры, но и, неся с собой радостную концепцию мира, отличающуюся от концепции и сакрального символизма, и рыцарского романтизма, проявил себя как художественное направление средневекового искусства, сыгравшее большую роль в дальнейшем развитии художественной культуры.

Если в действиях героя античного реализма свобода (*устремления человека*) и необходимость (*воля бо-*

*гов) находились в диалектическом взаимодействии, то в средневековом сакральном символизме действия персонажа осуществляют необходимость и абсолютно подчинены богу. Воле богаверяют себя все действующие лица. Часто в ход развития сюжета вмешиваются чудесные и волшебные силы. Они средневековому художнику необходимы и идеологически (отражение господствующего мировоззрения), и художественно (персонажи, уповая на бога, часто прекращают борьбу, действие готово остановиться, и тогда его толкает новая пружина — волшебство).*

Некоторые итоги сопоставления античного и средневекового искусства сводятся к ряду оппозиций: 1) героика/мученичество; 2) очищение/утешение; 3) естественность, реальность/волшебство, сверхъестественность; 4) открытый характер действия, логика развития знакомого сюжета/занимательность, хитрость сюжета, сложная событийность, неожиданные повороты действия; 5) гармония свободы и необходимости/непреложная необходимость, диктуемая божественной волей; 6) гражданский пафос/сакральный пафос.

Если центром античной культуры была Греция, то у средневековой не было центра, сама эпоха покоилась на принципе феодальной раздробленности. Эпицентром Возрождения стала Италия. Отсюда могучими кругами распространялась новая гуманистическая идеология по всей Европе, и эта идеология находила благоприятную национальную почву в жизни народов каждой страны. Неумолимые законы исторического развития подготавливали крушение средневекового аскетизма, схоластики.



## РЕАЛИЗМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ТИТАН, СРАЖАЮЩИЙСЯ С МОРЕМ БЕД, ЧТОБ ПОБЕДИТЬ ИХ В ЕДИНОБОРСТВЕ

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА РЕНЕССАНСА

В реализме эпохи Возрождения происходит возвращение на новой, вышей основе к важнейшим чертам античного искусства. Это — диалектическое возвращение, оплодотворенное новым художественным опытом человечества. Процесс, начавшийся с наивно реалистического, детски непосредственного восприятия мира, усложнившись и эстетически обогатившись, возвращается к реалистическому способу мышления.

Один из зачинателей ренессансной идеологии, величайший поэт, стоявший на границе старого и нового времени, Данте высказал ряд суждений, открывающих дорогу эстетике нового времени. И прежде всего — это признание необходимости в новом национальном языке литературы. Данте отмечает совершенство поэтических форм, выработанных трубадурами Прованса.

По Данте, существуют три стиля: *трагический* — возвышенный стиль (например, «Энеида» Вергилия, напи-

санная по-латыни), *комический* — низкий стиль (итальянский простонародный язык объявляется низшим стилистическим слоем литературного языка; на этом языке написана «Божественная комедия» самого Данте) и *элегический* — средний стиль.

Согласно Данте, поэт должен иметь в голове некоторый «ход мыслей», наряженных им в одеяния из тропов и фигур и расцветенных риторическими красками. По мнению Данте, позорно для поэта не суметь логически изъяснить суть своего произведения. Средний читатель видит лишь внешнее одеяние произведения, а опытный — проникает в его аллегорический смысл. Соотношение идеи и художественно-образной системы у Данте принципиально иное, нежели в позднейшем искусстве: и Гете, и Лев Толстой считали невозможным в чисто логической форме раскрыть идею произведения, и для того чтобы сказать, какая идея выражена в «Фаусте» или «Анне Карениной», Гете и Толстому нужно воссоздать весь образный строй произведения.

Первую поэтику в подражание Горацию в эпоху Возрождения на латинском языке создал итальянец Марк Иероним Вида (1490—1566). Его поэтика нормативна, однако, в отличие от позднейшей поэтики Буало, сочинение Вида проникнуто заботой не о правилах творчества, а о канонах воспитания поэта. Оно должно начинаться с организации первых впечатлений юности будущего поэта. Воспитывать его вкус нужно на высших образцах поэзии — на Вергилии и Гомере, вводящих юношу в храм муз. По мнению Вида, художественное содержание органично не слито с формой. Он видит два этапа в творческом процессе: низший (выражение замысла в прозе) и высший (перевод прозы в стих).

В эстетике Возрождения литература часто трактуется как «веселая наука», поучающая в красочной форме, преподносящая горькое, но целебное лекарство в бокале, края которого смазаны медом.

Главным видом искусства Леонардо да Винчи считал живопись — средство познания действительности. Живописец, по его мнению, воплощает таящиеся

в природе закономерности в виде пропорций и таким образом отражает качество предметов и явлений (*красота природы*). Красота существует в природе, и художник должен добыть ее оттуда. Леонардо разработал сложную систему правил и законов живописи.

Новая концепция мира потребовала от художников Возрождения разработки теории и практики перспективы, художественного освоения анатомии человеческого тела в его возрастной, половой и динамической определенности, поиска гармоничной композиции, использования цветовых акцентов для выражения отношения к изображаемому.

Преимущества живописи перед другими искусствами Леонардо выводит из той роли, какую играет в познании зрение. Глаз («*окно души*») «внушает и исправляет все искусства и ремесла, он ведет человека во все страны мира, он царь математики, он создатель всех наук... он создал архитектуру и перспективу, он создал божественную живопись». Красота для Леонардо в первую очередь зрительная красота: цвет, форма, композиция, соотношение частей. Вторая причина ведущей роли живописи: она, в отличие от литературы, не нуждается в переводе на другой язык и иностранец может понять ее без перевода. Язык живописи более массовый, более международный язык, чем язык литературы. В подтверждение своей позиции Леонардо приводит притчу. Царя, расстававшегося с возлюбленной, спросили, хотел бы он, чтобы ее описал стихотворец или написал живописец. Царь отдал предпочтение последнему.

Хотя в суждениях Леонардо есть известная абсолютизация живописи, она исторически обусловлена действительно ведущим значением живописи в эпоху Ренессанса. Изобразительные искусства своей конкретно-чувственной плотью особо остро противостояли аскетизму и схоластичности средневековой идеологии. Однако вокруг вопроса о значении того или иного вида изобразительного искусства тоже шла борьба. Бенвенуто Челлини писал: «Я утверждаю, что скульптура в восемь раз больше искусство, чем всякое иное из ис-

куств, связанных с рисунком, ибо статуя имеет восемь точек, с которых ее следует рассматривать, и с каждой из них она должна быть одинаково совершенна... Живописная картина не что иное, как вид статуи, представленный всего лишь с одной из восьми главных точек зрения, которых требует рассмотрение произведения скульптуры».

Гуманисты эпохи Возрождения воспевают красоту природы, неисчерпаемое богатство духовных сил человека. Эстетика Возрождения устремлена к природе и неотделима от естественно-научных изысканий. Изучение анатомии позволило постичь строение тела человека, понять его пропорции, гармонию, красоту. Художники решали проблемы света и тени, рельефности, объемности изображения.

Леон-Батиста Альберти — художник и теоретик искусства — считал, что цель искусства — правдивое изображение природы бога (*пантеизм*) и высшего прекраснейшего ее творения — человека. Поэтому человек и должен стоять в центре и мира, и искусства, и эстетики. В этом принципе ярко сказывается гуманистический характер Возрождения. Альберти пишет: «Природа, то есть бог, вложила в человека элемент божественный и небесный, несравненно более прекрасный, чем что-либо смертное. Она дала ему форму и члены, весьма приспособленные к движению. Она дала ему талант, способность к обучению, разум, свойства божественные, благодаря которым он может исследовать, различать и познавать, чего должно избегать и чему следовать для того, чтобы сохранить себя.

К этим великим и бесценным дарам бог вложил еще в душу человека умеренность, сдержку против страстей и чрезмерных желаний, а также стыд, скромность и стремление заслужить похвалу... Поэтому будь убежден, что человек рождается не для того, чтобы влачить печальное существование в бездействии, а чтобы работать над великим и грандиозным делом»<sup>23/</sup>.

<sup>23/</sup> Цит. по: Корелин М. С. Ранний итальянский гуманизм и его историография. — СПб, 1914.

Эстетика Возрождения не осознавала относительности преимуществ одного вида искусства над другими.

Теоретические исследования эпохи Возрождения в первую очередь велись самими художниками. Хотя и автор социалистической утопии Томмазо Кампанелла размышлял о художественном творчестве. Он обращает внимание на воспитательную функцию искусства и подчеркивает, что поэзия дает примеры, которые побуждают душу к добру.

А. Ф. Лосев отмечал, что эстетика Возрождения основывается на творчески развитом индивидуализме. Последний базируется здесь на материально-личностной основе, превращающей всякое бытие по преимуществу в эстетический феномен, характеризующийся жизнеутверждением, доходящим до космологического универсализма<sup>247</sup>.

Художники Ренессанса создали возвышенный образ человека, раскрыли его мощь и величие. Человек сам создает себя, он «causa sui», он причина себя. Петрарка подчеркивает, что истинно благородный человек не рождается с великой душой, но сам себя делает таковым великими своими делами. И этот человек не должен иметь границ для своей титанической личности. Никаких регламентирующих начал! Личность, являющаяся причиной себя, является сама для себя регламентом; единственная заповедь Телемской обители Рабле — «делай что хочешь» — и есть единственный регламент человека.

В эпоху Возрождения одной из центральных литературно-эстетических проблем является вопрос о значении и соотношении древнего классического и современного национального элементов литературы, т. е. вопрос о традициях (древнегреческой и древнеримской литературы) и новаторстве (образование национальной формы и национального строя литературного произведения). Именно эта проблематика стоит в центре внимания поэтики гуманиста Дж. Чинцио

<sup>247</sup> См.: Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетики Возрождения // Эстетика и жизнь. — М., 1982. — С. 162.

(XVI в.). В своем трактате «Рассуждение о сочинении романов» (1554) он защищает Ариосто от нападок сторонников древнегреческого искусства и указывает на аналогию, существующую между мифологическими поэмами, которые были сведены Гомером в единое произведение, и изустными эпическими поэмами современных итальянских народных уличных певцов-рассказчиков. Чинцио утверждает, что великий Гомер по своему духу был ближе к современным национальным поэтам (таким, как Ариосто), нежели к догматическим сторонникам древней классики, отрицающим значение национальных элементов в литературе. Чинцио пытается снять противоречие между национальными и древнеклассическими тенденциями указанием на национальный характер классиков.

Большой вклад в разработку поэтики Возрождения внесли деятели французской «Плеяды». Основатель «Плеяды» французский гуманист Иоахим Дю Белле написал трактат «Защита поэзии» (1549), в котором выдвигаются эстетические нормы и подчеркивается значение древних классических образцов. Дю Белле пишет: «Никакой поэт на своем собственном языке никогда не создаст нечто значительное, если он не знает хотя бы по-латыни». Эти же идеи получили свое развитие и в работах других деятелей «Плеяды» — в «Поэтиках» (1561) Скалигера и «Кратком изложении поэтики» (1565) Ронсара. Деятели «Плеяды» выступают против эстетической пестроты, за нормативность и обоснованность вкуса. Их трактаты защищают идею французского национального искусства, поднятого до уровня искусства классиков.

## РЕНЕССАНСНЫЙ РЕАЛИЗМ И ЕГО ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ

В эпоху Возрождения создается уникальная историческая ситуация: еще не получило развития промышленное разделение труда, не произошла его стан-

дартизация, работа все еще требует всего индивида, а не его части и, с другой стороны, уже прорвана натуральная замкнутость хозяйства, вступают в силу, крепнут и расширяются мировые экономические связи, личность свободно и широко вбирает в себя состояние расширившегося мира. Человек становится великаном. Он вновь равен Вселенной, но она уже не замкнутый «окружающий мир», а близкий и далекий мир все расширяющихся общественных связей, обогащенный открытиями новых земель.

Реализм эпохи Возрождения открыл индивидуального человека и утвердил его мощь и красоту. Его герой — титаническая личность, свободная в своих проявлениях. Искусство Возрождения исполнено ясности и равновесия.

Эпоха Возрождения стремится объяснить мир из него самого. Мир не нуждается ни в каком потустороннем обосновании; он объясняется не волшебством или злыми чарами. Сверхъестественные силы здесь ни при чем, причина состояния мира в нем самом. Показать мир таким, каков он есть, объяснить все изнутри, из его собственной материальной природы — таков девиз реализма Сервантеса, Рабле, Шекспира, которые находились на рубеже эпохи Возрождения и барокко.

*Реализм эпохи Возрождения освободил личность от средневекового аскетизма. Изображение обнаженной натуры, прелести человеческого тела было зримым и сильным аргументом в борьбе с аскетизмом. В самом таком раскрепощении, осуществлявшем принцип «делай что хочешь», заключались не только сила, но и слабость возрожденческого мирозерцания, ибо открывался простор для активного самоосуществления любых потенциальных задатков личности, как добрых, так и злых. Почему шекспировский Яго плетет интригу против Отелло? Исследователи называют разные причины: зависть, карьеризм, ревность, желание обогатиться, расовая ненависть к мавру. Однако называется так много причин именно потому, что Шекспир не обозначил ни одной. Яго совершает*

зло бескорыстно и беспричинно, по-своему осуществляя принцип «делай что хочешь».

Это первое в истории немотивированное преступление, совершенное нерегламентированной личностью, самоутверждающейся во зле. Во всем этом проявляется шекспировское осознание кризиса возрожденческой эпохи.

Возрождение открывает «состояние мира»; герой — активный характер, обладающий свободой воли.

На дантовской трактовке мира лежат еще глубокие темные тени средневековья и вместе с тем сияют солнечные отблески надежд нового времени. Трагедия Тристана и Изольды, трагедия Франческа и Паоло, трагедия Ромео и Джульетты. Сколько схожего и сколько различного в них! И как различия трактовки характеров и обстоятельств у неизвестного автора рыцарского сказания, у Данте и у Шекспира отражают не только неповторимость творческих индивидуальностей великих художников, но и различие эпох, мировоззрений, эстетических систем творчества.

Данте считает закономерным и непреложным то, что Франческа и Паоло, нарушившие моральные устои своего века, преступившие запреты земли и неба, должны терпеть вечную муку. У Данте нет ни минуты сомнения в необходимости их мучений. И в этом он, в ортодоксальной суровости к своим героям, пожалуй, строже и последовательнее, чем автор средневекового рыцарского сказания. В трагической сцене Франческа — Паоло, происходящей во втором круге ада, сквозит уверенность автора в незыблемости, во внутренней монолитности и целесообразности существующего миропорядка, жестоко наказывающего отступников, нарушивших его нормы. В концепции личности у Данте очень силен средневековый мотив мученичества («тот страдает высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастье...»), «тот, с кем навек я скована терзанием» и т. д.). Однако второй столп эстетической системы средневековой трагедии — сверхъестественность, волшебство — здесь отсутствует. Для автора и для его читателей абсолютно реальна география дантовского ада

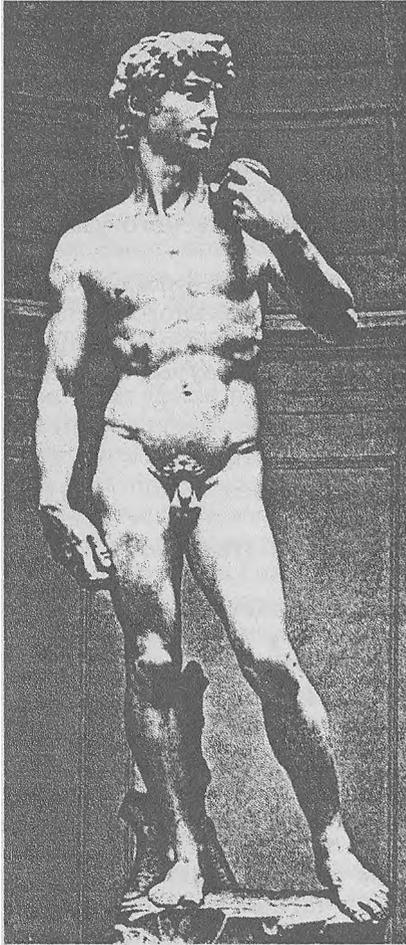
и реален адский вихрь, носящий влюбленных. Здесь мы сталкиваемся с той же естественностью сверхъестественного, реальностью нереального, какая была присуща образам античного искусства. Этот возврат на новой основе к античности — один из предвестников ренессансной идеологии у Данте.

Сочувствие Данте к Франческе и Паоло куда более откровенно, чем у автора средневекового сказания к Тристану и Изольде. У безымянного автора это сочувствие противоречиво, непоследовательно и часто или сменяется моральным осуждением, или проступок героев мотивируется волшебными причинами (сочувствие к людям, зыпившим волшебное зелье). Данте прямо, открыто и на основании человеческих побуждений своего сердца сочувствует Паоло и Франческе, хотя и признает суровую необходимость их мучений. Великий флорентиец пишет о том впечатлении, которое на него произвели «любовь, любить вялящая любимым» и трагедия этой любви:

Скорбящих теней сокрушенный зритель,  
Я голову в тоске склонил на грудь.

Здесь характерны и сила сочувствия автора своим героям, и мученический (а не героический) характер трагизма Паоло и Франчески. Шекспир в «Ромео и Джульетте» более сдержан в своем сочувствии к героям (впрочем, автор драматического произведения скован в проявлении чувств). Герои шекспировской трагедии — истинные герои, а не мученики.

Если Данте стоял на рубеже древности и нового времени, то Шекспир — это новое время, объясняющее мир по-новому. Грек объяснял мир мифологически, стихийно-диалектически, иллюзорно-фантастически. Средневековый человек объяснял мир богом. Человек нового времени исходит из того, что мир есть причина самого себя. В философии это выразил Спиноза в классическом тезисе «*causa sui*». В искусстве этот принцип на полвека раньше воплотил Шекспир. Для него мир не нуждается ни в каком потустороннем объяснении (со-



Давид. Скульптура  
Микеланджело. 1501–1504

бытия не движут ни рок, ни волшебство). Нет, сверхъестественные силы ни при чем. Причина мира и его состояния — *causa sui* — в нем самом.

Гамлет, как и всякий шекспировский характер, несет в себе обстоятельства своей жизни. Из самого характера рождается действие.

И здесь вновь после античности появляется реалистическое художественное мышление. (Вопрос об эпохе возникновения и границах реализма до сих пор остается спорным. Некоторые исследователи считают, что реализм возник лишь в начале XIX в., другие — в эпоху Возрождения, третьи — в античном искусстве. Для меня реалистический характер художественного мышления эпохи Возрождения несомненен.) Показывать мир таким, каков он есть, дать ре-

ально реальную реальность, объяснить все изнутри, внутренними имманентными причинами, вывести все из его собственной материальной природы — таков девиз искусства нового времени.

Н. И. Балашов удачно сформулировал две особенности художественной культуры Возрождения.

1. *Ренессансный художественный образ колеблется между идеальным и жизненно-реальным.* Не случайно Шекспир говорит о скольжении глаза поэта «с небес на землю и с земли на небо» («Сон в Иванову ночь», V, I, 12—13). Идеальное начало понималось со времен Данте до Эразма в духе Платона и богословского умоностроения.

В ренессансном искусстве образ возникал в пункте встречи идеального и жизненно-реального. Колебание между двумя этими началами видно у Петрарки: творя образ божественно прекрасной Лауры, поэт сначала идет от идеала:

Ее творя, какой прообраз вечный  
 Природа-мать взяла за образец  
 В раю идей?»

(Перевод Вяч. Иванова)

В конце сонета мысль поэта следует во встречном направлении: оценить идеальное в Лауре нельзя, не видя «живых ее очей».

2. Еще одна особенность искусства Возрождения: начиная с Боккаччо и Симоне Мартини, катарсис как *очищение зрителя страхом и состраданием сменяется очищением красотой и наслаждением*<sup>25/</sup>.

Эпоха Возрождения по-своему решала проблемы любви и чести, жизни и смерти, личности и общества. Шекспир раскрыл и трагизм гибели старого феодального мира («Король Лир»), и трагизм мучительного и полного противоречий перехода к новому миру в эпоху, когда «прервалась связь времен» («Гамлет»), и трагическую противоречивость исторического прогресса своей эпохи, и трагедию, которую несло с собой буржуазное общество, которое было экономически бо-

<sup>25/</sup> См.: Балашов Н. Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и XVII столетия // Академические тетради. — №1. — С. 88.

лее эффективным, чем феодализм, но уступало ему в нравственном и духовном отношении, ибо буржуазия превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и в холодном омуте меркантильности утопила все рыцарские принципы чести и достоинства.

Для грека весь мир — это он сам и его непосредственное окружение, это полис, в котором он живет, это его сограждане и его враги. Грек есть грек и гражданин Афин или Фив, и этим определяется все. Для героя эпохи средневековья мир и шире, и уже, чем для грека. Рыцарь больше и дальше путешествует, чем грек. Для средневекового человека мир равен богу или его творению. Это и очень широко, и очень абстрактно. Даже при самых широких личных возможностях человек средневековья — гражданин христианского мира, замкнутый в круг феодально-патриархальных интересов. Герой эпохи Возрождения — гражданин человечества в гуманистическом смысле этих слов. Он живет интересами и своей родины, и человечества. Мир для Гамлета, Отелло, Ромео равен реально существующему миру. Он умещается весь, вместе с его красотой и несовершенствами, добром и злом, в многогранной и титанической душе этих героев.

Ренессансный человек несет в себе всеобщее: Гамлет и Отелло, Макбет и Ричард, решая свою судьбу, решают вопросы философии истории, ищут пути жизни для человечества. У Шекспира каждый характер соткан из личного и всеобщего и взаимодействует с состоянием мира. Есть своя поэзия в библейском образе всемирного потопа. Существуют эпохи, когда история выходит из берегов. После долго и медленно она входит в свое русло и продолжает свое то неспешное, то бурное течение в века. И так же, как при всесветном потоке все окружающее — вода, так и в эпоху выхода истории из своих берегов все — история. Счастлив поэт, в такой век коснувшийся пером своих современников, ибо он неизбежно прикоснется к истории.

«Состояние мира» как категория введено в эстетику Гегелем. Это теоретическое обобщение опиралось на открытия шекспировской драматургии и было

предвосхищено ими. В «Отелло» трагическое состояние мира как бы сосредоточилось и персонифицировалось в Яго, в его характере, в его отрицании морали, в его утверждении эгоизма, в его жизненной позиции: «Набей потуже кошелек. Если обязательно надо губить себя, придумай что-нибудь поумнее, чем воду. Набей кошелек монетами. Топиться совершенно лишнее. Пусть лучше тебя повесят после того, как ты получишь удовольствие, чем потонуть, ничего в жизни не видев...»; «с тех пор, как научился отличать выгоду от убытка, не видал людей, которые бы умели позаботиться о себе». В финале трагедии один из героев, говоря о Яго, вопрошает: «Что буря, мор и голод пред тобой?» Само появление и существование такого характера, как Яго, ни в чем и ничем не сдерживаемого в зле и пагубных страстях, есть зловещий показатель трагического состояния мира. А в «Ромео и Джульетте» вражда людей, вражда родов составляет то трагическое состояние мира, которое становится причиной гибели любящих.

«Гамлет» Шекспира отражает конкретно-историческое состояние мира: порвалась цепь времен, порвалась днесь связующая нить; как мне обрывки их соединить? весь мир — тюрьма, и Дания — худшее из ее подземелий; какая-то в державе Датской гниль. В «Гамлете» запечатлена трагичность перехода от феодализма к капитализму, перехода, хотя и способствующего развитию общества в промышленно-экономическом и во многих других отношениях, но не несущего с собою абсолютного прогресса и даже разрушающего некоторые моральные ценности старого мира.

Человек феодального мира обладал рыцарской честью, чувством долга и многими другими высокими моральными качествами, на которые угрожающе напирался корыстолюбивый буржуазный мир, выслаивающий вперед себя в качестве своего будущего героя и предвестника человека, лишённого чести и тянущегося к грубо чувственным уладам жизни (Клавдий). Уходящее было ужасно и во многом преступно, и таким был даже благороднейший отец Гамлета:

Я дух родного твоего отца,  
 На некий срок скитаться осужденный -  
 Ночной порой, а днем гореть в огне,  
 Пока мои земные окаянства  
 Не выгорят дотла. Мне не дано  
 Касаться тайн моей тюрьмы. А то бы  
 От слов легчайших повести моей  
 Зашлась душа твоя и кровь застыла,  
 Глаза, как звезды, вышли из орбит,  
 И кудри отделились друг от друга,  
 Поднявши дыбом каждый волосок,  
 Как иглы на взбешенном дикобразе.

Но это обремененное «земными окаянствами» старое погибало все же трагически, ведь вместе с ним исчезало и нечто общественно-ценное (последнее несколько не снимает вопроса об общественном прогрессе при переходе от феодализма к капитализму, а лишь свидетельствует об относительности этого прогресса и неизбежных потерях в его процессе).

Состояние мира, проявляясь в характерах и их действиях, создает напряженную ситуацию, основные звенья которой — убийство Клавдием отца Гамлета, женитьба Клавдия на Гертруде, узнавание Гамлетом страшных подробностей происшедшего и т. д. Сама по себе напряженная ситуация еще не рождает трагедии, хотя задевает за живое одних больше (Гамлет), других меньше (Горацио); для третьих она вообще та самая «мутная вода», в которой удобно ловить рыбу (Розенкранц, Гильденстерн); для четвертых она — среда, к которой приноровиться ничуть не труднее, чем ко всякой иной (Полоний); для пятых — нормальная обстановка проявления их жизненных интересов (Клавдий, Гертруда). Трагедия начинается там, где возникает активное противодействие героя напряженной ситуации и характерам, стоящим на ее отрицательном полюсе. Ведь то, что «весь мир — тюрьма», то, что «порвалась цепь времен», то, что совершено подлое убийство короля, — все это существует для всех. Но пока Гамлет бесстраш-

но не пошел на бой с «морем бед» («состоянием мира») — трагедии еще нет. Трагедия начинается там, где есть активность характера по отношению к безысходным обстоятельствам. Сами по себе несчастья, свалившиеся на плечи хорошего человека, еще не трагедия. Если видеть трагедию Гамлета только в том, что его отец был убит, погибла его возлюбленная Офелия, а потом и он сам, то тогда Лаэрт ничуть не менее трагическая личность: у него тоже убит отец, погибла любимая сестра, а потом и он сам погиб. Однако перед нами трагедия Гамлета, а не Лаэрта. Почему? Да потому, что только Гамлет выступил активно против обстоятельств и против самого «состояния мира». Лаэрта обстоятельства потащили за собой и совлекли в могилу, в то время как Гамлет пошел против обстоятельств, против мира зла и пал в неравной борьбе за необходимые, но еще неосуществимые требования чести, справедливости, красоты духа и человеческих отношений. Если бы Гамлет мог жить спокойно, как посредственно-благородный Лаэрт, мирясь с подлостью века или не видя ее, то датский принц, при его уме, воле, положении, мог бы беззаботно жить (вернее, существовать). Но Гамлет не мирится с миром-тюрьмой, выступает против исторически непреодолимых обстоятельств и гибнет.

У датского принца были две дороги. О них-то и идет речь в знаменитом центральном монологе Гамлета:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос. Достоинно ль  
Смиряться под ударами судьбы,  
Иль надо оказать сопротивление  
И в смертной схватке с целым морем бед  
Покончить с ними? Умереть. Забыться.

Это — трагическое, глубочайшее в своей философичности раздумье о пути жизни. Как действовать? Существовать, прозябая, или жить и погибнуть? Эти раздумья — не «гамлетизм» (*не рефлексия трусости и нерешительности*), а процесс осознания силы зла и принятия решения выйти на бой с ним даже ценой

жизни покупающего право на несмирность «под ударами судьбы». Ворон, питаясь падалью, живет сто лет, а орел — десять. Что лучше? Не один герой решал для себя этот вопрос. И только выбор второго пути — смертельная схватка с морем бед, активность — отличает орла от ворона.

Гамлет трагический герой — он активен по отношению к обстоятельствам, и он космически масштабная личность. Юрий Олеша говорил артисту Борису Ливанову:

«— Возьми Лаэрта, Полония... Какие сами по себе величественные фигуры! А перед Гамлетом они ничто!

— Величественные?

Совершенно правильно он мне ответил, что Полоний вовсе не комический персонаж, ограниченно-льстящий, подслушивающий и т. п. Его любил, надо помнить, покойный король. Что касается Лаэрта, то это по крайней мере Сид.

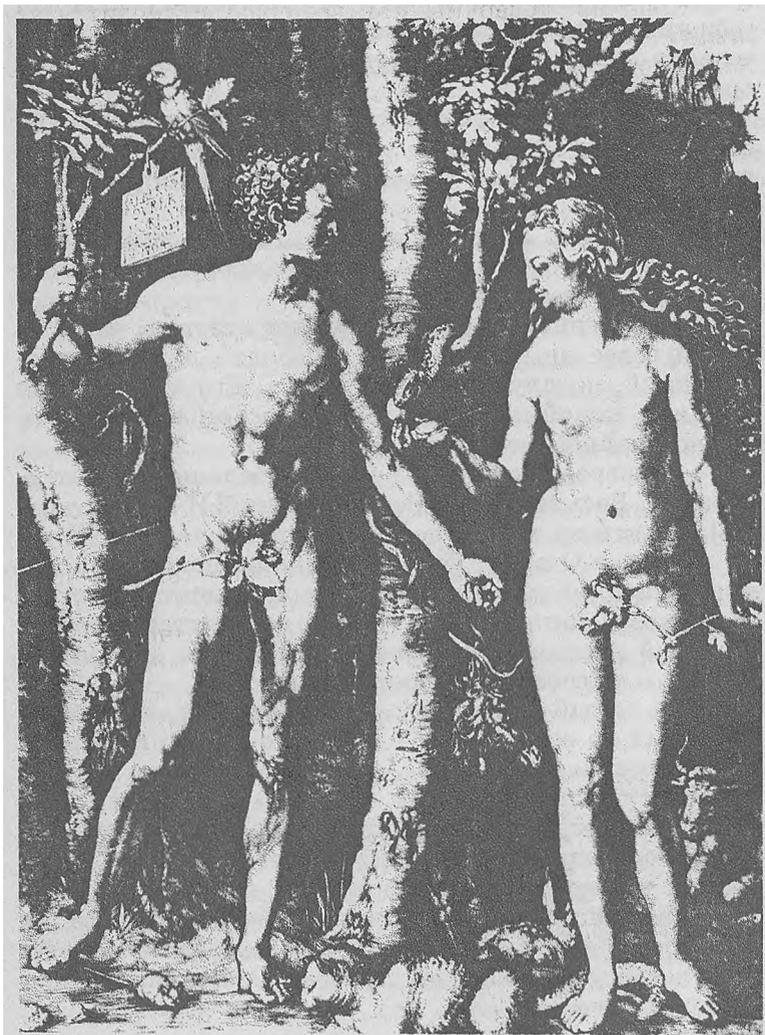
— А перед Гамлетом — фат! Не больше как фат! А Горацио? Ведь это Эразм Роттердамский! И Гамлет учит его! Вот кто он такой, настолько он выше всех!»<sup>267</sup>

Велик и Отелло. Гениально пушкинское толкование Отелло: не темные силы ревности движут поступками мавра, он воплощает собою обманутое доверие. Ираклий Андроников передает суждения актера Остужева о мотивах поступков Отелло:

«Он самый искренний, самый умный, самый человечный во всей пьесе! А его чаще всего играют тупым ревнивцем. Пошел — начиная с третьего акта — рычать страшным голосом и ломать вокруг себя мебель!.. Не мог Шекспир — поэт Возрождения, проповедник свободы человеческих чувств — воспеть и возвысить темную страсть. Не поверю!

А вот наш Пушкин — он не был театральным режиссером, — а в нескольких строчках сумел объяснить весь шекспировский замысел: Отелло не ревнив. Он доверчив.

<sup>267</sup> Олеша Ю. Избранные сочинения. — М.: Гослитиздат, 1956. — С. 481.



*А. Дюрер. Адам и Ева. 1504*

Какая это правда! Какая тонкая и умная правда! Какой молодец наш Пушкин!..

Конечно, доверчив! Как все сразу становится ясным!.. Человек по своей человеческой сути должен быть доверчив. Но как часто от излишней доверчивости погибали — не отдельные люди, а целые народы и государства! Вот это трагедия! Человек должен быть доверчив — и не может быть доверчив до конца, пока в мире существуют зло и обман... Вот это настоящая трагедия!..»<sup>277</sup>

Отелло гибнет именно из-за безмерного доверия. Он, любя Дездемону, не проверяет своего доверия к ней. А когда Яго начинает плести интригу, мавр отказывает в доверии Дездемоне, не проверяя своего недоверия. Казалось бы, что стоило распутать интригу и проверить все улики и доводы против Дездемоны. Мелкий ревнивец, боящийся стать рогоносцем и сам способный на двоедушие, так бы и поступил — он бы стал мелко шпионить за женой, взвешивать все «за» и «против» и, не обрета душевного покоя и не удостоверившись окончательно в невиновности своей благоверной, не поверил бы и в ее виновность. Так бы и остался ревнивец один на один со своими «упреками и подозрениями». Но для Отелло само сомнение, сама возможность сомнения в верности Дездемоны есть уже доказательство, и в этом сказывается то, что Гегель называл «состоянием мира», а Белинский «пульсом вселенной». Сам мир, сама вселенная должны быть насквозь пронизаны ложью, коварством, двоедушием, неверностью, чтобы Отелло мог заподозрить Дездемону в неверности. А заподозрив, Отелло уже не нуждается в доказательствах, в проверке своего подозрения. Цельность и мощь характера Отелло именно в этой безграничности доверия и любви и безграничности недоверия и ненависти. В Дездемоне и в любви к ней для Отелло были сосредоточены вся вселенная, все совершенство мира, вся его гармония, вся твер-

<sup>277</sup> Андроников И. Из жизни Остужева // Новый мир. — 1959. — №6. — С. 142.

досье порядка бытия. Заподозрить Дездемону для него было все равно что усомниться в мире. Отелло говорит Дездемоне: «Пусть суждена мне гибель, скрыть не в силах: люблю тебя, и если разлюблю, наступит хаос».

Убивая Дездемону, Отелло рассчитывается со всей вселенной — он решил, что он обманулся в доверии к миру. И он действительно обманулся в доверии, но не в любви к Дездемоне, а в дружбе к Яго. Вспомним, например, слова дружеского доверия Отелло к Яго:

*Отелло*

Если ты мне друг,  
Открой мне все.

*Яго*

Надеюсь, вам известно,  
Как я вам предан?

*Отелло*

Именно затем,  
Что мне известно, как ты прям и честен  
И слов не стал бы на ветер бросать,  
Пугают так меня твои намеки.

Или дальше Отелло говорит:

Ты губишь друга, если сознаешь,  
Что он в беде, и не предупреждаешь.

Место прорыва гармонии мира не столь важно для Отелло: если дружба может обернуться коварством, то им может обернуться и любовь. Мир не гармоничен, а ведь Дездемона равна миру и его гармонии. Сомнение в мире равно сомнению в Дездемоне и рождает хаос, но само сомнение возможно потому, что в мире нет гармонии и возможны Яго и его коварство. Любовь к Дездемоне — благородное свойство мавра, но и ненависть к ней тоже благородна, ибо это бескорыстный порыв вернуть вселенной целостность и гармонию. Все, что способно нарушить доверие человека

к миру, все, что способно разбить гармонию вселенной, заслуживает уничтожения.

Либо властвуя надо всем, либо отрицая все, кроме себя, можно превращать зло в добро и добро в зло. Но это философия не для Отелло, это философия Яго. И тот и другой оттеняются в их женах. Вспомним в этой связи диалог Дездемоны и Эмилии о возможности измены:

*Дездемона*

Могла бы ты в обмен на целый мир  
Так поступить?

*Эмилия*

А вы б не поступили?

*Дездемона*

Как перед богом, я бы не могла!

*Эмилия*

Я тоже не могла бы перед богом.  
Но где-нибудь в потемках — отчего ж!  
...За такую плату?

Целый мир? Нешуточная вещь!

Огромный мир — не малость

За крошечную шалость.

*Дездемона*

Нет, неправда,

Ты б не могла.

*Эмилия*

Ей-богу бы могла! Сама пала бы, сама поднялась. Конечно, я бы этого не сделала за какое-нибудь жалкое колечко, два-три куска батиста, платье там какое-нибудь, юбку, шляпу и тому подобный вздор. Но за целый мир! Какая из нас не хотела бы украсить мужа рогами и положить потом целый мир к его ногам! Ради этого я пошла бы в чистилище.

*Дездемона*

Проклятье мне, когда б могла я пасть

Хотя б за все сокровища вселенной!

*Эмилия*

Да вы сообразите, этот грех был бы частью вселенной, а вся она была бы вашей. В вашей воле было бы выдать это дело за что угодно другое.

Там, где есть возможность единовластного владения миром, там зло обращается в добро, а добро в зло, там нравственность и безнравственность относительны и взаимообратимы. Главное в приведенном поединке мнений — вопрос: может ли человек обмануть доверие другого человека за целый мир. Эмилия считает, что может, ибо доверие, честь, совесть, верность — часть мира и могут быть владельцем мира использованы по своему усмотрению. Да, человек хозяин мира и должен распоряжаться доверием, честью, совестью свободно и по своему усмотрению. В этом суть Возрождения, и в этом соль мысли Шекспира. Дело только в том, как человек употребит эту свободу<sup>287</sup>. И одно то, что Шекспир задумывается над этим вопросом, делает его на голову выше всех великих художников Возрождения.

В «Отелло» Шекспир говорит о двух возможностях использования свободы воли — о возможности Отелло и возможности Яго. Но свободная ли воля движет Яго? Ведь он корыстный человек. Если в действиях по отношению к Отелло Яго корыстен, то неуместна предлагаемая трактовка трагедии.

Шекспир не только создал гигантские образы, но и показал глубины зла и недрогнувшей рукой выписал характеры, подобные Яго. Яго — виртуоз преступления, гений зла, шахматист интриги. Исследователи потратили много чернил, чтобы объяснить причины поступков Яго, побудительные мотивы его ненависти к Отелло. Почему Яго, рискуя жизнью, плетет паутину лжи вокруг Отелло и Дездемоны, почему губит их? В литературе об «Отелло», в сотни раз превышающей своим объемом трагедию Шекспира, есть множество объяснений этой загадки. Одни считают, что Яго ревновал Отелло к своей супруге Эмилии и в этом причина его коварной интриги. Другие считают, что сам Яго был неравнодушен к Дездемоне и не мог примириться с мыслью, что она стала женою мавра. И пер-

<sup>287</sup> Для Отелло и для Дездемоны немислимо решение, которое предлагает Эмилия, потому что это разрушает гармонию мира, превращает мир в хаос.

вое, и второе предположения имеют под собой некоторое основание. Яго говорит:

Хоть я порядком ненавижу мавра,  
Он благородный, честный человек  
И будет Дездемоне верным мужем,  
В чем у меня ничуть сомненья нет.  
Но, кажется, и я увлекся ею.  
Что ж тут такого? Я готов на все,  
Чтоб насолить Отелло. Допущенье,  
Что дьявол обнимал мою жену,  
Мне внутренности ядом разъедает.  
Пусть за жену отдаст он долг женой,  
А то я все равно заставлю мавра  
Так ревновать, что он сойдет с ума.

Этот монолог лишь на первый взгляд подкрепляет предположение, что мотив поступков Яго — ревность. Ведь у Яго ненависть к Отелло вовсе не рождается из ревности, наоборот, свою ненависть к Отелло Яго пытается сам для себя «оправдать» ревностью. При этом концы с концами не сходятся в этом признании. Яго высказывает невероятное, даже для него неубедительное допущение, что Отелло (по признанию самого Яго, «благородный, честный человек», верно любящий Дездемону) обнимал его жену (Эмилию). А может ли признание Яго — «кажется, и я увлекся ею (Дездемоной. — Ю. Б.)» — служить причиной адской пропасти коварства, которую разверзает он перед доверчивым Отелло? Нет. Слишком несоразмерна мера любовной страсти (точнее, увлечения) и мера дьявольских ухищрений Яго. К тому же Шекспир нигде не возвращается к этому мотиву поведения Яго. Мог ли Шекспир так не уравновесить эти две меры, так лихоходом брошенной фразой обосновывать поступки Яго, если бы считал необходимым мотивировать злые ухищрения Яго ревностью? Не мог.

У шекспироведов есть и другое предположение о причинах коварства Яго — желание сместить Отелло и продвинуться по службе. Исследователи, близкие к



Г. Доре. Иллюстрация к роману С. Сервантеса  
«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»

фрейдизму, склонны искать движущие пружины поведения Яго в его сексуальной неполноценности; близкие к расизму — в ненависти белого к мавру.

Однако не потому ли столь многообразны по на-

правлениям и столь безрезультатны по итогам поиски побудительных причин действий Яго, что Шекспир сознательно не дал их. Если бы Шекспир считал необходимым мотивировать действия Яго той или иной побудительной причиной, то на долю его исследователей не осталось бы труда строить догадки. У Шекспира нет никакой внятной и реальной мотивировки действий Яго именно потому, что отсутствие этой мотивировки и есть гениальная мотивировка. Шекспир показывает, что Яго бескорыстный злодей. Он полный антипод Отелло. Если Отелло бескорыстно творит справедливость, то Яго бескорыстно творит зло. Отелло бескорыстен в благодеяниях, Яго — в злодеяниях. И тот и другой осуществляют великую заповедь Возрождения, записанную как единственный пункт устава Телемской обители Рабле, — «делай что хочешь!». Но один из них хочет делать добро, другой — зло. И трагедия порождена свободным волепроявлением характеров. Два гигантских противоположно заряженных характера, столкнувшись, вызывают катастрофическую вспышку, в которой оба сгорают. Шекспир в *Отелло* и *Яго* раскрывает две стороны свободной воли: способность творить подвиги добра или неслыханные злодеяния.

Шекспиру в обрисовке героев присуща вольность и широта, которой Пушкин, по его собственным словам, учился у английского драматурга.

Шекспировские герои обладают свободой воли, активностью мысли, чувства и действия. Особенно это сказалось в «*Макбете*».

Белинский писал об этой трагедии: «*Макбет*» — одно из самых колоссальных и вместе с тем самых чудовищных произведений Шекспира, где, с одной стороны, отразилась вся исполинская сила творческого его гения, а с другой — все варварство века, в котором жил он... «*Макбет*»... огромное, колоссальное создание, как готические храмы средних веков. Что-то сурово-величаво-грандиозно-трагическое лежит на этих лицах и их судьбе; кажется, имеешь дело не с людьми, а с титанами, и какая глубина мысли, сколько

обнаженных тайн человеческой природы, сколько решенных великих вопросов, какой страшный и поучительный урок!..»<sup>29/</sup>.

Борьба Макбета за власть — форма утверждения личности, раскрепощенной от условностей и предрассудков средневековья. В центре внимания Шекспира стоит проблема свободы личности и ее отношения к обществу. Может ли личность обрести свободу, не попирая свободы других людей, не узурпируя свободы общества? Этот вопрос Шекспир исследует в «Макбете».

Макбет, ища выход титаническим силам своей души, стремится к власти. Для переломной эпохи власть — почти единственная форма человеческой свободы и реализации сил выдающейся личности. Исторический парадокс в том, что во имя собственной свободы нужно властвовать, а чтобы властвовать в данных условиях, нужно узурпировать власть и подавить свободу других. А отнимая свободу у других, личность впадает в произвол и тем самым лишает себя свободы. Узурпатор Макбет, стремясь к свободе, обрел лишь произвол. В произведениях средневекового сакрального символизма царил произвол бога. В художественную концепцию искусства Возрождения врывается произвол человека. Установив свою власть как власть произвола, Макбет возвел его в закон и дал свободу не себе, а произволу. Именно поэтому его «законная» королевская власть оказалась вне закона. Именно поэтому невероятное в царстве законности становится вероятным и случается в царстве произвола: лес Бирнамский двинулся на Дунсинанский холм, Макбета убивает человек, не рожденный женщиной.

Могучие духовные силы человека реализуются в действиях Макбета уродливо, титаническая личность приходит к своему отрицанию. Макбет — и апофеоз, и кризис ренессансной веры в мощь и универсальность человека.

Действительность, формирующая человека, еще

<sup>29/</sup> Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 3 тт. — М.: Гослитиздат, 1948. — Т. III. — С. 95.

почти не включает в себя природу. Пейзаж только светится в проеме стены на картине Леонардо да Винчи, изображающей мадонну с младенцем, или служит лишь декоративным фоном в «Спящей Венере» Джорджоне. Очень скупо, почти только через упоминания деталей дает природу в «Дон-Кихоте» Сервантес, столь щедрый на описания мельчайших подробностей человеческого быта, чувствований, дум.

Человек становится мерой вещей в сатире.

Ничего невозможно понять в великом романе Сервантеса, если видеть в нем всего лишь сатиру на рыцарство и на романтическую мечтательность Дон-Кихота и практицизм Санчо Пансы. Не в том дело. Разумеется, образы Дон-Кихота и Санчо Пансы эстетически настолько многогранны, что трудно найти такую краску, которой они не были бы отмечены. Есть в них и много сатирического, но Дон-Кихот все же по преимуществу не сатирический, а трагикомический образ. Почему же о романе мы тем не менее говорим как о сатире? Потому что колоссальные общечеловеческого содержания образы Сервантеса становятся мерой остросатирического анализа состояния мира. Еще Тургенев отметил знаменательную случайность: первое издание шекспировского «Гамлета» и первая часть сервантесовского «Дон-Кихота» явились в один и тот же год в самом начале XVII столетия. Оба великих произведения порождены одной эпохой и с разных сторон отражают одно и то же состояние мира. Именно сатирический анализ состояния мира и является основным смыслом «Дон-Кихота», а не пародия на рыцарские романы, играющая не первостепенную роль в произведении. Если бы все дело было в пародировании рыцарских романов, то героем истории литературы был бы не Сервантес, а Карл V, который за полвека до выхода в свет первой части «Дон-Кихота» издал декрет (1553), запрещающий печатать и продавать рыцарские романы в американских владениях Испании. В 1555 г. сами Кортесы в петиции к императору не только добиваются распространения этого запрещения на всю Испанию, но и просят сжечь все ранее напечатанные эк-

земляры рыцарских романов. К тому же сам Сервантес, в 1615 году закончивший обе части «Дон-Кихота», всего лишь через два года (1617) пишет в напыщенном стиле рыцарских романов произведение «Пересилес и Сигизмунда». Это искреннее, восторженное, а вовсе не пародийное подражание образцам рыцарской литературы, послужившей причиной безумных заблуждений ламанчского рыцаря.

В «Дон-Кихоте» известные читателю по рыцарской литературе типы персонажей ставятся в знакомые обстоятельства и ведут себя вроде бы привычно, но на деле оказывается, что это иные характеры, иные обстоятельства и на их основе решаются другие художественные проблемы и развивается иная художественная концепция человека и мира.

Дон-Кихот у Сервантеса энциклопедически образован и вмещает в себя знания своего века, знакомый с Космологией Птолемея, с древней и новой историей и с естественной историей Плиния, трактующий как настоящий гуманист филологические трактаты и постановления отцов церкви, Цицерона, Вергилия, Горация и других античных писателей. Он обладает познаниями по военным наукам. По количеству и разнообразию знаний ламанчский рыцарь — представитель современного ему образованного общества. Однако беда тогдашней образованности в том, что она — система мертвая, схоластическая: в ней нет самого живого и плодотворного элемента науки — опыта, анализа, сомнения, исследования, критики. В культуре господствует авторитет, все равно чей (Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Аверроэса), то есть чуждая науке внешняя власть, исключая самостоятельность и свободу мысли, требующая подчинения и послушания. Дон-Кихот, как истинный представитель схоластической образованности, безгранично подчиняется незыблемому для него авторитету рыцарских книг<sup>30/</sup>.

Сервантес сталкивает авторитет книг с авторите-

<sup>30/</sup> См.: Мережковский Д. Вечные спутники. Кальдерон и Сервантес. — СПб. — С. 41.

том жизни, догматы чужого мнения с собственными воззрениями, сложившимися на основе личного опыта. Художественная концепция «Дон-Кихота» утверждает: жизнь шире предвзятых идей; она размыкает искусственные построения ума и фантазии и весенним половодьем выносит человека к свету, к солнцу или топит его. Личность и мир, знание и практика, культура, оторванная от опыта народа, и опыт народа, оторванный от культуры, разум и нравственность — вот только некоторые из важнейших философских проблем, решаемых Сервантесом.

На пороге неизбежно надвигающегося промышленного разделения труда Сервантес раскрывает человечеству трагикомические следствия разделения труда на умственный и физический — догматический характер культуры и ее оторванность от практического опыта народа, слепой фанатизм в следовании лишь по видимости высоким идеям, которые не выверены жизнью народа. Благородные учения хороши, но мир сложнее и богаче их, и не жизнь должна подчиняться теориям, а теории должны сообразовываться с жизнью.

Героический пафос и рыцарство Дон-Кихота выросли не из фактов, а из вымыслов, почерпнуты из культуры, не выверенной трезвым опытом. Над Дон-Кихотом тяготеют нравственные долженствования. Его «свободная» деятельность на деле «запрограммирована» предшествующей культурой, и он раб устоявшихся в ней представлений о чести, долге, смысле жизни. В рыцарях он видит «вполне законченный и совершенный образец добродетели даже для будущих поколений». «Амадис, по словам Дон-Кихота, был полюсом, звездой и солнцем храбрых и влюбленных рыцарей, все, кто только записался в рекруты под знамя любви и рыцарства, должны подражать ему».

Сервантес видит реальное противоречие исторического развития: с одной стороны, невозможно жить на пепелище из сожженных книг и каждому начинать все сначала, не опираясь на предшествующие знания; с другой стороны, непродуктивен невольный подражательный характер действий современного чело-

века. Не органическое действие сообразно обстоятельствам жизни присуще человеку, а поступки, опосредствованные образцами прошлого, основанные на историческом прецеденте, к тому же дошедшем в ложной трактовке. Это историческое противоречие оборачивает трагедией и комедией всякое доброе начинание, всякую высокую идею, осуществляемую таким непроизвольно догматическим способом. Так, рыцарское призвание Дон-Кихота, которое, по его словам, заключается в том, чтобы «странствовать по земле, восстанавливая правду и мстя за обиды», оборачивается новой ложью и новыми обидами для людей.

Разрыв культуры и народного опыта воплощен Сервантесом в колоссальных фигурах ламанчского гидальго и его оруженосца. Предшествующая культура, накопленная человечеством в сложных условиях, требует от Дон-Кихота боевых подвигов, рыцарской славы и доблести, а Санчо Панса, опирающийся в своих суждениях на личный опыт, на врожденное добродушие и мягкость характера, глубоко чужд каким бы то ни было воинственным идеям: «Ваша милость, — обращается оруженосец к славному рыцарю, — человек я тихий, кроткий и миролюбивый, умею забывать обиды, потому что у меня есть жена, которую надо кормить, и дети, которых надо воспитывать. Да будет вашей милости известно, что нигде и ни в каком случае я не обнажу меча ни против виллана, ни против рыцаря, и что с этой минуты до дня второго пришествия я заранее прощаю все обиды, которые мне нанесли или нанесут, кем бы они ни были причинены — особой высокого или низкого звания, богачом или нищим, словом, — не принимая в расчет ни сана, ни положения».

В Санчо живет народная мудрость, предрассудки и заблуждения. Он считает, что справедливость «есть не что иное, как сам король». Но в то же время он сомневается: «не лучше ли быть земледельцем, чем царем». По всякому делу у Санчо — свое мнение. Народный опыт и его собственный тесно переплелись, и когда Санчо приводит пословицу, она звучит как

его собственное суждение, а когда он высказывает свою мысль, то она отточена и афористична, как пословица. «Я знаю больше пословиц, чем книга, — говорит Санчо, — и у меня во рту такое множество их, когда я говорю, что они дерутся друг с дружкой, чтобы выйти наружу... У меня нет за душой никакого богатства, никакой земли, кроме пословиц».

Санчо Панса предоставляет жизни течь по ее собственному руслу и не считает нужным вторгаться в это само по себе разумное течение. Разве что сама действительность потребует от него вмешательства. Он не даст себя в обиду, но и не причинит обиды никому. На долю других он оставляет право жить так, как им это заблагорассудится. Для него не существует мировых проблем, ибо весь мир — это он сам и его непосредственное окружение, это видимая им реальность, дополненная несложными представлениями о ней. Состояние мира, как и всякая абстрактная идея, чуждо славному оруженосцу.

Дон-Кихот не улавливает реальность, для него нет окружающих обстоятельств, он прямо и непосредственно видит в обнажении перед ним стоящее состояние мира. Неблагополучие человечества причиняет гидальго физическое страдание. Он считает своим священным долгом вмешиваться во все и хочет исправить мир, выправить век, вылечить время, вывихнувшееся из суставов. Себе рыцарь оставляет горькое счастье непримиримой борьбы за идею и право на славу. «Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям. В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвование...»<sup>31/</sup>.

<sup>31/</sup> Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот. Речь, произнесенная 10 января 1860 года. Собрание сочинений. В 20 тт. — Т. XI. — М., 1956. — С. 171.

Мечтательность и здравый смысл, серьезное отношение даже к смешному и шутовское — даже к серьезному, начиненность знаниями и полное их отсутствие — вот что есть Дон-Кихот и Санчо Панса, эти два человека для других. Рыцарь и его оруженосец родственны, они две стороны единого — Человека как меры самого мира и его состояния. «Казалось, они вылиты в одной форме, — говорит Сервантес, — так что безумные выходки господина без глупостей слуги не стоили бы ни гроша».

Эти во многом противоположные персонажи роднит одно удивительное и редчайшее человеческое свойство — бескорыстие. На заре самой стяжательской эпохи Сервантес в качестве меры состояния мира выт-двинул людей бескорыстных. И во имя этих качеств мы готовы простить им все их чудачества и безумства, недостатки и глупости.

Бескорыстен не только мечтатель Дон-Кихот, но и «реалист» Санчо Панса. Оруженосец покидает опустыленную ему власть и берет в дорогу только немного овса для Серяка да полхлеба для себя — вот и вся «выгода», которую Санчо извлекает из своего губернаторского сана. Но зато «законы» его до сих пор действуют в той стране, где их называют «постановлениями великого правителя Санчо Пансы».

Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого мира и ими можно мерить мир на человечность, разумность, бескорыстность. В полной сумасшедших чудачеств жизни героев столько свободы и поэзии, утраченной людьми в их повседневности, что в конце концов безумец Дон-Кихот оказывается более нормальным человеком, чем «нормальные» люди, охваченные жадностью, властолюбием.

Из-за несчастного ослиного седла спорят, кричат, готовы убить друг друга постояльцы гостиницы — лакеи и служанки, вельможи и благородные дамы, чиновники, солдаты, агенты инквизиторского суда. «Вся гостиница была сплошным плачем, стоном, криком, с ужасами, беспорядком, несчастием, с ударами копий и палок, с затрещинами и Подножками, с рана-

ми и кровопролитием». И только безумный Дон-Кихот оказывается разумным существом среди этих истинных безумцев. В нем нашелся здравый смысл, чтобы крикнуть: «Клянусь именем бога всемогущего, это позорно и чудовищно, что столько благородных гидальго, сколько их здесь собралось, готовятся перебить друг друга из-за такого ничтожного повода».

Сервантес мерит Дон-Кихотом и Санчо Пансой неразумность мира.

В «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского человек выступает как мера сатирического анализа. Глупость в произведении Эразма не только объект, но и субъект сатиры. «Нормальная», «умеренная» человеческая глупость, дурость «в меру» судит и казнит, унижает и осмеивает дурость неразумную, бесчеловечную.

Гуманисты эпохи Возрождения прокламировали реальный земной смысл жизни и утвердили, что цель жизни человека в нем самом. Подходя к этим художникам конкретно-исторически (*судя о них по тому, что они внесли в художественное развитие человечества*), мы увидим, что они сосредоточили внимание человека на действительности и превратили ее в поле деятельности и борьбы. Их ответ на вопрос о смысле жизни заключал в себе две возможности дальнейшего развития решения этой проблемы: с одной стороны, эгоцентрическое сосредоточение личности на себе и, с другой стороны, выход человека к человечеству и жизнь во имя людей. В ходе дальнейшего развития литературы обе эти возможности будут реализованы в разных ветвях развития искусства.

Архитектуре Возрождения присущи ассоциативность архитектурной формы, ее тождественность социальным идеям.

Эпоха Возрождения, свершив исторические преобразования, создав великое искусство, не смогла решить трагического противоречия человека и общества, не смогла развить все силы общества через, а не вопреки личности и развить все силы личности через общество и на благо, а не во зло ему. Надвигавшаяся

эпоха буржуазного эгоизма опалила холодным дыханием великие надежды гуманистов. Исторически незрелое требование гармонии человека и мира пришло в трагическое противоречие с невозможностью его актуального осуществления. Трагизм крушения надежд на осуществление гармонической, универсальной, могучей личности человека почувствовали наиболее прозорливые и глубокие художники Ренессанса — Рабле, Рембрандт, Сервантес и Шекспир.



## **БАРОККО: ЭКЗАЛЬТИРОВАННЫЙ, ГУМАННЫЙ СКЕПТИК- ГЕДОНИСТ В НЕУСТОЙЧИВОМ МИРЕ**

### **СКЕПТИЦИЗМ — ФИЛОСОФСКИЙ ФУНДАМЕНТ БАРОККО**

Как фундаментом классицизма станет рационализм Декарта, так основанием барокко стал философский скептицизм Монтеня и моральный релятивизм Шаррона.

Декарт сомневался в своем существовании и доказывал его тем, что он мыслит. Монтень усомнился в мышлении. Противопоставляя Декарта и Монтеня и выясняя принципиальные различия между ними, О. Миллер писал: «Одна и та же исходная точка привела Декарта к другим результатам, чем Монтеня»<sup>327</sup>.

О. Миллер в своих Лекциях об историческом ходе развития науки словесности объясняет скептицизм Монтеня особенностями его эпохи: «В ту пору, когда католики предавали протестантов костру, а эти в свою очередь делали то же (например, протестанты сожгли Сервета), когда иные ученые держались еще твердо средневековой схоластики, другие же

<sup>327</sup> Исторический ход развития науки народной словесности. Лекции О. Миллера. Запись Л. Иполитова, 1863—1864 гг. (рукописный фонд ФБОН), вып. II, 6 р. М-604. Лекция 14.

преследовали ее и вводили новые начала, когда самые противоположные мнения проповедовались и запрещались с одинаковым деспотизмом, — то, видя все это, умному человеку, не знающему, где правда, легко было дойти чуть не до крайнего скептицизма. Скептицизм Монтеня выразился и в надписях, сделанных им на стенах своей комнаты, например: «И за и против равно возможно», «Между беспрестанными переливами мысли и суждений нет ничего прочного; никто никогда не доходил до истинного, да и не дойдет никогда», «Я ничего не знаю, воздерживаюсь и ничего не понимаю» и прочее»<sup>337</sup>.

Архиепископ Камбрейский Фенелон (XVIII в.) в своем письме к Людовику XIV обращает внимание на противоречия между бедственным положением народа и роскошью двора:

«Вам (т. е. Людовику. — Ю. Б.) никогда не говорили о государстве, а только о короле и его доброй воле; ваши доходы и расходы доведены до бесконечности, вас возносили и восхваляли до небес и для доставления средств вам истощили Францию. Все ваши распространения государственной территории — несправедливы, так как несправедливая война не будет справедлива потому единственно, что счастлива. Приобретать чужое добро нехорошо, особенно в то время, когда народ мрет с голоду, когда города и деревни пустеют. Нехорошо истощать силу для смутного. Вместо того, чтобы выкачать деньги с народа, надо бы было кормить его».

Своеобразный демократизм и сочувствие интересам народа сказались и на литературных воззрениях Фенелона, который в числе немногих в эпоху абсолютизма во Франции изучал классиков не столько императорского Рима, сколько демократической Греции. Фенелону было поручено воспитание дофина, но вскоре из-за либеральных взглядов его отстранили от выполнения этой задачи.

Мировоззренчески барокко связано с утопическими и мистическими учениями Я. Беме и К. Кульмана.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БАРОККО

Барокко — порожденное кризисом Возрождения художественное направление XVI—XVII вв., к которому относятся Л. Ариосто, Т. Тассо (Италия), Т. А. д'Обинье (Франция), Г. Сакс, А. Грифиус, Г. Гриммельсхаузен (Германия), Лопе де Вега, П. Кальдерон, Ф. Кеведо (Испания), Б. Джонсон, Дж. Уэбстер (Англия).

Торквато Тассо (1544—1595) выступает как поэт и как теоретик искусства («Рассуждение о героической поэме»). В центре его внимания теория эпопеи. Тассо опирается на Аристотеля, но в отличие от него отдает предпочтение не трагедии, а героической поэме и строит свои концепции на ее материале. Теория, по мнению Тассо, должна выработать образец героической поэмы. Однако этот образец не заключается в каком-либо одном, даже лучшем поэтическом произведении («Илиаде» или «Энеиде», например), он может быть создан на основе теоретического изучения всех существующих поэм.

В понимании сути поэзии Тассо идет от аристотелевского «мимезиса»: поэзия — подражание словом. О предмете подражания Тассо высказывает самостоятельное суждение: в отличие от стоиков, считавших предметом поэзии действия богов и людей, Тассо говорит о том, что поэзия — это словесное подражание действиям человеческим (если поэзия и выводит богов и животных, то приписывает им человеческие действия). Природа и ее явления служат только побочными украшениями, главное же в поэзии — человек и все человеческое. Оно возбуждает в нас приветливое участие и может служить назиданием нашей собственной жизни<sup>34/</sup>.

<sup>34/</sup> С. Шевырев говорил по поводу определения Тассо предмета поэзии: «...нельзя не согласиться с тем, что эта мысль Тассо чрезвычайно глубока и принесла честь его теории» (Шевырев С. Теория поэзии. — СПб, 1887. — С. 92).

Цель поэта, согласно Тассо, идея прекрасного. Тассо говорит и о взаимоотношении полезного (*практического*) и незаинтересованного в эстетическом отношении искусства к действительности: «Сличая цель наслаждения с целью пользы, нельзя не признать, — пишет он, — что первая благороднее второй, потому что мы желаем этой цели для нее самой и всего другого для нее же желаем. Вот почему эта цель имеет совершенное сходство с блаженством, в котором заключена цель гражданина; сверх того она и дружна с добродетелью, ибо возвышает природу человека, как читаем мы в «Атене»: вот почему любящие наслаждение бывают великодушны и щедры. Но пользы мы ищем не для нее са'мой, а для чего-нибудь другого; здесь причина, почему полезное есть цель менее благородная, нежели наслаждение, и потому менее сходства с тем, что мы называем последнею целью». Эти положения Тассо явились для эстетики переломным

пунктом в решении проблемы о цели искусства. Исходным моментом в развитии этой проблемы было сократовское отождествление прекрасного с полезным. Противоположна позиции Сократа позиция Канта, отождествившего прекрасное с бесполезным (с тем, к чему относятся без практической заинтересованности). Тассо говорит о двух моментах в искусстве: о его пользе (нижшее начало) и наслаждении (высшее начало). Эстетика Тассо — звено в цепи перехода от древнегреческого к новому



П. П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Ок. 1623

взгляду на природу прекрасного и на цели искусства. Тассо устанавливает связь между незаинтересованным (собственно эстетическим) отношением поэта к действительности и его социальной заинтересованностью (имеются в виду государственные, политические, гражданские интересы): «Если поэт, поскольку он поэт, будет иметь наслаждение предметом, он не устранился от этой цели, к которой должен устремлять все свои мысли, как стрелы свои стрелы; но поскольку он есть гражданин и член города или, по крайней мере, поскольку искусство его подчинено искусству верховному над всеми (Тассо имеет в виду искусство политики, управления государством, ведения гражданской жизни. — Ю. Б.) — он избирает целью благородную пользу. Итак, из двух целей, предполагаемых поэтом, одна, собственно, принадлежит его искусству, другая — искусству высшему; но, взирая на собственную цель свою, да остережется он (поэт. — Ю. Б.) перейти в противное, ибо благородные наслаждения противны неблагородным».

Признав за художественным творчеством общественное значение, Тассо видит в этих возможностях как бы внешнюю цель искусства, внутренняя же его цель — наслаждение — основывается на незаинтересованном отношении к объекту. Тассо считал гражданственность необходимым свойством художника, но в сфере искусства гражданин обязан быть поэтом.

Тассо — защитник в теории и проводник на практике аристотелевского принципа единства действия. В этом вопросе он противостоит Ариосто, строившему свою поэму вне принципа единства действия.

Трактат Тассо «Рассуждение о героической поэме» — ценное историческое свидетельство эстетических споров XVI в.: «Единство действия в наши времена дало повод к различным и длинным прениям между теми, которых гнев литературный до войны доводит. Иные признали это единство необходимым; другие, напротив, думали, что множество действий приличнее для героической поэмы. Защитники единства ссылаются на власть Аристотеля, на величие древних греческих и

латинских поэтов; у них нет недостатка в разумном оружии, но им сильно противоборствуют: обычаи современного века, всеобщее согласие дам, кавалеров и дворов и, наконец, опыт — эта несокрушимая опора истины. Ариосто пренебрег следами древних писателей и правилами Аристотеля, обнял в поэме своей многие действия, и, несмотря на то, его читают и перечитывают все возрасты и полы; знают все народы; он нравится всем; его слава живет и все юнеет и летает по устам смертных». Тассо не считает успех поэмы Ариосто доказательством верности нарушения единства действия, ибо поэму Ариосто мы ценим не благодаря, а вопреки этому нарушению, ценим за другие качества.

Единство действия Тассо в духе классицизма объявляет вечным и неизменным законом эпической поэзии. Поэма должна быть похожа на сотворенный богом мир, а последний обладает единством: «Мир, заключающий в своем лоне столько разнообразных предметов, один, одна его форма и сущность, один узел, связующий все его части разногласным согласием: нет в нем недостатка, — и все, что ни есть, служит в нем к необходимости или к украшению: подобным образом, по моему мнению, и превосходный поэт (который не по чему иному именуется божественным, как по тому, что, в действиях своих, уподобляясь верховному художнику, становится участником его божественности) создает поэму, в которой, как в малом мире, так строятся войска, готовятся битвы на суше и море, осаждаются города, происходят единоборства, турниры, описываются голод, жажда, бури, пожары, чудеса; собираются советы на небесах и в аду; попеременно видны мятежи, раздоры, заблуждения, волшебства, подвиги, жестокости, смелости, вежливости, великодушия, любви, то счастливые, то несчастные, — и, несмотря на все это разнообразие предметов, поэма должна быть единою, единою ее форма и душа, чтобы все сии предметы друг ко другу относились, один от другого зависели, чтобы по отнятии одной части или по перемене места оной разрушалось самое целое».

Художественное произведение для Тассо — единый мир, целостный, внутренне замкнутый, организованный, не могущий быть измененным ни в одной своей части без разрушения целого. Творчество поэта для Тассо — подражание творчеству бога. Поэт, по Тассо, как бы сотворяет свой мир: «искусство строить поэму» походит «на разум вселенной, который есть соединение противоположностей, как разум музыки».

### ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА БАРОККО

Барокко — от португальского *regola bagosa* — жемчужина неправильной формы; согласно другим теориям, от итальянского *bagosso* — странный, причудливый; происхождение слова связывают также с латинским мнемоническим обозначением фигуры силлогизма — *bagos*; по другим источникам: от слова *bagoso*, использовавшегося в средние века для обозначения нелепого педантизма. Понятие «барокко» введено в литературную критику Теофилом Готье "одновременно с понятиями «арабески», «гротеск». Евгению д'Орс расширил понятие «барокко», интерпретируя его как вечно повторяющуюся фазу развития цивилизаций, близкую «дионисийскому» искусству Ницше<sup>357</sup>. Немецкий искусствовед Г. Вельфлин и его школа видели в барокко внеисторический стиль, присущий завершающим этапам различных культур, противостоящий также вневременному ренессансу (например, утверждали, что барокко существовало в античности)<sup>367</sup>. Слово «барокко» восходит к итальянскому слову *Bagosso*, португальскому *bagoso*, испанскому *baguoso*, означающему жемчужину естественно-неправильной формы<sup>377</sup>. Впервые термин был ис-

<sup>357</sup> *Dictionnaire Universel des Literatures sous la dir. de B. Didier.* — P., 1986.

<sup>367</sup> Вельфлин Г. *Ренессанс и барокко.* — СПб, 1913; его же, *Основные понятия истории искусств.* — М., 1930.

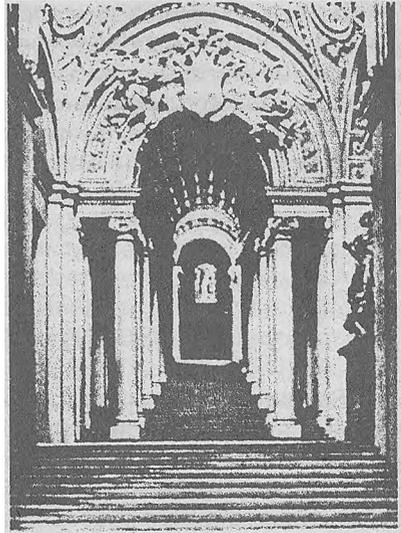
<sup>377</sup> *Scott A. F. Current Literary Terms.* — L., 1980.

пользован в середине XVIII в. как критика вычурного и экстравагантного стиля архитектуры XVII в. Со временем термин «барокко» утерял негативный подтекст и стал использоваться применительно к скульптуре, живописи, музыке и литературе. Термин «барокко» расплывчат, его определение до сих пор уточняется<sup>38/</sup>. Немецкий историк искусств Г. Вельфлин рассматривал Ренессанс и барокко как выражение двух чередующихся стилистических принципов, ни один из которых не может претендовать на приоритетность<sup>39/</sup>.

Барокко первоначально обозначало «дурной вкус», формальную изощренность художественных произведений постренессансного периода. Барокко — широкий термин, подобно готике и Ренессансу, охватывает целый исторический период развития культуры. В Италии барокко развивалось с середины XVI в. до конца XVII в., в Словакии — с середины XVII до 1780 г. (Мишианик), в России — с начала XVII в. до середины XVIII в.

Термин «барокко» принят в искусствознании и литературоведении.

Барочное художественное мышление усложнено, подчас вычурно. Шедевры барокко тяготеют к дико-



*Д. Л. Бернини.  
Скала Реджа в Ватикане.  
1663–1666*

<sup>38/</sup> Beckson K., Ganz A. «Literary Terms» A Dictionary. — N.Y., 1989.

<sup>39/</sup> См. Shipley J. T. Dictionary of World Literary Terms. — L., 1970.



Д. Л. Бернини.  
Аполлон и Дафна.  
1622–1625

винной форме («жемчужина естественно-неправильной формы»). Барокко — искусство, использующее антиномичные и неожиданные метафоры для экспрессивного выражения и «снятия» (преодоления) напряжения между горним, духовным устремлением и дольним, земным порывом, для выражения драматизма и парадоксальности, присущих отношению человека ко времени и вечности. Произведения барокко утонченно чувственны. Они примиряют дисгармонию и противоречивость бытия, расширяют границы восприятия<sup>400</sup>, создают впечатление неисчерпаемой энергии<sup>417</sup>, отличаются экстравагантной вычурностью, изысканной пыш-

ностью, преувеличением, устремленностью к высокому<sup>427</sup>, эксцентричностью и избыточной цветистостью<sup>437</sup>. Барокко — отказ от конечного во имя бесконечного и неопределенного, принесение гармонии и меры в жертву динамизму, акцент на парадоксе и неожиданности, на игровом начале и непроясненности. Барочной мысли присущ дуализм. Барокко возрождает дух позднего средневековья и воинственно противостоит монизму Возрождения и Просвещения<sup>447</sup>. В католических странах Европы барокко выражало идеи контрреформации и сти-

<sup>400</sup> Beckson K., Ganz A. «Literary Terms» A Dictionary. — N.Y., 1989.

<sup>417</sup> См. Scott A. F. Current Literary Terms. — L., 1980.

<sup>427</sup> См. Shaw H. Dictionary of Literary Terms. — N.Y., 1972.

<sup>437</sup> См. Baldick C. The concise Oxford Dictionary of Literary Terms. — Oxf., 1990.

<sup>447</sup> См. Shipley J. T. Dictionary of World Literary Terms. — L., 1970.

мулировало развитие сакрального и светского (придворного) искусства. Барокко главенствовало в искусстве в период между Возрождением и классицизмом (с конца XVI до XVIII вв.), а своего расцвета достигло во Франции и Италии в XVII в.

Как полагает Н. Балашов, с нарушением равновесия идеального и реального наступает кризис ренессансной художественной системы и появляется маньеризм. В его произведениях жизненно-реальное заменяется условной формой — «ла маньера». Барокко начинается на рубеже XVI и XVII в. в пикарескно-бытовом романе, во фламандской и голландской жанровой живописи. Здесь реальное подавляет идеальное. В барокко сохранялось и жизненно-реальное, и идеальное, но они выступали как противостоящие друг другу, и вместо взаимозависимости на первый план выходил их конфликт, нарушавший их гармонию ренессансной эпохи<sup>467</sup>.

Барокко проявило себя в архитектуре (Дж. Л. Бернини), в музыке (А. Вивальди), в живописи (М. Караваджо, П. П. Рубенс), в литературе (П. Кальдерон).

Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна сомнений в возможностях человека, скепсиса, ощущения тщетности бытия и обреченности борьбы со злом. Важнейшими темами искусства барокко становятся окрашенные ужасом мучения и страдания человека. Барочные произведения полны мистических аллегорий, монументальности, натуралистичности, цель искусства барокко — исторгнуть изумление. В произведениях барокко острая жажда жизни и стремление к наслаждениям сочетаются со страхом смерти, ожиданием Страшного суда, с ощущением «vanitas» (бренности и тщетности бытия).

Художественная концепция барокко проявляется и через систему образов, и через особый художественный барочный стиль произведений. Эта концепция ут-

<sup>467</sup> Балашов Н. Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и ХУТГстолетия // Академические тетради. — №1. — С. 88.

верждает «человека барокко», особые формы быта и культуры, «чувствоприроды», «барочный космизм». Барочные произведения проникнуты трагическим пафосом и отразили смятение «человека барокко», оглушенного феодальными и религиозными войнами и разгромом крестьянских движений и городских восстаний XVI в., мятущегося между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из своего положения. Надвигающаяся эпоха предпринимательства и частной инициативы готова была превратить раблезианский гуманистический лозунг «делай что хочешь» в Гоббсов тезис: «Человек человеку волк» и в войну «всех против всех». Блекла гуманистическая вера в мощь и универсальность человека. Один из героев Шекспира дает такую философическую трактовку жизни и ее ценности, которая предвещает кризис гуманистических идеалов:

Так догорит, огарок!  
 Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр,  
 Неистово шумящий на подмостках  
 И через час забытый всеми; сказка  
 В устах глупца, богатая словами  
 И звоном фраз, но нищая значеньем.

Искусство барокко подхватило и развило именно эту сторону своих размышлений и сомнений своих предшественников. Но если у гуманистов сомнение в смысле и плодотворности жизни есть лишь момент уверенности в ее ценности, то для художников барокко это сомнение превращается в концепцию тщеты человеческого существования. Барокко явилось выражением кризиса гуманистических идеалов Возрождения.

В картине Х. Рибера «Самоубийство Катона Утического» перед зрителем предстает трагический герой, вовсе не похожий на могучих титанов шекспировских трагедий. Здесь трагическое перерождается в ужасное и героическая готовность к смертельной борьбе оборачивается биологическим страхом смерти и инстинктом самосохранения. Человек трактуется как жалкое существо, без разумного назначения появившееся на свет, которое, умирая, наполняет мир своим предсмертным криком безысходной тоски и слепого ужаса.

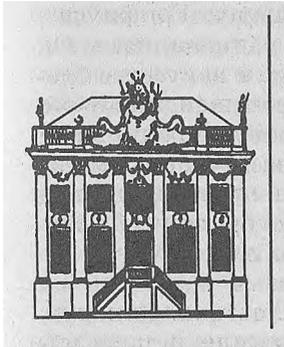
Трагический герой Гофмансвальдау, Грифиуса и других поэтов барокко — это снова мученик, но мученик экзальтированный, находящийся в экстатическом состоянии, это самоубийца, изверившийся в возможностях человеческой жизни и добровольно принимающий мучительную смерть. Появление и педалирование темы самоубийства характерно для искусства барокко, отражающего разочарование в смысле и ценности человеческой жизни и разрабатывающего мотив скептического к ней отношения.

Герои поэтов барокко — это или экзальтированные мученики, изверившиеся в смысле и ценности жизни, или полные скепсиса утонченные ценители ее прелестей.

В архитектуре барокко — выразительный, внутренне сбалансированный, вычурный стиль, пришедший на смену стилю эпохи Ренессанса<sup>467</sup>. Барокко — термин в первую очередь архитектуры. Для архитектуры барокко характерны неправильные формы, странные сочетания, причудливые композиции<sup>477</sup>. Архитектура барокко концептуальна: *мир неустойчив, все переменчиво* (уже нет ренессансной свободы личности, еще нет классицистической регламентации). Поэтика архитектуры барокко — живописность, пышность, пластичность, иррациональность, динамизм, смещение центральной оси в композиции здания, тяготение к асимметричности. Внутри барокко как направления развивался ряд течений и школ: маньеризм (Италия), гонгоризм (Испания), прециозная литература (Франция), метафизическая школа (Англия), вторая силезская школа (Германия). Порожденное эпохой опустошительных войн, духовных и материальных кризисов, социальной разобщенности, барокко сменяется классицизмом, опирающимся на общество, в котором произошла консолидация социальных сил под эгидой сильной королевской власти.

<sup>467</sup> См. Scott A. F. *Current Literary Terms.* — L., 1980.

<sup>477</sup> См. Gray M. *A Dictionary of Literary Terms.* — Harlow,



## КЛАССИЦИЗМ: ЧЕЛОВЕК ДОЛГА В АБСОЛЮТИСТСКОМ ГОСУДАРСТВЕ

КАРТЕЗИАНСКИЙ  
РАЦИОНАЛИЗМ —  
ФИЛОСОФСКОЕ ОСНОВАНИЕ  
КЛАССИЦИЗМА

Философским основанием классицизма<sup>487</sup> стало учение Рене Декарта с его принципом «членить целостности»<sup>497</sup>.

Декарт за исходную точку своей философии принял сомнение. Он усомнился во всем существующем и выстроил логическую цепь: я сомневаюсь — значит, мыслю, если я мыслю — то значит,

<sup>487</sup> Здесь и далее речь идет о художественном направлении в постренессансном искусстве. Термины же «классический», «классицизм» многозначны. Термин *«Классический»* следует использовать с осторожностью. Термин произошел от *scriptor classicus*, человек, который писал для высших классов, в отличие от *scriptor proletarius*, который писал для низших. Позже термин «классический» стал использоваться для характеристики произведений, которые признавались достойными сохранения и изучения; также термин «классический» стал относиться ко всей литературе Греции и Рима; позже стал означать литературу, созданную в подражание греко-римской; и наконец, он стал употребляться применительно к литературе, которая хотя и могла противостоять по содержанию и форме древней,

существою. Декарт в трактате «Рассуждение о методе» разработал принципы и методологию рационализма. Он считал, что изящество и изысканность в искусстве блещут, как красота идеально прекрасной женщины; эта красота заключается не в блеске какой-либо отдельной части, но в совершенстве гармонии всех частей вместе взятых, так, чтобы ни одна часть не преобладала над другой из опасения, что пропорция, не будучи соблюдена, нарушит тем самым совершенство целого<sup>607</sup>.

Эстетика и искусство классицизма возникли на фундаменте рационалистической философии Декарта, объявляющей двумя самостоятельными началами материю и дух, чувство и разум. Декартовский дуализм и разрыв чувства и разума преломляется в классицизме (в трагедиях Корнеля и Расина) в центральном конфликте личного чувства и общественного долга.

## ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА

Нормативный и официальный характер классицизма ярко проявился в том, что Ришелье предписал академику Ля Манардиеру сличить все существующие эстетические концепции и составить из них один «пи-

но признавалась достойной именоваться классической в силу ее высоких художественных особенностей. В обычном употреблении термин «классическая» применяется к литературе, которая обладает хотя бы некоторыми из вышеперечисленных характеристик: гармонией, единством, мерой, внутренней сдержанностью и, пользуясь словами Винкельмана, «благородной простотой и спокойным величием» (Beckson K., Ganz A. *Literary Terms. A Dictionary*. — N.Y., 1989). На один из аспектов употребления термина «классицизм» указывает другой словарь: «Классицизм — приверженность классическим принципам и вкусу в литературе и искусстве». (Scott A. F. *Current Literary Terms*. — L., 1980).

<sup>497</sup> См.: Grand Larousse Encyclopedique. — P., 1961.

<sup>507</sup> См.: Гачев Д. Картезианство и «Поэтика» Буало // Буало. Поэтическое искусство. — М., 1937. — С. 10.

итический наказ». Критика и эстетика через академию сделалась законодательницей поэзии. «Ришелье предписывал академии, академия критике, критика поэзии»<sup>517</sup>.

Эстетику классицизма (*взгляды французского абсолютизма на искусство*) в середине XVII в. сформулировал Буало. Его эстетика проникнута духом регламентации, рационализма и нормативности. Рационализм Буало дает себя знать в принципе «следования разуму»: художник должен ясно мыслить, подчинять форму содержанию, быть логичным и последовательным. В процессе художественного творчества Буало видит два этапа: 1) нахождение нужных мыслей; 2) их художественное оформление. Творчество для Буало не художественное мышление, а мышление, оформляемое художественно, и в этом принципиальное отличие эстетики классицизма от реалистической эстетики:

Обдумать надо мысль и лишь потом писать,  
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,  
Простых и ясных слов напрасно не ищите...

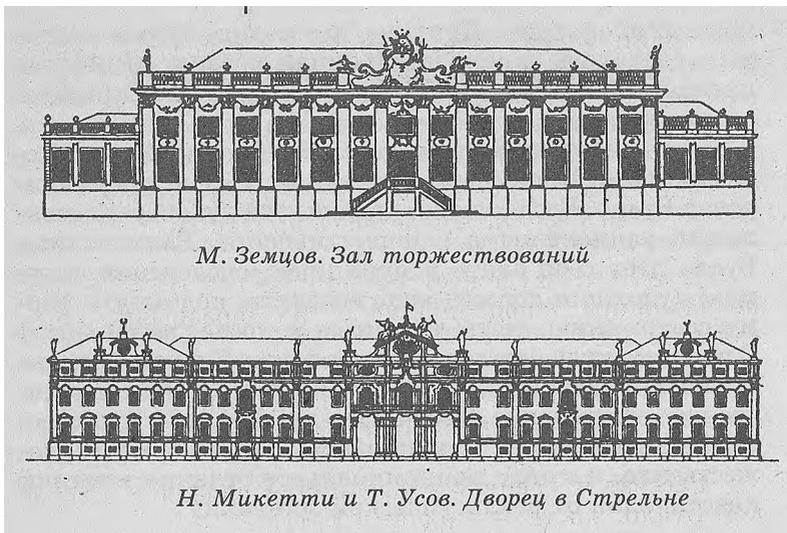
Принцип следования разуму, по Буало, имеет свое продолжение и в характере композиции произведения:

Поэт обдуманно все должен разместить.  
Начало и конец в поток единый слить  
И, подчинив слова своей бесспорной власти,  
Искусно сочетать разорванные части.

Буало видит критерий художественности в соответствии произведения искусства требованиям разума. Принцип следования разуму сочетается у него с требованием следования природе. Истина и природа — объекты изучения для поэта. В этих положениях Буало живет дух философии Декарта.

Древние поэты-классики — Гомер, Софокл, Вер-

<sup>517</sup> Кронберг И. Исторический взгляд на эстетику. — Харьков, 1830. — С. 18—19.



гилий — являются, по мнению Буало, воплощением вечных внациональных норм искусства. В трактате «Размышления о Лонгине» Буало выступает против критики этих норм Шарлем Перро и его приверженцами. По мнению Буало, поэт, особенно трагический, должен черпать сюжеты и героев в мифологии и истории древнего мира.

Классическая эстетика на первый план выдвигает трагедию как наиболее высокий жанр, отражающий несчастья и страдания великих личностей. Комедию и сатиру, которые говорят о повседневной жизни и о пороках людей, Буало считает низким жанром. В оценке сатиры Буало (сам сатирик!) расходится с традиционной классицистической концепцией: в смехе, бичующем «льстецов» и «ленивых бездельников», морально-этическая проблематика играет ведущую роль, поэтому сатира более значима, чем ода.

В своей теории жанров Буало отводит лирике второстепенное место, ибо она интересуется индивидуальным переживанием, а, по представлениям классицизма, поэзия должна отражать общее, закономерное. Буало разбирает особенности стиля поэтической речи

в идиллии, элегии, оде, мадригале, эпиграмме, рондо, сонете. Эстетическое у него сочетается с этическим и с полезным. Эстетическое наслаждение немислимо без пользы:

Учите мудрости в стихе живом и внятном,  
Умея сочетать полезное с приятным.

Для Буало художественная правда хотя и не равнозначна правдоподобию, но все же неразрывно с ним связана:

Невероятное растрогать неспособно.  
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно.

Рассвет и расцвет классицизма связан с эстетикой Буало, закат — с идеями Батте.

Иван Кронберг замечает, что теория Батте вообще ни в каком отношении не заслуживает названия философской; он употребляет выражения «искусство», «природа», «вкус», «закон» и т. п. как ходячую монету, предполагая, что всем уже известны их значения, сам же не думает вникнуть в сущность сих слов и в отношении, в каких понятия оных между собою находятся или находиться могут. А посему-то и вся сбивчивость и неопределенность и противоречия в его рассуждении.

Батте определял сущность искусства сущностью гения-творца и особенностями подражания по законам вкуса. Искусство для Батте — забава, возникшая от скуки. Происхождение художественного творчества он объясняет тем, что человек, пресытившись и наскучив природой, произвел искусство, которое вбирает в себя лучшие части природы и составляет из них новое целое, превосходящее реальную природу, но не перестающее быть натуральным. Объясняя возникновение этой «второй» действительности, Батте противопоставляет правду художественному вымыслу. Гений, творящий искусство, должен подражать природе, списывать с образцов, но он не должен ничего вымышлять. Образец для подражания — природа — имеет, по Батте,

четыре сферы: во-первых, современный физический, нравственный и политический мир; во-вторых, мир исторический, наполненный великими именами и знаменитыми подвигами; в-третьих, мир, населенный богами и героями; в-четвертых, мир идеальный или возможный, где находится общее (родовое), из которого воображение выводит образы. Эти четыре сферы природы и составляют в своей совокупности предмет искусства по Батте. Гений должен подражать не природе как она есть, а изящной природе. Этот тезис Батте — прямое продолжение эстетики Буало. Подражание природе требует особого состояния духа — энтузиазма.

Все сферы природы, являющиеся предметом искусства, делятся на две части. Первую — подлежащую чувству зрения, — и вторую — подлежащую чувству слуха. Этим суждением Батте выдвигает один из важных принципов разделения видов искусства на зрительные и слуховые. Музыка и поэзия подражают природе, подлежащей слуху, скульптура, живопись, танец — природе, подлежащей зрению. Гений творит изящное, судит изящное, формирует вкус. Вкус, по Батте, есть способность различать хорошее, дурное и посредственное. Вкус предписывает изящно подражать изящной природе. Для Батте искусство есть прекрасное изображение прекрасного. Область предмета искусства в этих суждениях Батте сужается даже относительно тех четырех сфер природы, о которых он говорит в первой части своего учения. Хороший вкус может быть только один, частных вкусов много. Вкус художника следует образовывать, воспитывать, и тогда вкус природы и вкус искусства будут едины.

Эстетика Буало переняла у Горация формулу: «развлекая, поучать». Эстетика и искусство XVII в. делали акцент на первом слове этой формулы («развлекать»), а XVIII в. — на втором («поучать» — *морализм*). Этот принцип морализма просветителей заострили эстетика Руссо и искусство сентиментализма. Романтики сочли поучения неэффективным способом нравственного воспитания. Так, Жубер утверждает, что следует писать так, чтобы мысли автора станови-

лись собственностью читателя и размещались внутри его «гостеприимного» ума. Таков ход исторического развития социально-эстетической действительности искусства.

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА КЛАССИЦИЗМА

Классицизм — художественное направление и стиль, развивавшиеся с конца XVI до конца XVIII вв., а в некоторых странах (например, России) до начала XIX в. Классицизм возник в конце эпохи Ренессанса, с которым имеет некоторые родственные черты: призыв к подражанию античности, возврат к забытым в эпоху средневековья нормам классического искусства (откуда и его название)<sup>527</sup>. Классицизм эстетически противостоял барокко и романтизму<sup>537</sup>.

Французский абсолютизм XVII в. регламентировал личность, заключая ее в жесткие рамки государственности. Король сделался как бы посредником между буржуазией и дворянством и уравнивал их противоборство. В этом национальном единении под эгидой абсолютизма согласовывалось несогласуемое, объединялось необъединимое и во имя общественного приносилось в жертву индивидуальное. Абсолютизм во Франции XVII в. выступает в качестве цивилизующего начала и гаранта национального единства. Однако абсолютизм был не только созидательным, но и разрушительным фактором общественного бытия. «Золотой» век Людовика XIV — век обнищания французского народа. Вот как характеризует состояние крестьянства Вобан в своем «Проекте королевской десятины»: «Все мои исследования доказали, что V часть простого народа совершенно нищенствует, из остальных 9-ти час-

<sup>527</sup> См.: *Grand Larousse Encyclopedique*. — P., 1961.

<sup>537</sup> См.: *Dictionnaire Universel des Literatures sous la dir. de B. Didier*. — P., 1986.

тей — 5 — в состоянии только подавать милостыню, 3 части — страшно отягощены долгами и только последнюю 7 часть можно назвать достаточной. Состоит же она только из 100 000 семейств. Простой народ презирают, но он и по числу своему и по работе составляет опору государства». Вобань предлагал подати, налоги разложить на все классы французского народа, особенно на богатые, чтобы эти налоги не приводили крестьян в нищенство.

Произведениям классицизма присущи пропорциональность частей, равновесие, симметрия, гармония форм, сдержанность выражения, рациональное построение, строгая композиция, трактовка событий вне определенной исторической среды, обрисовка характеров вне их индивидуализации<sup>547</sup>.

Осознание социального конфликта во французском обществе и историческая невозможность его разрешения отразились в искусстве классицизма (Корнель, Расин, Мольер). Именно потому, что в «Сиде» Корнеля все пронизано трагическим разладом между индивидуальным и общим началами личности, эта пьеса так полно выразила суть классицизма: конфликт индивидуального чувства и общественного долга. Герой классицизма не свободен в своих действиях, а подчинен строгим нормам общественного долга. Личность и ее свобода принесены в жертву обществу и его институтам.

В классицизме господствует идеальное, воспринимаемое в рационалистическом духе. Оно подавляло жизненно-реальное, что нарушало гармонию ренессансного образа.

Классицизм заимствовал принцип трех единств у греков, но понял его в соответствии с потребностями собственного времени. И когда Дасье правильно был разъяснен Аристотель, классицисты продолжали следовать ему в своей интерпретации.

Неверно принципом трех единств отличать искусство классицизма от искусства Возрождения, которое тоже начинало свой путь, отправляясь от трех единств.

<sup>547</sup> См.: Grand Larousse Encyclopedique. — P., 1961.



Ломбардийский гуманист Джан-Джорджо Триссино, автор «Софонисбы» (1515), первой ренессансной трагедии, следовал в ней единству места, времени и действия. Конечно, тремя единствами Корнель отличается от Шекспира, но не только и не столько этим. Существенные различия лежат в плоскости оппози-

ции свобода/регламентация. Герой искусства Возрождения руководствуется принципом «делай что хочешь», герой классицизма поступает согласно долгу.

Характер в искусстве классицизма изолирован от условий места и времени. В угоду общественному началу в характере приносилось в жертву индивидуальное. А жизнь требовала бурного развития как общественного, так и индивидуального. Этот конфликт и историческая невозможность его разрешения и отразились в классицизме.

В «Сиде» Корнеля все пронизано трагическим разладом индивидуального и общего начал личности. Индивидуальное коренится в сфере чувств: любовь предстает как наиболее высокое проявление индивидуальности. Общественное начало личности полнее всего проявляется, по Корнелю, в области долга. Конфликт индивидуального чувства и общественного долга и составляет суть трагической коллизии. И ни одно действующее лицо в «Сиде» не избегло этого рокового конфликта; это ведущее противоречие пронизывает поступки и судьбы героев.

Инфанта любит Родриго, но долг повелевает ей заглушить в себе это чувство. Воспитательница Инфанта Леонора напоминает ей о долге и порицает пыл, обьявший душу юной наследницы престола:

Принцесса может ли, забыв свой сан и кровь,  
К простому рыцарю восчувствовать любовь?  
А мненье короля? А всей Кастальи мненье?  
Вы помните иль нет свое происхождение?

И Инфанта отвечает на эту речь, как и подобает дочери монарха и дочери своего абсолютистского века:

Я помню — и скорей всю кровь пролью из ран,  
Чем соглашусь забыть и запятнать мой сан.

Казалось бы, решение принято, чувство подавлено и противоречие разрешено. Однако чувство не покидает поля битвы. Инфанта признается:

Я силюсь с ним порвать — и неохотно рву...  
 Я вижу, что душа раздвоена во мне:  
 Высоко мужество, но сердце все в огне.

Раздвоение души, о котором говорит Инфанта, и являет собою разлад общего и индивидуального.

Для Графа (отца Химены), вступившего в конфликт с отцом Родриго — Доном Дьего, также характерен разлад индивидуального и общественного начал. Граф сам признается в том, что, оскорбившись за новое высокое назначение Дона Дьего и вступив с последним в спор, он, «свое достоинство над долгом возвышая», нарушил свой долг перед королем, но не поступился своим тщеславием. К тому же долг (обязанность вступить в поединок с Родриго) борется с привязанностью к нему как к предполагаемому зятю. Юный рыцарь вынужден был даже воскликнуть:

Ты оскорбил меня, теперь меня жалеешь?  
 Ты отнял честь мою, а жизнь  
 отнять не смеешь?

Острее всего этот трагический разлад чувства и долга проявляется в Родриго и Химене. Любовь каждого из них приходит в столкновение с долгом.

Родриго любит Химену. Но ее отец оскорбил отца Родриго. И юный рыцарь во имя чести должен сразиться с ее отцом. Родриго мучительно сознает трагизм ситуации, в которой он очутился:

Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:  
 Вступить за отца, отречься от любимой!  
 Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.  
 Но что б я ни избрал —  
 сменить любовь на горе  
 Иль прозябать в позоре, —  
 И там и здесь терзаньям нет конца.  
 О злых судеб измены!  
 Забыть ли мне о казни наглеца?  
 Казнить ли мне отца моей Химены?

Противоречие трагически неразрешимо: неизбежна потеря либо чести, либо любви:

Меч, мне к блаженству преградивший путь,  
 Суровый враг измены,  
 Ты призван ли мне честь мою вернуть?  
 Ты призван ли меня лишить Химены?

В смертном поединке побеждает Родриго, и возникает новая трагическая коллизия — чувство любви в Химене борется с долгом мести к убийце отца. Более того, Химена не простила бы Родриго отступление от чести, отказ драться на поединке с ее отцом, но и не может простить своему возлюбленному убийство отца. Химена осознает двойственность поступка Родриго. Она говорит Родриго:

Я знаю хорошо, что, если честь задета,  
 Бесстрашье требует достойного ответа;  
 То, что ты выполнил, был только долг прямой;  
 Но, выполнив его, ты мне открыл и мой.

Хоть нежность за тебя восстать еще готова,  
 Я быть должна, как ты, бесстрашна и сурова:  
 Достойному меня долг повелел отмстить;  
 Достойная тебя должна тебя убить.

Двузначность происходящих событий и зависимость их оценки от того, что является мерилom этой оценки (чувство или долг), очень выпукло предстают в разговоре Химены с ее воспитательницей Эльвирой. Когда влюбленный в Химену Дон Санчо пошел драться с Родриго, чтобы отомстить ему за смерть отца Химены, последняя, беспокоясь за жизнь Родриго, восклицает:

И тот или другой сужден ему конец, —  
 Или мой друг убит, иль не отмщен отец.

На что Эльвира, видящая и оборотную сторону ситуации, резонно отвечает:

В обоих случаях вам будет облегченье:  
Или Родриго — ваш, или вы свершили  
мщенье...

Для Корнеля долг — категория разума, любовь — категория чувства. В их столкновении победа на стороне разума, ибо именно он в картезианский век представляет собою высшую общественную ценность. Разум выступает как представитель общества и государства в характере героя, чувство — представитель чисто личного начала. Корнель — выразитель рационалистического духа своего века. Однако Корнель, будучи высшим проявлением классицизма, служит вместе с тем как бы связующим звеном между гуманизмом Возрождения и Просвещением. Традиции гуманизма Возрождения, переработанные в духе нового времени, дают себя знать в корнелевском «Сиде». Эти традиции сказываются в силе и величии чувств корнелевских героев. И как ни далеки в своей наивной и естественной непосредственности чувств Ромео и Джульетта от слишком рассудочных в своих чувствах и слишком регламентированных в поступках Родриго и Химены, все же кое-что роднит художественные концепции этих трагедий Шекспира и Корнеля. И там, и здесь все окружающие возлюбленных благородные и добрые персонажи (Меркуцио, Бенволио, Кормилица, Балтазар, Лоренцо, Джованни в «Ромео и Джульетте», Дон Фернандо, Инфанта/Дон Дьего, Эльвира в «Сиде») находятся на стороне их любви, несмотря ни на какие условия. И несмотря на регламент (*долг*), влияющий на жизнь и чувства героев «Сиды», Корнель в духе традиций Возрождения вовсе не губит чувства своих героев во имя долга. И именно эта приверженность к гуманистической традиции была предметом осуждения со стороны подстрекательницы Ришелье Французской академии, которая упрекала Корнеля за «безнравственность» Химены, продолжающей любить убийцу своего отца. В этом корнелевском признании силы и определенной независимости человеческого чувства от враждебных ему обстоятельств мерцают отблески всепобеждающе-

го праздничного чувства любви Джульетты. Шекспировская героиня, услышав от своей кормилицы роковые слова: «Его зовут Ромео. Он Монтекки, сын вашего заклятого врага», восклицает:

Я воплощенье ненавистной силы  
 Некстати по незнанию полюбила!  
 Что могут обещать мне времена,  
 Когда врагом я так увлечена?

И ни вражда домов, ни смерть брата от руки любимого не могут ни заглушить, ни поколебать чувства Джульетты. Такова же и Химена, не способная переислить свое чувство к Родриго, несмотря ни на какие враждебные обстоятельства, несмотря на гибель отца от руки любимого, несмотря на долг и общественное мнение. Но если обе героини привержены всей душой своему чувству, то Джульетта ни в чем не поступает своей любовью, а Химена поступает во имя общественного долга.

Джульетта не скована никаким регламентом. Единственная мера и движущая сила ее поступков — это она сама, ее характер, ее безграничная любовь к Ромео. Шекспир отразил ренессансное высвобождение внутренних сил человека.

Еще Изольда своим полным равнодушием к аскетическим моральным нормам начала процесс высвобождения человеческой личности из-под власти внешних ограничений, железными обручами стягивающих характеры и поступки людей средневековья. Тристан был весьма неподобающим ее союзником в этом бунте против ограничений человеческого духа. Да и сама Изольда была довольно робка в этом новом и опасном деле. Джульетта же и Ромео едины и последовательны в своем отрицании всего, что мешает их чувству. Они сами и их любовь выступают как нерушимый центр вселенной. В этом сказывается мощь и глубина характеров Ромео и Джульетты и их гуманистическая вера в высшую ценность человеческой жизни. Именно разрушение средневековых аскетических норм и отсут-

ствии новых регламентирующих начал дали взрыв человеческих чувств шекспировских героев, высвобождение их духовной энергии.

Отсутствие ограничений личности дарило свободу не только добру, но и злу, поэтому на шекспировской сцене мы видим не только Ромео и Джульетту, Отелло, Гамлета, но и Клавдия и Яго. И все же пали средневековые путы и на историческую авансцену вышли космически гигантские, вселенские характеры.

В искусстве средневековья личность подчинена богу. В искусстве Возрождения она подчинена себе и пафосу своеволия. В классицизме действия героя основываются на сознании общественной необходимости, которую олицетворяет король. Неограниченный в своей воле абсолютный монарх превращается в источник произвола в судьбе героя. Подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, принесение счастья и даже жизни личности в жертву долгу, следование абстрактным нормам добродетели — таков эстетический идеал классицизма. Искусству классицизма присущи гражданский пафос, государственность позиции, вера в силу разума, четкость и ясность моральных и эстетических оценок. В то же время классицизм дидактичен, назидателен. Его образы эстетически одноцветны, им не свойственны объемность, многогранность. Произведения строятся на одном языковом слое — «высокий стиль» не вбирает в себя богатства народной речи. Эту роскошь может позволить себе только комедия — произведение низкого стиля.

Классицистическая комедия — концентрация обобщенных отрицательных черт, противоположных добродетели. Возникает сатира на ханжество, мизантропию, невежество. Абстрактные общечеловеческие пороки становятся объектом насмешки, а исходной точкой критики — абстрактные нравственные и эстетические нормы.

Немецкий литературовед Хейнц Киндерманн, исследующий исторические изменения комедии, пишет: «Мольер говорит об общечеловеческих пороках, так что определенный устойчивый круг людей не затра-

гивается им. И эти пороки он видит в том, что находится по ту сторону *raison*, за пределом общественных и естественных норм. Таким образом, «иррегулярное» становится типично человеческой главной темой комедии»<sup>557</sup>. Когда же сатира Мольера все-таки касается «определенного устойчивого круга людей» — то это бесчестные, внутренне опустошенные аристократы, ханжествующее духовенство, буржуа, стремящиеся выбиться во дворянство. Изобличая пороки этого круга людей, Мольер поднимается до высокого обличительного пафоса и вскрывает общечеловеческие свойства. В этом актуальность и современность сатирических образов Мольера для всех веков.

Мышление сатирика всегда тяготеет к нормативности. Он исходит в своих суждениях о мире из четкого внутреннего разграничения допустимого и недопустимого в обществе. Классицизм же весь пронизан нормативизмом. Поэтому природа сатиры удивительно точно совпала с принципами классицистического мышления. Это и придало комедиям Мольера особую прелесть и величие. Х. Киндерманн справедливо говорит о норме как критерии анализа жизни в мольеровской сатире. Общественная норма стала ее пафосом, мерой, идеалом.

Французский классицизм решал проблемы своего времени на материале древнегреческом, римском, испанском или настолько абстрактном, что ни место, ни эпоха не ясны. Действия в «Сиде» Корнеля или «Федре» Расина абстрактны. Корнель и Расин часто брали историю в качестве материала трагедий. Однако художественное мышление авторов классицистической трагедии было внеисторично.

В художественной концепции классицизма история трактовалась как плод деяния выдающихся личностей. В такой высокий жанр, как трагедия, простолюдину доступ был заказан, ему отводилось место только в комедии. Художественная концепция мира в классицизме была рационалистична и внеисторич-

<sup>557</sup>/ Kindermann Heinz. Meister der Komodie. — 1952. — S. 163.

на: проблемы своего времени решались на материале античном, римском или настолько абстрактном, что ни место, ни эпоха не имели существенного значения.  
*Художественная концепция классицизма: регламентация характера и трагический разлад общественного и личного, долга и чувства.*

*Архитектуре классицизма* присущи:

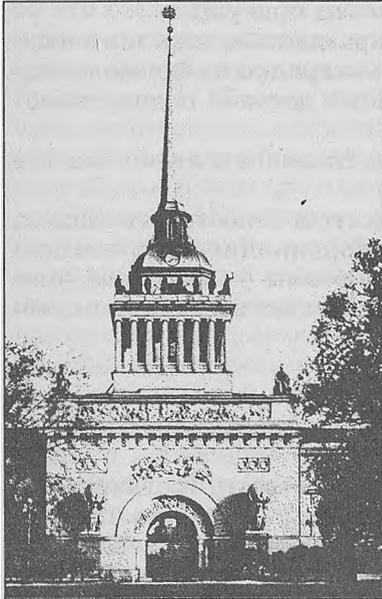
- 1) функционально неоправданные детали, вносящие в здание праздничность, нарядность (немногочисленность таких неоправданных деталей подчеркивает их значительность);
- 2) четкость в выделении главного и отличие его от второстепенного;
- 3) цельность, тектоничность и целостность здания;
- 4) последовательная субординация всех элементов здания, иерархичность системы — иерархия деталей, осей (центральная ось главная) зданий в ансамбле;
- 5) фронтальность;
- 6) осевая композиция;
- 7) принцип проектирования здания «снаружи — внутрь»;
- 8) красота в стройности, строгости, государственности («дух неволи, строгий вид»), организованности, величавости (перерастание прекрасного в возвышенное):

Люблю тебя, Петра творенье,  
 Люблю твой строгий, стройный вид...  
 (А. Пушкин );

- 9) господство античной традиции;
- 10) вера в гармоничность, единство, целостность, «справедливость» мироздания;
- 11) не архитектура в окружении природного пространства, а пространство, организованное архитектурой.

Художественная концепция классицизма включает в себя идеи государственности, стабильности (*устойчивости*), превалирования государственного начала над

личным. Главным элементом поэтики классицизма (*принцип организации художественной реальности, что для архитектуры равнозначно организации художественного пространства*) является симметрично-осевая композиция построек с акцентированной



*А. Д. Захаров. Башня  
Главного Адмиралтейства  
в Санкт-Петербурге.  
1806–1823*

главной осью. «Подобно тому, как прямая перспектива в живописи предполагает определенный фокус, точку схода к единому центру, так и в архитектуре классицизма все тяготеет к главной оси»<sup>56/</sup>.

Классицизм (например, творчество Кваренги) сводит объем здания к элементарным замкнутым и устойчивым геометрическим формам, своей правильностью противостоящим свободным линиям живой природы.

Классицистская художественная концепция переросла в художественную концепцию ампира: имперского величия, торжественности, государственной устойчивости. Архитектура

ампира (церковь Мадлен, арка Карусель) стремилась к максимально полному воспроизведению древнеримских сооружений, зданий императорского Рима.

Классицизм выражал абсолютистскую государ-

<sup>56/</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. — М., 1978. — С. 19.

ственность, при которой «государство — это я (*монарх*)!». Ампи́р — выражение имперской государственности, при которой мир — это мое государство, а оно охватывает весь видимый мир.

Конец классицизма в России был социально обусловлен. Это художественное направление, дальше всего господствовавшее в архитектуре, после восстания декабристов пошло на убыль, ибо поколеблена была социальная почва, взрастившая классицизм. Устойчивость и прочность, гражданственность и справедливость уклада жизни исторически оказались взяты под сомнение. Произошел сдвиг в миросозерцании эпохи. Начался поиск в разных направлениях. Это и породило *эклектизм*. Двадцатые—тридцатые годы XIX в. — период распада классицизма и зарождения эклектизма.

Классицизму присущи как эстетические принципы (*требования*) ясность, прямота, простота выражения содержания в соответствии с гармоничной и сбалансированной формой; сдержанность в эмоциях и страстях, способность мыслить и выражать себя не столько субъективно, сколько объективно, спокойствие, сдержанность<sup>577</sup>, мера; соотнесенность, достоинство, рационализм, единство скорее, чем разнообразие<sup>587</sup>, логичность; формальное совершенство, правильность, порядок<sup>597</sup>.

<sup>577</sup> Shaw H. Dictionary of Literary Terms. 1972. — №9

<sup>587</sup> Frye N., Baker S., Pepkins G. The Harper Haudbook to Literature. — NY, 1985.

<sup>597</sup> Gray M. A Dictionary of Literary Terms. — Harlow, 1984.



## ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ РЕАЛИЗМ: ИНИЦИАТИВНЫЙ, АВАНТЮРНЫЙ ЧЕЛОВЕК В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Эстетическая концепция Вольтера утверждает историческую изменчивость искусства: «В искусствах, всецело зависящих от воображения, происходит столько же революций, как и в государствах: они изменяются на тысячу ладов»<sup>60/</sup>.

Французское Просвещение явилось прологом буржуазной революции и ее идеологической подготовкой. Зачинателем Просвещения во Франции был Вольтер (1694—1778). В искусстве он видел способ и средство нравственного воспитания: «Истинная трагедия есть школа добродетели. Разница между трагедией и нравоучительными книгами состоит в том, что в трагедии поучение предлагается действием»<sup>61/</sup>.

В своей эстетике Вольтер многими точками все еще соприкасается с поэтикой классицизма. Приязнь к Корнею и Расину и неприязнь к Шекспиру в этом смысле очень характерны. «Шек-

<sup>60/</sup> Вольтер. Избранные страницы. — 1913. — С. 166—167.

<sup>61/</sup> Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — М., 1956. — Т. 2. — С. 297.

спир, — пишет Вольтер, — был гений мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный, но у него не было ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил»<sup>627</sup>.

Просветительские идеи Вольтера продолжило и развило второе поколение просветителей, к которому принадлежал Дени Дидро (1713—1784), по мнению которого воспитывать человека в духе гражданской добродетели призвано искусство и его основная функция — прививать любовь к добродетели и ненависть к пороку. Эту свою задачу искусство может выполнить лишь при условии одухотворенности высокими идеалами. «Каждое произведение скульптуры или живописи, — говорит Дидро, — должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо»<sup>637</sup>.

В борьбе французских просветителей XVIII в. с абсолютизмом родился идеал естественной, гармоничной, человеческой природы, противопоставляемой искусственности и искусственности «цивилизации». Эстетика Дидро продолжает идеи художников и теоретиков эпохи Возрождения.

Дидро подчеркивает значение природы как источника творчества: «Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью писателя или художника — не ждите от него ничего путного; но, если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет, — отсрочьте ваш приговор»<sup>647</sup>. По мнению Дидро, искусство — подражание природе, которая выше искусства, и художник никогда не создаст произведения, превосходящего природу, ибо копия никогда не способна полностью воспроизвести оригинал. Здесь принижается творческое начало. Согласно Дидро, правдивое в природе — база правдоподобного в ис-

<sup>627</sup> Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — М., 1956. — Т. 2. — С. 299.

<sup>637</sup> Дидро Д. Об искусстве. — JL; М., 1936. — Т. 1. — С. 147.

<sup>647</sup> Дидро Д. Соч.: В 10 тт. — М.; Л., 1935—1947. — Т. 6. — С. 544.

кусстве, и в произведении всегда есть доля лжи, границы которой никогда не будут определены.

Дидро внес вклад в разработку теории театра и драматургии («Парадокс об актере»). Как это ни парадоксально, но волнует актер с «холодной головой», великий притворщик, слезы которого «испускаются из мозга». По мнению Дидро, актер «плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, поносящий вас, когда потерял надежду разжалобить, или как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях»<sup>65/</sup>.

Концепция Дидро не потеряла своей теоретической актуальности и сегодня является одним из дальних теоретических истоков театра представления и интеллектуального (*эпического*) театра Брехта.

Дидро утверждает связь эстетического и политического в жизни и в искусстве. Для Дидро истинно искусство республиканское, демократическое: «Республика — государство равенства. Облик республиканца будет высоким, твердым, гордым. В монархии, где приказывают и где подчиняются, характер выражения — изнеженность, грация, кротость, честь, изящество. При деспотизме и сама красота будет рабской»<sup>66/</sup>.

Великая французская революция, свергнувшая монархию и потрясшая до основания всю феодальную Европу, была в значительной степени подготовлена деятельностью французских просветителей XVIII в.

В Германии просветительские идеи развивал Лессинг. Он выступал против эстетики классицизма, считая, что искусству необходим герой с человеческими чувствами и право на вторжение в современность. В «Лаокооне» он выступает поборником очищения каждого вида искусства от заимствований из других ис-

<sup>65/</sup> Дидро Д. Соч.: В 10 тт. — М.; Л., 1935—1947. Т. 5. — С. 577.

<sup>66/</sup> Дидро Д. Об искусстве. — Т. 1. — С. 79.

кусств (так, классицисты неправомерно перенесли из живописи в поэзию «пластический принцип»).

Изобразительное искусство берет момент, оно, по Лессингу, как бы останавливает прекрасное мгновение. Живописец поэтому не может изображать ничего переходного, а может избрать лишь момент завершения, покоя или длительного действия. Изобразительные искусства должны устремлять свое внимание на «прекрасные тела», как это делали античные художники. Такова весьма ограниченная сфера изобразительных искусств.

У поэзии иная специфика, иная сфера. И попытка отграничения этой сферы — заслуга Лессинга. Поэзия, по Лессингу, искусство более широкое, чем живопись. Поэзии доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи. Красота, гармония в поэзии полны жизни, движения, изменения. Все бесконечное многообразие деяний и страстей человека входит в сферу интересов поэта. В отличие от живописца, поэт может изображать безобразное и отвратительное, дабы усилить смешное и страшное.

Большой вклад Лессинг внес в разработку теории драматургии и глубоко осветил проблемы трагедии и комедии.

Фридрих Шиллер (1759—1805) в своей эстетике находился под сильным влиянием философии Канта. Эстетика Шиллера носит просветительский характер и вбирает в себя некоторые романтические черты. В работе «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» Шиллер говорит о необходимости совершенствовать человеческий разум и использовать силу искусства для воспитания нравов. Шиллер считает, что сильные мира сего должны быть благодарнее прочих театру: только здесь они слышат то, что слышат редко или чего никогда не слышат, — правду; только здесь они видят то, что видят редко или чего никогда не видят, — человека <sup>67/</sup>. Искусство для Шиллера — сфера и нравственного и умственного просвещения. В

<sup>67/</sup> См.: Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 тт. — Т. 6. — С. 216.

понимании целей искусства Шиллер пошел дальше французских просветителей. Он, в отличие от Дидро, трактовал цель не как нечто внешнее по отношению к искусству, а как тенденцию, заключенную в самом предмете.

По мнению Шиллера (и в этом особенно явственны романтические мотивы), искусство есть царство свободы. «Раб природы, человек, только ощущающий, становится ее законодателем, раз он ее мыслит; природа, которая ранее того господствовала над ним как сила, теперь стоит как объект перед его решающим оком»<sup>68/</sup>.

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ

*Продолжателем и наследником рационализма классицистов явился просветительский реализм конца XVII—XVIII вв. В эту эпоху искусство развивается в обстановке обостренной борьбы, когда временное единение общества под эгидой абсолютизма сменилось наступлением окрепшей буржуазии на позиции аристократии. Взамен своевольного индивидуалиста Возрождения и регламентированного подданного классицизма героем искусства становится гражданин, прокламирующий свободу в рамках политики. Дефо, Свифт, Филдинг, Лессинг, Лесаж, Бомарше, Вольтер, Дидро утверждают в своем творчестве разумное начало и естественность человека. Для них разрешение всех коллизий обусловлено просветлением жизни, разумом, знаниями. Искусство демократизируется и обращается к жизненному материалу из самых разных слоев, включая низы общества. Пристально прослеживается общественная жизнь людей. Ведущим жанром литературы становится социально-бытовой роман. Сфера внимания художников рас-*

<sup>68/</sup> См.: Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 тт. — Т. 6. — С. 370.

*ширяется*. Дидро так прокламирует это расширение: «...пойдите в кабак, и вы увидите, как выглядит расшвирепевший человек. Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях»<sup>697</sup>.

Постепенно на весь процесс общественного развития начинает оказывать воздействие противоречие: расширяющаяся связь личности со все расширяющимся миром требует человека-гиганта, а стандартизирующиеся производство и углубляющееся разделение труда делают человека «частным» и «частичным» (термины Гегеля). Реализм Просвещения уже не выдвигает таких мощных титанов, как искусство Возрождения. Мощь духа, колоссальный накал общечеловеческих страстей сменяются ловкостью, изворотливостью, предприимчивостью героя.

*Удивительно точно новый этап развития выразил свифтовский Гулливер. Он человек-гора, под стать титанам эпохи Возрождения. Но не весь Гулливер с его достоинствами и недостатками, а лишь часть его — здравый смысл — становится мерой анализа эпохи у Свифта.* И примечательно: Гулливер — великан в одних отношениях (в стране лилипутов), лилипут — в других (в стране великанов). Величие и мощь человека относительны, для Свифта неколебим только здравый смысл, и теперь он — мера вещей.

Просветительское искусство тяготеет к прямому общественному действию. Художественное произведение, по мнению Дидро, должно просвещать человека, учить его пониманию своих обязанностей и воспитывать вкус. Лессинг же считает, что искусство (особенно сатира) исправляет то, что не входит в компетенцию закона. Свифт утверждал, что пишет свои произведения для исправления людей. По признанию Свифта (см. «Сказку о бочке»), более всего его заботит и огорчает то, что читатели не принимают

<sup>697</sup> Дидро Д. Соч. В 10 тт. — М., 1946. — Т. 6. — С. 216.

упреков на свой счет, а склонны приписывать высмеиваемые черты кому угодно, только не себе. Свифт нетерпелив, он жаждет результативного и немедленного действия своего искусства. С горечью признается писатель своему издателю Симпсону: «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основания ожидать, но и не слышал, чтоб моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям».

Свифт иронизирует и над закоренелой неразумностью людей, и над собственным нетерпеливым желанием покончить со злом писательским словом: «Я просил вас известить меня о моменте, когда прекратятся партийные счеты и интриги; судьи станут просвещенными и справедливыми; стряпчие — честными, умеренными и приобретут хоть капельку здравого смысла; в корне изменится система воспитания молодых дворян; самка йэху украсится добродетелью, честью, правдивостью и здравым смыслом; будут основательно вычищены и выметены дворцы и министерские приемные; вознаграждены ум, заслуги и знание; все, позорящие печатное слово в прозе и стихах, осуждены на то, чтобы питаться только бумагой и утолять жажду только чернилами. На эти и тысячи других преобразований я сильно рассчитывал... И должен признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены йэху, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости». И все же Свифт считал труд художника не бесполезным.

*На смену абстрактной рациональной норме классицизма Просвещение выдвигает точку зрения здравого смысла, разумного совершенства.* Здравый смысл для Свифта — неперемное и первейшее условие любой положительной программы. Так, для правильного управления государством, по Свифту, необходимы здравый смысл, справедливость, быстрое решение уго-

ловных и гражданских дел. Как ни самоочевидна точка зрения здравого смысла, она все же крайне редка, так как человечество Погрязло в неразумных и тщетных деяниях. Свифт с иронией отмечает, что добрые качества в людях редки: «Женское постоянство, целомудрие, здравый смысл и добрый нрав не должны быть облагаемы, так как доходы от этих статей едва ли покроют издержки по взиманию налога».

Гулливер — положительный герой Свифта, носитель здравого смысла, трактуемого автором как разумность, выверяемая утопическим всеобщим благополучием. Художник осмеивает предрассудки, тщеславие, иерархические различия. В стране лилипутов, как рассказывает Гулливер, «император был ростом на мой ноготь выше своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить окружающим чувство почтительного страха». Различия между людьми для Свифта ничтожно малы, и неразумность общественной жизни приводит к господству одних людей над другими, к страху низших перед высшими (высшими в действительности лишь на ноготь!). Свифт осмеивает обожествление личности. Беспощадно и весело звучат формулы, славящие монарха лилипутов: «...могущественнейший император Лилипутии, отрада и ужас веселенной...», «...монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своєю стопой упирается в центр земли, а головою касается солнца...» Свифт считает, что всюду, где появляется этот стиль возвеличения личности, существует общественное неблагополучие.

Природа во всем своем космическом величии входит в фантастическую сатиру Свифта.

Устами императора великанов английский писатель высказывает мысль о тщете людской суеты: «Царственный монарх заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут стремиться к нему. Кроме того, сказал он, я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена; они мастерят гнездышки и норки и называют их домами и городами; они щеголяют нарядами и

выездами; они любят, сражаются, ведут диспуты, плутуют, изменяют». Свифт осмеивает игру политических страстей, бессмысленные споры и борьбу партий Лилипутии, все различие между которыми состоит в том, что одни носят башмаки на высоких каблуках, а другие предпочитают низкие. Этому бессодержательному спору придается государственное значение. Не менее дикой кажется Свифту и вражда между странами. Воинственный спор «тупоконечников» и «остроконечников», различающихся по поводу способа разбивания яйца, по Свифту, не стоит выеденного яйца.

Искусство Свифта эстетически полифонично. Вспомним, например, описание нищих в стране Бробдинг-нег: «...и тут для моего непривычного европейского глаза открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком: ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком. У другого нищего на шее висел зуб, величиной в пять тюков шерсти; третий — стоял на деревянных ногах вышиною в двадцать футов каждая. Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов куда лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались, как свиньи». Здесь Свифт излюбленный инструмент сатиры — увеличительное стекло — подносит к страданиям человека и показывает их в фантастическом и гиперболическом виде.

Сатира Свифта близка трагическому — «Путешествию Гулливера» не чужда философская проблематика — взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. Свифт повествует об особом типе людей, рождающихся в Лапуте с пятнышком на лбу. Это струльдбруги, или «бессмертники» — вечно живущие люди. «При помощи бережливости и умеренности он с полным основанием мог бы рассчитывать лет через двести стать первым богачом в стране...» Для Свифта бессмысленна жизнь, устремленная к богатству. Даже если бы

было дано несколько жизней, лишенный здравого смысла человек прожил бы их бесцельно, скучно и глупо. Физическое бессмертие нелепо своей неестественностью и формирует эгоцентриста, смысл жизни которого — его собственная персона. Он сам — продолжение себя, он сам себе история, он лишен движения, снятия, перехода. «Бессмертники» у Свифта — всеми презираемые уроды, ничего не понимающие в жизни и нищенствующие.

Как величайшие умы Возрождения — Сервантес, Шекспир, Рабле — предвидели его кризис, так и Свифт предвосхищает утопичность идей Просвещения. Описывая школу политических прожекторов, посещаемую Гулливером, Свифт иронизирует над несбыточностью важнейших просветительских идей: «Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных, добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо: награждать Людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов народа; поручать должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их».

Реализм Просвещения делает основным объектом типизации социальную сущность характеров, но, в отличие от искусства критического реализма, типические характеры ставятся здесь в экспериментальные, а не в типические обстоятельства.



**СЕНТИМЕНТАЛИЗМ:  
ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК,  
УМИЛЯЮЩИЙСЯ  
ДОБРОДЕТЕЛИ И  
УЖАСАЮЩИЙСЯ ЗЛУ**

**РУССОИЗМ — ФИЛОСОФСКО-  
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА  
СЕНТИМЕНТАЛИЗМА**

Жан Жак Руссо родился в Женеве 28 июня 1712 г. Умер в 1778 году. Рассел говорил, что Руссо оказал мощное влияние на философию, так же как и на литературу, на вкусы, на обычаи и политику. Педагогический трактат Руссо «Эмилия» Гете называл «естественным Евангелием воспитания». А Гердер говорил, что за целое столетие ни одна книга не наделала столько шума и не получила такого резонанса. Кант считал, что «Эмилия» создает новых людей, ибо новые руссоистские методы их воспитания выведены из самой природы.

Философские размышления Руссо сосредоточены на проблеме судьбы личности в современном ему европейском обществе с его сложной искусственной культурой, с его противоречиями. В учении о бытии, в учении о познании Руссо не создал ничего существенного. Руссо оригинален как социолог, культуролог, политический мыслитель, моралист, психолог и педагог. Ему при-

суща плебейско-демократическая точка зрения на общество, личность и культуру.

Руссо утверждает, что знатные сословия, заявляющие о своей пользе для остальных, «полезны только для самих себя в ущерб остальным». И он предупреждает в середине XVIII века о том, что действительно случится в его конце: «Вы полагаетесь на существующий общественный порядок и не думаете о том, что этот порядок подвержен неизбежным революциям, что вам невозможно ни предвидеть, ни предупредить ту, которая заденет ваших детей... Мы приближаемся к кризису и к веку революций». Удивительное пророчество!

Лучшим и достойнейшим классом Руссо считает крестьянство — наиболее близкое к природе. Ряд идей этого мыслителя отличаются от современного почвенничества только тем, что, слава богу, лишены национализма: «Сочинители, литераторы, философы непрерывно кричат, будто исполнять долг гражданина и служить ближним можно, лишь живя в больших городах; по их мнению, не любить Париж — значит ненавидеть человеческий род; в их глазах деревенский люд — ничто».

По мнению Руссо, роскошь редко не сопутствовала науке и искусству, последние же никогда не обходятся без нее. Еще в XVII в. Томас Гоббс развивал идею «естественного состояния» человека и общества (*status naturalis*), за которым последовало, противоположное ему, гражданское состояние (*status civilis*). Гоббс считал, что в «естественном состоянии» человек похож на волка. При «естественном состоянии» общества в нем царит «война всех против всех», право сводится к силе, а стремление человека к самосохранению оборачивается враждой к другим людям.

Согласно Руссо, человек в «естественном состоянии» был ни зол, ни добр, ни порочен, ни добродетелен. Он не мог еще пользоваться разумом, и это не позволяло ему злоупотреблять своими способностями. Не развитие знаний, не узда закона, а спокойствие страстей и неведение порока способствуют тому, что

люди в «естественном состоянии» не делали зло. В «естественном состоянии» человек подчиняется природному порыву человеколюбия и сострадание заменяет ему право и нравственность. По выходе из «естественного состояния» развившийся разум рождает самолюбие, философия укрепляет его и совершенно изолирует человека. Он при виде страданий другого говорит себе втайне: «Погибай, если хочешь, лишь бы я чувствовал себя в безопасности».

Основателем гражданского общества был, утверждает Руссо, тот, кто первый, огородив участок земли, сказал: «Это — мое» и кто нашел людей достаточно простодушных, чтобы этому поверить. Но «...плоды земные принадлежат всем, а земля — никому!»<sup>70/</sup>.

Изменение общества происходило, как полагает Руссо, в результате изобретения орудий труда; просвещался ум людей — развивалась промышленность. Развитие человечества имеет три фазы:

Первая фаза — естественное равенство.

Вторая фаза — «общественное состояние» — «гражданское общество», зиждящееся на фундаменте частной собственности: господство неравенства, полоса противоречий и войн, когда, несмотря на всю нашу культуру, мы имеем только честь без добродетели, разум без мудрости, наслаждение без счастья и извращение всех наших естественных склонностей.

Третья фаза — преодоление обусловленного культурой неравенства и возвращение к равенству. Антитеза естественного и общественного состояния, дикарства и культуры.

Идея гегелевской диалектической триады предвосхищена в этой концепции Руссо. По ее поводу Вольтер написал Руссо, что никогда еще не было потрачено столько ума, чтобы убедить людей стать снова зверями; когда читаешь его книгу, хочется опять ходить на четвереньках.

<sup>70/</sup> Rousseau G. G. *CEvres et correspondance*. — P., 1861. — P. 291, 292.

Руссо — за общество, в котором царит полное народоправство.

Пределом естественной свободы являются только силы индивида, пределом гражданской — общая воля. Пока человек движим вождением, он находится в рабстве. Повинуясь же закону, который он предписал сам себе, он обретает свободу.

В центре учения Руссо стоит идея об общественном договоре, определяющая его понятие о верховной власти в государстве, которая неотчуждаема и неразделима.

Величайшее благо общества и цель всякой законодательной системы, по Руссо, свобода и равенство. Пушкин называл Руссо защитником вольности и прав.

Основное общественное противоречие Руссо видит не в сфере экономики и политики, а в сфере оппозиции природа/культура. В человеке эта оппозиция проявляется себя в противоречии между естественной, гармонической жизнью чувства и искусственностью рассудочного мышления. Руссо утверждает, что прогресс наук и искусств вызывает порчу нравов: «Приливы и отливы в океане не строже подчинены движению луны, чем судьба нравов и добропорядочности — успехам наук и искусства. По мере того как они озаряют наш небосклон, исчезает добродетель, и это наблюдается во все времена и во всех странах»<sup>71</sup>. Руссо не отрицает прогресса в развитии самой культуры, но полагает, что этот прогресс не был одновременно прогрессом нравственного и гражданского развития общества.

Руссо выступает против рационализма, господствовавшего в картезианской философии и в искусстве классицизма и Просвещения. В отличие от рационалистов XVII и XVIII вв. Руссо считает чувства специфической формой душевной деятельности. Раньше, чем разум, в человеке действуют чувства удовольствия и неудовольствия. Чувства не только первичнее разума по происхождению, но и больше, чем

<sup>71</sup> Rousseau G. G. *Œuvres Completes*. — P., 1826. — V. 1. — P. 12—13.

разум, по своему значению: мы ничтожны, утверждает Руссо, нашим просвещением, но мы велики нашими чувствами. Руссо против отторжения чувств от разума. Его формула могла бы звучать: «Я чувствую, значит, я существую». Разум должен соединиться с чувствами: «верните человеку его единство, и вы делаете его таким счастливым, каким он только может быть»<sup>72/</sup>.

Руссо утверждает, что все пороки могут быть объяснены, если изучить историю человеческого сердца. Его система воспитания служит этой задаче. Он создает философию чувства, а педагогику превращает в средство воспитания чувств. Если Локк рекомендовал вести воспитание, развивая в ребенке способность рассуждения, то Руссо считает, что цель воспитания — создание разумного человека. Но цель есть конечный результат. Начало воспитания Руссо полагает в развитии чувственного опыта. Подобно эпикурейцам, Руссо считает, что обманывает не ощущение, а суждение, к которому оно приводит. Единственная страсть, которая рождается вместе с человеком и никогда не покидает его, откуда он жив, есть любовь к самому себе. Нам необходимо, говорит Руссо, любить себя для того, чтобы сохранять себя. Следствие этого чувства — наша любовь ко всему, что нас сохраняет.

Лишь знания, которые способствуют нашему благополучию, достойны, по Руссо, исканий разумного человека. Важно знать не то, что есть, а то, что полезно. Если бы человек мог задержаться на уровне естественного состояния, то идеалом для него было бы невежество. Люди ошибаются тем больше, чем больше они знают. Единственное средство избежать заблуждения — невежество. «Какое мне дело?» — фраза не только самая привычная в устах невежды, но и наиболее подходящая мудрецу. Однако ход истории обратим, и естественное невежество ныне уже неосуществимо. Нам до всего есть дело, и наше любопытство по необхо-

<sup>72/</sup> Rousseau G. G. (*Evres et correspondance*. — P., 1861. — P. 227.

димости расширяется вместе с нашими потребностями. Кто думал, тот всегда будет думать, и ум, раз попробовавший мыслить, не может остаться в покое. Здесь есть нечто современное: не проявляй человек неумеренного любопытства, он не создал бы атомную бомбу.

И все же основа всего в человеке (и Руссо вновь и вновь возвращается к этому) — не мысли, не знания, не суждения, не теории, а чувства и страсти. Человек раньше чувствует, чем мыслит, и движущие силы его поведения не столько суждения и теории, сколько чувствования и аффекты (и среди них главные: любовь к себе, боязнь страдания, отвращение к смерти, стремление к благополучию). Но человек — существо общественное и не имеет врожденного знания о добре, лишь только разум дает ему познание добра, совесть заставляет его любить добро.

По утверждению Локка и Монтеня, человек содействует общему благу только ради своего интереса. Руссо возражает, спрашивая: почему же справедливый содействует общему благу даже в ущерб самому себе? И Руссо называет чудовищной философию, объясняющую доблестные и добрые деяния людей не иначе как подыскивая для них корыстные и безнравственные мотивы.

Для Руссо совесть — надежный путеводитель существа несведущего и ограниченного, но мыслящего и свободного; совесть — непогрешимый судья добра и зла, делающий человека подобным богу. Совесть говорит с человеком на языке природы, а наша культура заставляет его забывать этот язык.

Литература и искусство, по мнению Руссо, играют позорную роль: «обвивают гирляндами цветов оковы-вающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют их любить свое рабство...»<sup>73/</sup>

Руссо не считает театр полезным, он — место развлечения и отдыха и не служит никакому делу. Сле-

<sup>73/</sup> Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения. В 3 тт. — М., 1961. — Т. 1. — С. 45.

дует не поощрять любовь народа к развлечениям, а умерять его склонность к ним, ибо у народа есть серьезные задачи — создание совершенных социальных учреждений. Руссо отвергает точку зрения просветителей, что театр учит ненавидеть порок и любить добродетель. Руссо спрашивает: «Разве там, где нет театра, эти чувства слабее?»<sup>747</sup>

Считать театр рассадником добродетели наивно. Ее источником является сам человек. Сцена — картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах. Художник вынужден льстить этим страстям, чтобы не оттолкнуть зрителей, которым было бы тягостно узнавать себя в позорном виде. Он рисует отвратительными лишь страсти, составляющие удел немногих и вызывающие естественную ненависть. Так что и тут автор удовлетворяет желания публики. Человек, лишенный страстей или над ними господствующий, никому не интересен. Уже замечено, что стоик в трагедии был бы несносен, а в комедии — самое большее смешон. Все страсти — сестры. Довольно одной, чтобы пробудить тысячу других. Подавлять одну при помощи другой — верный способ открыть сердце всем остальным. Театр очищает страсти, которых у тебя нет, и разжигает те, которые ты имеешь<sup>757</sup>.

Это центральные положения эстетики сентиментализма.

Руссо по-своему трактует аристотелевскую категорию катарсиса и эффект очищения: «Говорят, будто трагедия ведет через страх к состраданию, — пишет Руссо. — Допустим, но что это за сострадание? Преходящее пустое волнение, длящееся не дольше вызвавшей его иллюзии; остаток естественного чувства, вскоре заглушенный страстями; бесплодная жалость, довольствующаяся легкой данью в виде нескольких слезинок и ни разу еще не породившая ни одного гуманного поступка. Так плакал кровавый Сулла, слу-

<sup>747</sup> Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения. 15 3 тт. — М., 1961. — Т. 1. — С. 81.

<sup>757</sup> См.: там же. — С. 79                      80.

шая рассказ о чужих жестокостях...»<sup>767</sup>.; Эти рассуждения не лишены резона: тиран может проливать слезы над сентиментальной сценой. Наполеон всю молодость носил в кармане своего мундира «Страдания молодого Вертера». А Сталин прослезился, когда героя фильма «Новые времена» выпустили из тюрьмы.

Руссо против героизации персонажей, за выход на сцену и на страницы романов простолюдина: «Не следует ли пожелать, чтобы наши выспренные авторы со благоволили немного спуститься со своих излюбленных высот и время от времени будили в нас жалость к простому страждущему человечеству...»<sup>777</sup>. И вопросы комедийного искусства получают у Руссо свою трактовку. Он признает величие Мольера, но считает, что тем опаснее воздействие его искусства: «Театр того самого Мольера, чьими талантами я восхищаюсь больше всех, представляет собой целую школу пороков и дурных нравов... Величайшая его забота состоит в том, чтобы высмеивать доброту и простодушие и вызывать сочувствие к тем, на чьей стороне хитрость и ложь: у него честные люди только болтают, а порочные действуют, и чаще всего — с блестящим успехом; наконец, рукоплесканиями очень редко награждается у него более достойный уважения, а почти всегда более ловкий»<sup>787</sup>.

Руссо мечтает об искусстве, тесно связанном с общественными интересами людей. Он восхваляет народный характер античного искусства, подчеркивая, что древние греки в актерах видели не столько людей, изображающих небылицы, сколько образованных граждан, представляющих перед своими соотечественниками историю страны. Греки обожали свободу и считали себя свободными по природе, но при этом они любили вспоминать о прежних своих несчастьях и преступлениях своих властителей. И для Руссо важно, что эти великие картины были всегда полны назидания. Искусство греков было школой

<sup>767</sup> Там же. — С. 83.

<sup>777</sup> Там же. — С. 89.

<sup>787</sup> Там же. — С. 91.

мужества: «Эти великолепные, грандиозные зрелища, устраиваемые под открытым небом, перед лицом всего народа, состояли сплошь из сражений, побед, триумфов — событий, способных вызвать в греках пламенное стремление к первенству, усилить в сердцах их жажду подвигов и славы»<sup>79/</sup>. Такие зрелища, по мнению Руссо, воспитывают гражданские добродетели.

Футурологический прогноз Руссо неблагоприятен для искусства. Руссо задается вопросом: в будущем обществе свободных людей что будут показывать? И в духе эстетической эсхатологии отвечает: «Если хотите — ничего. В условиях свободы где ни соберется толпа, всюду царит радость жизни. Воткните посреди людной площади украшенный цветами шест, соберите вокруг него народ — вот вам и празднество. Или еще лучше: вовлекайте зрителей в зрелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал и любил себя в других и чтобы все сплотились от этого еще сильнее»<sup>80/</sup>. Руссо желает, чтобы театральное действие стало действием самого народа.

Последователь Руссо Луи Себастьян Мерсье (1740—1814) не следует за Руссо в отрицании нужности театра: «Если вы рассуждаете о полезном спектакле, по какому праву вы лишаете его большую часть нации?.. Увеличьте эту жалкую залу, удвойте скамьи, отворите портики. Пусть массы войдут толпами и заполнят эти ложи; огромное участие народа зажжет всякого актера, придаст драме новую теплоту»<sup>81/</sup>.

Как подлинный сентименталист, Мерсье вслед за Руссо считает, что искусство должно апеллировать не столько к разуму публики, сколько к ее чувствам. Эмоциональность — первое требование, которое Мерсье

та/ Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения. В 3 тт. — М., 1961. — Т. 1. С. 128.

<sup>80/</sup> Там же. — С. 168.

<sup>81/</sup> Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — Т. 2. — С. 369.



*Иллюстрация к повести  
Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»*

предъявляет к искусству. Он критикует классицизм за рассудочность.

Искусство должно быть нравственным, но источник этой нравственности — не официальная, а естественная мораль, вытекающая из человеческой природы.

Согласно Мерсье, искусство должно быть оптимис-

тично, радостно. Оно призвано показывать, как добродетель, преодолевая препятствия, одерживает победу.

Конституирование приоритета чувств, прославление альтруизма, проповедь морали, согласующейся с нравственными инстинктами и естественными влечениями человеческой природы, утверждение необходимости эстетического восприятия природы, идеализация прелести сельской жизни и примитивизма — принципы руссоизма, ставшего философско-эстетической основой сентиментализма.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

Сентиментализм — это антирационалистическое направление, апеллирующее к чувствам людей и в своей художественной концепции умильно идеализирующее добродетели положительных героев, проводя четкие грани между добром и злом, положительным и отрицательным в жизни.

Сентиментализм (Ж. Ж. Руссо, Ж. Б. Грез, Н. М. Карамзин) обращен к действительности, но в отличие от реализма он наивен и идилличен в трактовке мира. Вся сложность жизненных процессов объясняется духовными причинами. Сентименталистское искусство эмоционально-насыщено, слезливо-чувствительно.

В известном смысле целостную и могучую ренессансную личность Просвещение и сентиментализм раскололи на рациональное и эмоциональное начала (чувствующая и чувствительная личность сентиментализма противостояла рассудочной личности Просвещения).

Мечты о сельской идиллии (Дж. Томсон), лирические вздохи о красоте природы и тяга к смерти (Э. Юнг), элегические настроения (развитие жанра элегии), «кладбищенская лирика», противопоставле-

ние городу истинной жизни в деревне, идеализация патриархальности и пасторальность (Т. Грей), утверждение постоянства человеческих чувств, мягкий юмор по поводу человеческих слабостей (Л. Стерн), слезливая комедия (П. Лашоссе), естественность чувства любви (А. Ф. Прево), жанр мещанской драмы (Д. Дидро), мотивы счастья простой жизни в девственном лесу (Л. С. Мерсье), отказ от порочной цивилизации и слияние человека с природой (Ж. Ж. Руссо), богатство спектра чувств в личной жизни человека (К. Ф. Геллерт), возвышенность и чистота любовных и дружеских чувств (Н. М. Карамзин), жанр чувствительной повести (А. Е. Измайлов, Г. П. Каменев) и жанр путешествий (П. И. Макаров, Н. М. Карамзин) — такковы характерные темы, мотивы и жанры английского, французского, немецкого и русского сентиментализма.

Различия между реализмом Просвещения и сентиментализмом явственно видны при сравнении живописной манеры Ж. Шардена и Ж. Б. Греза. Реализм Шардена трезво рационалистичен. Его натюрморты отражают привязанность к миру вещей, к простым, добротным сделанным и удобным предметам повседневного обихода. Грез чувствителен. Он умиляется скромным человеческим добродетелям и восхищается ими (картина «Паралитик»).



## РОМАНТИЗМ: ВЕЧНОСТЬ ЗЛА И ВЕЧНОСТЬ БОРЬБЫ С НИМ; «МИРОВАЯ СКОРЬБЬ» - СОСТОЯНИЕ МИРА, СТАВШЕЕ СОСТОЯНИЕМ ДУХА

### ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА

*Романтизм не только новое художественное направление, но и новое мироощущение. Постулатом романтической эстетики стало убеждение, что литература и искусство — средство поведать людям об основах мироздания, дать всеобъемлющее знание, синтезирующее в себе все достижения рода человеческого. Романтизм — искусство нового времени — особый этап в развитии мировой культуры. Эпицентром романтизма стала Германия. А. В. Шлегель считал романтизм свойством новоевропейской христианской культуры, наиболее ярко проявляющимся в немецком искусстве.*

Сам термин «романтический» в своем происхождении связан с английской литературой конца XVIII в.<sup>82/</sup>

В культуре не бывает ни окончательного разрыва с прошлым, ни внезапного рождения нового из ничего. Разрыв романтизма с классицистической и другой

<sup>82/</sup> См. об этом: Будагов Р. А. Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1968. — Т. XXVII. — Вып. 3.

культурой прошлого был решительным, но не абсолютным и включал в себя удержание многих принципов и художественных завоеваний. В культуре обычно используется наследие не «отцов», а «дедов» и «прадедов». Наследование идет через одно-два поколения.

Возникновение новой эстетической и художественной системы начинается с отрицания предшествующей («отцов»). Шатобриан противопоставляет искусство нового времени и классицизму и античности, на которую классицизм опирался. Прощание с античным искусством — основная тема «Гения христианства» Шатобриана. По Шатобриану, современная французская культура должна отказаться от подражания античности и ориентироваться на средневековое искусство и искусство XVII в.

Итальянский романтик Д. Берше выстраивает эстетическую оппозицию классическое/романтическое: классицизм — литература мертвых, романтизм — живых; античные классики Гомер, Пиндар, Софокл, Еврипид для своего времени были тоже романтиками, ибо воспевали не деяния египтян или халдеев, а подвиги своих современников греков. Через десятилетие Стендаль продолжит это противопоставление в работе «Расин и Шекспир».

Классицистов и просветителей интересовало в искусстве вечное; в произведении они искали отражение всеобщих законов и норм. *Романтики сосредоточены на современности и ориентируются не на античность и не на классицизм, а преимущественно на культуру средневековья.* При этом романтизм сохранял верность многим идеалам Просвещения и, например, утверждал просветительскую идею бесконечного совершенствования.

Констан стремится привить французской культуре немецкое внимание к собственной национальной истории, немецкую свободу от классицистических единств (*немецкое умение воспроизводить всю жизнь человека, а не только двадцать четыре часа из этой жизни*). Шатобриан также настаивает на отказе от принципа трех единств.

В одном вопросе романтизм продолжает традицию «отцов» — в требовании повышенного внимания к личности и к ее чувствительности. Непосредственные предшественники (руссоизм и сентиментализм) «заразили» романтиков «эпидемией чувств и чувствительности». Так, Бланш в трактате «О чувстве» делает чувствительность фундаментом поэтики романтического творчества, теории и истории искусства. Художнику (и в этом он сродни священнику) вменяется в обязанность иметь чувствительное сердце, сострадать своим героям и вызывать у читателя сострадание к ним (и в этом искусство сродни религии). Шатобриан подчеркивает, что сам он стремится быть чувствительным сочинителем, обращающимся не к разуму, а к душе, к чувствам читателей.

Романтическая эстетика выдвинула свое понимание природы и роли искусства. Ф. Шлегель утверждает, что вся история современной поэзии — непрерывный комментарий к краткому тексту философии: искусство должно стать наукой; и наука должна стать искусством; поэзия и философия должны объединиться. Философия поэзии начинается с самоценности прекрасного, которое должно быть теоретически отделено от истины (*наука*) и добра (*нравственность*). Шлегель считал: где останавливается философия — там начинается поэзия.

Искусство, по Жуберу, не подражает действительности, но пересоздает ее, воздействуя в первую очередь на нравственность аудитории и духовное состояние творца. Раннеромантические авторы не считали подражание основной функцией искусства; по их мнению, искусство призвано выражать духовное состояние целого народа на определенном этапе его развития.

Романтики считают, что искусство не столько изображает мир, сколько выражает о нем мнение человечества. У искусства всегда один и тот же объект (прекрасная природа). Человек и общество, человек и история, человек в общении с людьми — темы Константа, Жубера.

Романтизм видел (А. Шлегель) нравственную действенность искусства, но отрицал цель искусства, полагая, что подлинное искусство бесполезно («*искусство для искусства*»). Оно влияет на нравы не путем дидактики и назидательности, а само восприятие красоты преобразует человека лучше, чем поучения, и делает его счастливее и нравственнее. «*Искусство достигает цели, не ставя ее перед собой*» (Констан), оно утешает, облагораживает, открывает человеку его предназначение.

Проблемы художественной рецепции тонко понимались романтиками, а в художественном воздействии искусства они видели единство нравственного и эстетического начал. Шатобриан утверждал, что мораль художественного произведения создается общим впечатлением, остающимся в душе: если, закрывая книгу, мы становимся нежнее, благороднее, великодушнее, чем были, то произведение морально: «о моральных достоинствах произведения должно судить не по рассеянным в нем максимам, но по впечатлению, которое оно оставляет в душе»<sup>83/</sup>. Романтики (Констан, Жубер) считали, что подлинное искусство наставляет читателя на путь добродетели.

Ф. Шлегель утверждает субстанциональную трагичность человеческого бытия, ибо его конечность находится в неразрешимом противоречии с бесконечностью устремлений человеческого духа. Это глубокое суждение в системе философско-эстетических идей романтиков становится аргументом в пользу индивидуализма.

Романтизм — выражение индивидуалистического мироощущения человека XIX в. *Индивидуализм — качество романтической личности. У одних романтиков герой оставался или мечтательным чудачком, или загадочно-инфернальной личностью, но всегда трагически одиноким индивидуалистом (герой Гофмана). У других — индивидуализм романтического героя прояв-*

<sup>83/</sup> Chateaubriand F. R. de. Atala. Rene. Les Aventures du dernier Abencerage. — Paris, 1958. — P. 179.

ляется через гордое самоутверждение и подвиги во имя эгоистических целей или через бунт против несовершенства мироздания (Байрон, Б. Констан, Ф. Шлегель, Л. Тик).

Центр эстетики и искусства романтизма — человеческая личность, наделенная ярким и страстным характером.

Жубер резонно замечал, что нельзя сегодня писать так, как писали во времена Людовика XIV, иначе мы совершенно отдалимся от истины в стиле, ибо наши нравы, настроения, взгляды изменились.

Романтики расширили арсенал художественных средств искусства, в теории и в художественной практике разработали новые жанры: психологическую повесть (ранние французские романтики), лирическую поэму (Байрон, Шелли, Виньи), лирическое стихотворение. Развилось лирические жанры, способствовавшие противостоянию романтизма рационалистическим по своей природе классицизму и Просвещению.

Гротеск как заострение образа, сочетающееся с гиперболизацией тех или иных черт внешнего вида или характера персонажа, теоретически разрабатывается Гюго и Гофманом. Ирония получает определение Ф. Шлегеля как «ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного хаоса». Гротеск и ирония становятся излюбленными средствами романтиков. Возникает (Гейне) и ирония с внутренней рефлексией автора (*самоирония*).

Романтики — свидетели революционного перелома в историческом развитии. Благодаря этому историческому опыту они осознали зависимость всех процессов в культуре, в жизни личности и общества от истории. Основным законом бытия романтики признают всеобщую изменчивость, и это открытие (впрочем, возвращающее культуру на новом витке исторической спирали к идеям Гераклита) повлияло на развитие эстетической и художественной мысли и XIX и XX столетий. Историзм вторгается в романтическую литературу. Возникают исторические романы (еще один новый жанр, созданный романтиками!) Вальте-

ра Скотта. Его романы воплощают требование романтической эстетики и исторически готовят реалистическое мышление: воссоздание конкретно-исторических обстоятельств и колорита места и времени *{описание деталей и общей обстановки, а порой даже передача бытовых реалий эпохи, в которой происходит действие}*.

Принцип историзма стал крупнейшим философско-эстетическим завоеванием романтиков. С его утверждением в сознании романтиков в их эстетику и искусство входит идея бесконечного. Романтики понимали исторически и современность.

Романтические идеи историзма повлияли и на понимание истории общества (французская школа историографии Гизо, Тьери, Минье), и на понимание смысла творчества писателя (историко-биографический метод критики, разработанный Сент-Бевом, который в основу анализа искусства клал помимо самого произведения судьбу его творца), и на понимание истории литературы, и на принципы эстетики (Шатобриан в «Опыте об английской литературе» прокламировал, что рассмотрение литературы в отрыве от истории народов создало бы совершенно ложную картину).

Романтизм поставил проблему национальной специфики искусства. Однако среди романтиков не было единства в этом вопросе. Шатобриан заботился о чистоте национальной французской традиции и предлагал включать в художественный контекст не только исторический, но и национальный колорит. Ощущению национального своеобразия культуры противостоял «литературный космополитизм», сторонниками которого были Б. Констан и мадам де Сталь, выдвинувшая в книге «О литературе» положения «космополитической» теории. Она выделила два культурных региона: Юг, следующий греко-римским, «древним» канонам (французская, итальянская, испанская литература), и Север, культура которого самостоятельна и свободна от сковывающих условностей, не упорядоченна, меланхолична и чувствительна (английская, немецкая, датская, шведская литература).

Романтическая эстетика выдвинула и впервые разработала понятие автора и рекомендовала писателю и его группе создавать романтический образ писателя (важен образ не только героя, но и автора — из этой посылки и вырастает внимание к историко-биографическому аспекту искусства и критический метод Сент-Бева, о котором упоминалось выше).

Проблема автора, которому искусно и искусственно выстраивается имидж, органично перерастает в романтической эстетике в проблему гения, который, по мнению Балланша, творит в уединении, чтобы потом представить результаты своего труда людям.

В романтической культуре появляется пессимистическая компонента (по Пушкину, английский сплин, или русская хандра). «Мораль счастья», утверждавшаяся философией XVIII в., сменяется апологией обделенных жизнью, черпающих в своем несчастье вдохновение.

Эстетика романтизма важна и своими теоретическими открытиями, и своим культуuroобразующим воздействием, и тем, что на ее основе развилось искусство, подарившее человечеству немало шедевров.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОМАНТИЗМА

Романтизм был порожден предгрозовой и послегрозовой обстановкой социальных бурь. Он явился результатом общественных надежд и разочарований в возможностях разумного преобразования общества на основе принципов свободы, равенства и братства. Романтизм выдвинул концепцию бессмертия зла и вечности борьбы с ним: сопротивление злу хотя и не дает ему стать абсолютным властителем мира, но не может коренным образом изменить этот мир, не может устранить зло окончательно. Принципом обобщения в романтизме, овеянном поэзией субъективности, стала идеализация.

Романтизм подходит к современной ему реальности с точки зрения вечных идеалов, «широкой и высокой точки зрения истории человечества»<sup>84/</sup>.

Романтики ориентировались на наследие искусства средневековья и на христианские идеи, сосредоточивавшие внимание на внутреннем мире человека. Центральным объектом искусства становится духовная жизнь личности. Сфера романтизма — «таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией»<sup>85/</sup>.

Действительность для романтиков — нечто таинственное, иррациональное, загадочное, противостоящее разуму и личной свободе человека как сфера социальных разочарований. Отсюда «мировая скорбь» как глобальное концептуально-значимое мироощущение. Цель романтиков — абсолютное разрешение всех противоречий и создание идеально-совершенного социума. Разлад мечты и обыденности порождает двоемирие в романтической культуре.

Личность для романтиков — целая Вселенная, у которой есть и «ночная» сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность. Культ экзотики — в природе, неповторимо-индивидуального — в человеке, исключительного — в обществе характерен для романтической концепции мира и личности. Художник без нормативных регламентаций творит художественную реальность, которая для романтика выше действительности. Гений не подчиняется нормам, а предписывает их миру.

*Искусство романтизма метафорично, ассоциативно, многозначно и тяготеет к синтезу или взаимодействию жанров, видов, а также к соединению с философией и религией. Ирония, самоирония, гротеск,*

<sup>84/</sup> Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. — М., 1983. — Т. 1. — С. 300.

<sup>85/</sup> Белинский В. Г. Поли. собр. соч. В 13 т. — М., 1955. — Т. 7. — С. 146.

*фантастика характерны для романтического мышления* (все это свойственно, например, роману Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей»).

*Мир романтизма — это преимущественно собственный духовный мир героя<sup>86/</sup>. Душа героя несет в себе всю скорбь мира по поводу его несовершенства.* Раскрывая состояние духа героя («мировая скорбь»), романтизм (Шиллер, Гейне, Байрон, Шатобриан, Лермонтов) отразил важные стороны состояния мира.

Романтический герой оказывается вырван из привычной, обыденной жизни и поставлен в чрезвычайные обстоятельства, в которых раскрывается мощь его духа. Он неповторимая личность, и в этом источник его общественной ценности. Это герой гордого одиночества и неприятия несовершенного мира.

Обстоятельства жизни шекспировских характеров — свобода или, вернее сказать, свободное взаимодействие характеров. Это взаимодействие происходит в реальном мире, оно окружено, осложнено и в чем-то даже обусловлено миром вещей, общим фальстафовским фоном народной жизни, всей конкретностью бытия. Классицизм оторвался от этой конкретности и сделал ее условной. Обстоятельства жизни характеров в искусстве классицизма — регламентация, точнее, регламентированное общественными нормами и условиями взаимодействие характеров. Романтизм продолжил дело и окончательно оторвался от конкретности. Для него *конкретность уже даже не условность, а лишь дополнительное и несущественное средство раскрытия духовного мира человека, раскрытия субъективности.*

В романтизме герой пребывает, главным образом, в мире своей собственной духовной жизни, и потому характер героя есть сам себе обстоятельства. Источник трагедии заключен внутри характера, сосредоточившего в себе всю скорбь мира.

Романтизму близок лирический, а не эпический и

<sup>86/</sup> См. Белинский В. Г. Поли. собр. соч. В 13 т. — М., 1955. — Т. 7. — С. 146.

драматический принцип творчества. И все же романтики создали великие трагедийные произведения. Романтическая трагедия — трагедия «мировой скорби», охватившей душу героя. В ней предстает перед нами характер всегда одного героя, вобравшего в себя печаль по поводу несовершенства мира. На эту особенность романтизма обращал внимание А. С. Пушкин в известной характеристике Байрона. Если принять во внимание, что в некоторой резкости пушкинской характеристики есть известный творческо-биографический момент (расставание поэта с романтическим этапом творчества и переход на позиции реализма), то можно увидеть в этой характеристике Байрона важное определение одной из существенных черт романтизма. Пушкин писал, сравнивая двух английских трагиков: «...до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д. и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия»<sup>877</sup>.

Творчество романтиков овеяно поэзией субъективности, они не столько раскрывают драматизм трагического, сколько подходят к нему с лирической стороны. Гейне по поводу своей трагедии «Альмансор» писал друзьям: «В эту вещь я вложил свое собственное я вместе с моими парадоксами, моей мудростью, моей любовью, моей ненавистью и всем моим безумием»<sup>887</sup>. Романтизм создал особый тип характера, в ос-

<sup>877</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. — Т. X. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — С. 779.

<sup>887</sup> Гейне Г. Письмо Фридриху Штейнману и Иоганну Баптисту Руссо от 29 октября 1820 года / Гейне и театр. — М.: Искусство, 1956. — С. 394.

нове которого лежат не драматизм, а лиризм, не драматическая, а лирическая напряженность.

Лирический принцип творчества не мешает певцу «мировой скорби» рисовать многогранные характеры. Английские литературоведы склонны даже перегибать палку в обратную сторону (по отношению к пушкинскому мнению) и подчеркивать шекспировскую многогранность байроновского романтического героя: «Байрон чувствовал себя снова и снова в положении шекспировских протагонистов, узнавая в себе их добро и зло, их слабости, их величие. Это могло быть что-то от Кориолана или что-то от Фальстафа и даже Нима. Весь Шекспир был в Байроне. И именно поэтому он называл Шекспира варваром»<sup>897</sup>.

Романтическое произведение становится лирическим самовыражением чувств поэта и передает «состояния мира» не как конкретные общие обстоятельства, а как состояние духа. Другими словами, «мировая скорбь» и есть душа героя. Герой сосредоточивает в себе, в своем характере «состояние мира». Романтизм разрывает пути регламентации, которыми классицизм связывал свободу человеческой личности. Он возвращает нас вновь к человеку как к мере вещей, возвращает нас, казалось бы, к принципам Возрождения. Но не весь человек есть мера всего в романтизме, а лишь его дух, его субъективность. Это одновременно и больше и меньше того, что было в эпоху Возрождения. Больше — ибо даже мальчайшие нюансы духовного мира героя привлекают внимание художника, и меньше — ибо из поля его зрения уходит огромный внешний мир и конкретно-чувственная прелесть его вещей. Байрон создал полный трагизма лирический монолог героя, воспроизводящий сложный духовный мир человека. *Романтизм утверждает извечную неустроенность человеческого бытия и считает, что в самой природе человека и человечества заложены неразрешимые противоречия.*

<sup>897</sup> Professor Vivian de Sola Pinto. *Byron's dramatic prose.* — The university of Nottingham, 1954. — P. 14.



*Э. Делакруа. Марокканец, седлающий коня. 1855*

Байрон в новых исторических условиях продолжал дело, начатое просветителями, на философии которых он возрос. Он вобрал в себя идеалы просветителей XVIII в., ставшие теоретической базой и программой французской буржуазной революции. Однако итоги французской революции поставили перед Байроном вопрос о том, все ли было истинно в просветительской идеологии. И если для просветительской исторической концепции характерна идея неуклонного поступательного прогресса, то Байрон считает, что прогресс сменяется периодами реакции. Байрон был далек от просветительского оптимизма, уверенного в легкой победе разума и справедливости.

Для Байрона герой бессмертен и его гибель не есть абсолютная смерть, ибо высокие, общественные начала, заключенные в человеке, не умирают вместе с ним. Однако бессмертно не только героическое, благородное начало в человеке, бессмертны и зло и сама смерть.

Проблемы смертности человека и его одиночества станут в XX в. центральными для экзистенциалистов, полагающих, что существование смерти превращает жизнь в бессмыслицу. Эти проблемы были глубоко поставлены и во многом решены в трагедиях Байрона. В отличие от экзистенциалистов для Байрона мысль об абсурдности жизни лишь промежуточный этап в восхождении к более высоким истинам.

Романтизму близок лирический, а не драматический принцип творчества. И все же романтики создали великие трагедийные произведения. Трагедии Байрона, в силу лирической их сути, трудны для постановки на сцене. Они живут не столько на действиях, сколько на переживаниях и размышлениях героев.

Заглавный герой трагедии Байрона «Каин» переживает несправедливость божественного предопределения строя жизни. Люцифер выступает в этом произведении как бессмертное и необходимое жизни зло, превращающееся в добро, ибо его усилия обращены против зла, творимого богом. Люцифер и вдохновитель бунта Каина, и сторона его духа (*бессмертная субстанция беспокойного духа Каина*). Поэтому разговор Каина с Люцифером похож на спор Каина с самим собой, спор со своими сомнениями о проблемах жизни, смерти и бессмертия:

*Каин*

Бессмертие? О нем

Не знаем мы: безумием Адама

Мы лишены плодов от древа жизни,

Меж тем как мать вкусила слишком рано

Плода от древа зная — нашей смерти.

*Люцифер*

Ты будешь жить, не верь им.

*Каин*

Я живу,

Но лишь затем, чтоб умереть, и в жизни

Я ничего не вижу, что могло бы

Смерть сделать ненавистною мне, кроме

Врожденной нам привязанности к жизни,

Презренной, но ничем не победимой:  
 Живя, я проклинаю час рождения  
 И презираю самого себя.

*Люцифер*

Но ты живешь и будешь жить: не думай,  
 Что прах земной, что плоть твоя есть  
 сущность.

Прах твой умрет, а ты вовек пребудешь  
 Тем, чем ты был.

*Каин*

Чем был? Но и не больше.

Каин не может примириться ни с какими ограничениями свободы и мощи человеческого духа. И в бунте Каина, направленном на насильственное изменение истинного положения человека во Вселенной, проявляется романтическая художественная концепция мира, противостоящая идее бессмысленности жизни.

Смерть страшит Каина. Он говорит:

Увы, я смерть узнал еще так мало,  
 Но уж страшусь... того, чего не знаю.

Однако Каин не смиряется с судьбой смертного. Он внемлет Люциферу, подбивающему его на бунт против бога:

Мы существа,  
 , Дерзнувшие сознать свое бессмертье,  
 Взглянуть в лицо всеильному Тирану,  
 Сказать ему, что зло не есть добро.  
 Он говорит, что создал нас с тобою, —  
 Я этого не знаю и не верю,  
 Что это так, — но если он создал,  
 Он нас не уничтожит: мы бессмертны!  
 Он должен был бессмертными создать нас,  
 Чтоб мучить нас: пусть мучит! Он велик,  
 Но он в своем величии несчастней,  
 Чем мы в борьбе. Зла не рождает благо,  
 А он родит одно лишь зло.

Смысл жизни у байроновского героя не в страдании, а в бесконечном противостоянии вечному злу. Борьба есть высшее благо, цель и смысл жизни героев байроновских пьес. Зло бессмертно, но человек остается человеком лишь до тех пор, пока этому всемогущему злу он противостоит.

Насколько же закономерны особенности творчества Байрона для романтизма? Спустимся к истокам романтизма, перенесемся ровно на тридцать лет назад и откроем написанную в 1781 году пьесу Ф. Шиллера «Разбойники». Все в этой пьесе иное в сравнении с «Каином», ибо все в ней рождено и иной национальной почвой, и иной художественной натурой, и иной исторической обстановкой. Обстоятельства, породившие «Разбойников» Шиллера, от породивших «Каина» Байрона отличает то, что первая трагедия предшествует французской революции, а вторая написана тогда, когда осутило стало разочарование в ее результатах. Однако стоящие по обе стороны огненного исторического рубежа, каким является французская революция, эти трагедии не только разъединены, но и спаяны его огнем в некое художественное единство. Другими словами, разная конкретная обстановка, но схожее состояние мира (*всемирно-исторические обстоятельства*) лежат в жизненном фундаменте этих трагедий, состояние, в одном случае еще не всеми своими сторонами проявившееся, а в другом раскрывшееся с относительной полнотой.

Ранний этап и неразвитость освободительной борьбы в Германии сказались на общей расстановке сил в «Разбойниках» Шиллера. К любому общественному делу (и мы это видим по процессам перестройки и демократизации в России конца XX в.!) пристают подозрительные люди, вождения которых мутны, а поступки корыстны. Только на тогдашней ранней ступени немецкого освободительного движения именно эти люди и их методы столь много значили в глазах Шиллера, что Шпигельберг показался ему существеннее и сильнее Карла Моора. Будь в Германии общественная борьба более зрелой — недобросовестные силы раство-

рились бы в ней и сошли на степень ничего не значащего оттенка<sup>90/</sup>. В этой неповторимой обстановке и родились «Разбойники» как своеобразная литературная увертюра к французской революции. А с другой стороны, романтический тип художественного мышления, сказавшийся в «Разбойниках», и решение трагической темы в ключе проблемы смысла жизни роднят Шиллера с Байроном, как и роднят идеалы, противостоящие действительности и устремленные в мир мечты.

В «Разбойниках» Шиллера живет пафос борьбы со злом и одновременно ощущение его бесконечности, множественности и органической присущности миру. Свет бросает тень. Нет тени без света, но нет и света без тени — они нерасторжимы, и чем ярче пламя, тем гуще тьма окрест. Поднявший мятеж в богемских лесах Карл Моор и деспотичный властитель Франц Моор — братья. В них отразилась родственность враждующих противоположностей внутри Германии, и шире — отражены единство и вечная борьба добра со злом в мире.

Действительность полна трагизма, и жизнь существует и движется вперед лишь действием героев, встающих против устоявшегося порядка. Но эти действия не способны привести к окончательной победе носителей идеального начала. В мире все время сохраняется подвижное равновесие добра и зла; мир усложняется, совершенствуется, но окончательно добро не может победить зло; с другой стороны, и зло не может уничтожить добро.

Карл и Франц, добро и зло связаны как действие и противодействие. Более того, устранение Франца не устранило бы окончательно зла в мире, так как внутри действий Карла Моора глубоко спрятано противоречие, содержится новая возможность возникновения зла. В этом отношении знаменательна поворотная сцена трагедии — захват разбойниками города ради спасения одного из своих сотоварищей — Роллера. Карла Моора

<sup>90/</sup> См.: Берковский Н. Театр Шиллера // Вопросы литературы, 1959. — №11. — С. 158.

охватывает ужас от злодеяний и жестокостей, сотворенных там его сподвижниками, которые ради спасения одного человека губят женщин, младенцев, стариков. Это превращение благородного действия (спасения соратника) в свою противоположность (гибель людей) усилено трагической иронией судьбы. Освобожденный Роллер оказался единственной жертвой со стороны разбойников во время их схватки с жандармами.

В самой мятежной силе, борющейся за справедливость, Шиллер находит ее противоположность. Карл не в силах снести крушение своих надежд. Он решает, что нельзя беззаконием утвердить закон, и идет, чтобы выдать себя властям.

Трагическая коллизия, разрешаясь, движет общество вперед, но рождает новый цикл трагических противоречий. Романтическая концепция трагического говорит: мир несовершенен, зло не может быть изгнано из мира окончательно, но активность героя, вступающего с ним в схватку, не позволит злу захватить безраздельную власть в мире. И сам герой в этой грозной и вечной борьбе раскрывает многие силы своей природы и обретает бессмертие. История и дух человека движутся через трагедии — такова концепция мироздания в романтическом искусстве.

Романтизм — «либерализм в литературе» (Гюго). «Романтизм не в выборе сюжетов, не в точной истине, а в способе чувствования» (Бодлер)<sup>91</sup>.

Романтизм показал, что неблагополучное состояние мира стало «состоянием духа». Романтики художественно исследовали это неблагополучное состояние духа.

Исходная точка критики у романтиков — представления о несбыточном совершенстве мира, которыми выверяются духовные богатства и нравственные качества личности, и, с другой стороны, представления о несбыточно совершенной личности, которыми выверяется мир. Возникает мерцание, свечение, ис-

<sup>91/</sup> Dictionnaire universel des littératures sous la direction de B. Didier. — P., 1986.

ходная точка критики все время перемещается от мира к личности и от личности к миру. Ирония сменяется самоиронией (особенно у Гейне<sup>92/</sup>), самоирония — мировым скепсисом. Мировой скепсис романтической сатиры — родной брат мировой скорби романтической трагедии.

Романтическое искусство сосредоточило все внимание на характере и на его индивидуальном своеобразии, абстрагируясь от реальных обстоятельств его жизни. В неповторимости личности увидел романтизм ее общественную ценность. И гибель такой неповторимой индивидуальности была осознана как неотвратимость и как трагедия. Смерть и зло вечны, они внутренне заложены, имманентно заключены в самом механизме жизни. Но с той же необходимостью в могучей человеческой индивидуальности заключена гордая необходимость схватки с извечным злом. Оба начала бессмертны, в их борьбе суть жизни, но ни одному из них не суждено одержать окончательную победу. В этом неискоренимый трагизм жизни. А в нем причина «мировой скорби» поэта. В этой концепции жизни, с одной стороны (в признании необходимости борьбы), находят свое продолжение традиции просветителей, а с другой стороны (в признании бессмертности зла), находит отражение разочарование результатами французской революции.

*Романтизм создал могучие лирические характеры; состояние духа («мировая скорбь») раскрыл как «состояние мира»; понял как суть бытия бессмертные зло и вечность борьбы, с ним.*

Характерные художественные и эстетические особенности романтизма:

- 1) апология чувства, переходящая в культ чувствительности;
- 2) пробуждение интереса к культурам, развивающимся по иным законам, нежели непосредственно предшествующая, к культурам менее изоциренным и

<sup>92/</sup> Гейне Г. Собр. соч. В 10 тт. — М., 1959. — Т. 9. — С. 269.

более «наивным»; ориентация на традиции средневековой культуры;

3) пристрастие к «естественным», «живописным» (на языке эпохи «романтическим» пейзажам);

4) отказ следовать жестким, «педантичным» правилам (поэтике классицизма);

5) увеличение роли лично-субъективного начала в творческом процессе и нарастание индивидуализма;

6) появление исторического компонента в художественном мышлении.



## **КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: МИР И ЧЕЛОВЕК НЕСОВЕРШЕННЫ; ВЫХОД - НЕПРОТИВЛЕНИЕ ЗЛУ НАСИЛИЕМ И САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ**

### **ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

В XIX в. из «Германии туманной» в другие страны, и в частности в Россию, приходили «учености плоды» в области эстетики. Умами властвовала немецкая классическая философия и эстетика и особенно Гегель. Они стали теоретическим фундаментом критического реализма XIX в. Идея Гегеля о том, что все действительное — разумно, все разумное — действительно, ориентировала на историческую стабильность бурно развивающуюся Европу. И даже такие далекие от Гегеля российские идеи, как непотворение злу насилеиом и самосовершенствование, в известном смысле плод этой ориентации, возникший несмотря (и вопреки тому), что некоторые отечественные философы звали Русь к топору.

Стремление всенепременно судить общество у Чернышевского заходит так далеко, что задачей искусства — по его словам — становится воспроизведение действительности и вынесение ей приговора. Возразить этому суждению мож-



И. Е. Репин. Иллюстрация к повести  
Л. Н Толстого «Смерть Ивана Ильича». 1897

но не только словами Библии: «Не судите да не судимы будете», но и идеями современной психологии: «К любой тяжелой жизненной ситуации, к любому поступку своему или чужому всегда возможны два под-

хода: вы можете судить или оценивать. Если вы вызвались СУДИТЬ, то какой бы вердикт вы ни вынесли, с ним придут или гнев, или обида, или печаль... Если же вы ОЦЕНИВАЕТЕ поступок или ситуацию со всей возможной мерой объективности, принимая во внимание все известные, а может быть, и неизвестные, но вероятные обстоятельства, у вас всегда есть шанс извлечь из них нечто полезное» — таково мнение американского психолога Рона Халникаса.

Впрочем, не все в критическом реализме так сурово, как это кажется стороннику идеи звать Русь к топору, готовому этой идее подчинить все, в том числе и искусство. О светлой стороне реализма писал Иннокентий Анненский: «Отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья»<sup>937</sup>.

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Если романтизм был предчувствием, предощущением несовершенства нового строя жизни, то критический реализм XIX в. показал это, осмысливая действительность аналитически. В концепции романтизма еще были иллюзии; критический реализм — это трезвое искусство «утраченных иллюзий». Реализм осознал, что «Божественная комедия» мира обретает свои обыденные черты и становится «человеческой комедией».

В реалистическом искусстве XIX в. не присутствуют гигантские общечеловеческие характеры, и оно углубляется в усложнившийся, вбирающий в себя всю действительность духовный мир индивида, проникая в самую сердцевину психологического процесса.

Критический реализм бурно развивается в Европе начиная с 20-х годов XIX в. Это направление украсило культуру великими именами: во Франции —

<sup>937</sup> Анненский И. Книга отражений. — М., 1979. — С. 131.



*Б. М. Кустодиев. Иллюстрация к поэме  
Н. А. Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы». 1910*

Бальзак, Стендаль, в Англии — Диккенс, в России — Лев Толстой, Достоевский, Чехов.

*Процесс художественного развития в России проходил убыстрение, с укороченными и совмещенными циклами (циклы смещались и накладывались друг на друга). Часто в одном литературном явлении в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают черты и фазы, находящиеся в «нормальном» историческом процессе на огромных, порой многовековых расстояниях. В творческой судьбе одного и того же художника совершался переход от романтизма к реализму (например, Пушкин, Лермонтов, Гоголь). Так, творчество Пушкина вместило в себя и Возрождение, и романтизм, и догоголевский реализм. Поэт был для России и Шекспиром, и Байроном, и Стендалем, и поэтому он стал для мира Пушкиным.*

Поэт, хорошо понятый в своих великих нацио-

нальных масштабах и малодоступный для иноземного и иноязычного восприятия, на деле является новатором-зачинателем таких традиций русской классической литературы, которые повлияли на мировой художественный процесс. Творчество Пушкина открыло русской литературе «окно в Европу», придало ей направление, вызывающее общемировой отклик, поставило те вопросы, которые на протяжении целого века; решала русская классическая литература.

Панораму (согласно Белинскому — энциклопедию; русской жизни, где каждая деталь глубоко национальна, концептуально значима и общечеловечески интересна, дает Пушкин в «Евгении Онегине».

Проблемы власти и совести, зла и справедливости, исторической традиции и личного волевого усилия исторического деятеля, роли насилия в историческом процессе и другие и ныне актуальные общемировые вопросы рассматривает Пушкин на глубоко национальном историческом материале в трагедии «Борис Годунов». Шекспироводобный «Борис Годунов» рисует Россию эпохи средневековья и в то же время показывает авантюриста-самозванца — первую русскую личность, типичную для новой эпохи. Проблематика, затронутая в этом образе, найдет свое продолжение в «Пиковой даме» (образ Германна с его авантюризмом).

В маленьких трагедиях («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), сюжетные коллизии которых нарочито выведены за рамки национальной русской жизни, Пушкиным решаются общечеловеческие проблемы и исследуются общечеловеческие страсти и этические начала (зло, добро, зависть, скромность, благородство, творческий порыв). В этих трагедийных миниатюрах возникают характеры западноевропейского происхождения, но осмысленные на основе русского жизненного опыта.

Поэма Пушкина «Медный всадник» несет острейшую проблематику (отношения личности и власти), концептуальные (концепция русской истории) и художественные поиски. И еще до того, как выйти в

гоголевской «Шинели» на улицы Петербурга, русский критический реализм тяжело-звонко проскакал по потрясенным мостовым северной столицы.

Гоголь вмещает в себя необъятно много. В его творчестве русская литература одним пробегом необгонимой тройки, перелетая через века и государства, проносится через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. В творчестве Гоголя совмещены целые этапы историко-литературного развития. Его смех одними своими свойствами переключается с шутливой карнавальной веселостью средневековой и возрожденческой комедии, другими — с едкой насмешкой самых острых сатириков нового искусства. Это смех серьезный и проницательный, умеющий за комедией разглядеть трагедию, сочетающий в себе бесшабашную удаль и грусть, незлобивую шутку и отточенную сатиру.

Критический реализм особую остроту обретает в России, где он показывает общество как «темное царство» «униженных и оскорбленных», «бедных людей», а страдания человека — как «обыкновенную историю». Критическая направленность русского реализма XIX в. выдвигает на передний план сатиру и комедию.

В критическом реализме сатира становится одним из способов типизации жизни. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс.

В эпоху критического реализма сатира пронизывает все искусство и становится особым родом литературы, более того, ее пафосом движется целое художественное направление в России. Исходной точкой критики в реализме становится не личное расположение, не человек как мера и не абстрактная норма, а идеал, который вбирает в себя воззрения, верования, чаяния масс, их помыслы о жизни, о будущем, о целях и лучших формах общественного развития. Идеал — это истинно демократическое начало в искусстве, представляющее народную концепцию мира и человека. Идеал — широкая и высокая точка зрения, превосходящая по своему эстетическому уровню и «личное расположение», и человека как всеобщую меру мира, и абстрактные

нравственно-эстетические нормы. И, поднявшись на эту высокую точку зрения, сатира стала глубже вторгаться в жизнь и судить явление в его сложности, все время внутренне сопоставляя свой объект с жизнью нации, с ее внутренними возможностями и потенциалами. Высочайшая и своеобразнейшая русская проза, возникшая в «Мертвых душах», с глубокой уверенностью утверждала, что есть живая народная Россия песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской необгонимой тройки<sup>947</sup>.

Именно это возвышение исходной точки сатиры до высоты идеала и развернутость внутренней позитивной программы имеет в виду Щедрин, отмечавший, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества «во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым»<sup>957</sup>. Характер исходной положительной позиции в творчестве Гоголя определил Добролюбов, заметивший, что писатель «очень близко подошел к народной точке зрения, но подошел бессознательно, просто художнической ощупью»<sup>967</sup>.

Смех Гоголя — национален по своей природе. В нем живет и разгулье удалое народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя бесшабашная веселость, вдруг побеждаемая серьезностью раздумий о будущем, о судьбах России. Этот смех синкретичен, эстетически богат. Он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества, все те начала и оттенки, какие только существуют в веселости, сатире, юморе.

Щедрин — один из пионеров психологического анализа в сатире. «Содержание ее почти все психоло-

<sup>94/</sup> Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. — М., 1953. — С. 141—142.

<sup>95/</sup> Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений. — Т. 6. — С. 123.

<sup>96/</sup> Добролюбов Н. Полное собрание сочинений. В 6 тт. — Л., 1934. — Т. 1. — С. 244.

гическое»<sup>977</sup>, — говорит Щедрин о «Господах Головлевых». В центре этого романа образ вымороченного человека — Иудушки. Внутренняя опустошенность, пустоутробие суть Иудушки, «содержание» его духовного мира. Но как нет абсолютной нематериальной пустоты в природе, как пронизано лучами и потоками и внутренне напряжено «пустое пространство космоса, так не может быть и абсолютной нематериальной пустоты духовного мира опустошенного человека. Опустошенность Головлева изнутри напряжена, это вполне материальная пустота, поэтому она и перспективна для исследования. Щедрин, давая психологический анализ пустоутробия Иудушки, показывает, что его внутреннюю пустоту «заполняет» бескрайняя, даже отвлеченная от конкретного объекта злоба, перешедшая уже социальные границы и ставшая чисто зоологическим отвращением ко всему живому. Это космическая ненависть к жизни вообще.

Новаторская особенность сатиры Щедрина — психологизм. Отправная точка щедринского исследования жизни и психологии персонажа — развернутая положительная общественно-эстетическая программа, идеалы. Щедрин применил средства психологического анализа к исследованию сатирического характера.

Эстетические идеалы, по преимуществу прямо реализовавшиеся в положительном герое романтизма, в реализме сложно опосредованы через целую систему образов, выражающих отношение художника к изображаемому. Эстетический идеал в критическом реализме утверждается через отрицание («Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья»).

Фазиль Искандер просматривает движение русского реализма XIX в. под углом зрения оппозиции дом/бездомье: «Принципиальная бездомность, открытость всем ветрам в искусстве Достоевского.

Два типа творчества в русской литературе — дом и бездомье. Между ними кибитка Гоголя — не то дви-

<sup>977</sup> Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений. — Т. 19. — С. 67.

жущийся дом, не то движущееся бездомье. Перед какой бы российской усадьбой ни останавливался ее великий путешественник, каждый раз он прощается с горьким смехом — Голодаловка Плюшкина, Обьедаловка Собакевича, Нахаловка Ноздрева... И только один раз прощается с нежностью и любовью — «Старосветские помещики». С ними ему явно хотелось бы пожить.

Дом-Пушкин и почти сразу же бездомье-Лермонтов. Вот первые же строчки Лермонтова, которые приходят на ум: люблю отчизну я, но странную любовь... Выхожу один я на дорогу... Насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом...

Какой тут может быть дом, если отец промотался. Все связано таинственной, но существующей связью. Непредставимо, чтобы Пушкин сказал: люблю отчизну я, но странную любовь. Но и нет у него стихотворения о родине, равного гениальному «Бородино». Почему? Потому что мучительная раздвоенность Лермонтова в этом стихотворении счастливо преодолевается правотой великого дела защиты родины и возможностью любить ее без всяких странностей. Поэтому его тоскующая душа с такой легкостью подымает громадину «Бородина»<sup>987</sup>.

«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова стал важным этапом развития русской словесности. Николай I не заметил этого и писал своей жене (письмо от 12 (24) июня 1840 г.) по поводу этого сочинения, что оно способно прививать читателю «презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? Ведь и без того есть склонность стать ипохондриком или мизантропом, так зачем же поощряют или развивают подобного рода изображениями эти склонности! Итак, я повторяю, что, по моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора. Характер капитана намечен удачно. Когда я начал это сочинение, я надеялся и ра-

<sup>98/</sup> Искандер Ф. Воспоминание о романе // Академические тетради. — №1. — С. 7.

довался, думая, что он и будет, вероятно, героем нашего времени, потому что в этом классе есть гораздо более настоящие люди, чем те, которых обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, конечно, много таких людей, но их мало кто знает; однако капитан появляется в этом романе как надежда, которой не суждено осуществиться. Господин Лермонтов оказался неспособным представить этот благородный и простой характер; он заменяет его жалкими, очень мало привлекательными личностями, которых нужно было бы оставить в стороне (даже если они существуют), чтобы не возбуждать досады...»<sup>99</sup>».

Не в самостоятельном, нешаблонном Печорине, а в беспрекословно исполнительном, не любящем «метафизические прения», ординарном Максиме Максимовиче Николай I хотел бы видеть героя своего времени. Печорин один из провозвестников и зачинателей галереи героев, лишенных корысти, карьеры, желания вписаться в официальную общественную ситуацию, утвердиться в ней. Он герой, который не стремится продвинуться ни к богатству, ни к славе, ни к положению. В своем бескорыстии Печорин одушевлен нравственными исканиями, и его поступки часто становятся средством нравственного эксперимента, того, который в менее экзальтированной форме будут продолжать герои романа «Идиот» и других произведений Достоевского. И в этом необычность Печорина и всей галереи подобных ему образов русской литературы XIX в. Национальное своеобразие лермонтовского творчества не раскрылось при узком, пусть даже проникнутом общедержавным интересом, подходе.

В русской классической литературе есть редкие и даже эндемичные *{не встречающиеся более нигде в мире}* образы. После Дон-Кихота в западной литературе редки образы людей, живущих духовными ценностями, бескорыстных, детски-непосредственных. Все больше авантюристы, искатели богатства, карьеры,

<sup>99/</sup> Дела и дни. Исторический журнал. — 1921. — Кн. 2. — С. 189.

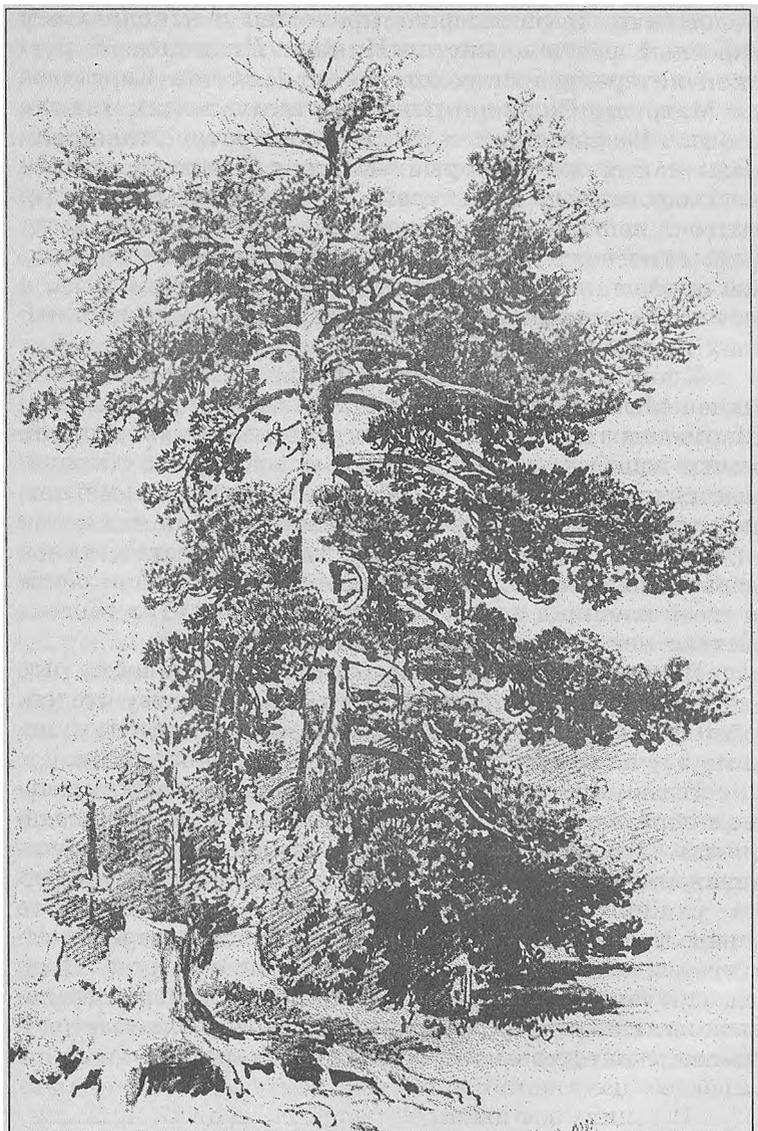
положения. И на их фоне прелестен и неподражаем взрослый ребенок мистер Пиквик Диккенса. В русской литературе от толстовского Платона Каратаева до Матрены Солженицына на таких людях «земля стоит». Разработаны в русской литературе также образы таких же бескорыстных людей, однако еще и отшлифованных культурой, — это образы интеллигентов: нешаблонных личностей с творческой натурой, самостоятельно вырабатывающих свои принципы отношения к миру, живущих по законам духа, а не по законам карьерных, материальных, имущественных интересов.

К числу таких героев относятся и Пьер Безухов, и князь Мышкин, и Настасья Филипповна, и Сонечка Мармеладова. Непрактичность этих людей, их вечный, почти неизбежный материальный проигрыш оборачиваются их абсолютной и глобальной всегдашней моральной победой и нравственным превосходством над всеми «победителями», выигрывающими имущество, чины, деньги, положение. Герои одушевлены заботой не о себе и своей жизни, а о мире, о человечестве, в этих образах личностное сопрягается с общечеловеческим.

Великая тоска не только по справедливости (что отмечал еще Горький), но и по совершенству людей, общества, мира — одушевляет русскую классику, делает звучание ее образов всемирно-историческим.

И зачинается вся эта проблематика в удивительном образе-открытии — в Евгении из «Медного всадника». Это образ разночинца, вышедшего из обнищавшего боярского рода, образ молодого интеллигента, решившего сосредоточиться на поисках личного счастья в семье. Однако герой вынужден переосмыслить свою жизнь и свои отношения с миром. И он вдруг становится отрешенным от всего меркантильного, от всех материальных интересов и обращается к высшим интересам мировой справедливости:

...иль вся наша,  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?



*И. И. Шишкин. Сосна. 1889*

Это трагическое вопрошение о смысле бытия и есть главный вопрос, волнующий Евгения после его внутреннего преобразования. Именно поиск ответа на сие трагическое вопрошение и посылает безумного Евгения к подножию кумира и вызывает в его душе огненную и черную волну бунтарства. Это вторая жизнь Евгения — его безумная жизнь, в которой вдруг страшно проясняются мысли, — и есть жизнь человеческого духа, жизнь интеллигента — зачинающая целую галерею всемирно-исторических образов людей духа от Пьера Безухова до князя Мышкина. Доведенность до края и шаг за этот край, выпадение не только из жизненного благополучия, но и из привычной человеческой жизни или разрушают личность, или вдруг открывают в ней такие источники энергии, благородства, духовной красоты, что перед удивленным человечеством вдруг предстает совершенно необыкновенный человек высочайших духовных достоинств, способный вызывать восхищение. Вот это переступание через край жизни характерно для Евгения и для всех людей духа. От переступания через край и начинается высшая жизнь духа и у Евгения, и у Нехлюдова, и у Пьера Безухова, и у Мышкина, и у Настасьи Филипповны, и у Сонечки Мармеладовой.

Евгений переступает через край после того, как рухнули его планы на семейное счастье, что было вызвано стихийным бедствием и социальной несправедливостью. У Нехлюдова — результат нравственных мук и духовного приобщения к бедствиям Катюши Масловой, ощущения своей первопричинной виновности в этих бедствиях. У Сони Мармеладовой переступание через край вызвано голодом — бедственными обстоятельствами жизни ее и ее семьи и желанием вызволить своих близких из нищеты и обреченности. У Пьера Безухова причина — обстоятельства Отечественной войны, всенародного бедствия и личная погруженность в них (плен, расстрел, в последний момент отмененный, общие с народом судьбы).

И всякий раз из этого падения героя за край жизни возникает человек духа, человек, не ценящий побрякушки материальных благ и обычные ценности су-

етного мира, а ценящий только самую сердцевину человеческой жизни — ее духовность, ее гуманные смысл и посвященность. Так на страницах русской классики возникает человек с необыкновенно высокой системой ценностных ориентаций не на привычные меркантильные, светские, житейские, а на духовные ценности, человек, ни во что не ставящий обыденные блага и богатства и устремленный к богатству духа. Открытие и художественное воплощение образа такого человека и есть вклад русской художественной культуры в сокровищницу мировой культуры.

В. Соловьев писал, что вопрос «что делать» не имеет разумного смысла; призвание России не в том, чтобы его решить, а в том, чтобы найти пути к нравственному исцелению. Достоевский начертал путь к нему своим указанием на смирение<sup>1007</sup>.

В. Сквозников еще в середине 60-х гг. предложил трактовку романа Гончарова «Обломов», вводящую это произведение в ряд пророческих и ставящих высшие метафизические проблемы жизни человечества. По его мнению, Гончаров показал привлекательность патриархальности и создал образ героя-лентяя, противостоящего мирской суете. С развитием цивилизации стало очевидным угрожающее значение прогрессистской суеты, а прогресс стал неуправляемым и диким. Образ Обломова напоминает, что пронизательные люди давно ставили под сомнение однозначную положительность прогресса. Так что смотреть на Обломова как на ретрограда вряд ли следует с былой уверенностью. Общественно пассивный Обломов трактовался как один из лишних людей, но не забудем, что он сохраняет человечность. Отрицая жестокую деловитость прогресса, «голубиная душа» Обломов отрицал активность, враждебную человеку и природе, в то время, когда угроза только намечалась<sup>1017</sup>. Теперь обломовская сла-

<sup>1007</sup> См.: Соловьев В. Три речи в память Достоевского (1881 — 1883) — М., 1884. — С. 33.

<sup>1017</sup> См.: Сквозников В. Трактовка образа Обломова // Академические тетради. — №1. — С. 95.

бость оборачивается силой, а странный образ — пониманием метафизических истин и провидением. «Обломов» — руссоизм XIX в., возникший на основе не сентименталистского, а реалистического сознания и на русской почве и потому обращенный более к обществу, нежели к природе.

Толстой и Достоевский глубоко различны в своем единстве, в своей общей преемственной связи с Пушкиным, в своей приверженности ему.

Критический реализм XIX в. ввел и разработал новое свойство романического мышления — *диалогичность*, теоретически осмысленную М. Бахтиным. Герой романа, занимая определенную ценностно-смысловую позицию, вступает в «спор» (*диалогические отношения*) с другими персонажами, стоящими на своих ценностных позициях. В этом множественном обмене мнениями (*споре позиций*) принимает участие и автор произведения, и образ автора (*повествователь, лирическое «я»*), и все персонажи произведения. Их «голоса» (*позиции*) перекликаются, накладываются друг на друга. Никто не вещает истину в последней инстанции. Истина (вернее, художественная концепция произведения) выступает как результат (*интеграл*) всех позиций, как многоголосье хора. Бахтин показал, что Достоевский завершил создание нового романа полифонического типа.

Литература зафиксировала глубокие изменения в природе личности. Ф. Искандер говорит: «Достоевский первый заметил, что изменился химический состав человека. Поэтому его противоестественные герои столь естественны в своей противоестественности. Главное его открытие — человек. Его романы — экологическое предупреждение человечеству: «Внимание, на тебя идет человек подполья!». В сырости подполья человека греет лихорадка болезненной мечты. Исчезает самоирония, и ничто не мешает человеку подполья считать себя Наполеоном, которого заела среда.' Количество унижений переходит в чудовищное качество самолюбия. Дай ему только вырваться, и он так отомстит за все свои унижения, как еще никто не мстил. Энер-

гия самоутверждения распадающейся души, цепная реакция скандалов, предвестье атомной энергии. На этой энергии и держатся романы Достоевского»<sup>102/</sup>,

Русская литература и, шире, культура открыла новый тип личности и ввела соответствующее ему понятие — «интеллигент».

В нем увидели подвижника-просветителя, мученика идеи, пастыря-наставника, творца жизнестроительного учения. Ведущим мотивом этого учения становится универсализм («всемирность»), русская идея, цельное знание, всецелый разум, всеединство, соборность, солидарность, взаимная помощь, симфоническая личность, всеобщее воскрешение, правда-истина и правда-справедливость, «этика любви к дальнему». Универсализм ратует за гуманизм и ненасилие. Судьба России становится фундаментальной проблемой русской культуры. Трудно найти мыслителя, который не был бы озабочен вопросами общественного переустройства. В рамках осмысления этой проблемы возникла, например, «русская идея», которая держит в напряжении духовную жизнь России и по сей день.

Своеобразие русской философии, «связанной с такими специфическими проблемами, как русский мессианиззм, русский космизм, русский нигилизм, религиозный, социальный и эстетический утопизм», в том, что в ней «рассматривалось не столько чисто теоретическое знание, сколько проблемы переустройства мира и человека»<sup>103/</sup>.

В XIX в. произошла глобальная экономическая и политическая интеграция, во многих регионах мира установился единый духовно-исторический климат. До планетарных масштабов расширяется и поле зрения искусства: в него вовлекаются и приобретают общественную значимость и эстетическую ценность и широ-

<sup>102/</sup> Искандер Ф. Воспоминание о романе // Академические тетради. — №1. — С. 7.

<sup>103/</sup> Аксенова О. Русская философия и национальное самосознание // Сборник резюме XIX Всемирного философского конгресса. — М., 1993. — Т. 2.

кие общественные процессы (социологический анализ), и тончайшие нюансы человеческой психологии (психологический анализ), и быт людей (бытописание), и природа (пейзаж), и мир вещей (натюрморт). Претерпел глубокие изменения главный объект искусства — человек, а общественные связи приобрели всеобщий, поистине всемирный характер. В духовном мире человека не осталось уголка, который не имел бы широкой общественной значимости и не представлял бы интереса для искусства. Все эти изменения в самой действительности вызвали к жизни новый тип художественной концепции мира, воплотившейся в критическом реализме. Явления действительности предстали в искусстве критического реализма во всей сложности, многогранности и богатстве своих эстетических свойств в соответствии с усложнившимся и обогатившимся опытом.

Принцип обобщения в критическом реализме — типизация, правдивость деталей и показ типических характеров, действующих в типических обстоятельствах.

*На этом этапе своего развития реализм отказывается от просветительской концепции естественного человека и переходит к социальному объяснению его сущности. Искусство мучительно ищет пути развития человека и человечества, отстаивает гуманистические идеалы, утверждает ответственность личности перед историей.*

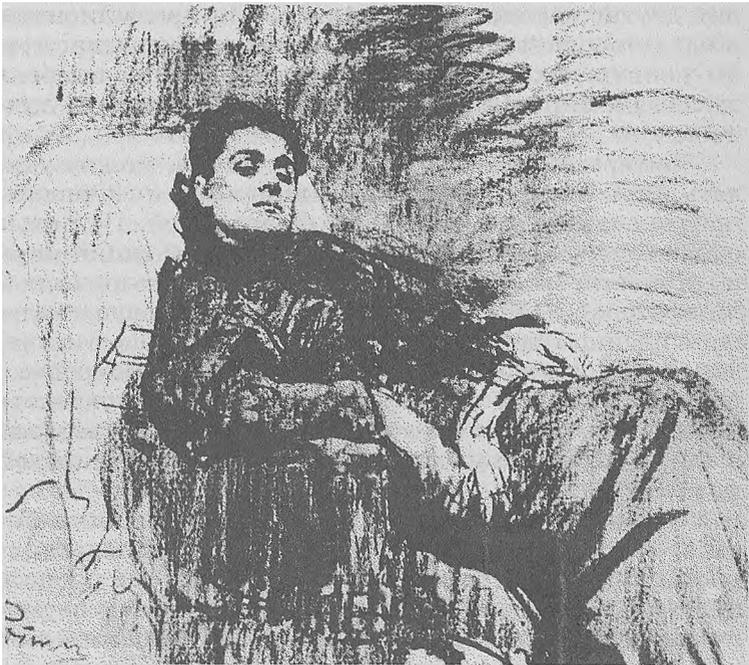
Философски мудрое художественное обобщение богатого исторического опыта русского народа произвели в своем творчестве Глинка, Мусоргский, Чайковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов, Антокольский, Серов, Репин, Левитан, Шаляпин, Собинов, Рахманинов, Рубинштейн. Их творчество получило общемировую известность.

Русской культуре не свойствен национальный изоляционизм: «...несмотря на то или, вернее, благодаря тому, что мы признали самобытную русскую идею, мы уже не можем — чего бы это ни стоило и какие бы роковые противоречия ни грозили нам — высокомер-

но отворачиваться от западной культуры или мало-душно закрывать на нее глаза, подобно славянофилам. Не можем забыть, что именно Достоевский, и как раз в то время, когда он был или во всяком случае считал себя самым крайним славянофилом, с такою силою и определенностью высказал нашу русскую любовь к Европе... как ни один из наших западников»<sup>1047</sup>.

И действительно, можно вспомнить целую цепь высказываний Достоевского, подчеркивающих связь русской культуры с европейской: «у нас у русских — две родины: наша Русь и Европа»; «Европа — но ведь это страшная и святая вещь! О, знаете ли вы, господа, как нам дорога, нам, мечтателям-славянофилам, эта самая Европа, эта «страна святых чудес!» — «Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон? Русскому Европа так же драгоценна, как Россия. О боже! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук, вся история их — мне милей, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!» Здесь мысль, как это часто бывает у Достоевского, доведена до парадокса, до предела, до перегиба через предел. Быть может, здесь сказано слишком, излишне преувеличенно. Однако сказано так, что, перефразируя известное выражение, можно было бы сформулировать: до этого славянофила не было в русской литературе настоящего западника! Однако не станем так формулировать, да и в русской культуре не в оппозиции западничества/славянофильство дело. Значение русского искусства возникает не из односторонностей, находящихся на полюсах этой оппозиции, а из погруженности рус-

<sup>1047</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. — СПб., 1912. —



*И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. 1891*

ской культуры в жизнь своего народа, из выражения всей самобытности его национального духа и неповторимости исторического опыта, сочетающихся с всесветностью интересов, всемирностью проблем и забот.

Русской культуре и ее творцам было «внято все: и острый галльский смысл и сумрачный германский гений», близки Моцарт и Бетховен, Сервантес и Шекспир, Рембрандт и Рафаэль. Отечественная литература вбирала опыт мировой культуры на своей национальной основе, живя заботами своего народа, и имела в виду интересы человечества. Поэтому русская классическая литература и обрела качество, которое Достоевский называл «всечеловечностью».

Достаточно вспомнить гоголевский образ России, словно необгонимая тройка несущейся вперед, обго-

няя другие народы и государства, или просветленные и одухотворенные образы тургеневских женщин, чтобы понять, что русская литература XIX в. отвергла взгляд на мир как на юдоль страданий и страха личности.

В мировой духовной культуре XIX в. можно увидеть пять генеральных концепций мира и личности, предложенных литературой и философией. При этом одна из самых глубоких генеральных концепций мира и личности была предложена русской классической литературой XIX в. Эта концепция участвовала в большом идейном сражении, полем которого была мировая культура и мировой историко-социальный процесс. Каковы же были основные концепции, в контексте которых и следует рассматривать концептуальный вклад русской классической литературы в мировой процесс?

Прежде всего следует указать на концепцию Гегеля, который утверждал глобальность и диалектичность мирового исторического процесса. Этот процесс протекает, согласно Гегелю, с неотвратимой и неумолимой неизбежностью как результат общемировых усилий всего человечества. Абстрактно-снятым воплощением его является абсолютная идея, а сам внешний мир и его историческое развитие оказываются инобытием абсолютной идеи. Личность в этом грандиозном мыслительном сооружении Гегеля представляла как пассивная участница мирового процесса, вовлекаемая в его неумолимое течение и неспособная противостоять жестокому и неостановимому потоку истории. Всякая попытка изменить этот поток истории, придать ему более человеческие, более гуманные формы, по Гегелю, дело заведомо обреченное на провал. Учение о «трагической вине» характерно для гегелевского пессимизма в понимании возможностей личности вмешиваться в исторический процесс и влиять на него. Трагический герой всегда активен по отношению к обстоятельствам, он стремится их преобразовать в соответствии со своими высокими идеалами. Он борется за воплощение этих идеалов в

жизнь. Однако образ жизни устоялся, он результат многовековых усилий всего человечества, и никакие высокие идеалы самой героической личности, по Гегелю, не являются более правомерными, чем устоявшийся, веками создававшийся миропорядок. Попытка личности разрушить и преобразовать его пресекается этим миропорядком. И личность трагического героя сама виновата в своей гибели. Трагическая вина состоит для Гегеля в том, что вольно личности становится на путь борьбы и пытаться преобразовывать миропорядок. Такова концепция мира и личности у Гегеля.

Датский литератор, философ-эссеист, основоположник экзистенциализма Кьеркегор вопрошал: к чему мне истина? Я хочу покоя. Должна была произойти огромная духовная катастрофа, чтобы возникло такое суждение, являющееся противотечением мировой культурной традиции. Последняя всегда связывала счастье человека с поиском истины. Путь к счастью лежал через овладение истиной. Для Кьеркегора счастье в покое, а он достигим через отказ от овладения истиной. Для Кьеркегора мир — враждебен личности. Мир пугающе-грозен, таинственно-ужасен. Личность конечна, обречена на страдание и страх и будет перечеркнута смертью. Такова безнадежная и пассивная точка зрения Кьеркегора на личность и мир, такова концепция их взаимоотношений, предлагаемая экзистенциализмом у его истоков.

Байрон как высший представитель романтизма

XIX в. исходил из представления о вечности зла и вечности борьбы с ним. Зло для Байрона неискоренимо. Оно лежит в фундаменте самой жизни. Однако это не значит, что герой не должен бороться со злом, несмотря на то, что оно неустранимо. Борьба героя не позволяет злу охватить всю жизнь в целом и создает хотя бы временные оазисы, в которых личность может существовать в относительно нормальной, адекватной ее сущности ситуации. Сама борьба героя хотя и приводит чаще всего к его трагической гибели, но на время борьбы одухотворяет все его существо. Тако-

вы особенности концепции мира и личности в романтической литературной традиции.

Западноевропейский критический реализм (Стендаль, Ч. Диккенс, О. Бальзак) видел трудность достижения счастья и независимости личности в обществе, основанном на власти денег. Достижение независимости в таком обществе возможно только через обогащение. Последнее же для возвышенной и духовно цельной личности или недостижимо, или духовно разрушительно. Сам процесс обогащения, борьба за богатство способны растлить душу человека. Достижение этой цели требует таких разрушительных для личности средств, что этот единственный путь к счастью оказывается иллюзорным. Основная задача личности оказывается альтернативной: или найти путь к счастью вне богатства, или достичь богатства «чистыми», не разрушительными средствами. Сама утопичность этой альтернативы оборачивается острой критикой всего буржуазного строя, ставящего личность в столь неустойчивое и бесперспективное положение. Фактически западноевропейский критический реализм поставил под сомнение буржуазный общественный строй как неспособный обеспечить счастье и независимость личности.

Ницше полагал, что мир несовершенен и личность находится в тяжелых и неблагоприятных условиях. Всем выбиться из этих неблагоприятных условий невозможно. Однако сверхличность способна подняться над толпой, утвердить себя и достичь своих целей, в том числе и счастья. Масса обречена на постоянное прозябание, однако сверхчеловек способен осуществить себя и добиться и господства над толпой, и преуспевания. Такова элитарная концепция личности и мира, предложенная Ницше.

В результате творческих усилий классиков русской литературы, врезавшихся в самые острые, актуальные и неразрешенные социально-политические, философские, нравственные проблемы своей эпохи, в их произведениях складывается глубокая художественная концепция мира и личности, как своими сильны-

ми сторонами, так и своими некоторыми исторически ограниченными идеями не только сохраняющая актуальность для нашей эпохи, но и во многом определяющая ее духовную ситуацию и помогающая решать современные нам проблемы. При этом важно учесть, что картина мира, его образ («образ мира в слове явленный»), даваемые русской литературой XIX в., оказались еще шире и глубже выдвинутой ею художественной концепции.

В художественной концепции русской литературы раскрывались неблагоприятное состояние мира и личности, противоречия личности и общества. Художественному исследованию подвергался и бунтарско-насильственный путь устранения этого неблагоприятия. Этот путь отвергался как исторически нерезультативный.

Во-первых, из-за превосходства сил несправедливого миропорядка над благородным бунтом и социально обоснованным протестом, не способным обрести всеохватно-массовый и организованный характер («Дубровский», «Капитанская дочка», «Медный всадник» А. С. Пушкина).

Во-вторых, из-за того, что начавшееся насилие против реальных носителей зла (старуха-ростовщица) неизбежно и порой невольно перехлестывает рационально очерченные границы и оборачивается губительным насилием и против невинных (Раскольников оказывается вынужден загубить невинную и даже угнетенную и страдающую от злой старухи душу).

В-третьих, насилие над злом приносит ущерб не только злу, но и разрушает личность самого бунтаря (художественный анализ образа Раскольникова, данный Достоевским).

В-четвертых, революционное насилие как средство устранения социального зла способно стать сферой личных злоупотреблений, сведения не социальных, а личных счетов, сферой игры тщеславий, самолюбий, злых инстинктов и комплексов (образ Петра Верховенского в «Бесах» Ф. М. Достоевского).

В-пятых, выдвигается тезис о невозможности ку-

пить счастье целого мира ценой невинной слезинки ребенка. Мировое счастье будет отравлено слезинкой, как бочка меда — ложкой дегтя.

Таков художественно-концептуальный анализ насильственных путей разрешения социального неблагополучия, даваемый русской классической литературой. Выход из неблагоприятной социальной ситуации, таким образом, согласно этой художественной концепции, нерезультативно искать в насильственном преобразовании исторически устоявшихся обстоятельств жизни. Поскольку же эти обстоятельства изменить невозможно, то выход для личности может быть лишь в одном: нравственное самосовершенствование (образы Платона Каратаева, Пьера Безухова, Нехлюдова у Л. Н. Толстого). Такое самосовершенствование может создавать оазисы добра среди пустыни зла (здесь точка соприкосновения с утопическими представлениями романтиков). Однако до тех пор, пока глобальные обстоятельства социальной жизни противочеловечны, никакое самосовершенствование, даже спасая отдельную личность от проникновения в ее душу зла, возвышая человека и тем самым давая главный компонент счастья, не может обеспечить этой личности всестороннее, многогранное счастье, а главное, не может обеспечить его всем людям, ежедневно сталкивающимся с разрушительным действием господствующих противочеловечных обстоятельств жизни.

Концептуальная позиция русского критического реализма — отрицание революционного насилия. При этом в ходе художественного исследования данной проблемы высказано много важных и поныне актуальных положений, предупреждающих опасность анархического, индивидуально-террористического, эгоцентрически-волюнтаристского и т. п. злоупотребления насилием в ходе революционной борьбы.

Русский критический реализм (Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой) разработывал концепцию личности и мира с учетом всех основных глобальных идей, выдвигавшихся в философии и литературе эпохи. Анализ оказался уникальным (ни в

одной культуре мира в XIX в. не был произведен столь всеохватывающий и убедительный анализ, сохраняющий свою актуальность и сегодня).

В образе Раскольникова и в художественном анализе его духовной и жизненной ситуации русский критический реализм отвергает ницшеанско-элитарный подход, выдвигающий сверхличность, возвышающуюся над толпой. Согласно концепции русской литературы, счастье личности не в материально-денежных отношениях, не в обогащении. Художественный анализ этого пути давался и в пушкинском образе Германа, и в гоголевском образе Чичикова. Неприемлемой для классиков русской литературы оказалась и романтическая идея о всеилии зла и о вечности борьбы с ним. Отвергнута была и марксистская идея о достижении всеобщего счастья путем насилия (*нельзя купить счастье целого мира ценой слезинки ребенка*). Если бы XX век прислушался к этой идее! Хотя бы XXI век ее понял и осуществил! *Русский реализм выдвинул главные идеи новейшего времени — самосовершенствование личности, непротивление злу насилием, смирение.*



В. А. Серов. Иллюстрация к басне  
И. А. Крылова «Лев и Волк»



## **ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ ПРЕДМОДЕРНИЗМА, МОДЕРНИЗМА, НЕОМОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА**

### **ПРЕДВАРЯЮЩЕЕ ЗАМЕЧАНИЕ**

В европейском искусстве, начиная с восьмидесятых годов XIX в. появляется многообразное художественное движение — модернизм, внутри которого возникают югендстиль, или модерн (1880—1925), экспрессионизм (1885—1933), неоимпрессионизм (1888—1899), пуантилизм (1899—1904), символизм (1889—1897), набизм (1889—1899), фовизм, кубизм (с 1907 г.). В этот период развитие и смена художественных направлений происходит стремительно быстро.

Найти прямой аналог модернистскому художественному направлению в школах эстетики часто крайне трудно. В XX в. многие художественные направления опираются сразу на два и более оснований. И все же каждое направление в той или иной степени тяготеет к определенной эстетической концепции. Именно в этом смысле идет речь о философско-эстетическом фундаменте художественных направлений. Следует заметить: как в современном

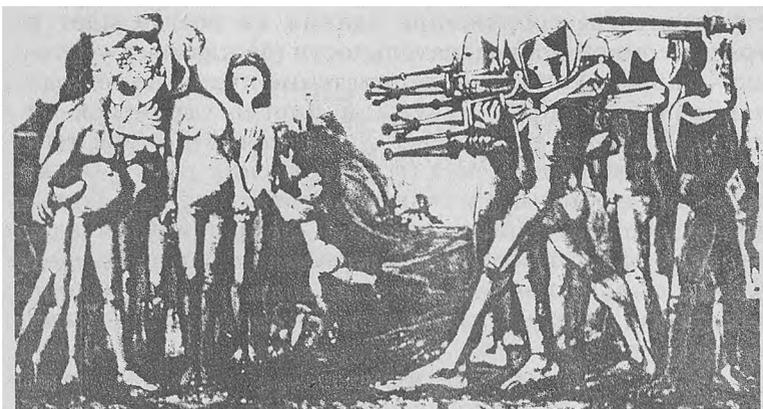
строительстве сооружение здания не всегда идет в традиционной последовательности (фундамент — стены — крыша), так и модернистские художественные направления порой начинали иногда строиться «с крыши» (*художественных достижений*), а не с теоретического фундамента (*эстетических идей*). О модернизме и о неомодернизме в целом следует сказать, что их теоретическое основание совершенно определено — совокупность философско-эстетических идей XX в. (*интуитивизм, фрейдизм, прагматизм, неопозитивизм, «реальная» эстетика и другие новейшие концепции*).

Кроме того, многие модернистские направления опираются не столько на философские и эстетические концепции, сколько на другие явления культуры, в «снятом» виде несущие<sup>^</sup> себе те или иные концепции. Так, академик Конрад и его ученики (в частности, Е. Завадская) раскрыли влияние японской культуры на рождение и развитие французского импрессионизма. А В. Мириманов показал воздействие негритянского искусства на Пабло Пикассо и возникновение кубизма.

В XX в. усилилось, убыстрилось, углубилось взаимовлияние культур, впитывание европейским и американским искусством эстетического опыта внеевропейского искусства. В общемировой художественный процесс втягиваются африканская, афро-американская, бразильская, японская, китаяйская, океаническая и



*Культовые скульптуры  
из храма Шанго. Африка*



*П. Пикассо. Кровавая бойня в Корее. 1951*

другие культуры. Их присутствие в мировом искусстве стало очевидным. Так, например, в XX в. «l'art negre» открыли для себя Франция, Германия, Россия.

По этому поводу скульптор Жак Липшиц писал: «Несомненно, искусство негров явилось для нас великим примером. Его верное понимание пропорций, чувство рисунка, острое восприятие реальности дало нам возможность подметить и даже попробовать многое. Но было бы ошибочно думать, что из-за этого наше искусство стало мулатом. Оно остается вполне белым»<sup>105/</sup>.

«Остается белым... Так ли это? — переспрашивает В. Мириманов и отвечает на собственный вопрос: — Традиционное африканское искусство повлияло на европейское. Это влияние можно назвать африканским присутствием. Оно ощущается в джазовой музыке и танце, в живописи, скульптуре и дизайне»<sup>106/</sup>.

**1<sup>05/</sup> Opinions sue l'art negre. — «Action». — Avril. — 1920. — P. 20.**

**106/ Мириманов В. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. — №1. — С. 48.**

ИНТУИТИВИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА  
(БЕРГСОН, КРОЧЕ, РИД) —  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ  
АБСТРАКЦИОНИЗМА

В первой половине XX в. в эстетике бурно развиваются интуитивистские идеи. Основоположителем этого направления явился французский философ Анри Бергсон. Его идеи оказали значительное влияние на развитие западной теоретической мысли об искусстве. Это влияние прослеживается в эстетических взглядах таких крупных современных ученых, как Раймон Байе, Шарль Лало, Ромео Арбур, Ирвин Эдмен. Критически относясь к некоторым положениям Бергсона, они признают в нем своего предтечу и развивают собственные идеи, отталкиваясь от бергсоновского интуитивизма.

Бергсон не посвятил собственно эстетике ни одного произведения, если не считать его известной книги о смехе, которая рассматривает хотя и важную, но все же не глобальную теоретическую проблему. Бергсон игнорировал или не принимал многие современные ему направления в искусстве (кубизм, сюрреализм, абстракционизм). Однако по своей сути они соответствовали интуитивистским эстетическим идеям, опирались на них или были их художественным эквивалентом.

К идеям Бергсона направленностью своей теории против разума близок Б. Кроче. Интуитивистская гносеология — основание его эстетики. Для Б. Кроче интуиция есть выражение, а выражение — искусство. Есть единая наука о выражении — эстетика. Она аналог логики. Эстетика в этой интерпретации тождественна лингвистике (*лингвистика тоже наука о выражении*).

Выстраивая цепь интуиция — выражение — искусство, Кроче приходит к выводу, что искусство не

интеллектуально. Это положение вытекает из интуитивистских установок Кроче и не учитывает того, что в художественном опыте искусства XX в. существует противотечение интуитивизму (в некоторых типах художественного творчества происходит повышение роли интеллектуального начала). Выражение — акт сплошной и неделимый, в котором неразделимы средства и цель. Поэтому для Кроче невозможно учение о художественной технике (ее нет!). Техника драматурга есть его художественная концепция.

Кроче в эстетике — гносеологист и интуитивист, он противник гедонистических теорий искусства. По Кроче, искусство, как интуитивное познание, не зависит от практики. Интуиция в своем отношении к интеллекту похожа на демона Сократа, который лишь говорит, чего не надо делать, но не дает позитивную программу. Художественное произведение может быть полно философских понятий, но даже такое произведение воздействует на интуицию.

По Кроче, всякое выражение истинно. Этим снимается проблема художественной правды, ибо искусство, как выражение, всегда истинно. Для Кроче понятие — однозначное представление о предмете, образ же многозначен, он — категория возможности. Произведение искусства — сфера духовной деятельности человека. Главная идея Кроче — отождествление языка и искусства<sup>1077</sup>.

Кроче в эстетике занимает эмпирические позиции (он противник какой-либо типологии). Он подчеркивает уникальность каждого произведения. Жанры для Кроче ценны лишь как эмпирические классификации, но не имеют эстетического категориального значения. «В интуиции мы не противопоставляем себя, как эмпирические существа, внешней реальности, а непосредственно объективируем наши впечатления, каковы бы они ни были»<sup>108/</sup>. Интуиция творит и выражает,

<sup>107/</sup> См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как лингвистика. — М., 1920. — С. 111.

<sup>108/</sup> Там же. — С. 168—169.

и в познавательном процессе нет возможности отличить интуицию от выражения. Художник видит то, что другие лишь смутно ощущают.

По Кроче, эстетика — наука об интуитивном, или выразительном, художественном познании. Эстетический факт, согласно Кроче, представляет собой форму и только форму. Кроче выступает против теории подражания (*мимезиса*) и против объяснения природы искусства иллюзиями или галлюцинациями. Не имеют отношения к искусству и жизнеподобные поделки (например, раскрашенные восковые фигуры). Искусство — сфера спокойного господства художественной интуиции.

Познание, по Кроче, имеет две формы: 1) интуитивную, осуществляющуюся с помощью фантазии и приводящую к постижению индивидуального (*производство образов*)-, 2) логическую, осуществляющуюся с помощью интеллекта и приводящую к постижению универсального и отношений между вещами (*производство понятий*).

На первый взгляд, интуитивное познание уступает интеллектуальному по глубине и содержанию, интуиция слепа, интеллект зряч. Однако Кроче считает этот взгляд ошибочным.

Кроче формулирует идею отождествления переживаний критика с переживаниями художника<sup>1097</sup>.

Концепция Г. Рида (1893—1968) — неоинтуитивистская эстетика формы. Рид — автор книг: «Значение искусства» (1931), «Искусство и общество» (1936), «Воспитание искусством» (1946), «Изображение и идея» (1958), «Формы неведомых вещей» (1960), «Философия нового искусства» (1964), «Освобождение работы» (1966).

К своей книге «Искусство и отчуждение. Роль художника в обществе» Рид взял в качестве эпиграфа известные слова Маркса об отчуждении продукта

<sup>1097</sup> Д-та идея; мельком встречающаяся у Кроче, найдет свое развитие в литературно-критической методологии «истинного отождествления» Ж. Пуле.

труда от рабочего. Здесь же автор дает развернутое определение отчуждения, взятое из книги Эриха Фромма «Здоровое общество»: «Под отчуждением подразумевается ощущение человеком, что он стал отчужден от самого себя. Отчужденный человек не чувствует себя центром собственного мира, творцом своих действий — наоборот, его поступки и их последствия становятся его хозяевами, которым он починяется и которые даже боготворит. Отчужденная личность находится в разладе сама с собой и с другими людьми. Такая личность так же, как и другие, ощущает окружающее при помощи своих органов чувств и здравого смысла, но в то же время она продуктивно не соотносит себя с внешним миром и с самой собой»<sup>1107</sup>.

Рид полагает, что ошибочно считать искусство подчиненным экономике. Эстетическая деятельность — созидательный процесс, влияющий на индивидуальную психологию и социальную организацию<sup>1117</sup>.

Проблема отчуждения, по Риду, существовала всегда, когда социальное развитие создавало чувство отчаяния, неуверенности, апатии. Однако эта вечная проблема приобретает особое значение теперь, когда отчужденный художник уже не может на традиционном языке символических форм обратиться к другим художникам. Рид видит качественное различие между ситуацией отчуждения, в которой работают современные художники, и отчуждением таких художников, как Босх. Отчуждение, согласно Риду, выполняет некоторую стимулирующую художника роль.

Дезинтеграция, или отчуждение, проявляется в том, по мнению Рида, что люди оказываются разобщенными, их межличностные связи разорваны, продукты их труда противостоят им, сам труд является им чуждым, как и его результаты. Создаваемый в процессе деятель-

<sup>110/</sup> Цит. по: Read H. *Art and Alienation. The Role of the Artist in Society.* — N.Y., 1969. — P. 44.

<sup>111/</sup> См.: Read H. *Art and Alienation. The Role of the Artist in Society.* — P. 30.

ности личности мир противостоит творцу и оборачивается против него. Отчуждение искажает жизнь личности и ее отношения с миром, противопоставляет человека его истинным жизненным целям и лишает его счастья.

«В области культуры новый тоталитаризм проявляется в гармоническом плюрализме, когда самые противоречивые произведения вполне мирно и безразлично сосуществуют рядом. Даже традиционные образы отчуждения художника теряют свой смысл... они становятся коммерческими: их продают, они утешают, волнуют; они лишены своей, антагонистической силы, которая и являлась величиной их правды»<sup>1127</sup>.

Сущность эстетического для Рида заключается в форме, которая творится интуитивно и потому не поддается рациональному анализу. Рид в поле своего зрения держит в первую очередь живопись. Он ставит проблему бытия иррационального искусства в рациональном обществе. «Искусство» и «общество» — эти термины, по мнению Рида, имеют общий источник — отношение человека к окружающему миру. Еще Платон пытался создать социологию искусства. Однако наука об обществе — социология — и наука об искусстве — эстетика, по мнению Рида, и сегодня еще редко взаимодействуют.

Рида занимает проблема репрезентации в искусстве чувственного опыта. Этот опыт фиксируется в устойчивых смысловых единицах, входящих в фонд человеческой культуры.

Рид большое внимание уделяет проблемам философии истории. На всем протяжении истории невозможно представить себе ни общество без искусства, ни искусство без социальной значимости. Даже не зная цели создания первых произведений, не следует предполагать, что в них осуществлялся принцип «искусства для искусства». Рид считает, что разрыв искусства с обществом был бы катастрофичен и для искусства, и для общества. Однако искусство — неременный атрибут прошлого, наша цивилизация может

<sup>1127</sup> Read H. Art and Alienation. — P. 30.

обойтись и без него. Рид утверждает, что современная цивилизация враждебна искусству 1) из-за образа жизни современного человека; 2) из-за всеобщего социального и психологического отчуждения; 3) из-за роста рационализма в науке, нигилизма в этике и скептицизма к религии. Первобытное искусство, по Риду, стремилось оказать магическое влияние на мир (*его утилитарное назначение*). Поэтому в нем отсутствуют абстрактные ценности.

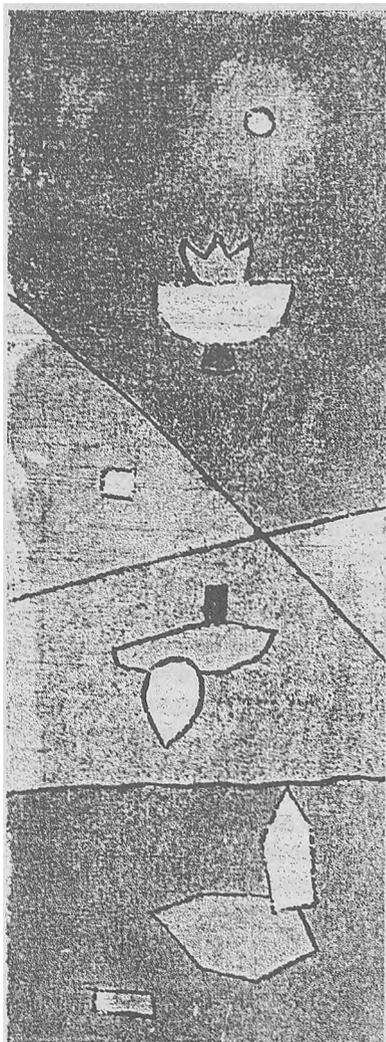
В эпоху неолита господствует геометрический орнамент, свидетельствующий о развитии художественного воображения, о возникновении чувства абстрактной формы. Образы мира стилизуются и обретают смысл предметов культуры. Орнаментальные образы лишены иллюзорной маски вещей (*не подражают их внешнему виду*). Это наблюдение используется Ридом как аргумент для обоснования правомерности абстрактного искусства.

Искусство эпохи античности и эпохи Ренессанса в своих образах привержено подобию реальной модели мира, однако такое искусство может ухватить лишь один, пусть существенный момент, а не суть и многоликость мира.

Рембрандт, по мнению Рида, начинает долгий исторический путь отхода искусства от внешне достоверного жизнеподобия к символическому постижению личности и ее духовных глубин. Эта эволюция художественного сознания находит свое завершение в творчестве П. Клее. Другими словами, вся ридовская философия истории искусства направлена на доказательство необходимости появления абстракционизма.

По мнению Рида, источник художественного творчества — индивидуальное и коллективное бессознательное, что также является аргументом обоснования нефигуративного искусства.

Рид констатирует распад образности, субъективизм, уход от реальной жизни, антисоциальность современного искусства. Его суждения совпадают с мнением французского литератора Клода Мориака, который, имея в виду процесс отхода литературы от тра-



*П. Клее.  
Растения. 1932*

диции и норм классики, говорит о превращении литературы в «алитературу».

Рид видит две причины формирования художественных направлений: 1) экономические факторы (стимулируют развитие реализма, натурализма, импрессионизма); 2) психофизиологические факторы (стимулируют развитие фовизма и экспрессионизма, а при увеличении чувственного начала в художественной натуре — сюрреализма и футуризма, прокладывающих дорогу к нефигуративному искусству, отказываясь от подражания жизненным предметам). Художники, склонные к абстрактному мышлению, осуществляют себя в кубизме и конструктивизме.

Научный объект дан, художественный — творится. Согласно Риду, художник-медиум передает архетипическое содержание, заложенное в его подсознании. Художник варьирует несколько извечных и изначальных архетипических форм.

Юнгианской концепцией архетипов Рид объ-

ясняет механизм закрепления и передачи чувственного опыта в процессе развития культуры. Архетипическое содержание фиксируется в глубинных слоях подсознания и в ходе исторического развития оседает все глубже и глубже. По Риду, искусство — способ объективации и организации чувственного опыта в осмысленные, значимые символические структуры. При этом глубинный источник этих структур сохраняет свой интуитивистский статус. Предметность релятивна. Истинно духовная реальность — реальность культуры, создаваемая творческой активностью художников, деятельность которых лежит в основе всякой деятельности. Акт творчества — познавательный акт, формирующий знание. Изменение организующего наш опыт категориального аппарата мышления тождественно изменению реальности.

Искусство помогает человеку вторгаться в область неведомого и является «чувствлищем культуры». Художественное творчество выхватывает из глубин бессознательного очертания нового чувственного опыта, новой предметности. В процессе эстетического акта происходит овладение тем или иным фрагментом реальности, который обретает эстетическую форму.

Художник имеет обостренную интуицию и особо чувствителен, по мнению Рида, к своему внутреннему миру и к своему опыту. Этот опыт воплощается в художественном произведении.

Рид считает, что современное искусство обожествляется, так как остается загадкой для человека. Художник, согласно Риду, выражает в своих произведениях состояние собственной души. И только случайно он может выразить нечто объективное.

#### ИРРАЦИОНАЛИСТСКО- АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (ФРЕЙДИЗМ) — ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ СЮРРЕАЛИЗМА

В современных антропологических теориях биологическое выступает как универсальная основа все-

го человеческого. Подсознательное становится антиподом культурного и социального. На обуздание его притязаний уходит вся энергия человека.

Фрейдистский биологизм и вульгарный социологизм образуют теоретическую антиномию. Как остроумно было замечено, «в избитой шиллеровской формуле о «любви и голоде», господствующих над миром, фрейдизм взял первую половину, вульгарный социологизм — вторую»<sup>1137</sup>.

В концепции З. Фрейда антропологизм сомкнулся с иррационализмом. Эта парадоксальная смычка (антропологизм в XIX в. традиционно ориентировался на человеческий разум, на рационализм!), а также само перенесение центра внимания с сознания на подсознание явились способом исследования ранее не учитывавшихся сторон человеческой психики (в том числе с точки зрения их воздействия на художественное творчество).

Фрейд предложил описание психического аппарата<sup>1147</sup>. Основными элементами структуры психики, по Фрейду, выступают «Оно», «Я», «Сверх-Я». Фрейд показывает их генетическую взаимосвязь, представляя этапы становления психики, обусловленность и зависимость этого процесса от взаимодействия с внешним миром.

Самая древняя часть психического аппарата — «Оно». Его содержанием является все то, что психика приобретает с актом рождения, — прежде всего инстинкты, являющиеся первичным проявлением психического. В продолжение жизни эта древнейшая часть психики сохраняет свое доминирующее значение. «Оно» — основа психики. Жизнь индивида на этой основе возводит дополнительные сооружения.

Для контакта «Оно» с миром необходим посред-

<sup>113/</sup> Аверинцев С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. — 1970. — №3. — С. 119.

<sup>1147</sup> См.: Freud S. Abriss der Psychoanalyse. — Frankfurt a. M., 1965.

ник. Часть психики, выполняющая функцию посредничества, — это «Я». Становление «Я» вытекает из потребности связи, из необходимости взаимодействия. Но, с другой стороны, для сохранения этой функции «Я» необходимо время от времени отключаться от связи с внешним миром (происходит это в состоянии сна), чтобы совершенствовать свою организацию. Для нормального функционирования «Я» необходимо его периодическое погружение в основы психики, в «Оно».

В детстве происходит дифференциация отношения к миру, что требует возникновения соответствующей инстанции связи. Внутри отношения к миру выделяется отношение к обществу. Вначале эту связь осуществляют родители, их авторитет (механизм связи находится вне ребенка). Затем часть «Я» превращается в механизм, продолжающий функцию родителей, возникает «Сверх-Я». Как «Оно», так и «Сверх-Я» действуют как совесть (*связь с обществом — функция совести; культурная традиция «работает» в индивидууме как совесть, которая выступает как мера освоения культуры и как качество социализации*).

«Оно» проявляется в инстинктах и влечениях. Среди них Фрейд выделяет два основных: эрос (сексуальный инстинкт, или инстинкт удовольствия) и инстинкт разрушения (*инстинкт смерти*). Либи́до — энергия эроса. Его направленность может быть перенесена с одного объекта на другой.

Томас Манн в статье «О месте Фрейда в духовной истории современности» рассматривал философию Ницше как исходный пункт развития эстетического иррационализма. В русле этого течения находится много «...писателей, которые — будь они историками, философами, исследователями культуры или археологами — выступают против рационализма, интеллектуализма, классицизма и, говоря коротко, веры в разум восемнадцатого, а также девятнадцатого века. Они противопоставляют ночную сторону человеческой природы и души как единственное жизнеопределяющее и жизнотворное начало и, извращая понятия, утверждают примат всего первобытного, предысторического, «прорывов», бессозна-

тельного или, как говорил Ницше, революционно заменяют «разум» «чувствами». Слово «революционно» употребляется здесь в парадоксальном смысле, поскольку мы обычно соединяем понятие революции с могучей лучезарностью, эмансипацией разума, с идеей будущего. Упомянутые же громогласные благовестия и призывы противопоставляются ей в духе решительного отступления в ночное, первобытно-священное, растворенное в жизни подсознательное, в мифически-исторически-романтическое материальное лоно»<sup>115/</sup>.

Фрейд понял психическую жизнь как процесс, который можно расчленять и фиксировать по степени осознанности: осознанный (сознательный), предосознанный (предсознательный — без усилия сознания свободно актуализирующийся) и неосознанный (бессознательный — актуализирующийся через известное усилие сознания и не обладающий свободой изменения своего статуса). Психоанализ как раз занимается методикой актуализации бессознательного, методикой освоения психической энергии, возможностями ее трансформации.

Из такого понимания природы психического у Фрейда вытекает ряд теоретических и практических следствий. В науке, как полагает Фрейд, невозможно разграничить норму и ненормальность психической жизни, такое разграничение есть просто соглашение в рамках определенной культуры. В основе как нормальной, так и ненормальной психической жизни лежат психические процессы, изменения соотношения которых фиксируются культурой не в научных, а в оценочных культурологических понятиях.

На определенном этапе развития у людей возникло чувство времени, или чувство вечности (оно предшествует возникновению религии как ее возможность). Вследствие возникновения такого чувства появляется страх перед жизнью, перед будущим. Страх сопровождает людей в их повседневных заботах о пище, жили-

<sup>115/</sup> Mann Th. *Gesammelte Werke*. — Berlin, 1956. — Bd. II. — S. 201—202.

ще и продолжении рода. Для избавления от страха существуют три вида средств.

1. Прагматические средства. Они строят между жизнью и человеком оборонительную линию логических рассуждений (*уход от непосредственного соприкосновения с жизнью*). Этот тип средств Фрейд идентифицирует с действиями науки, отстраняющей, но не решающей проблемы жизни.

2. Второй тип средств — сублимация, которая переводит энергию жизни на язык культуры. Особенно эффективно процесс сублимации совершается в искусстве. Оно вносит в культуру и выражает языком культуры смысл жизни. Сильнейшее средство против страха жизни — любовь. Именно в ней заложена независимость от судьбы, она заменяет страх привязанностью к жизни, она — ключ к кодам содержания жизни.

3. Третий тип средств — опьяняющие. Они стремятся устранить реальность, лишают человека возможности диалога. Эти средства распадаются на религиозные и химические (по Фрейду, религия — способ массового, а химия — индивидуального опьянения. В современном же мире химические средства — наркотики — имеют массовое распространение и воздействие).

Фрейд различает два ракурса культуры: власть над природой; осуществление смысла жизни. Первое охватывает и передает категория полезности, второе — категория красоты. Полезное не может быть истинным содержанием культуры, поскольку оно уходит от центральной проблемы жизни. Культура в первом понимании (прагматизм) используется как защита против биологического и космического источников страдания. Однако основной источник страдания заложен в самой культуре, в ее изначальной генетической неоднородности, которая порождает внутренний конфликт. Целые периоды истории культуры (средневековье, Возрождение) возникали из-за абсолютизации отдельного типа средств, хотя мудрость, по Фрейду, в их сочетании. Ядро культуры, согласно Фрейду, должны образовать продукты сублимации, создающие смысловое поле культуры.

Культура, по Фрейд, организация смысла жизнедеятельности. Неудовлетворенность человека своей жизнедеятельностью приводит его к отрицанию данного способа организации, которое сопровождается плачем о гибели культуры вообще. На самом деле происходит переконфигурация смысловых полей, которая сопровождается естественным погружением в не оформленное культурой содержание жизни. Последнее Свидетельствует о неудовлетворительной работе механизма перевода смысла жизни в содержание культуры. Культура, по Фрейд, не сводится к сублимации.

В индивидуальном плане сублимация возможна при образовании напряжения между «Я» и «Сверх-Я». Несчастное сознание сопровождает диалог между «Я» и культурной традицией, противостоящей «Я» или как авторитет, или как совесть. Конфликт со «Сверх-Я» в период вхождения человека в культуру является доминирующим. Ради удовлетворения «Сверх-Я» происходит подавление инстинктов. Установка «Сверх-Я» направлена на сохранение «Я» в определенной культуре, но не на сублимацию и соответственно порождение культуры как способа смысловой организации жизни. Сущность сублимации не в приспособлении инстинктов к культурной традиции, а в порождении и продолжении самой этой культурной традиции.

Враждебность культуры и глубинных побуждений жизни, по Фрейд, вызвана возникновением определенного типа культуры, который в силу неудовлетворительного механизма сублимации не справляется с задачей осмысления жизни. Не сублимация сама по себе вызывает враждебность культуры человеку, а неудовлетворительная сублимация.

Образчиком прямого применения психоаналитических концепций к анализу литературного произведения является статья Фрейда «Мотив выбора ящика». В этой статье разобраны с точки зрения психоанализа сцены из пьес Шекспира «Венецианский купец» и «Король Лир».

В пьесе «Венецианский купец» анализируется сцена выбора женихами одного из трех ящиков (золо-

того, серебряного и свинцового), чтобы кому-то стать мужем дочери. Этот выбор сравнивается Фрейдом с выбором короля Лира между тремя дочерьми. Выбор свинцового ящика Фрейд считает проявлением определенного архетипа в выборе женщины. Сложное сопоставление, проведенное Фрейдом, позволяет ему отождествить мифологические свойства свинца с характером роковой женщины, с богиней смерти, поскольку, по Фрейду, представление о женщине имеет три последовательные ипостаси: мать, возлюбленная, роковая женщина *{смерть}*.

В другой статье «Характерные типы из психоаналитической работы» описываются характерные пациенты и особенности контактов с ними.

Тип первый: исключения.

Тип второй: характер, подобный леди Макбет *{погибающий при успехе}*.

Тип третий: характер, подобный Ницше *{преступник от сознания вины}*.

В этих жестко-типологических положениях Фрейда классифицируются индивидуальные психологические структуры.

Неофрейдизм (Эрих Фромм, Карен Хорни, Гарри Салливан) стремится подновить учение Фрейда и очистить его от преувеличения роли сексуального инстинкта, от учений об эдиповом комплексе, об инстинкте смерти и о детской сексуальной фазе. Фромм выдвинул «культурно-психологическую» концепцию, утверждающую, что социальный процесс на основе потребностей людей (секс, голод, жажда, самосохранение) создает различные характеры. Несмотря на включение социального фактора, неофрейдисты, как и Фрейд, объясняют человеческое поведение в первую очередь действием бессознательного. «Лишь психология, — пишет Фромм, — использующая понятие бессознательных сил, может проникнуть в запутанные рассуждения, с которыми мы сталкиваемся, анализируя отдельного человека или культуру»<sup>1167</sup>.

ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА —  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ  
ПОП-АРТА

Прагматизм сосредоточивает внимание на проблемах человеческой деятельности. Его основополагающий принцип был выдвинут видным американским философом Чарльзом Пирсом (1839—1914), который утверждал, что содержание понятий о вещах исчерпывается представлением об их возможных практических последствиях. Пирс считал, что вера есть готовность действовать. Правомерно действие, основанное не на знании, а на кантовской «прагматической вере». Уильям Джемс (1842—1910) распространил «принцип Пирса» на сферу гносеологии, на решение проблемы истины. Любая «работающая» и ведущая к успеху идея, согласно Джемсу, является полезной по своим практическим результатам и потому истинной (*практическая выгода и польза — критерий истины*).

Джон Дьюи (1859—1952), учение которого называют «наиболее глубоким и совершенным выражением американского гения», завершил построение прагматической системы и придал ей операционно-методологическое значение. Последнее выразилось в образовании псевдонима прагматизма, которым Дьюи стал называть свою «первую и единственную истинно американскую систему философии», — «инструментализм». Научные понятия, моральные принципы, согласно концепции Дьюи, это лишь инструменты для решения конкретных жизненных задач. В конце концов принцип «цель оправдывает средства» может также стать рабочим инструментом прагматизма.

Прагматизм вводит в теорию познания вместо гносеологического субъекта — заинтересованного.

Центральное понятие концепции Дьюи — «опыт» как единство субъективно-духовного и объективно-реального. Прагматизм полагает, что предмет эстети-

ки — эстетический опыт, — под которым понимается свойство живой и неживой материи осуществлять свои внутренние потребности. Так, например, скатываясь с горы, камень, согласно Дьюи, осуществляет свою потребность и обретает свой опыт.

В прагматической гносеологии ключевыми становятся: теория сомнения и веры, учение У. Джемса о воле и вере и концепция Дьюи о проблематической ситуации.

Определяя одну из ведущих категорий гносеологии, Джемс говорит: «Истина в значительной своей части покоится на кредитной системе. Наши мысли и убеждения «имеют силу», пока никто не противоречит им, подобно тому, как имеют силу (курс) банковые билеты. Мы торгуем друг с другом своими истинами»<sup>117/</sup>.

Процесс познания для Дьюи — это конструирование понятийных цепей, позволяющее рационально организовать поведение. Искусство к познанию имеет лишь опосредованное отношение.

Дьюи сформулировал закон непрерывности, согласно которому между субъектом и объектом простирается бесконечное число звеньев, снимающих различия между крайними полюсами. Этот закон снимает различия между эстетическим и обычным опытом. Для Дьюи граница между эстетическим и внеэстетическим, художественным и нехудожественным творчеством легко переходима. Именно эти постулаты прагматизма — формирующая поп-артского художественного мышления. Прагматистская эстетика относит к художественным ценностям всякую деятельность и ее продукты, способствующие установлению гармонии между субъектом и средой и сопровождающиеся наслаждением, когда эта гармония достигается. Гармония человека и мира рождает эстетическое начало. Эстетическая ценность — гармоническая организация опыта.

Прагматисты трактуют искусство как инструмент общения, как язык, полезный для установления меж-

<sup>117/</sup> Джемс У. Прагматизм. — СПб, 1910. — С. 127—128.

личностных коммуникаций. Способность искусства быть средством общения абсолютизируется.

Для Дьюи художественное произведение — акт организации энергии, особая сфера эстетического опыта<sup>1187</sup>. Оно — вершина горы, которая опирается на свое основание и составляет с ним единое целое. Поэтому произведение искусства качественно неотлично от других предметов.

Согласно прагматической эстетике, основная польза искусства — удовольствие. Удовольствие — универсальный критерий оценки художественного произведения. В искусстве важен не результат художественной деятельности, а сам процесс деятельности, ибо он доставляет наслаждение художнику.

Представитель прагматической эстетики Готшалк полагает, что искусство никак не корреспондирует с реальностью и его задача — создание чистых форм, побуждающих к их восприятию. Форма художественного произведения — плод произвольных построений художника. Это конструкция (схема), приложимая к любому объекту. Готшалк полагает, что художнику подобные конструкции столь же полезны, сколь полезны привычки в обыденной жизни. Например, привычка спешить облегчает повседневные ответы на получаемые нами стимулы. Точно так же наличие у художника индивидуальной схемы, хотя бы в виде технической «манеры» или приемов, может облегчить художественный ответ на стимулы. Эта схема приводит в готовность механизмы действия, отвечающие на творческие импульсы. Она, по мнению Готшалка, позволяет художнику проникнуться вдохновением и снабжает его как бы адекватными его индивидуальности клише, которые автоматически оформляют творческую энергию, воплощаемую в произведении.

Художественные произведения прошлого способны доставлять наслаждение людям новой эпохи, только становясь частью их повседневного опыта (*лишь поскольку произведение включено в современный опыт человека,*

<sup>1187</sup> См.: Dewey J. Art as Experience. — N.Y., 1935.

оно является искусством). Находящиеся в музеях картины и скульптуры, созданные в далеком прошлом, — музейные ценности, а не произведения искусства, так как они оторваны от жизни, не включены в повседневный опыт. Дьюи пишет по поводу античных произведений, что храмы, полотна, статуи, поэмы не являются истинными произведениями искусства. Художественное творение заново творится всякий раз в процессе его эстетического переживания. Парфенон и подобные ему творения универсальны, ибо постоянно порождают новые личные проявления в опыте.

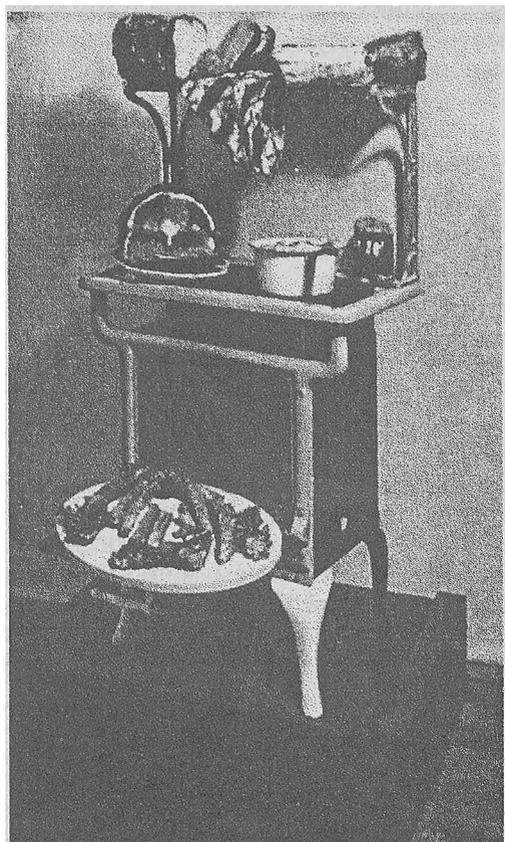
Дьюи отрицает познавательную роль искусства, полагая, что за пределами эстетического опыта не находится ничего принципиально отличного от него. Проблема познания в искусстве подменяется проблемой такого практического приспособления субъекта к «среде», при котором между ними устанавливается равновесие.

Эстетика прагматизма теоретически обосновывает деинтеллектуализацию художественного творчества. Интеллектуальная деятельность, по мнению прагматистов, это сфера ученого. Деятельность художника протекает в сфере подсознательного. Особо наглядно интуитивный характер творчества проявляется, по мнению прагматиков, в музыке.

Прагматики полагают возможным плюрализм в интерпретации художественного произведения.

Главный постулат прагматической аксиологии: «ось реальности проходит исключительно через эгоистические центры, которые нанизаны на ней, как четки»<sup>1197</sup>. Личность и ее произвольно капризное видение мира составляют основу оценок предметов, которые искусство осваивает не разумом, а интуицией. Джемс пишет: «Индивидуальность покоится на чувстве тайны; теплые, слепые складки характера представляют единственные в мире токи, где мы касаемся живой текущей реальности, где непосредственно по-

<sup>1197</sup> Джемс У. Зависимость веры от воли, — СПб, 1904. —



*К. Ольденбург. Плита. 1962*

знаем, что и как происходит. В сравнении с этим миром живых индивидуальных чувств мир обобщенных объектов, созерцаемый нашим разумом, представляется нереальным и безжизненным. Как в стереоскопических или синематографических снимках, рассматриваемых простым глазом, в этом мире разума нет третьего измерения, нет движения, нет жизни»<sup>1207</sup>.

<sup>1207</sup> Джемс У. Многообразие религиозного опыта. — С. 491.

Художественное направление в искусстве трактуется прагматистами как особый, специфический тип языка, произвольно создаваемый группой художников для связи людей. При этом язык, обеспечивающий эту связь, по мнению Дьюи, различен в реализме, в импрессионизме, в кубизме и других направлениях искусства. Художники в процессе своего приспособления к жизни создают систему знаков и грамматику, обеспечивающие общение, что и составляет суть художественного направления.

Инстинктивные импульсы первобытного человека, по мнению Дьюи, результативнее художественно-сознательных побуждений современных людей. Поэтому искусство палеолита, тесно связанное с религией и магическими ритуалами, является наиболее ценным и высоким.

Искусство, по Дьюи, есть организация энергии для достижения желаемых результатов. Развитие искусства обратно пропорционально степени приспособленности человека к среде — чем меньше противоречий между человеком и средой, тем меньше стимулов для художественного развития. Прагматисты полагают, что в эпоху дикости эстетический опыт был значительнее, чем в период цивилизации.

Прагматик Каллен в труде «Искусство и свобода» пишет, что красоты ни в природе, ни в обществе не существует. Ее творит человек. Вкус, по Каллену, не только индивидуален, но и субъективен и плюралистичен.

Джемс опровергает концепцию «автоматической красоты», которая пытается обосновать красоту технического устройства, внешне неотличимого от живого человека (например, девушка-автомат, похожая на живую девушку). Джемс считает, что различие между живой и механической красотой заключено не в разнице их объективных свойств, а в бесполезности идеи автоматической красоты.

Джемс выдвигает чисто прагматическое «доказательство» бытия бога и божественного происхождения красоты природы: если бы даже материя была

способна творить все то, что способен сотворить бог, то и тогда идея о ней не могла бы нас удовлетворить, ибо наш современник ищет в боге понимающее его существо, которое с сочувствием вершит свой суд над ним; поскольку материя не удовлетворяет этим устремлениям нашего «я», бог в силу прагматических соображений для большинства людей остается более истинной гипотезой.

Эстетические чувства, по мнению Джемса, «первоначальные элементы сознания», простейший вид «ощущений». Эстетическими чувствами, согласно прагматической эстетике, обладают как люди, так и животные. Последние отличаются от людей меньшей сложностью эстетических чувств.

## «РЕАЛЬНАЯ» (« НАТУРАЛИСТИЧЕСКАЯ ») ЭСТЕТИКА

«Реальная» эстетика — теоретическое направление, эклектически сочетающее в себе позитивистские, феноменологические, фрейдистские тенденции с элементами сциентизма и эмпиризма. «Реальная» эстетика обуреваема идеей «научности». В связи с этим теоретики данного направления особое внимание уделяют выработке теоретическому оттачиванию категориального аппарата эстетики. Начиная с 1928 г. Т. Манро в США, а с 1929 г. Э. Сурио во Франции становятся у истоков нового направления в философии искусства — «научной», или «реальной», или «натуралистической» эстетики. К ним примыкают Ш. Лало, Р. Бэйе.

В книге «Будущее эстетики» (1929) Этьен Сурио в качестве основного предмета данной науки выдвигает чистую форму вообще, а позже сужает этот предмет до формы в искусстве. Сурио определяет сущность искусства через особенности деятельности человека. Искусство в концепции французского академика предстает как деятельность, направленная на производство вещей. Искусство учреждает бытие, ограниченное

самим собой. В этом и заключена цель искусства. Оно создает новое, а новой может быть только форма.

В книге «Двести тысяч драматургических ситуаций» Сурио анализирует многие драматургические произведения разных времен и народов, пытаясь выявить типологию драматических ситуаций.

В статье «Основные структуры художественного произведения» Сурио подчеркивает, что художественное произведение — это некий особый мир со своим пространством и временем. Искусство, проникая в потустороннее, снабжает мир и культуру формами.

Опасаясь подозрений в излишнем рационализме, Сурио оговаривает и даже подчеркивает интуитивистские аспекты своей эстетической концепции: он просит не думать, будто бы наука об искусстве отрекается от всего того, что есть в искусстве спонтанного и интеллектуально невыразимого. Признать трансцендентность произведения искусства, полагает французский академик, остроумный долг эстетика.

Сурио коллекционирует в духе позитивизма наблюдения над искусством, не обобщая их и отрицая возможность законов эстетики.

Большое место в работах Сурио и других представителей «реальной» эстетики занимают проблемы психологии художественного творчества и восприятия искусства. По концепции Сурио, в процессе эстетического восприятия ведущую роль играет разум, а вслед за ним идут чувства. Эстетическое чувство является сложным комплексом различных эмоций. Оценка произведения — компетенция эстетических чувств. Личность художника не должна влиять на нашу оценку его произведения.

Сурио различает два типа деятельности в искусстве: физическую, материальную и духовную, умственную.

Эстетические категории должны охватить художественный процесс. Среди них особо значимы категории, которые Сурио называет историко-стилистическими: примитивизм, архаизм, классика, барокко. Эти стили французский ученый трактует как этапы раз-

вития общества. Помимо этих глобальных историко-стилистических категорий Сурио называет также и символизм, романтизм, реализм. При этом французский теоретик признает необходимость художественного плюрализма и правомерность сосуществования множества художественных направлений. Сурио видит историческое тяготение к определенной последовательности художественных стилей: романтизм — реализм, натурализм — символизм.

Сурио исходит из понимания категорий эстетики как наиболее широких понятий, несводимых к другим понятиям. Категории эстетики — аппарат анализа и оценки художественного произведения (*главной эстетической реальности*). Сурио утверждает важность всех категорий, в числе которых выделяет прекрасное, изящное, грациозное, трагическое, драматическое, комическое, безобразное, пикантное, причудливое, забавное, живописное. Особо выделяется и иерархически ставится над другими категория возвышенного, которая трактуется как высшая форма воплощения всех эстетических категорий. Возвышенное для Сурио — способ постижения беспредельного.

Шарль Лало (1877—1953) — французский эстетик — в своей концепции соединяет позитивистские и социологические тенденции при разработке категории эстетического переживания и эстетической ценности. Эти категории эстетика Лало рассматривает в работах: «Современная экспериментальная эстетика» (1908), «Эстетические чувства» (1910), «Введение в эстетику» (1912), «Искусство и социальная жизнь» (1921), «Искусство и мораль» (1922), «Красота и сексуальный инстинкт» (1922), «Эстетические заметки» (1925), «Выражение жизни в искусстве» (1933), «Искусство, далекое от жизни» (1939), «Искусство перед жизнью» (1946), «Большие эстетические вторжения» (1947), «Экономия страстей» (1947), «Эстетика смеха» (1949). Совместно с А. М. Лало III. Лало написал работы «Счастье красоты» и «Идеальная женщина».

По мнению Лало, эстетика — философское размышление о художественном произведении, художест-

венной критике и художественном процессе, т. е. об истории искусства. Совершенство и недостатки художественного мастерства, вопросы психологии и социологии искусства входят в сферу интересов эстетики.

Лало трактует искусство как игру, имеющую свои особые правила. Как и Сурио, в центр своих теоретических исканий Лало ставит проблему категориального аппарата эстетики. Итоги разработки этого категориального аппарата сосредоточены Лало в следующей схеме:

ГАРМОНИЯ	ВЛАДЕНИЕ	ПОИСК	ПОТЕРЯ
интеллектуальное	прекрасное	возвышенное	остроумное
активное	грандиозное	трагическое (действенное)	комическое
эффективное	грациозное	драматическое	юмористическое

Комментируя эту схему, Лало выделяет три типа гармонии: 1) гармонию владения, 2) гармонию поиска, 3) гармонию потери. Первый тип соответственно включает в себя прекрасное, грандиозное, грациозное; второй — возвышенное, трагическое, драматическое; третий — остроумное, комическое, юмористическое.

Поясняя гармонию владения, Лало говорит: «Время греков — прекрасно. Дворцы египтян — грандиозны. Виллы для удовольствий — грациозны. Эти три эстетические категории выдвигают для реализации общей гармонии правильные пропорции частей в ансамбле, уравновешенные средства»<sup>1217</sup>.

Натуралистическая эстетика Томаса Манро близка реалистической эстетике Сурио. Для эстетики Ман-

<sup>1217</sup> Lalo Ch. *Les neuf categories esthetiques* // Cuvillier A. *Anthologie des philosophes francais contemporains*. — Paris, 1965. — P. 194.

ро характерны: 1) поиск методологии анализа искусства и внимание к количественным и другим «точным» подходам к искусству, поиск возможности экспериментально проявлять идеи об искусстве; 2) эмпирическое накопление фактов и описательность (*принципиальная неконцептуальность теории*); 3) позитивистская ориентация на естественно-научный подход и на связь с логикой, теорией информации, семиотикой, кибернетикой.

Манро стремится к научности и отказывается от насилия над материалом искусства в системной эстетической концепции. Однако нежелание строить универсальную систему оборачивается отречением от научности, ибо наука всегда система. Задача эстетики, по Манро, теоретическое изучение искусства и связаных с ним опыта и поведения, обобщение знаний об искусстве. В эстетике Манро можно увидеть: 1) проблемы морфологии (*анализ стиля и формы искусства*); 2) проблемы эстетической психологии (*анализ эстетического опыта и форм поведения людей*); 3) анализ стандартов знаний.

Согласно Манро, для научности эстетики необходимо: выработка определений и оттачивание терминов; описание основных типов художественных феноменов; экспериментальное изучение психологии творчества и художественного восприятия; нахождение правил искусства; исследование эстетического наслаждения.

Манро разрабатывает и проблему классификации искусств, в число которых помимо традиционных (литература, театр, живопись, скульптура, музыка, хореография) вводятся животноводство, хирургия, косметика, парфюмерия, кулинария, виноделие, гастрономия, парикмахерское дело, умение одеваться, татуировка, такт и т. д. Всего Манро насчитывает четыреста видов художественной деятельности. В этих суждениях Манро есть реальный аспект. Например, на ранних стадиях развития человечества татуировка имела и определенное художественно-выразительное значение. В определенных видах деятельности человек способен со-

здавать столь высокие образцы, что они обретают качества художественности. Однако все же перечисленные Манро четыреста различных сфер эстетического освоения мира могут уложиться в традиционную классификацию и особенно полно могут быть охвачены таким многоликим видом эстетической деятельности, как дизайн. Манро же не проводит строгой теоретической границы между видом искусства и формой эстетической деятельности. Манро не учитывает в своих рассуждениях того, что вид искусства — это та отстоявшаяся и закрепленная форма освоения мира по законам красоты, в которой есть не только эстетическое содержание, но и художественная реальность, несущая в себе определенную художественную концепцию мира.

## НЕОПОЗИТИВИЗМ В ЭСТЕТИКЕ

В XX в. появляется «третий» позитивизм — неопозитивизм. Он фетишизирует духовную деятельность и выдвигает в качестве основного предмета исследования язык.

Неопозитивизм стремится к соединению эстетики с точными науками, что обусловлено самим ходом научно-технического прогресса. Распространение на высшие формы (в том числе на искусство) методологии, выработанной при изучении физических, химических, биологических форм движения, чревато упрощением реальной природы искусства.

Неопозитивизму присущ ряд существенных философских постулатов, лежащих в его теоретическом основании.

1. Эмпиризм (*стремление к описанию фактов, к устранению из науки всего, что претендует на обобщение*).

2. Сциентизм (*стремление к «научности» и к естественно-научной точности в эстетике и других общественных науках*).

3. Гносеологизация (отрыв гносеологических проблем искусства от онтологических).

4. Очевидность (приоритет принципа «непосредственной данности». Это положение тянет науку вспять: когда Коперник ввел новую парадигму в науку, утверждая, что Земля вращается вокруг Солнца, он как раз преодолевал принцип «непосредственной данности»).

5. Скептицизм.

6. Релятивизм.

7. Нейтрализм (уход от социально-философских конфронтаций).

8. Гиперлогизация (объявление логичности рассуждений ученого гарантом результативности его работы).

9. Лингвоцентризм {рассмотрение эстетических проблем сквозь призму философии языка. Понимание истины как логически правильного вывода высказывания из других положений. Использование формально-логического анализа как инструмента проверки истинности высказывания).

10. Редукция (сведение сложных, высших форм движения к более простым, соответственно перенесение методологии естественных наук на эстетику и другие общественные науки).



## ПРЕДМОДЕРНИЗМ КАК НАЧАЛО НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ: СВОБОДА И УДОВОЛЬСТВИЕ

ЭКЛЕКТИЗМ:  
ДЕМОКРАТИЗМ,  
РАВЕНСТВО,  
ДОХОДНОСТЬ

Если в российской истории эклектизм — постдекабристское художественное явление, то в европейской истории — одно из художественных следствий французской буржуазной революции, которая завершила европейскую историю, начавшуюся в античности. Эта история не создала общества свободы, равенства и братства, общества гармонии и справедливости. Античный идеал померк. Начались поиски в разных направлениях (*эклeктика*).

Эклектика — художественное направление (проявившее себя главным образом в архитектуре), предполагающее при создании произведений любые сочетания любых форм прошлого, любых национальных традиций, откровенную декоративность, взаимоисключаемость и равнозначность элементов в произведении, нарушение иерархии в художественной системе и ослабление системности и целостности. Впервые термин «*эклeктика*» по отношению к

искусству (имелась в виду новейшая архитектура) дал Н. В. Кукольник в «Художественной газете» (1837 г.). Термин не имел отрицательного оттенка, который имеет сейчас, и поэтому зарубежные теории часто используют вместо него термины: «романтизм», «историзм». Корректнее говорить об эклектизме как о романтическом предмодернизме.

*Эклектизму* свойственны:

1) поиски красоты в богатых украшениях (*неукрашенное = некрасивое*), деловая роскошь, переизбыток украшений (декоративные детали покрывают всю поверхность фасада);

2) равная значимость различных элементов, всех стилевых форм: (*каждая по-своему хороша, все формы допустимы; утрачивается иерархия приемов, средств и форм в здании*)<sup>1</sup>;

3) утрата различия между массовым и уникальным сооружением в городском ансамбле;

4) фасад отрывается от тела здания, деталь — от целого, «стиль» фасада — от «стиля» интерьера, «стили» различных пространств интерьера — друг от друга;

5) необязательность симметрично-осевой композиции (отход от правила нечетного числа окон на фасаде), однородность фасада;

6) введение принципа «non-finito» (незаконченность произведения, открытость композиции: над любым проходным домом середины XIX в. можно надстроить один-два этажа, можно продолжить здание в длину на целый квартал — это не нарушит композиции фасада);

7) усиление ассоциативности мышления архитектора и зрителя;

8) освобождение от античной традиции и стремление выразить себя через культуру разных эпох и разных народов (тяга к экзотике: «китайские» («китайщина»), «египетские», «помпейские» мотивы в архитектуре Европы<sup>122/</sup>; тяга к истории, к ее разным эпо-

<sup>122/</sup> См.: Згура В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. — М., 1929.

хам и к разным регионам мира, увлечение историзмом при понимании необратимости времени и ценности каждого этапа истории);

9) многостилье (отклонение от «нулевого уровня», от «школьного текста», от «нормы» в разные стороны) как результат исчерпанности старой ордерной системы; «безразличие» к стилю: объединение разных стилей в новое, лишенное целостности стилистическое образование;

10) отсутствие регламентации личности (как это было в классицизме), субъективизм, свободное проявление личностной стихии;

11) демократизм: тенденция к созданию универсального, внесословного типа городского жилья; «Демократизация жизни, бытового уклада обусловила нивелировку внешнего вида уникальных и рядовых сооружений XIX в.»<sup>123/</sup>. «Архитектура XIX в. имеет тенденцию даже заурядную казарму трактовать как дворец»<sup>124/</sup>.

Демократизм становится художественной концепцией эклектики.

Функционально эклектическая архитектура направлена на обслуживание третьего сословия. Ключевое строение барокко — церковь или дворец, ключевое строение классицизма — государственное здание, ключевое строение эклектики — доходный дом («для всех»). Декоративизм эклектики — рыночный фактор, возникший во имя привлечения широкой клиентуры в доходный дом, где квартиры сдаются внаем.

Доходный дом — массовый (*демократичный*) тип жилья. Структура доходных домов — повторяющиеся по вертикали и горизонтали однородные квартиры. Это сказывается и в художественной структуре эклектики: в повторяемости однородных деталей декора.

<sup>123/</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 — 1910-х годов. — М., 1982. — С. 37.

<sup>124/</sup> См.: Никольский В. А. История русского искусства. — Берлин, 1923. — С. 228.

Даже в дворцовом строительстве середины XIX в. проявляется тенденция сближения облика дворца с обликом буржуазного особняка и с обликом квартиры доходного дома (главное — удобство и уют комнат, акцент не на парадной комнате, а на жилой).

Эклектизм включил в художественную систему произведения разнородные элементы и соединил их на немонистической основе. Элементы разных эпох и стилей соединились в новой пространственно-планировочной структуре. Произошло втягивание в мировой культурный оборот эстетических богатств Азии, Африки, Латинской Америки, Океании. Это поколебало значение привычных художественных ценностей европейской и средиземноморской культуры, долгое время выступавших как недостижимый классический образец. Античность перестала быть эталоном и критерием художественных ценностей. Благодаря этому утверждается «выдвинутое еще романтиками, — но теперь на гораздо более широкой и принципиальной основе — представление о многообразии художественных возможностей человечества, многообразии, реализуемом различными путями, на различных исторических уровнях, в рамках различных региональных культур и, наконец, — в поисках не одного только «прекрасного»<sup>1257</sup>.

## НАТУРАЛИЗМ: ЧЕЛОВЕК ПЛОТИ В ВЕЩНО- МАТЕРИАЛЬНОМ МИРЕ

Натурализм, развивавшийся во второй половине XIX в., стремился к регистрации внешних, непосредственно видимых подробностей реальности. Художественная концепция натурализма — человек, даже взятый лишь как высокоорганизованная биологическая

<sup>1257</sup> См.: Советское искусствознание, 80. Вып. 2. — М., 1981. — С. 257.

особь, заслуживает внимания в каждом своем проявлении; при всем своем несовершенстве мир устойчив, и все подробности о нем общеинтересны. Натурализм начал процесс деструкции и перестройки традиционного художественного образа. Этот процесс углубился в искусстве XX в.

Характеризуя художественную ситуацию на рубеже веков, венгерский исследователь Ласло Кардош пишет, что натурализм прошлого столетия упорно пытался чуть ли не с научной тщательностью поймать действительность в сети искусства. А искусство начала века, замечает Кардош, уже не верит в то, что действительность может быть запечатлена с помощью точной регистрации миллионов реальных данных. Оно лишь фиксирует переменчивые краски и расплывчатые формы окружающего мира, неопределенные настроения воспринимающего реальность человека. Эта ситуация и привела к кризису натурализма, к импрессионистской реакции на него.

ИМПРЕССИОНИЗМ:  
УТОНЧЕННАЯ, ЛИРИЧЕСКИ  
ОТЗЫВЧИВАЯ,  
ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ,  
СПОСОБНАЯ ВИДЕТЬ КРАСОТУ

Импрессионистов не привлекают уже ни мелкие детали точно очерченных явлений, ни глубинные связи, ни обобщающие идеи. Они бегут от фактов, от глубоких истин, от действительности и больших идей к клубящимся на поверхности неопределенным, но красивым, цветным «впечатлениям».

Импрессионизм дает нам остро видящего, но не осязающего человека. «В импрессионистских пейзажах не чувствуется, что художники когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаза, но не через осязание. Такие пейзажи могут Писать только узники из окна темницы. И они были узниками города», — замечал в 1904 г. Максимилиан Волошин.



*П. Сезанн. Вид Эстака. 1881–1884*



*О. Ренуар. Мать с ребенком. Ок. 1890-1891*

Австрийский живописец Вольфганг Паален писал: «В анархии эмоциональных ценностей в конце прошлого века люди, обратившиеся к искусству как к последнему прибежищу, начинают понимать, что внутренняя природа вещей так же значительна, как и внешняя. Вот почему Сера, Сезанн, Ван Гог и Гоген открывают новую эру в живописи: Сера — своим стремлением к структурному единству, к объективному методу; Ван Гог — своим цветом, который перестает играть описательную роль; Гоген — смелым выходом за рамки западной эстетики, и особенно Сезанн — решением пространственных задач»<sup>126/</sup>.

<sup>126/</sup> Paalen W. Actualite du Cubisme. Dyn №6. — Mexico, Nov. 1944.



*В. Ван Гог. Мусме. 1888*

Живопись импрессионистов пленительна. Художники мастерски владеют цветом, светотенью, умением передать пестроту, многокрасочность жизни и радость бытия. Импрессионизм в живописи (Ван Гог, Гоген, Матисс, Дега, Утрилло) и в музыке (Дебюсси и Равель, хотя в их творчестве уже прокладывал себе дорогу неоклассицизм) художественно провозглашал

личность утонченную и лирически отзывчивую, впечатлительную и способную видеть красоту в простых, чувственно-достоверных явлениях. Импрессионисты утверждают созерцающего человека, счастливого самими простыми, всем данными радостными ощущениями: света, солнца, красотой земли и моря, города и неба. Их восхищает свечение предметов, прозрачность, чистота и текучесть воздуха, напоенного светом.

Поль Сезанн (1837—1906) полагал, что живопись призвана выявлять внутреннюю структуру вещей, аналитически отделять существенное от случайного и определить элементарные формы, лежащие в основе предметов. Сезанн считал, что живопись очищает образ человека от всего мимолетного (например, от мимики и случайных жестов); этот образ должен строиться из столь же простых и ясных объемов, как предметы натюрморта.

А. Хаузер отмечает, что впервые со времен Ренессанса Сезанн нарушил и законы центральной перспективы с их единой точкой зрения, и принцип ограничения пространства плоскостью изображения. Сезанн нашел ясную визуальную ориентацию и пишет широким мазком, группируя свои фигуры, как в классических композициях Пуссена, стиль которого он переводит на язык современного искусства. Сезанн — первый живописец, рассмотревший картину как структурированное изображение формы. К импрессионизму Сезанна восходят истоки кубизма, который предпочел телесность нюансам настроения и цвета.



## МОДЕРНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЕГО НАПРАВЛЕНИЯ: УБЫСТРЕНИЕ ИСТОРИИ И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ НА ЧЕЛОВЕКА

ЛУЧИЗМ  
И ФОВИЗМ

Возникают «художественные направления», которые не несут с собой новую концепцию личности и мира, а отличаются лишь каким-либо формальным изыском. Так, в 1908—1910 гг. Ларионов разработал теорию «лучизма». Однако на самом деле лучизм нельзя назвать художественным направлением.

Фовизм прокламировал: художник должен стремиться «извлекать из форм элемент вечности» и «благодаря этому сам приобщаться к вечности». Для фовизма характерна сосредоточенность художника на цвете. Дерен говорил, что для него форма ради формы не представляет никакого интереса. Форма — производное от функции. Нет ничего за пределами смысла. Не предмет следует изображать, а добродетель этого предмета в старом смысле этого слова»<sup>127/</sup>.

Фовисты придерживались различных взглядов на природу, сущность и назначение искусства. Вламинк считал себя «чувствительным и полным

<sup>127/</sup> См.: Derain A. *Lettres a Vlainck.* — Paris, 1955. — P. 42; Breton A. *Idees d'un peintre // Litterature.* — I serie. — 18/111. — 1921.

страсти варваром, преворавшим инстинкт — без всякого метода — в правду — не художественную, а человеческую»<sup>1287</sup>. Дерен же видел в искусстве и путь к познанию тайн мироздания, и орудие преобразования его основ. Французское искусствоведение утверждает, что Дерен возвращает нас к основам бытия и стремится к абсолюту, преобразуя живопись в онтологию и воспроизводя не подобия, а сущности<sup>129/1</sup>.

Дж. К. Арган писал, что фовисты не были озабочены национальными проблемами. «Германизм» же экспрессионистов нуждался в сублимации, чтобы европеизироваться. Экспрессионисты ставят проблему романтизма. Напряженные раздумия группы «Мост» ведут к абстракциям «Голубого Всадника»<sup>1307</sup>.



А. Дерен. Женщина в рубашке. 1906



А. Матисс. Из серии «Темы и вариации». 1941

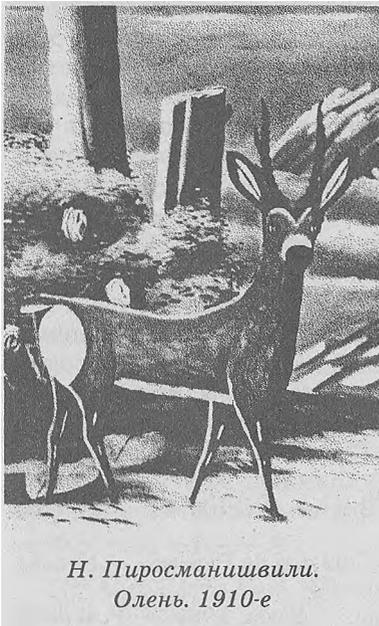
<sup>128/</sup> Vlaminck M. Tournant dangereux. Souvenirs de rna vie. — Paris, 1929. — P. 94.

<sup>129/</sup> См.: Leymarie J. Derain ou le retour a l'ontologie. — Geneve, 1948.

<sup>130/</sup> A, gan G.C. Les Sources du XXe Siecle. Les Arts en Europe de 1884—1914. — Paris, 1960—1961 (цит. no: Ragon M. L'Expressionisme. Histoire generale de la peinture. — Paris, 1966. — T. 17. — P. 101).

Переход от фовизма к кубизму хорошо прослеживается на примере творчества Дерена. С 1905 г. его фовистская сосредоточенность на цвете сменяется сосредоточенностью на пространственных аспектах произведения. Дерен в процессе создания картины «Купальщицы» (1906) изучает в Британском музее африканское искусство. Голова и рука одной из купальщиц имеют условные обобщенно-рубленые формы, напоминающие формы африканской скульптуры. Переход от фовизма к кубизму хорошо виден в скульптуре Дерена «Сидящий» (1907). Перед зрителем предстает скорченная человеческая фигура, решенная условными рублеными формами, композиционно фигура построена так, что она точно вписывается в куб.

#### ПРИМИТИВИЗМ: УПРОЩЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И МИРА



*Н. Пироманишвили.  
Олень. 1910-е*

Примитивизм стремится запечатлеть главные очертания сложного мира, ища в нем радостные и понятные краски и линии. Желание увидеть мир детскими глазами, радостно и просто, вне «взрослой» сложности, порождало и сильные, и слабые стороны этого направления. В картинах Руссо и Пироманишвили с помощью упрощения достигалась понятность мира. Постигание примитивистами хотя бы «сущности первого порядка» оставляло им надежду на сохранение связи с действитель-

ностью, в которой для личности все нарастает сложность бытия. Однако это было обретение ценой потери. Человек и мир становились понятными, радостно-детскими, но игрушечно-утопическими, черное и белое, доброе и злое в человеке, природе и обществе резко и легко разграничивалось, упрощалось. Примитивизм — противотечение реальности: мир все усложняется, а художник его упрощает.

### КУБИЗМ: ГЕОМЕТРИЧЕСКОЕ УПРОЩЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И МИРА

Название «кубизм» возникло случайно, из фразы Матисса по поводу работ Брака. Это название закричал критик Л. Воксель, сказавший о Браке: «Презирает форму и все вещи — города, дома, фигуры — сводит к геометрическим схемам и кубам»<sup>131/</sup>.

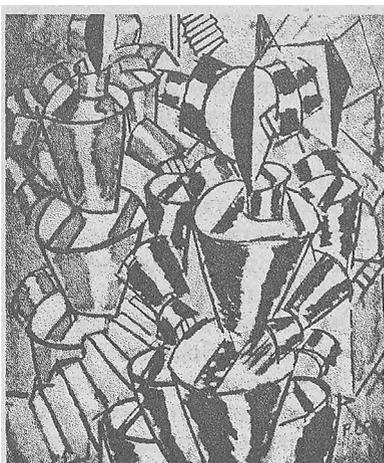
Пьер Деке видит истоки кубизма в африканской скульптуре («l'art negre») и в творчестве Сезанна. «...В «Обнаженной на покрывале» Пикассо возвращается... к Сезанну. Но в этот момент он потрясен впечатлением от «l'art negre»... В течение шести-семи последующих лет Пикассо не перестает думать одновременно о Сезанне и о «l'art negre»<sup>132/</sup>. Вопрос о художественных истоках кубизма освещается всеми серьезными исследователями однозначно: «L'art negre» и живопись Сезанна два главнейших фактора становления кубизма»<sup>133/</sup>, — утверждает в унисон Пьеру Дексу английский искусствовед Джон Голдинг.

История запечатлела момент рождения кубизма. По словам Макса Жакоба, Матисс поставил на стул черную статуэтку и обратил на нее внимание Пикассо. Это была деревянная негритянская скульптура. Пикассо

<sup>131/</sup> Vauxelles L. Exposition Braque // *Gil bless.* — 14 nov., 1908.

<sup>132/</sup> D. i. P., Rousset J. *Le Cubisme de Picasso.* — Neuchâtel, 1979. — P. 28, 30.

<sup>133/</sup> См. Golding J. *Le Cubisme.* — Paris, 1965. — P. 8 et 82.



Ф. Леже. Ступени. 1913

взял ее в руки и держал весь вечер. На следующее утро весь пол мастерской Пикассо был усеян бумажными листами. На каждом повторялся почти без изменений рисунок: лицо женщины в фас, с одним глазом и преувеличенно длинным носом. Кубизм родился. Та же женщина появилась на холстах. Затем их стало две, три. Так возникли «Авиньонские девицы»<sup>134/</sup>.

Кубизм начинается с картины Пикассо «Авиньонские девицы»,

с вступления этого художника в «негритянский период», с совместной работы французских художников и поэтов — П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриси, Ф. Леже, Г. Аполлинера, М. Жакоба.

Кубизм не утверждает «безграничную свободу». Он устанавливает другие правила, в известном смысле более жесткие, чем прежние. Кубизм в своем стремлении к универсальному языку похож на эсперанто — феномен той же эпохи, устремленной к интернационализму и демократии.

Майоль считал, что цивилизованные европейцы не способны пользоваться такими свободами, какими пользуются негры. Кубизм к частичным свободам, завоеванным импрессионистами и Курбе, Мане, Сезанном, присовокупил безграничную свободу».

Кубизм стал переломным моментом в мировом искусстве. Кубизм в живописи и скульптуре развивали итальянские художники Д. Северини, У. Боччионни,

<sup>134/</sup> См.: Jacob Max. Naissance du Cubisme // Nouvelles Littéraires. — 1928.

К. Карра; немецкие Э. Л. Кирхнер, Г. Рихтер; американские Дж. Поллок, И. Рей, М. Вебер, мексиканец Диего Ривера, аргентинец Э. Петторути, уругваец И. Торрес-Гарсиа, швед О. Скельд, португалец А. Суза-Кардосо, голландец Л. Гестел, грек Н. Хаджикиракос-гикос, японец Х. Кога, австриец В. Паален, чех Э. Филла, венгр Чаки.

В кубизме ощущаются архитектурные построения; массы механически сопрягаются друг с другом, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность. Кубизм открыл принципиально новое направление в фигуративном искусстве. Условные кубистские работы Брака, Грися, Пикассо, Леже сохраняют связь с моделью: кубистические портреты соответствуют оригиналам и узнаваемы (один американский критик в парижском кафе узнал человека, известного ему только по портрету кисти Пикассо, составленному из геометрических фигур). В. Мириманов обращает внимание на то, что спровоцировавшие развитие кубизма африканские маски и статуэтки, построенные из геометрических объемов, точно передают этническое своеобразие черт лица и особенности телосложения<sup>1357</sup>.

Кубисты передают не облик предмета, а его конструкцию, архитектонику, структуру, сущность. Они не воспроизводят «повествовательный факт», а зрительно воплощают свои знания об изображаемом предмете. По словам Х. Грися, кубизм «задался целью отыскать в изображаемых объектах наиболее устойчивые элементы»<sup>1367</sup>.

Кубисты не изображают действительность, а создают «иную реальность». К началу десятых годов принципы кубистской эстетики распространяются на

<sup>1357</sup> См. подробнее: Мириманов В. Черная Африка и новая эстетика // Академические тетради. — №1. — С. 48—60.

Здесь и далее: положения, связанные с африканским искусством и его влиянием на европейское, автор обсудил с искусствоведом-африканистом В. Б. Миримановым, а порою и позаимствовал из его работ.

136/ Gris J. Documents. — №9. — Paris, 1930.

все сферы художественного творчества. П. Пикассо, А. Лоренс, Ж. Липшиц создают первые кубистские скульптуры; кубисты пишут театральные декорации, иллюстрируют книги.

В основе кубизма лежит идея искусства как чистой формы. В кубизме принцип абстракции получил свое чистое выражение, не имеющее прецедента со времен древневосточного и раннегреческого искусства. Кубизм возник на основе позднего импрессионизма. Первые произведения появились около 1910 г. (ранние работы Брака и Пикассо).

Кубизм пытался найти простейшие пространственные структуры явлений мира: вся сложность и многообразие жизни сводились к элементарным тригонометрическим и геометрическим моделям. В известном смысле кубизм — это примитивизм, сфокусированный (сосредоточенный) на стереометрическом упрощении форм явлений. Усталость от сложности бытия и стремление к максимальному рациональному упрощению даже ценой вульгаризации сквозит в произведениях этого течения. Позитивистская идея наложения элементарных естественнонаучных представлений на сложные социальные явления проникла в искусство и восторжествовала в кубизме, который увидел и в человеке, и в окружающих его вещах конструкцию из кубиков, параллелепипедов, цилиндров, пирамид, шаров и конструировал личность по простейшей стереометрической схеме.

Отклики современников на творчество кубистов были острыми и горячими. Критик Габриель Муреи писал, что их «новаторство» явилось возвращением к дикарству, к примитивному варварству. Поэт Андре Сальмон считал кубизм жонглированием ума. Гийом Аполлинер полагал, что это жестокое искусство в будущем обретет человечность. Французские газеты резко критиковали кубистскую живопись за экстравагантность. Английское искусствознание проявило живой интерес к новому направлению: Артур Эдди опубликовал в 1914 г. первую книгу о кубизме, а в 1920 г. Канвейлер выпустил книгу «Подъем кубизма». Высо-

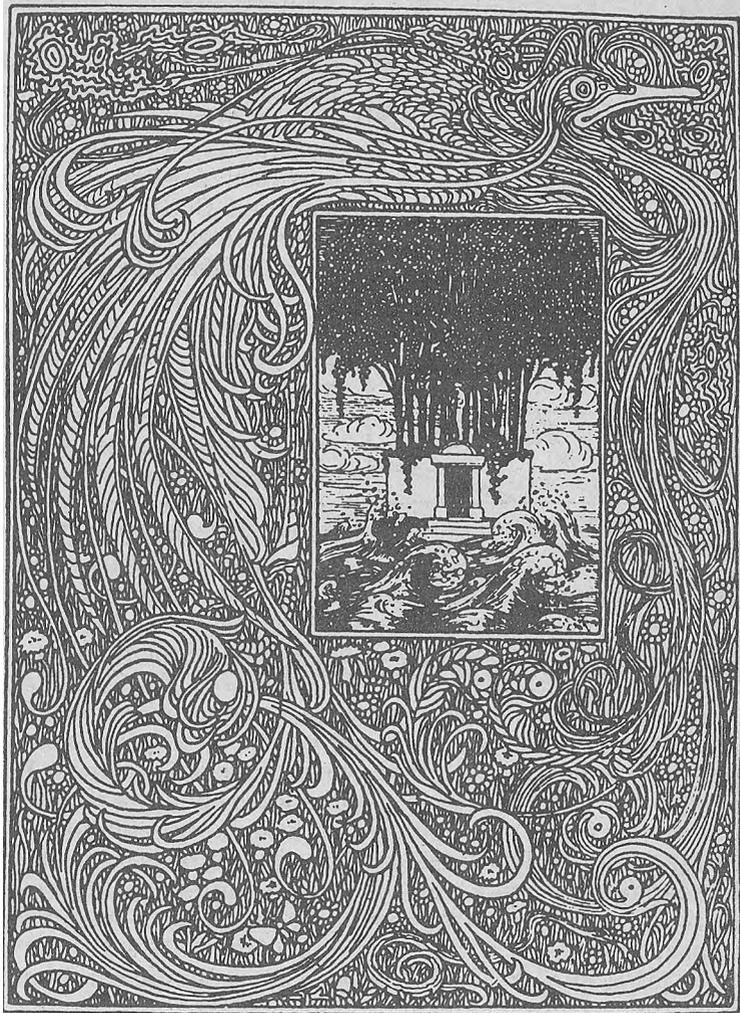
ко оценил кубизм русский философ Николай Бердяев в брошюре «Кризис искусства» (1918). В этих работах кубизм характеризовался как самая полная и радикальная художественная революция со времен Ренессанса. По мнению Бердяева, кубизм изменил характер и суть изобразительного искусства и продвинул вперед художественное развитие человечества.

Кубизм, будучи геометризированной разновидностью примитивизма, упрощал реальность, воспринимая ее детскими или «дикарскими» глазами. Кубизму присущ особый характер примитивизации: видение мира через формы геометрически правильных фигур.

## МОДЕРН: МИР В ЛУЧАХ ЗАКАТА

Модерн (югендстиль) в конце XIX в. и на рубеже веков бурно развивался в Германии (эпицентром стал город Дармштадт). Символизм и модерн ориентированы на традиции, противоположные античности и Ренессансу, на доренессансное искусство, на русское и западное средневековье. Для символизма и модерна характерна тяга к «гибридным» образам — к русалкам, кентаврам, сфинксам, выражающим взаимообратимость жизненных явлений, их метафорическую связь и взаимопроникаемость. Для символизма и модерна характерны грезы о прекрасном, нездешнем и ощущение враждебности окружающей реальной среды. Приверженность модерна к образам природы, водной стихии, к жутким символам мрака, ночи и разложения, к представлениям об изменчивости всего сущего сродни идеям, настроениям и самой поэтике символизма.

Модерну и символизму присуща склонность к стилизации. Модерн охватывает не только зодчество, но и прикладное искусство (мебель, вышивка), а также графику. Для представителей английского модерна (Н. Шоу, Войси, Байли Скотта) ориентация на средневековье связана с представлениями о «народности» искусства этой эпохи.



Г. Фогелер. Титульный лист журнала  
«Die Insel». 1899



Г. Т. Хайне.  
Танец с вуалями. 1890-е

И модерн, и символизм обращены к природе и стремятся восстановить органическую связь личности с природой. Эта обращенность проявляет себя в широком проникновении «растительных» мотивов в орнаменту модерна. Образы в стихах символистов схожи с орнаментикой архитектурного модерна. Цветовая гамма модерна: перламутрово-белое, серебряное, золотое, рыжее, серое, бледно-голубое, зелено-голубое, лиловое. Эти цвета создают у зрителя ощущение пребывания в подводном царстве, в мире многозначных символов.

И символизму, и архитектурному модерну присущи птичьи и звериные символы, мотивы лесных духов, русалок, персонифицированного ветра, распущенных женских волос, женских тел в воде и т. д.

«...Родство архитектуры модерна и поэзии символистов, — пишет Е. И. Кириченко, — глубже лежащего на поверхности очевидного сходства мотивов. Их связывает типологическая общность, обнаруживаемая в первую очередь в присущей обоим семантической двузначности. Предмет, мотив есть то, что он есть, и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны... Что же касается общности мотивов и проблематики, то она рождается из общности философской и социальной платформы»<sup>1377</sup>.

<sup>1377</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. — М., 1982. — С. 324.

Творчество Врубеля развивалось в русле модерна. Его профессионализм, его техника в области цвета и пластики великолепны. Его стиль свободен от заимствований, хотя и чувствуется влияние Сезанна. Врубель в «Сидящем демоне» (1890) приходит к кристаллическим структурам — прообразу кубизма. Работы Врубеля, экспонировавшиеся в Париже (1906), заинтересовали Пикассо, который «часами простаивал у его картин»<sup>1387</sup>.

СИМВОЛИЗМ: «В ЗАКАТЕ  
УТОНУЛА (ТАК ПЫШНО!)  
КРОВАТЬ»; МЕЧТЫ О РЫЦАРСТВЕ  
И ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ

Символизм — дитя исторически неопределенной, несозревшей ситуации. Символизм видел человека в непонятном, таинственном мире, коммуникации с которым могут состояться лишь через намеки и недосказанности. В символизме отражалось колеблющееся, как пламя свечи на ветру, мироощущение человека, не уверенного ни в полной реальности мира, ни в его будущем.

Один из теоретиков символизма Жорж Ванор писал в книге «Символистское искусство» (1889): «Какой бы новой ни казалась теория литературного символизма, она существовала всегда». Ванор возводит эту теорию к святому Кириллу Александрийскому<sup>1397</sup>. Напомню в этой связи, что одно из художественных направлений средневекового искусства я в этой книге называю «сакральный символизм». *Символизм* — выражение референции реальности одного уровня с помощью соответствующей реальности другого уровня<sup>1407</sup>, выражение идей с помощью символов; литера-

<sup>1387</sup> См.: М. А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. — Л., 1976.

<sup>1397</sup> Dictionnaire universel des litteratures sous la direction de B. Didier. — P., 1986.

<sup>1407</sup> Joseph T. Shipley. Dictionary of World Literary Terms. — L., 1970.

турное направление и направление в живописи (конец XIX—начало XX вв.), которое использовало средства художественной выразительности для чувственного выражения идей, эмоций, абстракций<sup>141/</sup>.

Символизм остро ощущал закат Европы, закат существующей цивилизации, бесцеремонное вхождение грядущего хама в историю. Именно в этом закате «утонула (так пышно!) кровать» (А. Блок). Личность как перед концом света спешит упиться чувственными радостями бытия («О, закрой свои бледные ноги!..» — В. Брюсов; «и всей души моей излучины залило терпкое вино» — А. Блок), насладиться чувственностью даже «ценой потери» («так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук» — А. Блок).

Мечты о рыцарстве («узнаю тебя, жизнь, принимаю и приветствую звоном щита»), поклонение Прекрасной Даме («и веют древними поверьями ее упругие шелка, и шляпа с траурными перьями, и в кольцах узкая рука») наполняют поэзию символизма.

### ФУТУРИЗМ: АГРЕССИВНО- ВОИНСТВЕННАЯ ЛИЧНОСТЬ В УРБАНИСТИЧЕСКИ ОРГАНИЗОВАННОМ ХАОСЕ МИРА

Футуризм возник в начале века в Италии как художественная реакция на застой в культурной, экономической и политической жизни. Футуристы идеализировали урбанизацию, развитие индустрии, материальные ценности. Личность, героизируемая футуризмом, была активна до агрессивности, и для Маринетти «война — единственная гигиена человечества». Творческий процесс в эстетике футуризма по своей природе импульсивен и спонтанен. Это искусство прислушивалось к звукам улиц и стремилось точно передать и воспроизвести урбанистически организованный хаос мира.

<sup>141/</sup> Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English. A. S. Hooley. — Oxf., 1992.

Характеризуя футуризм, немецкий культуролог, представитель франкфуртской школы А. Хаузер пишет, что это течение выражало протест против эстетики конформизма рубежа веков. Футуризм отрекался от созерцательности импрессионизма, но не преодолевал его сенсуалистическую пассивность и объективизм. Футуризм был анархическим бунтом против привычной обыденной реальности.

Каждое модернистское художественное направление строилось путем деконструкции типологической структуры классического произведения — те или иные его элементы становились объектами художественных экспериментов. В *классическом* искусстве эти элементы сбалансированны. Модернизм нарушил это равновесие, усилив одни элементы и ослабив другие<sup>1427</sup>. До второй половины XIX в. такие «вибрации» касались только стиля, происходила его эволюция («*история стилей*»). В модернизме появляется *гиперкомпонент* (термин В. Б. Мириманова) — это элемент, нарушающий классическую гармонию и претендующий на самодостаточность, подавляя или вытесняя другие элементы художественной системы.

Впервые нестилистические изменения в художественную культуру внес *натурализм*, нарушивший сами принципы эстетического отношения искусства к действительности: был нарушен баланс соотношения субъективного и объективного в художественном образе, утвердился приоритет адекватности, похожести.

*Импрессионизм* резко нарушил равновесие живописи и рисунка — в пользу живописи. И все же импрессионисты в основном еще оставались в пределах классического художественного пространства. Импрессионисты используют цвет для создания свето-воз-

<sup>1427</sup> Сама идея такого анализа модернистского искусства путем прослеживания роли *гиперкомпонента* принадлежит В. Б. Мириманову, и здесь этот анализ проводится с использованием некоторых характеристик *импрессионизма, кубизма, футуризма, супрематизма*, предложенных этим ученым.

душной среды, отодвигая на второй план рисунок и конструкцию.

Гиперкомпонентом *кубизма* становятся пластика и композиция, а пространственная перспектива и сюжет становятся второстепенными элементами.

Гиперкомпонент *футуризма* — динамика. Деструкция охватывает все аспекты культуры.

*Супрематизм* углубил этот процесс. Сюжет, рисунок, пространственная перспектива (в традиционном их понимании) отсутствуют, гиперкомпонентами становятся геометрическая форма и открытый цвет. В результате возникают математически выверенные абстрактные композиции. Эстетика и поэтика супрематизма утверждают 'универсальные (*супрематические*) живописные формулы и композиции — идеальные конструкции из геометрически и хроматически правильных элементов. Образ рациональной художественной конструкции, математически выверенной гармонии (*идеально упорядоченного социального организма*) вдохновлял и художников-авангардистов, и политиков, исповедовавших коммунистические утопии. Авангардистов и утопистов-революционеров объединяло и восторженное отношение к проекту идеального будущего, и отвращение к прошлому в жизни и искусстве.



**У. Боччионни. Динамизм велосипедиста.  
Эскиз одноименной картины. 1913**



## **НЕОМОДЕРНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЕГО НАПРАВЛЕНИЯ: ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ НЕОЧЕЛОВЕКОМ**

**ДАДАИЗМ: МИР —  
БЕССМЫСЛЕННОЕ БЕЗУМИЕ**

Дадаизм возник в 1916 г. Это направление выражало протест интеллигенции против мировой войны, а также против цивилизации и культуры, приведших к войне. Дадаистская концепция не содержала позитивных идеалов и была пронизана нигилизмом и пессимизмом. Эта установка содержалась уже в «Манифесте Дада», написанном одним из зачинателей этого направления поэтом Тристаном Тцарой.

Тцара говорил впоследствии: «К 1916—1917 годам война казалась установившейся навечно и конца ей видно не было. Отсюда отвращение и гнев. Мы были решительно против войны, мы знали, что войны не отменить, если не вырвать ее с корнем. Все проявления этой современной цивилизации были нам омерзительны — сами ее устои, ее логика, ее язык. И вот возмущение принимало такие формы, в которых гротескное и абсурдное брало верх над эстетическими ценностями». Таков «самоанализ» дадаизма, художественного направления, под впечатлением от безумия

первой мировой войны бежавшего от действительности в абсурд, отрешившегося от смысла, художественной мысли. Тцара подчеркивает интуитивистскую подоснову дадаистских принципов: «Я за действие, а также и за постоянное противоречие, я ни за, ни против, и я объясняю, почему я ненавижу здравый смысл».

В те годы пессимизм, безверие, отрицание всех ценностей стало уделом негодующих и бунтующих деятелей искусства. Для них все было потеряно, все обесмыслено, разрушены идеалы и цели жизни. Их протест выливался в отрицание эстетических традиций, которые лежали в основе художественного творчества, ибо эти традиции создала цивилизация, которая терпела крах в самоубийственной войне.



*Р. Магритт. Философия будуара. 1948*

Теоретическим постулатом дадаизма стала формула Тристана Тцаря: «Мысль формируется во рту». Впоследствии из этого постулата родилась сюрреалистическая техника «отключения разума», «автоматического письма».

Основными критериями дадаистских произведений были: разрыв с традициями мировой культуры, в том числе и с традициями языка, бегство от культуры и от реальности, представление о мире как о хаосе безумия, в который обрушена беспомощная и беззащитная личность.

Дадаизм, возникнув внезапно, так же внезапно закончил свое существование. Творчество, которое было основано на полном отрицании всей предшествующей культуры и современного мира, почти не оказывало воздействия на жизнь общества, поскольку не обладало положительной программой. Дадаизм просуществовал около десяти лет. Последний его манифест подчеркивал нигилистичность его позиций. Дадаисты пришли, по существу, к самоотрицанию. В 1927 г. студенты Парижской художественной школы, в соответствии с традицией, утопили в Сене сделанную ими фигуру — олицетворение дадаизма. Ранее эти же студенты точно так же утопили олицетворение кубизма и футуризма.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ:  
ОТЧУЖДЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК ВО  
ВРАЖДЕБНОМ МИРЕ

Экспрессионизм как художественное направление возник из глубинных взаимовлияющих отношений с различными сферами научной деятельности: с психоанализом Фрейда и феноменологией Гуссерля, с неокантианской теорией познания и философией «Венского кружка», с гештальтпсихологией. Экономический и политический кризис, охвативший в начале XX в. Европу, нашел свое отражение в духовном кризисе, сказавшемся в философском сочинении Шпенглера «За-

кат Европы». Экспрессионизм стал художественной формой выражения этого кризиса. Философские корни экспрессионизма восходят к апологетике бессознательного Э. Гартмана и А. Бергсона, к социальному пессимизму А. Шопенгауэра, к концепциям Ф. Ницше.

В начале XX в. в Германии возникло движение против академизма, господствовавшего в живописи. Его инициаторами были студенты-архитекторы Э. Кирхнер, Ф. Брейль, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф и др., организовавшие в 1905 г. группу «Brücke» («Мост»). Никто из них не имел опыта в живописи, и их художественные эксперименты привели к рождению экспрессионизма как нового художественного направления. Не будучи озабочено своим теоретическим оформлением, это направление обошлось без манифестов. Название ему было дано не участниками, а критикой, охарактеризовавшей его по доминантному признаку — повышенной, взвинченной эмоциональности, экспрессивности. Экспрессионизм — отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, протест против тотального отчуждения. Технический прогресс экспрессионизм воспринял как бич, историческое наваждение, опасность.

Экспрессионизм упрощал форму, вводил новые ритмы, тяготел к интенсивным цветам. В качестве героя времени он выдвинул мятущуюся, захлестываемую эмоциями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир. Приближение первой мировой войны, а затем ее жестокие события и последствия вызвали глубокий кризис в художественном сознании. Экспрессионизм проявил себя в разных видах искусства: М. Шагал, О. Кокошка, Э. Мунк — в живописи; А. Рембо, А. Ю. Стриндберг, Р. М. Рильке, Э. Толлер, Ф. Кафка — в литературе; И. Стравинский, Б. Барток, А. Шенберг — в музыке.

Экспрессионизм трудноуловим для обобщающей характеристики из-за многообразия его групп, оттенков, ответвлений. И все же это направление, и не следует исключать возможность его теоретического осмысления.



*Г. Гросс. Апокалиптический всадник. 1936*

Экспрессионисты отклонялись от обычного опыта еще более, чем импрессионисты. В сновидческих картинах-воспоминаниях Шагала предметы опыта расчленены на элементы, которые комбинируются. С точки зрения эмпирического опыта человека невозможно, чтобы жених и невеста летали над крышами и жених поднимал свой бокал, сидя на плечах невесты. Однако художник стремился изобразить не столько реальность, сколько процессы сознания. А. Шенберг в «Счастливой руке» осуществляет и прокламирует эту сосредоточенность на внутреннем мире: «Бедный, ты ищешь земного счастья, имея в себе неземное!.. Ты стремишься схватить то, что ускользает от тебя, едва ты им овладеешь, но что находится вместе с тем в тебе и вокруг тебя, где бы ты ни был» (перевод П. Вейс). Экспрессионизм совершает поворот от внешней созерцательности к внутренним, душевным процессам и делает последние более доступными изобразительному искусству.

Экспрессионисты деформируют непосредственный жизненный опыт, искажают привычные предметные формы. Это — недоверие к реальности: под сомнение ставится связь явления и сущности, сущность не является, а лишь выдает свою подноготную под «пыткой» деформации. Разорванность становится ведущей эстетической категорией экспрессионистской эстетики и искусства. Экспрессионизм утверждает смятенную хаосом мира индивидуальность. Эта особенность экспрессионизма отчетливо проявилась в живописи и графике Э. Кирхнера («Американские танцовщики»), О. Кокошки («Этюд пером», «Портрет Вальдена»).

Немецкий экспрессионизм находился в поле воздействия немецкой готики и рококо с их эмоциональной напряженностью и иррационализмом, в поле воздействия искусства Грюневальда, Дюрера, Вейфельда, Хольцдингера. На рубеже веков возник новый герой истории — человек массы, и экспрессионисты воздали ему должное и ввели в искусство. «Включение масс в творение истории» — это в то же время и глубокое изменение человека и его места в мире. В творчестве

Дж. Энсора, Э. Мунка, Кирхнера, художников группы «Мост» городская толпа предстает как пестрота и даже какофония красок, как гиньоль поз и гротеск жестов, как ужас мертвых трагических масок, как приход хама.

Профессор Кильского университета Вернер Кольшмидт утверждает, что произведения экспрессионизма проникнуты нигилистическим пафосом и полны жажды сильных переживаний и стремления любым путем вырваться из мертвенной бюргерской жизни. Экспрессионизму присуща радость переживания хаоса бытия и апокалиптическое мироощущение. Опираясь на идеи немецких романтиков и Ницше, экспрессионисты, как полагает Колынмидт, создали миф о плодотворности жизненного хаоса, в который нужно иметь мужество погрузиться, чтобы переродиться и проникнуться чувством возникновения «нового неба и новой земли». Экологическая катастрофа, перед которой оказалось человечество, свидетельствует, что эти опасения экспрессионизма были не беспричинны.

Другой теоретик экспрессионизма, художник Ф. Марк, выдвинул тезис, что суметь вновь стать чистыми перед лицом сегодняшнего смятения умов можно только с помощью изоляции собственной жизни и собственного дела. Этим экспрессионизм прокладывал дорожку беспредметности абстракционизма.

Для воплощения своих художественных концепций экспрессионизм использует ряд форм и приемов (парадоксальное сочетание гротеска и острых ритмов, обновление и переосмысление словарного запаса).

В ряде случаев экспрессионизм сближается с социалистическими идеями. Экспрессионистский роман немецкого писателя Эрнста Толлера «Превращение» рисует героя, борющегося за преобразование общества. Действие происходит в Европе. На солдатском кладбище встречаются две смерти: смерть войны и смерть мирного времени. Смерть мирного времени высмеивает смерть войны за то, что она находится на услужении немецкой военной машины.

Молодой скульптор Фридрих одинок и мечтает о

братстве людей. Его попытки претворить мечту в жизнь наталкиваются на отчужденность и враждебность окружающих. Начинается колониальная война, и Фридрих, не раздумывая, отправляется добровольцем на фронт. Смерть и страдания потрясают его. Восторг сменяется разочарованием. Фридрих попадает в лазарет. Он — один из счастливых, оставшихся в живых. Однако враг потерял десять тысяч солдат и потерпел поражение. «Освободительная армия» выполнила свою миссию. Фридриха награждают Железным крестом, а он в смятении: «Десять тысяч убитых! Я принадлежу тоже к ним! Что это было? Освобождение? От кого? Ради чего?»

Вернувшись домой, он получает заказ на памятник «Победа отечества» и создает из камня огромную фигуру обнаженного мужчины с поднятыми вверх кулаками — символ мощи «освободительной армии». Однажды Фридриху встретился инвалид, просящий подавание. В нем Фридрих узнал солдата, с которым они вместе воевали. Инвалид проклинал патриотизм и религию как вещи, существующие только для богатых. Придя к себе в мастерскую, Фридрих разбивает статую и решает покончить с собой. Сестра Фридриха утешает его. Фридрих идет на фабрику, сближается с рабочими. Он видит, что фабрика стала для них тюрьмой. Среди этих страдающих людей Фридрих провозглашает идеи братства и единения.

Толлер стремится улучшить мир. Однако писатель полон романтических иллюзий. Его пацифистские воззрения расплывчаты, а социальные идеи утопичны. Протест против безумия войны оказался криком боли и бессилия.

Художественным символом экспрессионизма может служить картина Э. Мунка «Крик». В некотором абстрактно-урбанистическом пространстве изображен человек с раскрытым в крике ртом. Пропась этого рта — композиционный центр картины. По какому поводу кричит этот человек? Художник не показывает никакой грозящей ему опасности. И зритель вправе предполагать некую всеобщую причину страдания

человека. Мир враждебен личности как таковой, независимо от ее качеств. Перед нами «человек без качеств», единственная связь которого с миром — ужас по поводу его несовершенства, дисгармоничности, бесчеловечности. Пространство вокруг кричащего рта организовано так, что у зрителя возникает ощущение, будто душераздирающий крик концентрическими кругами распространяется по миру, наполняет его. Однако мир остается глух и безответен; он равнодушен к боли; человек беспомощен перед грозной действительностью. Мунк словно говорит, что человеку в этом отчужденном мире остается только кричать о своей боли, кричать без надежды на помощь, как инстинктивно кричит агонизирующее живое существо.

Крупнейший представитель экспрессионизма в литературе — Франц Кафка. Он убежден: человек живет во враждебном мире, его сущностные силы отчуждены в противостоящих человеку институтах, стремление к счастью неосуществимо. У Кафки для личности нет оптимистической перспективы. Однако он стремится найти нечто устойчивое и неизменное — «неразрушимое», «свет» (эти термины принадлежат самому Кафке).

Кафка — поэт хаоса. Мир кажется ему страшным, пугающим. Когда-то древние греки свое непонимание и свой страх перед миром выразили в мифах, полных гармонии и красоты, и эти страх и непонимание были естественными для детства человечества. Кафка испугался мира, когда человечество уже владело огромными силами природы. Но в его испуге и смятении был свой резон, так как люди не овладели своими отношениями. Они воевали и истребляли друг друга, они угнетали и отнимали друг у друга счастье. Кафку отделяют от эпохи мифов тридцать пять веков цивилизации. И поэтому его страх, хотя и имеет свои резоны, не имеет всемирно-исторического основания.

Мифы Кафки — это мифы XX в., они полны ужаса, отчаяния, безнадежности: судьба личности принадлежит не ей, а тому, что абстрагировалось, отде-

лилось от человека, что стало потусторонней для него силой. Человек обществен и не может быть иным, но общественная организация его бытия стоит над ним и извращает его сущность.

«Кафку нужно рассматривать, — пишет западно-германский литературовед Г. Понгс, — не как конец или начало, а как переход: он передает задачи художника писателям следующего поколения». Эта мысль тривиальна и может быть отнесена к любой крупной фигуре художественного процесса. Важно, от кого к кому осуществляет переход данный писатель. Кафка — звено в цепи Достоевский — Кафка — Камю. Для Достоевского «светом» являлась способность человека переносить страдание, оставаясь человеком, не разрушаясь даже в жестоком мире, способность в своем страдании замечать людей и сочувствовать их бедам. У Кафки «свет» теряет определенность, тускнеет, потому что тьма и беспорядок своим натиском застилают его. Кафка — современник безумия первой мировой войны и послевоенных бедствий. Он уже не уверен в том, что человек способен выстоять. Для Кафки хаос мира сильнее человека. «Свет» приглушен, но он все же пробивает толщу тьмы, охватывающей мир. Даже погибая во всесветном хаосе, человек «светит».

Кафка был первым писателем, осознавшим незащищенность человека от созданных им, но вышедших из-под его контроля общественных институтов: человек может внезапно попасть под следствие, им могут заинтересоваться люди, за которыми стоят темные и непонятные силы («Процесс»); человек может ощутить свое бесправие и всю жизнь тщетно добиваться разрешения на пребывание в этом мире («Замок»). В произведениях Кафки нет оптимистической перспективы.

Основные черты экспрессионистской концепции человека явственно видны в новелле «Охотник Гракх». Гракх изображен «повисшим» между бытием и небытием: он ни жив, ни мертв, он не находится ни в полюстороннем, ни в потустороннем мире. Полторы тысячи лет после своей смерти Гракх в старой лодке

«носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти»<sup>1437</sup>.

Однажды в порту охотника посещает гость и просит рассказать коротко, но связно, что с ним произошло. На это Гракх отвечает, что он не видит связи ни в явлениях мира, ни в мыслях людей, хотя они упорно кричат о связанности всего и вся. Шекспировский Гамлет трагически ощущал порвавшуюся связь времен. Герой Кафки восстает против всякой связи, даже против связности в изложении мысли: мир принципиально хаотичен, время и пространство разорваны.

Одиноким Гракх настолько отрешен от мира, что отпадают противоречия между «я» и действительностью, между жизнью и смертью.

В новелле «Превращение» Кафка рассказывает необыкновенную и странную историю. Проснувшись утром, молодой человек Грегор Замза обнаружил, что он превратился в отвратительное насекомое. Эта алогичная метаморфоза Грегора протекает во вполне логичных и даже обыденных условиях, о которых писатель говорит с почти протокольной бесстрастностью. Единственное, о чем беспокоится герой: как быть с работой? Но тут появляются новые трудности: Грегор не может встать с постели и открыть дверь, так как вместо рук у него появилось множество ножек, которые его плохо слушаются. Обеспокоенные его отсутствием родители и присланный хозяином управляющий просят Грегора выйти. Он слышит, что они собираются послать за врачом, за слесарем, чтобы вскрыть дверь, и ободряется: «А Грегору стало гораздо спокойнее. Речи его, правда, уже не понимали, хотя ему она казалась достаточно ясной, даже более ясной, чем прежде, — вероятно, потому, что его слух привык к ней. Но зато теперь поверили, что с ним творится что-то неладное, и были готовы ему помочь. Уверенность и твердость, с которыми отдавались первые распоряжения, подействовали на него благотворно. Он

<sup>1437</sup> Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. — М., 1965. —

чувствовал себя вновь приобщенным к людям и ждал от врача и от слесаря, не отделяя по существу одного от другого, удивительных свершений. Чтобы перед приближавшимся решающим разговором придать своей речи как можно большую ясность, он немного откашлялся, стараясь, однако, сделать это поглуше, ибо, возможно, даже и эти звуки больше не походили на человеческий кашель, а судить об этом он уже не решался». Однако в конце концов участие людей в его судьбе сводится лишь к требованию не отлынивать от работы или, в лучшем случае, к брезгливому сочувствию: «Но управляющий отвернулся, едва Грегор заговорил, и, надув губы, глядел на него только поверх плеча, которое непрерывно дергалось. И во время речи Грегора он ни на секунду не стоял на месте, а удалялся, не спуская глаз с Грегора, к двери — удалялся, однако, очень медленно, словно какой-то тайный запрет не позволял ему покидать эту комнату. Он был уже в передней, и, глядя на то, как резко он сделал последний шаг из гостиной, можно было подумать, что он только что обжег ступню. А в передней он протянул правую руку к лестнице, словно там его ждет какое-то неземное блаженство. Грегор понимал, что он ни в коем случае не должен отпускать управляющего в таком настроении, если не захочет поставить под удар свое положение в фирме».

Все усилия Грегора объясниться с управляющим оказываются тщетными: «Управляющий был уже на лестнице; положив подбородок на перила, он бросил последний, прощальный взгляд. Грегор пустился бегом, чтобы его вернее догнать; но управляющий, видимо, о чем-то догадывался, ибо, перепрыгнув через несколько ступенек, исчез».

Еще трагичнее то, что Грегор Замза не находит понимания со стороны близких: отца, матери и даже наиболее сердечной и доброй — сестры. В раздражении отец запускает в Грегора яблоком, яблоко застревает в его теле, причиняя ему боль, и вскоре он погибает.

Люди некоммуникабельны — такова мысль Каф-

ки. Человеконасекомое Грегор Замза оказывается обреченным на полное непонимание всем окружающим миром. Само же превращение Грегора в насекомое столь неожиданно, столь фатально, столь беспричинно, что может стать уделом любого в этом кафкиански алогичном мире. Разобщенность людей вдруг предстает перед нами в болезненно явственном, мучительно откровенном свете. Экспериментально-фантастические обстоятельства, в которые Кафка ставит своего героя, раскрывают существенные стороны взгляда писателя на человека.

Понять смысл «Превращения» Кафки помогает славянский фольклор. Сказка «Аленький цветочек» рассказывает о юноше, превращенном в чудовище. Это чудовище встречает девушку, которая за его ужасным обликом сумела разглядеть добрую, прекрасную душу и полюбила его. Любовь возвращает чудовищу человеческий облик. В сказке превращение совершается дважды: юноша — ужасное чудовище, чудовище — прекрасный юноша. И причиной и катализатором второго превращения служит человеческое участие — жалость, любовь. В том же мире, который рисует Кафка, превращение возможно лишь в худшую сторону, и оно необратимо, ибо некому посочувствовать человеку. Даже близкие люди невольно предают его и бросают на произвол судьбы. Грегор Замза погибает именно потому, что его одиночество непреодолимо.

Кафка прозревает возможности новых чудовищных безумств, порожденных XX в. Характерен в этом отношении посмертно опубликованный роман «Процесс» (1925), в котором автора занимает проблема отчужденных от личности бюрократических сил, способных нависать грозной тучей над человеком.

Герой романа — банковский служащий Йозеф К., однажды проснувшись поутру, узнает, что в отношении его начат судебный процесс. В квартире Йозефа К. дежурит полиция. Его берут под арест. Однако все настолько алогично и нелепо, что без вины виноватый арестант ходит по городу, работает в своем учреждении и лишь в определенное время должен являться в

суд. Суд заседает на чердаке каких-то трущоб в окраинном, бедном районе города. Состав преступления обвиняемого никому не известен. И хотя Йозеф К. знает, что он ни в чем не виновен, и хотя он не может понять, в чем его обвиняют, он всякий раз в назначенное время черными ходами и длинными коридорами пробирается на чердак, чтобы предстать перед невесть откуда взявшимся, невесть от имени кого и неизвестно зачем действующим трибуналом. Неведомая сила заставляет героя аккуратно выполнять все эти ритуалы суда, втягиваться в полемику, стараться доказать свою невиновность. Однако все усилия Йозефа К. защититься и оправдаться оказываются напрасными.

Процесс завершается осуждением Йозефа К. неизвестно за что. Измученный, он покоряется жестокому и нелепому приговору. Вежливые чиновники, аккуратно исполняющие роли палачей, убивают Йозефа К. на каком-то пустыре. Как страшна, нелепа, алогична эта история! и насколько это «обыкновенная история»!

Как ни алогична цепь событий в романе Кафки, им можно всякий раз найти соответствие в жизни. За каждой, даже гротесково неправдоподобной сценой «Процесса» стоит реальность.

По мнению писателя, мир обречен, потому что враждебная действительность разрушает в человеке все человеческое. Кафка «был бы заурядным декадентом, если бы скептические и пессимистические идеи, возобладавшие в его сознании, были плодом холодного умозрения, результатом цинично-равнодушного отношения к жизни, — писал Б. Сучков. — Одной из важнейших причин того, что творчество Кафки не умерло вместе с ним, является не только большая впечатляющая сила его видений, но и искренность трагического мироощущения, свойственная всем его произведениям без исключения».

В рассказе Кафки «Сельский врач» болезнь и смерть мальчика вырастают в проблему смысла жизни и преемственности поколений. Имей мальчик перед собой цель жизни, сумеет он ответить на вопрос

«зачем жить?» — он был бы спасен. Он остался бы жить и в том случае, если бы человек старшего поколения и обогащенный специальным профессиональным опытом (врач) верно ответил на вопрос, мучающий ребенка. Однако герои Кафки на этот вопрос не получают ответа. А ответ заложен в том способе духовного продолжения себя в других людях, который дает проникнутая гуманизмом культура. Кафка не смог найти выход личности к человечеству, но выход к человечеству нашли книги Кафки.

Экспрессионистскому театру присуще галлюцинирующее видение; доведение всего до крайности; быстрая смена эпизодов; противоречивость эмоционального звучания мизансцен; политически активный протест.

Для экспрессионизма в архитектуре характерны формальные искания, динамичность, деструктивность формы; здание как бы призвано отгородить человека от враждебного ему мира. Крупный представитель немецкого экспрессионизма в архитектуре Ганс Пельцинг - автор интерьера Драматического театра в Берлине, перестроенного из берлинского цирка. Большой зал с полукупольным перекрытием и железобетонными опорами ассоциируется с огромной пещерой. С потолка свисают ряды сталактитов-светильников. Зал-пещера вырывает личность из обыденного недоброго мира и погружает в иллюзорное сказочное пространство.

Фигуры в экспрессионистской скульптуре, как и в живописи, схематичны и деформированный У Мунка основным инструментом художественного изображения действительности становится композиция. Экспрессионистская живопись опирается на примитивистские пластические традиции народов, находящихся на ранних стадиях общественного развития.

В картине Э. Кирхнера «Пять женщин на улице» (1913) отсутствует зрительный образ улицы и персонажи предстают перед нами на условном фоне. Изображенные женщины, судя по одежде, принадлежат к зажиточному слою общества. Однако их лица мертвенны, а фигуры олицетворяют отчуждение.

В музыке экспрессионизм возник путем абсолю-

тизации эмоциональности и разрушения классического образа. Музыкальный экспрессионизм испытал воздействие романтизма с его культом Вагнера. Предпосылкой экспрессионизма в музыке стало расширение у композиторов-романтиков лада и тональности до двенадцати хроматических ступеней, возрастание значения диссонанса, усложнение мышления, а также начавшаяся около 1908 г. борьба тональной и атональной музыки.

Художественная концепция экспрессионистской музыки исполнена фатализма и пессимизма, она утверждает дисгармоничность мира и его враждебность личности. Атональность становится важнейшим художественным средством выражения этой концепции.

Экспрессионисты в музыке, как и в живописи, и в литературе, сосредоточены на изображении фатальных страданий, боли и отчаяния отчужденной личности. В этом отношении опера «Войцек» А. Берга имеет много общего с картинами Мунка и романом Кафки «Процесс». Берг передает бедственную судьбу «маленького человека», раскрывает идею: личность фатально беззащитна и обречена.

Экспрессионисты на почве культуры XX в. возрождают романтизм.

Немецкие экспрессионисты группы «Мост» опирались на традиции Рембо, Ницше, Достоевского и на теорию «первичных влечений» Фрейда. В живописи их предшественниками были Э. Мунк и В. Ван Гог.

Искусствовед К. Эйнштейн видел жизненные истоки экспрессионизма в «бегстве от сложности Города и Машины», в отталкивании от рационализма, в стремлении уйти в первобытность, в тяге к нетронутым цивилизацией краям Африки и Океании. Эйнштейн перечислял особенности художественной концепции экспрессионизма: отказ от всего индивидуального, личностного; стремление к унифицированным, «стандартизованным» социальным структурам<sup>1447</sup>. Эк-

<sup>144/</sup> См.: Einstein C. Die Kunst XX Jahrhunderts. Propylaen Kunstgeschichte. — Berlin, 1926. — T. 16. — S. 116.

спрессионизму присущ страх перед миром и противоречие между внешним динамизмом и представлением о неизменной сущности мира (*неверие в возможность его совершенствования*). Согласно художественной концепции экспрессионизма сущностные силы личности отчуждены в противостоящих человеку и враждебных ему общественных институтах: все безысходно, мир враждебен личности. Экспрессионизм — выражение боли художника-гуманиста по поводу несовершенства мира. Концепция личности, утверждаемая экзистенциализмом: человек — существо эмоциональное, «природное», чуждое индустриально-рациональному, урбанистическому миру, в котором он вынужден жить.

### КОНСТРУКТИВИЗМ: ЧЕЛОВЕК В СРЕДЕ ОТЧУЖДЕННЫХ ОТ НЕГО ИНДУСТРИАЛЬНЫХ СИЛ

Неопозитивистские принципы кубизма, родившись в живописи, были в преобразованной форме распространены на литературу и другие виды искусства и консолидировались в возникшем и сложившемся в 20-х гг. новом, смыкающемся с идеями техницизма направлении — *конструктивизме* (от лат. *constructio* — построение). Последний рассматривал индустрию *{результаты, промышленного творчества человека}* как самостоятельные, отчужденные от личности и противостоящие ей ценности. Эти технические ценности выступают в конструктивизме как воплощение личности и как ее замещение (замена).

Конструктивизм появился на заре научно-технической революции и идеализировал идеи техницизма и индустриализации; он ставил машины и изготовляемые с их помощью предметы на ценностно более высокое место, чем личность. Даже в самых талантливых и гуманистически ориентированных произведениях конструктивизма отчуждающие факторы технического прогресса воспринимаются как нечто должное. Конструктивизм полон пафоса промышленного

прогресса, экономической и технической целесообразности; ориентирован на технократичность и рационализм.

Эстетика конструктивизма<sup>1457</sup> развивалась между крайностей (порой впадая в одну из них) утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, и эстетизма формально-технического экспериментаторства. Творческие принципы конструктивизма максимально приближены к инженерии и включают в себя математический расчет, лаконизм художественных средств, схематизм композиции, логизирование. Основные принципы поэтики конструктивизма: «грузификация слова», «конструктивное распределение материала — максимальная нагрузка потребности на единицу его, т. е. — коротко, сжато, в малом — многое, в очке — все»<sup>1467</sup>, «локальный принцип» — «система максимальной эксплуатации темы», отказ «от слякоти лирических эмоций»<sup>1477</sup>.

Конструктивисты разрабатывали и вводили в литературу индустриально-технический, профессионально-терминологический, жаргонный пласты языка и стремились приближать язык к теме и сюжету произведения или писать «телеграфным языком». Так, Сельвинский, подбирая наиболее близкий теме и сюжету произведения лексикон, стихотворение «Вор» пишет на блатном жаргоне.

Конструктивизм объявил себя «организационно-рационалистическим течением в литературе, отвечающим требованиям периода социалистической реконструкции». В литературе конструктивизм как художественное направление развивался (1923—1930 гг.)

<sup>145/</sup> См.: Ган А. Конструктивизм. — Тверь, 1922; Сб. Литературного Центра конструктивистов. — М.; Л., 1925; Чичерин А. Н. Кан-Фун. Декларация. — М., 1926; Бизнес. Сб. Литературного Центра конструктивистов. — М., 1929; Gabo N. *Constructions. Sculpture. Paintings. Drawings.* — L., 1957.

<sup>146/</sup> Эренбург И. Г. Мена всех. Конструктивисты поэты. [Сб.] — М., 1924. — С. 8.

<sup>147/</sup> Там же. — С. 10, 110.

в творчестве группы ЛЦК (Литературный центр конструктивистов) во главе с поэтом И. Л. Сельвинским. В эту группу входили Б. Н. Агапов, Н. А. Адуев, Э. Г. Багрицкий, Е. И. Габрилович, К. Л. Зелинский (теоретик группы), В. М. Инбер, В. А. Луговской, Д. Туманный (Н. Н. Панов), А. Н. Чичерин (некоторое время был соруководителем, позже вышел из группы). Примыкал к конструктивизму в некоторых произведениях раннего творчества Илья Эренбург («А все-таки она вертится». — М.; Берлин, 1922; «Мена всех. Конструктивисты поэты». [Сб.]. — М., 1924).

Эстетика конструктивизма повлияла на театр и сказалась в режиссерском творчестве Вс. Мейерхольда, разработавшего принципы биомеханики, театральной инженерии и введившего в сценическое действие элементы циркового зрелища. Характерен в этом отношении спектакль «Великодушный рогоносец» (1922 г.). В кино отдал дань конструктивизму в своих ранних работах Чарли Чаплин, а в живописи — Ф. Леже.

Конструктивизм не признает утилитарно не функционирующую декоративность, а в декларациях своих наиболее экстремистских представителей доходит до лозунгов ликвидации искусства и замены художника инженером-конструктором. Конструктивизм провозглашает, что цель художественного творчества — «жизнестроение», производство целесообразных «вещей». Эти установки способствовали развитию дизайна.

Идеи конструктивизма охватили своим влиянием различные виды искусства — литературу, музыку, живопись, однако наибольшее влияние оказали на архитектуру, повлияв на методы строительства, принципы планировки. Особенно это сказалось на творчестве наиболее известных его представителей — Ле Корбюзье, И. Леонидова.

Ле Корбюзье — видный теоретик и практик функционализма, который является вариацией (течением) по отношению к конструктивизму. Этот яркий архитектор нашего века хотел превратить город в ог-

ромный парк, залитый солнцем и открытый воздуху. Он создал модель «лучезарного города», не разделенного на районы иерархически разного уровня. В искусство Корбюзье органически вошла идея равенства людей.

Главными художественно-выразительными и конструктивными принципами «лучезарной формы» (*современной архитектуры*) Корбюзье делает: опоры-столбы, крыши-сады, свободную планировку. Эти формы позволяют Корбюзье в его архитектурных решениях проводить идею индивидуальной свободы (он декларирует: «Краеугольным камнем современного градостроительства я, считаю священное уважение к свободе личности»). При этом свободная личность, согласно Корбюзье, должна быть коллективно организована и включена в качестве самостоятельного элемента в общественную систему: «Если вы стремитесь жить с вашей семьей в обстановке задушевной дружбы, в тишине и покое, среди природы, объединяйтесь по две тысячи человек (мужчин, женщин и детей); входите в дом через одну дверь, пользуйтесь четырьмя лифтами, которые доставят вас в любую из восьми внутренних улиц, расположенных одна над другой. Так вы будете жить в уединении и тишине; солнце, воздух и зелень заполнят ваши окна».

Художественная концепция личности в архитектуре Корбюзье утверждает равенство, индивидуальную свободу, коллективную организацию, связь личности с природой и другими людьми и, наконец, известный рационализм человека. Архитектура Корбюзье выдвинула идею техницизма — художественную концепцию личности, исходящую из успехов новейшей индустрии и опирающуюся на строительный гений человека. Каменную книгу Корбюзье можно прочесть так: «Я — разумное существо — утверждаю красоту рационального и рациональность красоты. Человек может быть счастлив, если он будет разумен, если он будет строить и созидать. Природа не рациональна, нужна вторая природа [из стали и бетона].

Старинную формулу зодчества: «польза — проч-

ность — красота» Корбюзье преобразовал в другую триаду: «конструкция — функция — форма».

Из всех революций XX в. для Корбюзье существует лишь техническая. Корбюзье видит мир сквозь геометрические призмы: сквозь прямоугольники и квадраты фасадов, кубы и параллелепипеды строений, цилиндры колонн. Это эвклидово пространство, в котором царствуют планиметрия и стереометрия и в которое вписывается личность новой технической эры.

Архитектура Корбюзье рассматривает мир как организованное пространство. Личность, вписанная в эту пространственную геометрию строго расчерченных плоскостей и организуемая строем жизни современного города, оказывается строго регламентированной и погруженной в мир современной техники. Корбюзье выдвинул концепцию цивилизованной, урбанистической личности.

Архитектор Леонидов разработал архитектурные идеи, во многом близкие Корбюзье. Он тоже стремится к использованию новых строительных материалов и придумывает фантастическую геометрию сооружений. Однако его концепция более антиурбанистична и опирается на русскую архитектурную традицию, предполагающую более органичную вписанность сооружения в природу. Личность в художественной концепции Леонидова, не лишаясь интеллектуального содержания, сохраняет и многогранность. Проекты Леонидова были выдающимися открытиями и вместе с сооружениями Корбюзье составили вклад функционализма в мировую архитектуру.

Конструктивизм стал порождением технического прогресса и «машинной эстетики». Одним из ярких проявлений конструктивизма стало здание ростовско-го-на-Дону театра им. Горького (соавторский проект Щуко В. А. и Гельфрейха В. Г.). В 1935 г. театр был построен и начал функционировать. Здание имеет машинные объемно-пространственные формы: глухому отяжеленному объему зрительной части противостоят вынесенные вперед легкие остекленные пилоны лестничных клеток. Силуэт здания парит над зеле-

ным массивом парка и резко выделяется геометрическими контурами на его фоне.

Авторы Шуко и Гельфрейх писали: «В основу замысла проекта легло размещение малого зала в передней части здания под фойе главного зала и устройство входов как в большой, так и в малый зал с Театральной площади, т. е. с главного фасада, соподчинив вход в малый зал входу в большой. Архитектурным выражением этого приема явились две отдельно стоящие застекленные лестничные клетки, соединенные перекинутыми галереями-мостами с основным зданием и ведущие к фойе малого зала. Этот прием позволил решить все здание театра очень компактно, монументальным и цельным объемом. Мы старались также внести ясность в решение засценных помещений и избежать многоэтажности сценических уборных... Верхняя часть фасадной стены сможет служить экраном для световых реклам и демонстрации кинофильмов... В театр зрители входят, поднимаясь по двум большим гранитным лестницам. Автомшины въезжают по боковым пандусам, проезжая под перекинутыми через них галереями».

Ростовский-на-Дону театр стал образцом конструктивистской архитектуры: обилие стекла, глухой лоб главного фасада, необычайно смелое решение коммуникаций. Сдержанность трактовки фасада компенсируется игрой добротных облицовочных материалов и включением в композицию элементов скульптуры. Большой лоб фасада был облицован итальянским мрамором, остальные части здания — плитами из гранита и инкерманского известняка. Игра белой облицованной и прозрачно-голубой застекленной части поверхности здания создавала его светотеневой облик.

У каждого города есть свой символ — самое красивое и интересное здание. Театр им. Горького — замечательное здание Ростова-на-Дону, создающее неповторимый облик этого города. В Британском музее от каждой страны представлено только по два архитектурных памятника, от Советского Союза — Исаа-

киевский собор и ростовский-на-Дону драматический театр им. Горького.

## СЮРРЕАЛИЗМ: СМЯТЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК В ТАИНСТВЕННОМ И НЕПОЗНАВАЕМОМ МИРЕ

Эстетика и художественная практика сюрреализма находятся под влиянием интуитивизма Анри Бергсона, философии Вильгельма Дильтея и особенно фрейдизма. Сюрреализм — художественное воплощение агностицизма: он исходит из того, что художника окружают непознаваемые «вещи в себе», а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность.

Сюрреализм оказался душеприказчиком дадаизма и возник на его основе первоначально как литературное направление, которое позже нашло свое выражение в живописи, а также в кино, театре и отчасти в музыке. Самым дальним своим историческим предшественником сюрреалисты считают Босха. Более близкие художественные истоки сюрреализма восходят к романтизму вообще и к немецкому романтизму в особенности, где всегда жила тяга к необыкновенному, фантастическому, странному, мистическому и иррациональному.

Некоторые постулаты эстетики романтизма близко перекликаются с сюрреализмом. Так, например, Новалис полагал, что только поэт с помощью интуиции может отгадать смысл жизни. Чувство поэзии имеет для Новалиса много общего с чувством мистического, неизведанного, сокровенного. Поэт, согласно Новалису, творит в беспомыслии. Он представляет собой в собственном смысле субъект-объект, единство души и мира. По этому поводу французский критик Морис Надо в книге «История сюрреализма» пишет: «С романтизмом французским, английским и, главным образом, немецким началось вторжение в литературу и искусство вкуса не только к старинному, причудливому, неожиданному, но и к противопостав-

лению уродливого прекрасному, к снам, мечтаниям, меланхолии, ностальгии по потерянному раю, и в то же время возникло желание выразить невыразимое». Общность исходных эстетических постулатов романтизма и сюрреализма все же весьма относительна, во многом внешняя и не захватывает их художественных концепций. В отличие от романтиков, художественная мысль сюрреалистов алогична, в ней царят произвольно-капризные ассоциации и причудливые сравнения.

Впервые понятие «сюрреализм» (*«сверхреализм»*) ввел французский поэт Гийом Аполлинер, определивший жанр своей пьесы как сюрреалистическая драма. В 20—30-х гг. сюрреализм называли сюрреализмом поэты Андре Бретон и Филипп Супо, считающиеся его основателями.

Художник, согласно сюрреалистической эстетике, вправе не считаться с реальностью. Произведение — мир, внутри которого поэт — бог-творец. Искусство снимает покровы с действительности, творит вторую, «истинную» действительность — сюрреальность. С этим связана абсолютизация чудесного и превращение его в ведущую категорию эстетического отношения человека к миру. «Нет ничего, кроме чудесного» (А. Бретон). Реальность сверхреального, подлинность таинственно-загадочного, невероятность обыденного становятся сферой интересов художника. Поль Элюар, например, считал, что в стакане воды столько же чудес, сколько их в глубине океана.

Для сюрреализма человек, мир, явления, само пространство и время текучи и относительны. Они теряют границы. Провозглашается эстетический релятивизм: все течет, все искажается, смещается, расплывается, нет ничего определенного. Сюрреализм утверждает относительность мира и его ценностей. Нет границ между счастьем и несчастьем, личностью и обществом.

Хаос мира провоцирует хаос художественного мышления — это принцип эстетики сюрреализма. Реалисты (И. Бехер) оспаривают его: «Это ошибка...



*А. Бретон. Автопортрет*

будто хаос можно изобразить с хаотической точки зрения. Чем путанее путаница, чем хаотичнее хаос, тем яснее, тем упорядоченнее, тем реалистичнее они должны быть представлены в голове тех, кто чувствует себя призванным изобразить их».

Сюрреализм полагает, что он приводит человека на свидание с загадочной и непознаваемой, драматически напряженной Вселенной. Одинокий человек сталкивается с таинственным миром:

Бабочка философская  
 присела на розовой звезде.  
 И так возникло окно в ад.  
 Мужчина в маске все стоит перед женщиной  
 обнаженной.

*(А. Бретон. Револьвер с седыми волосами)*

Интуитивистские принципы «сверхреальной связи» художника и мира — программа творца и его творчества, читателя и его восприятия. Сюрреализм предполагает, что читатели и зрители должны «настроиться на волну» художника и Проникнуться тем, что он «хотел сказать».

Сюрреалисты полагают, что ими создан способ проникать в доселе не исследованные области: в подсознание, в сны, сверхъестественные состояния, сумасшествия. И поэзия сюрреалистов вращается в кругу тем: «сны и галлюцинации» («Бдение» Андре Бретона), пестрота настроений и чувств («Воскресение» Филиппа Супо).

Сюрреалистический принцип «свободных ассоциаций» — художественное осуществление приемов фрейдистского психоанализа. Поэты стремятся выявить логику сцепления «бессвязных» мыслей. Соединение несоединимого, сближение несопоставимого — эти принципы сюрреализма восходят к психоаналитической технике. Здравый смысл противопоказан искусству. Поэтика сюрреализма ориентирует художника на «сферу осуществления» свободы: на случай, иллюзию, фантазию, грезу, чудо. Усыпление разума, погружение в «волну грез» (ранний Луи Арагон), интуитивность, ассоциативность, «автоматизм» (Бретон) становятся ведущим творческим принципом этого направления.

«Сюрреализм — чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение или словесное, или письменное, или любым другим способом реального функционирования мысли; диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности», — пишет Бретон в «Первом манифесте сюрреализма».

Сверхдействительность — предмет сюрреализма — раскрывается перед художником спонтанно, свободно и непринужденно в снах и галлюцинациях. Бретон пишет, что произведение может считаться сюрреалистическим лишь постольку, поскольку художник стре-

милея достичь тотального психофизического состояния, в котором область сознания является лишь незначительной частью. Автоматизм управляет художественным творчеством.

Сюрреалисты шесть десятилетий играли известную роль в мировой, и особенно во французской, литературе. Они ищут реальность в «глубинных слоях» души, «в высшей действительности», «во всевластии сна». Венгерский литературовед Ласло Кардош писал: «Ясный, логичный, принимаемый обычно за реальность опыт кажется сюрреалистам менее достоверным, чем «действительность», скрывающаяся в глубине сознания или на краю его. Поэтому все их тексты производят впечатление сложных конструкций, подобных сну».

Сюрреализм утверждает бесконтрольность творческого процесса. Художник свободен от любых логических структур, он — обнаженное подсознание. Личность, конструируемая Сальвадором Дали, движима фрейдистскими комплексами. Символический специфический аспект восприятия действительности на одной из картин Сальвадора Дали: пейзаж предстает перед зрителем сквозь отверстие в тазобедренной кости.

Сюрреализм можно было бы охарактеризовать как иррациональный интеллектуализм, лжеэмоциональность, рационалистическую анестезию чувств, стремление «обесчувствовать» отношения человека и мира. «Переживание, эмоция заменяются демонстрацией средств передачи этой эмоции»<sup>1487</sup>.

Сюрреализм отказывается контролировать и творческий процесс, и личность как таковую какими-либо нравственными и эстетическими категориями: «Мораль противоположна счастью с тех пор, как я существую» (Ф. Пикабия).

Концепцию личности в сюрреализме можно было бы кратко выразить в формуле духовного агностицизма: «Я человек, но границы моей личности и мира

<sup>1487</sup> Подгаецкая И. Поэтика сюрреализма. Критический реализм XX в. и модернизм. — М., 1967. — С. 179.

расплылись. Я не знаю, где начинается мое «я» и где оно кончается, где мир и что он такое».

Сюрреализм стремится очистить личность от социальной, нравственной и индивидуальной «шелухи»: «Отвращение к социальной жизни» (П. Эммануэль). Сюрреализм срывает индивидуальное с человека и сводит его к простой сущности: «предоставить элементарному... полную свободу» (Ж. Арп). Этой элементарной сущностью личности является ее приобщенность к человечеству. Обнаружение духовной связи с человечеством — сверхзадача поэзии Сен-Жон Перса, декларируемая им. Никаких других общих категорий (класс, нация, народ, общество, государство) сюрреализм не признает. Об этом пишет Пьер Уник: «И вот моему разуму открывается совершенно ясно абсурдность человеческих группировок».

Сюрреализм принципиально внеисторичен: «Мое творчество всегда развивалось в разрыве со временем и законами, оно стремилось избежать всяких исторических и географических соотношений» (Сен-Жон Перс). В творчестве Сальвадора Дали реальность исчезает, она растекается, как стекают со стола часы в одной из картин этого художника. Время и пространство расплываются, словно тесто. История исчезает. «Безразличие к истории» (Р. Шар); «нет истории, кроме истории души» (С. Ж. Перс); «безразличие ко всему на свете» (А. Бретон) — провозглашает сюрреализм.

Поэтика сюрреализма зиждется на постулатах: «антибанальность любой ценой», «ясность граничит с глупостью»<sup>1497</sup>. Эти постулаты находят свое воплощение в повышенной метафоричности. Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до насильственно-парадоксального сопоставления друг с другом несопоставимых предметов. В одной из сюрреалистических поэм глаза возлюбленной сравниваются с двумя сотнями разных предметов. Глаза оказываются похожи на все — и потому ни на что не похожими. Мета-

<sup>1497</sup> Breton A. Manifeste du surrealisme. — P., 1929.



Птице уже недостаточное прибежище  
 Ни лень, ни усталость.  
 Память о лесах и хрупких ручьях  
 Утром капризов,  
 Утром видимых ласк.  
 Ранним утром отсутствия падения.  
 Лодки глаз твоих блуждают  
 В кружевах исчезновений.  
 Пропасть раскрыта для других.  
 Тени, что ты создаешь, права на ночь не  
 имеют<sup>151/</sup>.

В этой «сверхреальности» теряется реальная связь человека и мира, превращаясь в нечто прекрасно-туманное и загадочно-таинственное. Сюрреализм гипертрафирует многозначность образной мысли и сосредоточивает свое внимание на выражении субъективности.

Поэтике сюрреализма присуще ирреальное сочетание натуралистически достоверных подробностей с фантазмагорически невероятными видениями. Фантастические образы сюрреалистов включают в себя похожие на реальность элементы. Эта фотографическая точность деталей служит фиксации подсознания. Возникают картины-грезы, картины-видения. Правдивость деталей призвана убедить зрителя, что созданная художником картина достоверна. Но поскольку сюрреализм нарушает естественную связь между правдиво воссоздаваемыми предметами и заменяет ее связью иллюзорной, реальные материальные качества исчезают: тяжелое повисает в воздухе, твердое растекается, негорючее горит, живое мертвеет, мертвое оживает, пространство и время дематериализуются.

Сюрреалистическое направление прокладывало себе путь в творчестве таких художников, как Марсель Дюшан и отдававший дань и экспрессионизму Марк Шагал. В картинах Шагала сюрреалистически соединяется фантастическое и достоверное: человек оказывается парящим в воздухе, дома стоят крыша-

<sup>151/</sup> Элюар П. Стихи. — М., 1971. — С. 45.



*П. Пикассо. Без подписи. 1968*

ми вниз, пространство дематериализовано и населено реальными людьми, общающимися со сказочными персонажами. В картинах Шагала зрителя поражает очарование гармонии во внереальных композициях, цвете и в необычных (и даже невозможных!) положениях людей и животных. Самое поразительное, что, найдя код и научившись читать эти образы, ты постигаешь их смысл, поэзию исчезнувшего и неповторимого национального быта витебских евреев, большинство из которых погибло в гетто и печах Майданека.

Парадоксальные явления (Р. Маргрита в «Лестнице огня», например, горят и дерево, и медь) проявляются через невероятные, но зримо предстающие перед нами подробности.

Сюрреалистические поэты стремятся «освободить» слово от общепринятых, нивелированных, обветшавших в процессе употребления значений. Поэт ставит перед собой задачу вернуть слову «первозданную свежесть» названия предмета.

Эту проблематику раскрывает в своем лингвистическом исследовании творчества французского поэта-сюрреалиста Б. Пере филолог Ф. Бевидакв Кальдари, который доказывает, что поэт производит расщепление слова на семантически значимые уровни: синтаксический, грамматический, фонологический и лексический. На синтаксическом уровне Кальдари видит простоту конструкции, сближающую язык поэта с разговорным языком. Но на грамматическом уровне у поэта возникают ассоциативные связи, нарушающие общепринятые грамматику и смысл слова. И наконец, на фонологическом уровне преобладают глухие звуки, что свидетельствует об отходе сюрреалистов от традиции мелодически организованного стиха (следствие «автоматического письма»).

Из этого анализа Кальдари заключает: «Стихи Пере являются борьбой за освобождение поэзии от принуждений, условностей авторитетов и табу, разрыв же с традиционными грамматическими, синтаксическими, фонологическими и лексическими законами имеет значение бунта, характерного для сюрреалистического искусства».

Сюрреализм проявил себя и в киноискусстве. Примером может служить фильм режиссера Л. Буньюэля «Андалузский пес» (1928). В этой ленте много пугающих, устрашающих, жестоких кадров, композиционно и сюжетно мало связанных между собой. Так, в одном из эпизодов фильма герой бритвой вырезает глаза своей возлюбленной.

Для сюрреалистического кино, ищущего адекватные формы для запечатления сложной и часто жестокой реальности XX в., характерен показ бессмысленной жестокости эротики, пугающих эпизодов. Внешнюю сторону сюрреалистической поэтики усвоило и присвоило западное коммерческое кино в боевиках и триллерах. Эта поэтика по-своему воплотилась в фильмах ужасов Хичкока.

В документальном кино сюрреалистические тенденции проявляют себя в неожиданном монтаже и парадоксальном сочетании фактов. На основе собствен-

ных ассоциаций зритель должен сложить связное представление о реальности.

В театре сюрреализм опирался на драматургию Р. Витрака, Ж. Кокто, Р. Руссея. В «театре жестокости» А. Арто, близком по духу сюрреалистической эстетике, актер осуществляет над собой и над зрителем моральное насилие во имя того, чтобы «вырваться из созерцательно-безмятежного гедонизма». Арто спасается от реальности в мистике, экзотике, в загадочном и таинственном «сверхреальном» мире.

В пьесах Р. Витрака предмет художественного освоения — подсознание. Автор дает картину психической жизни. Его герои балансируют на грани между разумом и безумием.

Новое поколение сюрреалистов — Ж. Кехадд, Ж. Грак, — уже в 50—60-е гг. создало ряд пьес. Спектакли, поставленные в Париже по этим пьесам, — свидетельство живучести сюрреализма.

Пьеса Жюльена Грака «Король-рыбак» была навеяна легендой о Граале, но не была ее простым сценическим вариантом. В своем предисловии к пьесе Грак дает сравнительный анализ красоты в греко-римских (а также бретонских) преданиях, согласно которым человек находится в руках богов, и в христианских притчах, утверждающих вину и наказание человека «за первородный грех». Грак отрицает трагедийное начало в мифах о Тристане и Изольде, о Парсифале и Граале. Драматург полагает, что эти мифы повествуют о неустанных и часто удачных попытках добиться абсолютной любви и власти над людьми. Эти мифы для Грака — «орудия, предназначенные для того, чтобы разрушить окончательно границы в сфере идей».

Из бретонских преданий Грак для своей пьесы выбрал эпизод, в котором Парсифалю удается захватить замок Грааля. В трактовке Грака Парсифаль боится, что, когда его желания исполнятся, он откажется от дальнейших исканий. В сцене, изображающей рыцарей Круглого стола, угадываются излюбленные идеи сюрреалистов: необходимо братство и стремле-

ние к тому центральному пункту, с «которого жизнь и смерть перестают восприниматься как противоположности».

Откликаясь на пьесу Грака, французская «традиционная» критика отмечала, что зрители, не подготовленные к пониманию мифа и подавленные средневековой атмосферой, решили, что это лекция по литературе. К тому же язык Грака «не отвечал ожиданиям публики». Сюрреалистическая же критика сетовала, что зрители восприняли печальное и привлекательное в делах Граала, но не поняли, что речь идет «о поэзии, трактуемой как призыв к бунту».

Влияние сюрреалистической эстетики ощущается в произведениях ряда композиторов XX в. Музыковеды объясняют этот процесс тем, что музыкальную культуру первой четверти XX столетия невозможно рассматривать вне ее связи с различными направлениями западноевропейской художественной культуры. Между сюрреалистической музыкой и живописью существует глубокая общность. Так, французский композитор А. Роланд отмечает, что музыка Стаффа к опере «Потоп» напоминает картины Дали. То, что сказал о человеческой душе Дали, что передано в его «Предчувствии гражданской войны», Стафф, по мнению Роланда, сумел воплотить в музыке: в «Потопе» нет реальности, какой мы ее привыкли воспринимать; автор сумел проникнуть в таинство снов и осмыслить их.

Сюрреалистическая тенденция захватила французских композиторов группы шести: Л. Дюрея, А. Онеггера, Ж.-Мийо, Ж. Тайефера, Ф. Пуленка, Ж. Орика и близких к ним К. Дельвенкура, Ж. Ибера, А. Роланда, А. Барро. Их музыка включает в себя ряд сюрреалистических принципов: «стихийный взрыв эмоций», использование традиций мюзик-холла и музыкального экзотического фольклора, приемы музыкального «конструирования».

Во время второй мировой войны сюрреалисты, оставшиеся верными миру «сверхреального» (А. Бретон, С. Дали), обосновались в США, где возникла но-

вая волна сюрреализма, получившая название неосюрреализма, или магического реализма.

В послевоенный период в искусство сюрреалистов входит атомно-апокалиптическая тема. Сальвадор Дали уделил много творческого внимания опасности термоядерной катастрофы.

Почти полвека Дали господствовал в живописи сюрреализма. Еще в 1927 г. он написал картину «Время», которая принесла ему широкую известность. В его картинах фотографичность, доходящая до натурализма, сочетается с ирреальным и экстравагантным видением мира. Западная критика видит в творчестве Дали воплощение реальности ночных видений и религиозного мистицизма.

Дали утверждает: «Сюрреализм — это я». Действительно, он — одна из самых представительных фигур этого направления. Обладая буйной и неуемной фантазией, блестящим мастерством исполнения и непомерным честолюбием, Дали все время старается заставить говорить о нем. В целях саморекламы он совершал эксцентричные выходы: то прогуливался по Елисейским полям с муравьедом, то фотографировался на фоне своих картин в окружении стада баранов. Фотография была помещена в газетах с подписью: «Я и мои критики». К числу рекламных выходов Дали относится и его заявление: «Я дурачу человечество, так как оно любит, чтобы его дурачили».

В картинах Дали все предметно, даже фантастические явления. Композиции нарочито атектоничны. В картине «Леда Атомика» ясно и внятно выписаны подробности: перья лебедя, капли воды — все материально и одновременно невесомо. Все таинственно и вместе с тем реально.

В картине «Взорванная голова Рафаэля» из летящих в воздухе осколков взорванного купола Пантеона в Риме зрительно формируется голова великого художника. Сюрреалистическая манера письма сказывается в метафорической игре двойным смыслом: взорванный купол Пантеона — голова Рафаэля. Игра двойным смыслом дает себя знать в совме-

нии в одном полотне разных сюжетов. В ряде картин Дали провоцирует некий оптический обман. Разная степень всматривания в картину придает ей разное содержание, смысл, меняется даже сама тема. Внимательно разглядывая полотно, зритель делает для себя открытие иной реальности. Такова, например, картина «Рынок рабов с видением бюста Вольтера». На переднем плане обнаженная женщина наблюдает за группой людей, расположившихся у арки. Одновременно эта женщина и следующий за ее взглядом зритель видят в другом масштабе бюст Вольтера. Мудрец саркастически улыбается. Возникает сочетание двух разных эпох: в картине присутствуют реальность и «сореальность».

И в картине «Средневековый пейзаж параноика» Дали с помощью остроумных и неожиданных композиционных находок (*трюков*) изображает вместе явления, характерные для разных веков. Такая метафорическая игра хорошо передает художественную концепцию сюрреализма: мир загадочен, таинствен, непознаваем.

В одной из картин Дали изображает женское тело с выдвинутыми из него, как из комода, ящичками. В плоти сквозные проемы, через которые видна окружающая реальность. Не следует искать объяснения этому сюжету: его назначение — показать загадочность мироздания.

В центре композиции «Тайной вечери» Дали — Иисус Христос (портрет жены Дали). Вокруг стола двенадцать апостолов. Христос и его ученики изображены в современном интерьере. За большими застекленными окнами пейзаж: горы, вода, лодки. Над Христом распростерты руки бога-отца. Они, как и хлеб на столе, материальны и отбрасывают глубокие тени. От Христа тени нет. Он прозрачен. Он нематериальный и неземной. В его лице живет предчувствие предательства и мук на Голгофе. Ученики склонили головы. Их лиц не видно, и невозможно определить, кто же Иуда. Возникает концепция: каждый из двенадцати единомышленников в принципе может предать. Эта кон-

цепция звучит глобально пессимистично: нет на земле честных и беззаветно преданных идее людей, способность к предательству под страхом мучений и смерти спит в каждом.

В картине Дали «Распятый Христос, летящий над землей» мы видим огромный тяжелый крест с прочно прибитым к нему человеком. Крест плывет в сумрачном воздухе, в невесомости, в космосе. Дали утверждает чудесность и непознаваемость мироздания, несущего личности страдания и боль. Вселенная ужасна и противочеловечна. Христос, распятый на кресте, плывет, удерживаемый непостижимыми силами. Страдания Христа придан глобальный, космический, вечный характер. Такая трактовка библейского сюжета работает на общую внеисторическую пессимистическую концепцию сюрреализма: страдание личности бесконечно, мир непознаваемо грозен.

В картинах Дали «Предчувствие гражданской войны» и «Осенний каннибализм» художник раскрывает свое гуманистическо-пацифистское отношение к гражданской войне в Испании. Она характеризуется как трагедия нации, как самоуничтожение народа в гигантской братоубийственной бессмысленно-чудовищной бойне.

Идея таинственности и непознаваемости мира живет и в необычных пейзажах, и в натюрмортах Дали. В «Живом натюрморте» неодушевленные предметы (нож, яблоко, графин) показаны в движении, ласточка же и рука человека неподвижно застыли. В «Пейзаже с телефонной трубкой» на переднем плане изображена телефонная трубка без проводов, лежащая на тарелке.

Часто у Дали, благодаря нарочито длинным названиям картин, зрительный ряд приходит во взаимодействие с литературным текстом. Например: «Дали в возрасте шести лет, когда он был еще девочкой, он приподнимает море, чтобы взглянуть на беременную собаку». В этой картине ребенок поднимает море, как невесомую пленку, под которой оказывается собака, производящая щенков. Другая картина имеет также

длинное название «Секунда перед пробуждением от звука полета пчелы вокруг плода граната».

Американский критик И. Г. Байард объясняет экстравагантную поэтику Дали особенностями XX в., толкающего художника к абсурду и фантазмагории. В картинах Дали критик видит «связь рациональных резонов и ночных сновидений, которые доминируют в XX в.». Эти начала, соединяясь, рожают расширяющийся сюрреалистический мир: «Все явственнее видно, что события нашего времени как никогда ранее обретают смысл в терминах сюрреализма: факты лагерей смерти, Хиросима и Вьетнам, наша чрезвычайная амбициозность при трансплантации органов, а также средства космических сообщений — все это обладает свойством быть иррациональным и сенсационным».

Американская критика обосновывает безумные образы сюрреализма безумием мира и абсурдистско-фрейдистским состоянием личности. Ориентация сюрреализма на патологическое в сознании художника превращает критические статьи, посвященные Дали, в подобие истории болезни. Так, тот же Байард пишет: «Видизм, самоотрицание, инфантильный базис нашей продолжительной жизни и наша физиологическая нужда следить за нашей собственной психопатологией, как за игрой, — все эти затруднения психики Дали диагностируются с большой легкостью. Его живопись... рождает психический кризис, который продуцирует весь наш сладкий рай и документирует также несомненное удовольствие жизни в нем».

Дали сформулировал свои эстетические постулаты: «Наука нашего времени изучает три константы жизни: сексуальный инстинкт, чувство смерти и принципы проведения свободного времени»; «Публике не следует знать, шучу ли я или я серьезен. Точно так же, как не нужно знать мне это про себя самому»; «После Фрейда мир стал другим, это мир физики, который должен быть эротизирован и рассчитан».

Признаки кризиса сюрреализма проявились в 50—



## ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ: ОДИНОКИЙ ЧЕЛОВЕК В МИРЕ АБСУРДА

Экзистенциализм восходит своими художественными истоками к экспрессионизму, а его философские истоки коренятся во взглядах датского философа XIX в. С. Кьеркегора.

| Экзистенциализм утверждает эгоистическую самоценность личности — для него личность выше истории.

Экзистенциалисты (Ж. П. Сартр, А. Камю) полагают, что личность — высшая ценность и она принципиально оригинальна. Люди настолько индивидуальны и непохожи друг на друга, что общение между ними невозможно, поэтому каждый обречен на одиночество. Человек эгоцентрически замкнут, живет во имя себя и для себя, и поэтому смерть перечеркивает жизнь. Личность, живущая для себя и во имя себя, абсолютно конечна и бесследно стирается смертью. Это замыкает человека в его собственной скорлупе и разрушает преемственность человеческой истории. Высшим постулатом экзистенциализма становится концепция абсурдности мира, бессмысленности жизни человека и человечества.

Экзистенциализм выдвигает привлекательную идею — личность обладает высшей ценностью, но в общей концепции направления этот гуманный постулат оборачивается выводом — личность не имеет никакой цены, ее жизнь абсурдна..

Альберт Эйнштейн призывал человечество ответственно относиться к своему будущему. Он считал, что разбуженная сила атома изменила все, кроме нашего мышления. Поэтому мы идем к катастрофе, которая не имеет себе равных в истории. Если человечество хочет выжить, ему необходимо существенно новое мышление. Камю выражал эту же мысль по-



*Е. Мендельсон. Набросок сталелитейного завода. 1914*

другому: «Мы должны уметь быть на высоте понимания грядущих катастроф». Но «быть на высоте понимания грядущих катастроф» — значит разглядеть грядущие опасности, значит обладать способностью предвидения. Камю обладал лишь способностью опасаться. Он занял в известном смысле удобную позицию пессимиста, для которого зло — нормальное, ожидаемое проявление истории, а добро — подарок, радующий своей неожиданностью.

Экзистенциализм пытается спасти личность от противочеловечной реальности. Однако на деле это спасение человека ценой его разрушения. Камю обращается своим творчеством к «миллионам одиночек». Он желает увеличить их число, он ратует за превращение человечества в три миллиарда одиночек и претендует быть их духовным вождем.

Что породило эту общественную позицию? Конечно, прежде всего эгоцентризм, лежащий в природе современной личности.

Однако в прошлом даже эгоцентризм (вспомним, например, знаменитый афоризм Плавта, который любил повторять Т. Гоббс: «Человек человеку волк») не лишал людей возможности их общественного объединения! Почему же в середине XX в. Камю выдвигает одиночек как общественную силу и надежду человечества? Что это за объединение на основе разобщения?

Оно возникает на пересечении двух причин. Об одной из них (необходимой, но недостаточной) уже говорилось — это эгоцентризм. Вторая — это механический характер объединений людей в современной цивилизации, это образование огромных государственных механизмов, пожирающих человеческие жизни. Современный бюрократический механизм, особенно в таких его крайних формах, как тоталитарное государство, лишен всего живого. Индивидуальное подавляется всеобщим, личность перемалывается, перерабатывается в чуждую ей сущность и становится плотью общественной машины. Именно этот, характерный для середины XX в., тип объединения людей вызывает стремление Камю к поиску одиночества. Убоявшись противочеловечного, механически бездушного объединения людей, он не стал искать человеческих форм объединения, а встал на путь разъединения.

Эти идеи нашли свое воплощение в экзистенциалистском искусстве. Сюжет пьесы Камю «Недоразумение» (1941) прост. Мать и ее дочь Марта содержат гостиницу. Марта мечтает о другой жизни: «Когда мы соберем много денег, мы сможем покинуть эти земли без горизонта, и останется позади этот постоянный двор, и этот дождливый город, и мы забудем эту мрачную страну, настанет день, когда мы будем возле моря, о котором я так мечтала, это будет день, когда я буду улыбаться. Но чтобы жить свободно возле моря, нужно много денег».

Марта уговаривает мать усыпить и утопить в реке богатого постояльца: «Может быть, после этого начнется моя свобода». Мать колеблется, медлит. Жестокая Марта настаивает: «Ведь вы хорошо знаете, что мы не будем его убивать. Он выпьет чай, он уснет, и еще совсем живого мы отнесем его в реку. Его найдут очень скоро, вместе с другими, которым не повезло и они сами бросились в реку с открытыми глазами. Однажды, когда мы будем полоскать белье, вы мне скажете: вот наши, которые меньше страдали, жизнь более жестока, чем мы. Решайтесь, вы найдете свой покой, и мы убежим наконец отсюда».

Марте удалось уговорить мать, и они повергают своего гостя в смертный сон. А наутро приезжает его жена и выясняется, что это был Жан, брат Марты, очень давно уехавший из дому на заработки. Став состоятельным, он решил вызволить мать и сестру из глухомани. Велев жене приехать на следующее утро, он появился перед матерью и сестрой инкогнито. Это решение имело глубокие внутренние мотивы: Жан всегда ощущал свое одиночество, свою заброшенность в мире. И ему хотелось, чтобы в матери и сестре заговорил голос крови и таким образом разомкнулось одиночество. Однако все обернулось иначе.

Самое замечательное в этой истории — это то, что деньги, которые ценой преступления хотели заполучить хозяйки гостиницы, сами шли к ним. Тем самым Камю как бы утверждает принцип пассивности личности — ведь действие, оказывается, отрицает ту цель, ради которой предпринимается. Камю как бы говорит своей пьесой «Недоразумение»: одиночество абсолютно, связи между людьми разорваны настолько, что даже мать способна стать соучастницей убийства сына.

По мнению Камю, даже невзгоды не сплавивают людей. Люди всегда враждебны друг другу, в лучшем случае друг к другу равнодушны. Эгоцентризм настолько глубок, что лишь поверхностным слоем души можно принять участие в судьбе другого человека, лишь поверхностно можно соболезновать, помогать. В романе «Чума» Камю показывает, что именно когда в городе разразилась эпидемия, люди почувствовали свое реальное одиночество.

В «Чуме» есть странный персонаж — Коттар, радующийся бедам, свалившимся на город. Это тем более странно, что он и сам может заболеть. Но в конце концов выясняется, что чума действительно на руку Коттару: им почему-то интересуется полиция, и если бы не эпидемия, он был бы уже арестован и отдан под суд. В реальный контекст философского романа, во вполне натуральную картину города, осажденного чумой, врываются совершенно ирреальные существа, привидения бюрократии, призраки, абстракции госу-

дарственного порядка — люди без имени, без лица и без каких-либо определенных свойств. Они преследуют Коттара.

Возникает некий образ-цитата. И Камю прямо и точно указывает нам источник, как бы дает ссылку к этому образу-цитате, указывая на известное произведение известного писателя: «Вечером доктор застал Коттара за столом у себя в столовой. Когда он вошел, на столе можно было заметить раскрытый полицейский роман. Но уже наступил вечер, и, конечно, трудно было читать в зарождающейся темноте. Похоже было на то, что Коттар за минуту до этого сидел, размышляя в полумраке. Рийе спросил его о здоровье. Коттар, усевшись/буркнул, что все хорошо и было бы еще лучше, если бы он был уверен, что о нем никто не беспокоится. Рийе сказал, что невозможно всегда быть одному.

— О! Я не о том. Я говорю о людях, которые вам докучают.

Рийе молчал.

— Заметьте, я не о себе говорю. Но вот я читал этот роман. Это о несчастном, которого внезапно арестовывают. Он еще ничего не знал, а им занимались. О нем говорили в учреждениях, заполняли карточку на его имя. Вы считаете это справедливым? Вы считаете, что так можно обходиться с человеком?

— Это от многого зависит, — сказал Рийе, — в некотором смысле действительно нельзя».

Речь идет о «Процессе» Кафки. И у Кафки, и у Камю в образах преследуемых людей художественно выражается мысль о незащищенности человека от людьми же созданных, но вышедших из-под их контроля бюрократических институтов. Силы порядка, призванные служить лучшей организации жизни людей, вдруг сделались неуправляемыми, механическими, бездушными в такой мере, что высшая цель, ради которой они существуют, — человек — оказался их жертвой. Созданная обществом бюрократия обернулась против общества и вогнала личность в прокрустово ложе лишенных человеческого содержания норм и

правил. Силы порядка стали силами произвола. И, по мнению Камю, человек настолько беспомощен перед ними — слепыми и прихотливыми, — что даже беспощадная чума лучше их, даже чума перед лицом этих сил оказывается союзником гонимого.

В образе Коттара Камю осмыслил недавнее прошлое — фашистское<sup>^</sup>, безвременье, хронологически находящееся между «Процессом» и «Чумой». Именно в фашистском государстве незащищенность человека от враждебных ему сил «йорядка» исторически выявилась с величайшей убедительностью. Поэтому в странном образе Коттара, предпочитающего Чуму преследованию непостижимых и грозных сил, как и в образе героя «Процесса», заключено большое историческое содержание. Эти образы — не причуда художника, а причуда истории.

Однако почему же, казалось бы, чуждая философской (рационалистической) манере «Чумы», интуитивистски-сновидческая поэтическая система Кафки органично входит в роман Камю? Почему Кафка не взрывает изнутри стиль Камю? Потому что от Кафки к Камю идет линия органической преемственности. Экзистенциализм Камю восходит своими художественными истоками и к экспрессионизму Кафки.

Чума — новый бог смерти. Это мифологическое существо, порожденное мышлением XX в., поэтому Чума не небожитель. Бог смерти у Камю существо вполне земное, политическое — диктатор (фюрер, дуче, вождь).

Одно из центральных произведений Камю пьеса «Осадное положение» начинается со странного события: над городом Кадиксом вошла комета. Жители в волнении: какое из несчастий несет с собой это знамение?

До этого события жизнь шла обычным путем. Правительство отличалось консерватизмом, хотя необходимость в переменах стала очевидностью. Основной лозунг правителя перед лицом опасности и бедствий народа звучал кощунственно тупо: «Ничто новое не может быть хорошим». Народ безмолвство-

вал, правительство бездействовало. А теперь, подогретая вином, страхом и правительственной демагогией, толпа впадает в возбуждение, она становится сверхпроводима для любого безумства. Начинается самогипноз, шаманство безумия, взаимовнушение абсурда: «Запретить движение, запретить, запретить! Не шевелитесь, не шевелитесь! Предоставим действие цвету времени, Это царство вне истории. Период неподвижности — сезон наших сердец, потому что это очень жаркое время, которое нас заставляет пить». Так в пьесу входит остановившееся время, жизнь вне истории. В этом призыве к неподвижности слышится и оправдание своей собственной слабости, и отрешенность от истории, и чудовищный консерватизм. Все это слилось воедино, как слита в одном стадном порыве сама толпа. И вдруг перед бесславным и бездарным правительством и перед толпой предстал железный порядок — в лице Чумы. Его сопровождает секретарша. В ее руках карандаш и блокнот, в который внесены имена всех жителей Кадикса. Одно движение карандаша, вычеркивающего из списка, и человек падает замертво, пронзенный смертельным излучением.

Этот дьявольский карандаш и использует Чума как средство достижения власти. Запуганный правитель поступает как последний шкурник — отдает во власть Чумы весь вверенный ему народ, лишь бы она отпустила его самого.

И вот Чума — властитель города. В городе введено осадное положение. Оно распространяется, охватывая работу и частную жизнь людей, мужчин и женщин, рыбаков и чиновников, землю и море. Кажется, уже весь мир во власти Чумы.

Один из коренных принципов нового порядка — темный язык демагогии, который ничего не выражает, ничего не отражает и смысл которого невозможно понять. «Это для того, чтобы приучить их немного к темноте, — говорит секретарша. — Чем меньше они будут понимать, тем лучше они будут маршировать». Другие принципы нового порядка: разделение муж-

чин и женщин; запрещение любви; организация смерти; кляпы — заткнуть рты.

Ощущение покинутости, обреченности охватывает толпу и каждого человека в толпе. Народ — масса, бесформенная и бездеятельная, скопление разобщенных людей, толпа одиночек. Пышным цветом расцвел эгоизм: в несчастье все думают только о себе.

Камень доказывает всеобщий эгоцентризм. Каждый умирает в одиночку, и каждый живет в одиночку. Это неизменно, это вечно. Страх разрушает последние человеческие связи и обнажает извечное одиночество, покинутость каждого всеми.

А Чума царит, усовершенствует смерть и сводит жизнь к существованию. Безнравственность и цинизм — идейное оружие Чумы. Но она все же нуждается во флере иллюзий, в мифологии, в самооправдании и самоутверждении. В тронной речи она излагает высшие цели и основы своего господства: «Ваш король имеет черные ногти и строгую униформу. Он не царствует, он осаждает. Его дворец — казарма, его охотничий павильон — трибунал. Осадное положение объявлено. Заметьте себе, с моим прибытием патетика умерла. Патетика запрещена вместе со всяким иным вздором, таким, как смешное томление счастья; лицо, тупеющее от боли; эгоистическое созерцание пейзажей и преступная ирония. На место всего этого я ставлю организацию. Поначалу это стеснит вас немного, но в конце концов вы поймете, что хорошая организация лучше, чем плохая патетика. И для иллюстрации этой прекрасной мысли я начинаю разделение мужчин и женщин — это приобретает силу закона.

Кончилось время вашего обезьянничанья — теперь нужно быть серьезными. Я полагаю, что вы уже поняли меня. Отныне вы будете умирать по порядку. До сих пор вы умирали в Испании несколько случайно, так сказать, приблизительно. Вы умирали, потому что становилось холодно после того, как было тепло, потому что ваши мулы спотыкались, потому что цепь Пиренеев оставалась голубой, потому что весна-

ми река Гвадалquivир притягивала одиноких, или потому, что есть глупцы, которые убивали вас ради выгоды или во имя чести, в то время как блистательно изящный убийца действует ради логического удовольствия. Да, вы умирали плохо. Смерть от того, смерть от этого, иногда в постели, иногда на арене — это распушенность. Однако, к счастью, этот беспорядок будет администрирован. Одна смерть для всех, согласно с прекрасным порядком по списку. Вы будете иметь вашу регистрационную карточку, вы не будете больше умирать по капризу».

Вместо того чтобы решить трудную проблему — упорядочить жизнь людей, Чума решает легкую задачу — упорядочивает их смерть. Отныне смерть усовершенствована. Установлена очередь. Это напоминает Освенцим и Майданек и другие изобретения фашистского «нового порядка». Как бы в подтверждение этой ассоциации автор устами Чумы добавляет: «Я забыл вам сказать, вы умрете, об этом мы договорились, но затем вы будете кремированы или, что то же самое, вы будете сожжены заживо: это очень чисто и это способствует выполнению плана. Испания превыше всего! Организованно принять хорошую смерть — вот главное. За эту цену вы получите мое расположение».

Камю ставит людей в противочеловеческие экспериментальные обстоятельства и выясняет, что случается с человеком, как меняется его характер. Он словно пытается измерить возможную глубину человеческого падения и героизма перед лицом неумолимой смерти. Он задается вопросом, какая линия поведения верна. Он хочет постигнуть возможную степень распада человеческой личности в фантастических условиях, которые, впрочем, совершенно схожи с реальными Освенцимом или ГУЛАГом.

С помощью этого эксперимента Камю раскрывает свою концепцию личности. Одна из сторон этой концепции заключена в философии Нада, пьяницы-абсурдиста, ставшего чиновником Чумы: «Живет ничто!» Чума находит великолепную формулу управления —

это концентрация и узаконивание бессмысленности. Прямо полемизируя с известным антифашистским принципом, Нада провозглашает девиз существования при новом порядке: «Выбирайте: жизнь на коленях лучше, чем смерть стоя!» Попраие в человеке человека, убийство в нем творца и борца — первая задача нового порядка, вторая задача — убийство и самого человека, вернее, того, что остается от человека после решения первой задачи. Хор, олицетворяющий народ, выказывает полную растерянность и страх перед лицом грозного нового порядка.

Один из горожан, гордый Диего, узнает тайну Чумы: она властна лишь над теми, кто ее боится, если люди презирают смерть — она беспомощна. Тот, кто бесстрашен и внутренне независим, способен противостоять Чуме: «Высший закон, который я знаю: всегда достаточно, чтобы один человек преодолел свой страх и восстал, чтобы эта машина начала скрежесть. Я не говорю, что она остановится. Но сначала она заскрепит и в конце концов она в самом деле застопорится».

И вот Диего вступает в борьбу. Поначалу народ колеблется, но потом присоединяется к нему. Все дружно начинают строить укрепления, чтобы преградить путь сухим ветрам и дать дорогу морскому ветру.

Чума предпринимает срочные меры: направляет радиацию на первых попавших в поле ее зрения людей — они падают замертво. Все работающие в замешательстве. Но раздается спокойный голос Диего: «Да здравствует смерть, она не вызывает в нас больше страха!» — и люди вновь принимаются за работу.

Когда становится очевидным, что страха больше нет, секретарша Чумы пускается в демагогию: «Считаться революционером — мой девиз! Однако вы хорошо знаете, что здесь не тот случай. А что дальше? Нет больше народа, делающего революцию. Все это вышло из моды. Революция более не нуждается в повстанцах. Полиции теперь достаточно для всего, в том числе для ниспровержения правительства...» Убедившись, что и демагогия не помогает и восставшие полны решимос-

ти, она как бы невзначай выпускает из своих рук тетрадь со списком населения. Это самый коварный прием: у людей всегда есть личные счеты друг к другу. Бесконтрольная власть одних над жизнью других влечет такой же произвол, как и власть Чумы. И абсолютная власть, и безвластие — это власть произвола.

Чума заводит новую тетрадь и дополняет убийства, творимые людьми с помощью первой тетради, убийствами во имя порядка Чумы.

Образы гестапо и НКВД витают над этими сценами. Камю отвергает тоталитаризм, но отвергает также и насилие, направленное против насилия, ибо, по его мнению, при любом насилии возможны злоупотребления. Камю последовательно ведет читателя к идее одиночества в жизни, в борьбе, в смерти.

Диего, ставший вождем восстания, находит выход: «Ни страха, ни ненависти — в этом наша победа!» Отсутствие страха должно спасти людей от смерти, посылаемой на них Чумой, отсутствие ненависти должно спасти их от взаимных убийств.

Когда победа уже близка, Чума наносит Диего последний удар: Диего, вместе со своей возлюбленной Викторией, должен покинуть город, навсегда оставив его во власти Чумы, иначе Чума убьет Викторию или самого Диего. Таким образом моделируется один из постулатов экзистенциалистского мирозерцания: свободный выбор — это единственная форма самоосуществления личности в абсурдном мире. А предлагая герою такой сомнительный выбор, Камю как бы говорит, что история предлагает человеку выбор между плохим и худшим. Диего выбирает свою смерть, выкупая ею жизнь Викторией и свободу города.

Чума уходит из осажденного мира, проклиная всякую попытку человечества найти выход из абсурдной жизни и пророчествуя тщету революционных усилий. И Камю, ненавидящий Чуму, не находит аргументов, чтобы ей возразить, не потому, что он согласен с ней, а потому, что он не знает, что на самом деле должно делать человечество. У него много ответов на вопросы, поставленные в пьесе, но нет одного, глав-

ного и высшего ответа на центральный вопрос: «В чем же выход?» — поскольку для Камю выхода нет. И он лишь призывает человечество к мужеству, чтобы снести безысходность мира.

Отдавая себя другим, Диего не обретает ничего, кроме «ничто», и теряет самого себя. А люди, избавившись от Чумы, обретают старый, далеко не идеальный порядок вещей, и жизнь их совсем не становится счастливой, просто на смену организованной смерти опять приходит случайная. Все вернулось на круги своя. Борьба была бессмысленна. Новые правители «вместо того чтобы закрывать рот тем, кто кричит о несчастье (как это делала Чума и всякая диктатура. — Ю. Б.), закрывают свои уши (очень похоже на перестроечников и постперестроечников. — Ю. Б.)».

Не принеся счастья народу, Диего украл счастье у себя самого и у Виктории, и она упрекает умирающего Диего в том, что холод мертвой идеи всеобщей справедливости он предпочел живому теплу счастья с любимой: «Надо было выбрать меня вопреки самому небу. Надо было предпочесть меня всей земле»; «Десять тысяч лет жизни этого города не стоили десяти лет нашей любви». Диего и сам знает, что его выбор плох, но лучшего нет.

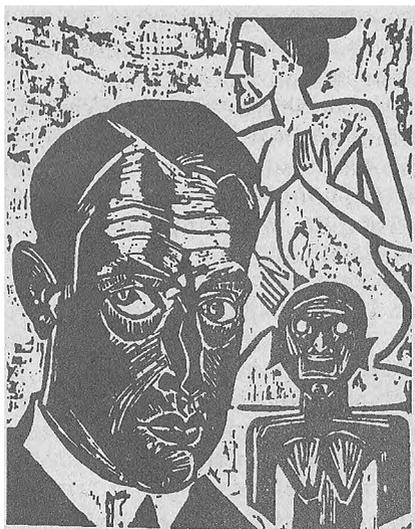
Так замыкается трагическая ситуация вокруг Диего. Оба полюса дилеммы (гибель во имя народа и отказ от счастья с любимой/счастье с любимой, покупаемое ценой предательства) одинаково безысходны. Реальное счастье, по мнению Камю, недостижимо. Любой из возможных путей безнадежен, ибо он не ведет к счастью. Жизнь абсурдна, какой бы путь человек ни избрал в ней. Истинный философ эпохи Чумы, Нада, развивает свою концепцию оптимистического отчаяния: «Невозможно хорошо жить, зная, что человек есть ничто и что лик бога ужасен». Человек народа — рыбак заключает пьесу словами отчаяния.

Исторический пессимизм Камю сказывается в том, что в его художественном мире, в мире на осадном положении даже снятие осады не поднимает историю на новый уровень. Никакой спирали, никакого вос-

хождения — лишь замкнутый круг безысходности: любовью можно выкупить жизнь, жизнью — свободу, свободой — однообразное существование. И никакого просвета, никакой перспективы. И страшнее всего, что Камю уже внутренне смирился. Он видит тщету усилий восставшего человека. Он отрицает и тоталитаризм, и его оборотную сторону — демократию. У него нет позитивной программы.

В своей художественной концепции экзистенциализм утверждает, что сами основы человеческого бытия абсурдны хотя бы потому, что человек смертен; история движется от плохого к худшему и вновь возвращается к плохому. Восходящего движения нет, есть лишь беличье колесо истории, в котором бессмысленно вращается жизнь человечества.

Принципиальное одиночество, утверждаемое экзистенциалистской художественной концепцией, имеет обратное логическое следствие: жизнь не абсурдна там, где человек продолжает себя в человечестве. Но если человек — одиночка, если он единственная ценность



*М. Пехштейн. Автопортрет. 1922*

в мире, то он общественно обесценен, он не имеет будущего, и тогда смерть абсолютна. Она перечеркивает человека, и жизнь становится бессмысленной.

Чума в одноименном романе Камю — емкий и многосторонний образ-символ. Это не только болезнь, но и особый жестокий порядок жизни людей. Вместе с тем Чума — это смерть, дремлющая до поры до времени в сердцевине жизни. Однажды она неожиданно может проснуться и выслать полчища своих слуг —дохнувших крыс — на улицы залитого солнцем города. Неведомое страшно и неотвратимо, оно всегда рядом. Человека повсюду сопровождает дыхание смерти. Экзистенциализм уверен, что человек не может изменить мир, однако необходимо действовать, чтобы реализовать свободу воли и не чувствовать себя рабом обыденности.

Особенности поэтики экзистенциализма — это интеллектуализм, художественное моделирование ситуаций, выявляющих концепцию автора, высокая степень условности, разрыв этического с эстетическим (например, Сартр исключает из духовного мира своих героев категорию совести). Стилистикой экзистенциалистского искусства становится анализ мира, затуманиваемый наплывами иррационального.

В абсурдистском театре (С. Беккет), продолжающем традиции экзистенциализма, абсурд становится не только содержанием, но и художественной формой спектакля: персонажи говорят мимо друг друга, и их некомуникабельность превращается в разрыв художественных связей внутри драматургического текста.

## ЛИТЕРАТУРА «ПОТОКА СОЗНАНИЯ»: ДУХОВНЫЙ МИР ЛИЧНОСТИ, НЕ СОПРЯЖЕННЫЙ С РЕАЛЬНОСТЬЮ

В XIX в. было сделано (Стендаль, Лев Толстой, Достоевский) фундаментальное художественное откры-

тие: психологический анализ. До этого открытия феномен мышления понимался как простой отклик сознания на факт действительности. Мысль полно соответствовала факту и была равна ему. Толстой же показал, что люди как реки. Духовный мир текуч, мысль только отгалкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее и прошлое, прошлое и будущее; мысль есть переработка факта в свете всего жизненного опыта человека; в акте мышления принимают участие не только аналитическая и синтетическая способности мозга, но и память, и воображение, и фантазия; мысль простирается от настоящего к прошлому и от настоящего к будущему. Аналитическое осознание, описание факта, уходящее в прошлое, называется «симметричным» по отношению к будущему, к прорицанию и предвосхищению.

В XX в. эти художественные завоевания реализма были подхвачены, продолжены и углублены литературой «потока сознания». Начало этому положили Джеймс Джойс и Марсель Пруст. В их творчестве впервые с огромным вниманием, как бы под увеличительным стеклом, была рассмотрена память человека как грандиозное вместилище жизненного опыта, и этот опыт был утверждён в его собственном самодовлеющем значении. Предшествующая жизнь, предшествующий опыт были истолкованы как нечто более существенное для духовной ситуации личности, чем факты действительности, входящие в её сознание в данный момент. Сознание начало отрываться от его жизненных импульсов и все более и более трактоваться как спонтанный, саморазвивающийся поток. Пруст берет факт действительности в его многократном проявлении в сознании человека, в его изменении, определяемом изменениями опыта памяти и возрастными изменениями (одно и то же явление по-разному интерпретируется сознанием одного и того же человека в детстве, юности, зрелом возрасте). Моруа писал о Прусте: «Он чувствует, что у него осталась единственная обязанность, а именно... отжаться поискам утра-

ченного времени... Воссоздать с помощью памяти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства — такова задача, которую он ставит перед собой»<sup>1527</sup>.

Художественные принципы Джойса и Пруста абсолютизировала школа «нового романа», сложившаяся в середине 50-х гг. во Франции (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор). Исходя из экзистенциалистского представления об абсурдности жизни, об отсутствии цели жизненного процесса, о «рассыпанном» (*хаотичном*) мире, художники школы «нового романа» возвели в принцип внесюжетное повествование, разрушая все традиционные организующе-концептуальные (*композиционные*) элементы произведения. Роман превратился из повествования о жизненных фактах и событиях в утонченно-эссеистический, импрессионистический пересказ фактов духовной жизни героя. Психологизм был доведен до крайности. Поток сознания порвал связь с реальным миром. Если раньше в реалистическом искусстве сознание героя, совершая прыжки через «разрыв в информации» (от факта к факту, к гипотезе, к предшествующему опыту, к будущему), сохраняло связь с жизненным процессом, то теперь этот поток оказался бесконечно летящим над реальностью. «Поток сознания» стал «потоком самосознания», мыслью, текущей вне берегов жизни. Само мышление было понято как психический процесс эгоцентрической личности героя. Повествование стало обрываться на полуслове, неожиданно и немотивированно. Произведения потеряли очертания: ослаб сюжет, развязка перестала быть художественным итогом произведения, превратившегося в натуралистическую картину мелькающих психологических состояний персонажа.

В романе Натали Саррот «Портрет неизвестного», например, раскрываются тончайшие оттенки и пблуд-

<sup>1527</sup> Моруа А. Литературные портреты. — М., 1970. — С. 219.

тона человеческих отношений. Неизвестный и никак не представленный читателю мужчина, проходя городским садом, заглядывается на незнакомую девушку. Зарождение безотчетной нежности в душе мужчины и происходящие в душе девушки ответные реакции на его настойчивые взгляды становятся содержанием романа. Писательница вводит и другой мотив, определяющий переживания девушки: старик-отец то ли из ревности, то ли из врожденного деспотизма тиранит ее. Никакой развязки (в привычном смысле этого слова) нет, завязавшиеся было сюжетные линии обрываются, как бы подчеркивая, что не жизненная событийность, а внутренние переживания, оттенки чувств являются самоценным предметом художественного изображения и анализа.

В романе Алена Роб-Грийе «Прошлым летом в Мариенбаде» и в фильме, поставленном по этому роману, раскрывается значение памяти в духовной жизни личности. Память — всегда настоящее, это прошлое, существующее в современности: пока я помню, явление существует во мне и со мною. Поэтому Роб-Грийе производит временное смещение, наложение, прошлое и настоящее оказываются сосуществующими и равнозначными. Личность трактуется как амфибия, одновременно живущая в двух средах — прошлом и настоящем.

Литература «потока сознания» запечатлевает внутренний мир личности и раскрывает ценности духовной жизни в их спонтанном движении.

### АБСТРАКЦИОНИЗМ: БЕГСТВО ЛИЧНОСТИ ОТ БАНАЛЬНОЙ И ИЛЛЮЗОРНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Абстракционизм — стихийно-импульсивное самовыражение, принципиальный отказ от фигуративности, от художественного изображения действительности во имя чистой выразительности. Произведения

абстракционизма отрешены от форм самой жизни. Абстракционизм — воплощение субъективных цветовых впечатлений и фантазий художника, поток сознания (*субъективность*), запечатленный в цвете. Абстракционизм — внутренняя эмиграция личности, уход во внутренний мир, чуждый реальности.

Абстракционизм родился из преобразования пестроты импрессионистических впечатлений о мире. Уже у Анри Матисса можно усмотреть первые симптомы этих преобразований. При этом усиленная экспрессионизмом форсированность впечатлений породила линию «лирически-эмоционального», или «психологического», абстракционизма («симфония красок»). С другой стороны, кубистская стилизация и импрессионистическая организация пестроты впечатлений привели к линейно-плоскостным ритмам «геометрического», или «логического» («интеллектуального») абстракционизма. В развитии абстракционизма прослеживаются эти две четко выраженные формы.

Родоначальником психологического абстракционизма стал В. Кандинский. В 1909 г. он написал картину «Гора», изображающую некоторые очертания, подобные горе. Цвет в картине чисто выразителен и совершенно лишен каких-либо изобразительных ассоциаций. Эта картина стала переходом к нефигуративной Живописи. Кандинский — автор интуитивно-эмоциональных «лирических абстракций», дающих моментальный снимок душевного состояния человека. Этой тенденции следуют Д. Поллок и А. Манисирер. Картина последнего «Минус двенадцать градусов» — совокупность желтых квадратов и треугольников на фоне бесформенных зелено-фиолетовых и черных пятен. В этом же ключе написана и картина «Северо-западное течение» — нечто вроде структуры грунта под микроскопом.

Кандинский видел в природных формах препятствие для искусства. В своих книгах «О духовности в искусстве», «Точка и линия к плоскости» он доказывал в духе платоновского учения, что модель общества — пирамида. В ее основании — люди материаль-

ные и примитивные, у вершины — одухотворенные. На самой вершине художники — руководители умов и сердец (в схеме Платона у вершины находились философы). Художник, по Кандинскому, отворачивает взгляд от внешнего мира и направляет его на себя. Кандинский подчеркивает значение прогностической и суггестивной функции искусства: «Искусство не только зеркало того, что происходит, а и пробуждающая, пророческая сила, которая может широко и глубоко влиять». Он считал, что искусство — способ самовыражения: «Голос души подсказывает художнику подлинную форму произведения».

Кандинский считал, что реальный мир иллюзорен или банален и художник должен покинуть его во имя мира «под знаком Духа». Он теоретически обосновывал абстракционизм, опираясь на афоризм Оскара Уайльда: «Искусство начинается там, где кончается природа». Кандинский полагал, что картина — это конструкция, в которой используются необходимые формы и цвета, приспособленные к внутреннему зрению. По Кандинскому, природные формы — препятствия для художника и должны быть отвергнуты. «Предметы убиты своими знаками», поэтому живопись должна быть беспредметной.

Вторая тенденция — логический («интеллектуальный») абстракционизм. Его родоначальником считается голландец П. Мондриан — автор геометрических абстракций, «раскрывающих логику красоты».

Мондриан начал с реалистической пейзажной живописи, а затем стал схематизировать изображаемое. Формы жизни постепенно превращаются им в чисто геометрическую конструкцию. В его подходах к реальности наблюдается преемственность по отношению к кубизму. Принципы кубизма он перерабатывает в более последовательный геометрический стиль, в черчение. Работы Мондриана — это различные комбинации геометрических фигур, образованных рассечением полотна жирными черными линиями. Раскраска фигур лишена фактуры наподобие чертежной заливки. Цвета и их интенсивность распределены

так, чтобы сохранялась плоскость картины. Мондриан не давал своим картинам названий или называл их просто композициями.

Теоретически обосновывая абстракционизм, Мондриан выдвигал аргументы, схожие с теми, которые высказывал Кандинский. Мондриан писал, что мир наших чувственных впечатлений есть постоянный источник страданий человека. Это обманчивый, ложный мир, сотканный из противоречий. Все в нем ограничено, замкнуто, субъективно. Задача художника, по мнению Мондриана, освободить все жизненные отношения от бремени погруженности в природные формы, очистить их от природы и дать им «новое формирование».

Мондриан освобождает живопись от чувственной формы, отказываясь во имя этого от фигуративности, трехмерности художественного пространства, перспективы изображения, оттенков цвета, светотени.

Мондриан сформулировал ряд принципов геометрического (*логического, интеллектуального*) абстракционизма («неопластицизма»).

1. Средством пластического выражения должна быть плоскость. Художник мыслит в живописи плоскостью. В архитектуре пустое пространство должно быть принято за «нецвет» (черный, белый и серый), а строительный материал может быть принят за цвет.

2. Необходима эквивалентность пластических средств. Различные по размерам и цвету, они тем не менее имеют ту же ценность. Равновесие предполагает большую поверхность «нецвета» и маленькую поверхность цвета.

3. Дуализм противоположности в пластических средствах требуется уже в самой композиции.

4. Постоянное равновесие достигается отношением положений и выражается прямой линией.

5. Равновесие, которое нейтрализует и устраняет пластические средства, создается отношением пропорций.

Положения Мондриана и его последователей, раскрывающие логику плоскостных построений, нашли

выход в современную архитектуру, особенно при оформлении внутренних пространств сооружений, в прикладное искусство, дизайн, книжную графику.

В 1913 г. Казимир Малевич совершил попытку освободить искусство от «балласта» объективности, нарисовав черный квадрат на белом фоне. Абстракционисты совершали «подъем к высотам необъективного искусства». В ходе этого подъема, по словам Малевича, очертания объективности расплываются все больше и больше, и в конце концов мир объективных явлений становится невидимым. Уже нет «реальных образов», нет идеальных представлений, нет ничего, кроме пустыни! Эту пустыню, как утверждал Малевич, «венчает дух необъективного восприятия», который ее полностью пронизывает.

Художник-абстракционист покидает «мир воли и представлений», в котором он до сих пор жил и в реальность которого верил. Малевич так формулировал смысл своего ухода в абстрактные формы: «...Экстаз необъективной свободы подтолкнул меня к «пустыне», где нет другой реальности, кроме чувственного восприятия... и, таким образом, чувственность превратилась в единственный смысл моей жизни. То, что я изобразил, было не «пустым квадратом», а восприятием необъективности».

К логическому абстракционизму, основанному Мондрианом, принадлежало течение супрематизм, заложенное Малевичем в 1913 г. картиной «Черный квадрат». Позже (1920) в очерке «Супрематизм, или Мир неотображения» Малевич изложил свою эстетическую концепцию, согласно которой искусство непреходяще благодаря своей вневременной ценности. Чистая пластическая чувственность, по Малевичу, «является характерным отличительным достоинством произведений искусства».

«Логический абстракционизм» Малевича и Мондриана продолжает традицию кубизма, создавая нон-фигуративный кубизм, в котором за элементарными геометрическими фигурами (прямоугольниками, треугольниками, кругами) не стоят реальные явления.

Малевич делит супрематизм на три периода: черный, цветной и белый. Последний период начался, когда художник стал писать белые формы на белом фоне.

Теоретические манифесты и высказывания художников подчеркивают как исходные постулаты абстракционизма разрыв изобразительности и выразительности в живописи и скульптуре.

Абстракционизм в свою эстетику включает расторжение связей искусства с действительностью. Эту идею обосновывали Марсель Брион, Герберт Рид, Шарль-Пьер Брю, Мишель Рагон. Итальянский теоретик Джио Северини призывал забыть реальность и ее ценности, поскольку они не оказывают влияния на пластическое выражение. Другой теоретик, Мишель Зефор, заслугой абстрактной живописи считает, что она не несет в себе ничего от нормальной среды человеческой жизни. Фотография отняла у живописи изобразительность, оставив последней лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника.

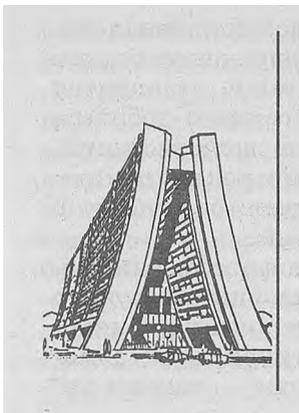
Слабое звено теории абстракционизма — отсутствие ясных ценностных критериев отличия творчества от спекуляции, серьезности от шутки, таланта от бездарности, мастерства от трюкачества.

В западном искусстве абстракционизм в конце 50-х г. стал весьма популярен среди художников, критиков и теоретиков живописи. Абстракционисты (Ж. Матье) своим творчеством утверждали разрыв личности и мира. В манифесте Миланской группы абстракционистов (1956) подчеркивалось: «Мы стремимся выявить свое активное присутствие не тем, что мы берем за определенную идеологию, а тем, что мы утверждаем наши человеческие качества, которые не могут замкнуться в обособленной жизни».

Английский теоретик искусства Г. Рид считает абстракционизм неизбежным и благостным порождением современного бесчеловечного мира. Отчуждению, разрушающему личность, он противопоставляет сознательное отчуждение личности от реальной жизни —

бегство в пестроту пятен и линий, в стихию чистых форм и цветов. Но почему бы не попытаться очеловечить действительность?

В. Кандинский, П. Мондриан, В. Татлин, К. Малевич внесли вклад в художественную культуру XX в. (обогатили экспрессию палитры и ритмико-динамическую выразительность живописи, предвосхитили важные принципы пластико-пространственных решений в современной архитектуре, оказали влияние на развитие дизайна, индустриального, прикладного и декоративного искусства).



**ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ  
И ЕГО НАПРАВЛЕНИЯ:  
ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ  
ДАВЛЕНИЯ МИРА И  
СТАНОВИТСЯ  
ПОСТЧЕЛОВЕКОМ**

**ПОП-АРТ: ДЕМОКРАТ-  
ПРИБРЕТАТЕЛЬ  
В ОБЩЕСТВЕ «МАССОВОГО  
ПОТРЕБЛЕНИЯ»**

Термин «поп-арт» (популярное искусство) был введен критиком Л. Элоуэем в 1965 г. Как художественное направление поп-арт закрепляет давно наметившуюся в искусстве оппозицию массовое/народное.

Поп-арт — художественное удовлетворение «тоски по предметности», порожденной долгим господством в западном искусстве абстракционизма. Некоторые исследователи даже рассматривают поп-арт как реакцию на абстракционизм. Абстракционистскому отказу от реальности поп-арт противопоставил грубый мир материальных вещей, которому приписывается художественно-эстетический статус.

Теоретики поп-арта утверждают, что в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства. Отсюда задача художника — не создание художественного предмета, а

придание обыденному предмету художественных качеств путем организации определенного контекста его восприятия. Эстетизация вещного мира становится принципом поп-арта. Художники стремятся добиться броскости, наглядности, доходчивости своих творений, используя для этого поэтику этикетки и рекламы. Поп-арт — это композиция бытовых предметов, иногда в сочетании с муляжом или скульптурой.

Смятые автомобили, выцветшие фотографии, обрывки газет и афиш, наклеенные на ящики, чучело курицы под стеклянным колпаком, выкрашенный белой масляной краской рваный ботинок, электромоторы, старые шины или газовые плиты — таковы художественные экспонаты поп-арта.

У разных художников поп-арта есть своя «жанровая» специализация. Так, Д. Чемберлен питает пристрастие к смятым автомобилям. Любимый жанр К. Ольденбурга — коллаж, Дж. Дайна — бытовые интерьеры. Р. Раушенберг получил подготовку театрального художника, и проблема предметной организации пространства осталась ведущей в его новой деятельности. Он компоует вещи по принципу «художественного беспорядка». Кроме того, Раушенберг создал «комбинированную живопись», которую озвучивает аппаратурой. Одним из его приемов стал фотомонтаж в сочетании с обрывками газет, картин и старыми вещами.

Поп-арт как художественное направление имеет ряд разновидностей (течений): оп-арт (художественно организованные оптические эффекты, геометризованные комбинации линий и пятен), эл-арт (движущиеся с помощью электромоторов предметы и конструкции), окр-арт (композиции, окружающие зрителя) и т. д.

В оп-арте упор с мира вещей перенесен на световую среду и атмосферу вокруг человека. Особая эстетическая среда создается с помощью световых и цветовых оптических эффектов, благодаря применению линз, зеркал, вращающихся устройств, дрожащих металлических пластинок и проволок. При этом художник достигает высокой степени абстрагирован-

ности от конкретики. Оп-арт объединил поп-арт с традициями геометрического абстракционизма. В национальном музее в Вашингтоне в 1963 г. можно было видеть огромную композицию из блестящей медной проволоки. Это произведение оп-арта изображало солнце, являвшееся фокусом медной паутины — «неба». Композиция от малейшего движения воздуха тихо колебалась и переливалась тысячами тончайших медных нитей.

В 1964 г. в Амстердаме в Государственном музее, рядом с залами, где висят картины Рембрандта, открылась выставка поп-арта. Вот представленный там образчик окр-арта: у стены стоит трельяж, на его подзеркальнике аксессуары дамского туалета — флакон, пудра, пуховка, маникюрный набор, перед подзеркальником пуфик. Все предметы совершенно реальные, однако на пуфике сидит белая, из нетонированного гипса, фигура женщины. В руке эта гипсовая женщина держит реальную расческу, которой причесывает свои гипсовые волосы. Для этой композиции характерен эпатазирующий контраст реальных предметов с гипсовой фигурой. Другой экспонат той же выставки дает представление об эл-арте. На постаменте посередине зала стоял многосложный механизм, напоминающий увеличенное внутреннее устройство ходиков. Однако в отличие от часового механизма это сооружение из колесиков, шестеренок, винтиков и шкивов было лишено строгой логической простоты. Где-то внутри этой конструкции находился электромотор. Зритель должен был подойти к произведению и нажать на кнопку, тем самым как бы вступив в сотворчество с автором. После этого сооружение пробуждалось к жизни: колесики и шестеренки начинали вращаться, движение постепенно передавалось снизу вверх, другим шестеренкам и, наконец, металлическому пруту-песту, возвышавшемуся над сооружением. Пестик начинал медленно вращаться над головой зрителей, надтреснуто звеня прикрепленным к своему концу бубенчиком. Прodelав несколько кругов, пестик замирал, и механизм останавливался неподвижен до тех пор, пока

следующий зритель вновь не приводил его в движение.

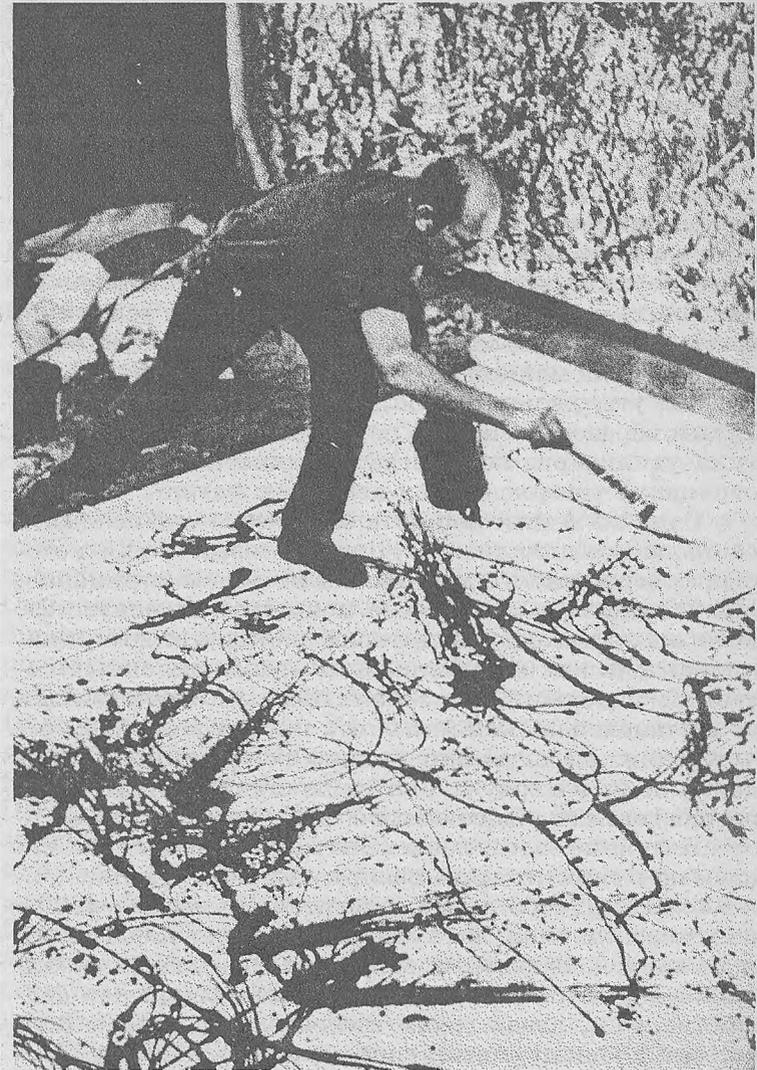
Некоторые течения поп-арта оказали известное влияние на определенные области эстетики быта, отдельные его элементы были восприняты искусством оформления витрин.

Поп-арт выдвинул концепцию личности общества «массового потребления». Человек-потребитель, которому эстетизированные натюрморты товарных композиций должны заменить идеологию, — такова идеальная личность поп-арта. Слова, подмененные товарами, литература, вытесненная вещами, красота, замененная полезностью, жадность материального, товарного потребления, заменяющая духовные потребности, характерны для поп-арта.

Это направление принципиально ориентировано на массовую нетворческую личность, лишенную самостоятельности мышления и заимствующую «свои» мысли из рекламы и средств массовой коммуникации. Эта личность программируется поп-артом на исполнение заданных ролей приобретателя и потребителя, покорно сносящих отчуждающее воздействие современной цивилизации. Утверждаемая поп-артом личность деидеологизирована. Как правило, поп-арт не касается общественной проблематики.

«Отец поп-арта», американский художник Э. Уорхол в эстетический принцип своего творчества превратил такие специфические особенности рекламы, как крикливость, банальность, примитивность — то, что должно привлекать среднестатистическую личность.

Свойственные поп-арту эстетизация и идеализация вещи не раз встречались в искусстве. Вспомним, например, натюрморты «малых голландцев», воспевавшие прелесть вещей, поэтизовавшие их как творения рук человека, как продукты его творческого труда. В поп-арте вещь эстетизируется как предмет «массового потребления» в «массовом обществе». Возникает эстетизированный фетишизм потребления, культ вещей. В этом особенность поп-арта. Утверждая человека-приобретателя, поп-арт поэтизирует



*Джексон Поллок за работой*

вещь, которая должна поступить в «массовое потребление», или вещь, уже бывшую в употреблении, отслужившую, устаревшую, но все еще хранящую на себе печать использования человеком (композиции из подержанных газовых плит, шин, мебели).

Поп-арту присущи прямая рекламная пропаганда вещи и утверждение фетишистского отношения к ней. Это достигается с помощью коллажей (например, в композициях К. Ольденбурга) или с помощью оформленного интерьера (например, лопата, висящая на цепочке, — «Кухня» Дж. Дайна). Другой рекламно-эстетический прием поп-арта — показ старой, изношенной, поломанной вещи, которая через отрицание должна утверждать новую, полноценную продукцию. Таким образом, эстетика поп-арта — это всегда эстетика утилитаризма, иногда нигилистическая, через отрицание утверждающая вещь как фетиш.

Одна из ветвей поп-арта смыкается с поисками и социальным нигилизмом «новых левых», для которых содержанием жизни стало всеобщее отрицание. Популярность в этой среде получили те искусства, которые вызывают у аудитории экстаз, что воспринималось ими как высвобождение «революционных потенций», сдерживаемых повседневным отчужденным существованием, как акт бунта против всех форм отчуждения. Не случайно именно поп-музыка, ее воздействие на массовую аудиторию становится моделью осуществления общественной функции искусства.

В фильме Антониони «Блоу-ап» одна из сцен показывает коллективное восприятие поп-музыки. Молодежная аудитория все более и более накаляется от нейстовых ритмов, экспрессии, эмоциональной атаки музыкантов. Головы, плечи, руки начинают покачиваться в такт ритму, ритм нарастает. Слушатели впадают в раж, глаза горят восторгом сопричастности всеотрицающему коллективному бунту. Вопли сотрясают зал. Наконец один из музыкантов так бьет по своей гитаре, что она разваливается, тогда исступленная толпа норовит схватить какой-нибудь ее обломок. Герой фильма буквально с риском для жизни выхва-

тывает гриф гитары и, преследуемый фанатами, мчится к выходу. А за порогом, оторвавшись от преследования, с недоумением глядит на никчемный фетиш и бросает его на тротуар, под ноги равнодушных прохожих. Этот эпизод из фильма Антониони прекрасно раскрывает суть «эстетического бунтарства» как средства привыкания становящейся личности к шабашу «массового потребления» и массового отчуждения. Даже протест хиппи против общества есть лишь обратная форма приобретательской идеи: только в отношении к вещи и раскрывается человек. В этот протест изначально заложено возвращение блудного сына в отеческие объятия приобретательства.

## СОНОРИСТИКА

Сонорное направление в музыке (ит. *sonore* — звучать) возникает в конце 50-х — начале 60-х гг. Для его представителей важна не высота звука, а тембр. Они ищут новые музыкальные краски, нетрадиционное звучание: играют на трости, на пиле, палочками по струнам рояля, хлопают по деке, по пульта, извлекают звук путем протираания мундштука платком. Польский композитор Ю. Лучюк, например, исполняет свои произведения с помощью струн и педали, игнорируя клавиатуру. В концертах С. Буссотти в Вене (1970) исполнители скребли щетками брюхо рояля, стучали молотком по деке и стенкам. Появились специальные графические формы записи тембра в виде тонких, жирных, волнистых, конусообразных линий. Порой указывается и диапазон, в котором исполнителю надо играть. В чистой сонорной музыке мелодия, гармония и ритмика особой роли не играют, значение имеет лишь тембровое звучание.

Родоначальником сонорной музыки стал польский композитор К. Пендерецкий, написавший для симфонического оркестра реквием «Памяти жертв Хиросимы» (1960). Это музыкальное начинание продолжили К. Сероцкий, С. Буссотти и другие.

Поиски новых тембров, новых способов звукоизвлечения велись музыкантами всегда. Еще в 1911 г. Г. Коуэлл применил комплексы «звуковых гроздьев», исполняющихся на фортепиано кулаком, ладонью или предплечьем. Он же в 1923 г. ввел игру непосредственно на струнах фортепиано. Однако это еще не была сонористика, так как тембру еще не придавалось решающего значения. В «Флюоресценциях» К. Пендерецкий проявил огромную изобретательность в создании фантастических тембровых звучаний.

Сонористика — игра тембров, в которой находит выражение личностное «я» автора (пьесы «Звучания» Л. Шари, «Контуры» Б. Шеффера). Эта игра перекликается с переливами цветовых и световых пятен в произведениях оп-арта.

#### АЛЕАТОРИКА: ЧЕЛОВЕК — ИГРОК В МИРЕ СЛУЧАЙНЫХ СИТУАЦИЙ

Алеаторика (лат. *alea* — игра в кости) — направление музыкального искусства, произведения которого основываются на философском представлении, что все в жизни — случайность. Алеаторика освобождает художника «от корсета безжалостных структур», от «интервалов серийной техники». Однако художник попадает в другую крайность: субъективистский произвол исполнения, касающийся и нотного текста.

Основали алеаторику К. Штокхаузен, написавший в 1957 г. фортепианную пьесу, состоящую из 19 кусков, которые можно играть в любой последовательности, и П. Булез, создавший в 1961 г. Третью сонату для фортепиано, в которой одни фрагменты исполняются импровизационно по заданным автором параметрам, другие — выпускаются, а четыре из пяти (за исключением среднего) — в произвольном порядке.

В 60-е гг. в духе алеаторики творят С. Буссотти, Дж. Кейдж, А. Пуссер, К. Сероцкий и другие. Случайность вторгается в музыкальные произведения алеа-

торики разным путем. Во-первых, механически: посредством бросания фишек (костей), игры в шахматы, перетасовывания страниц или варьирования фрагментов. Так, например, в сочинении «Ответ для семи музыкантов» А. Пуссера вступление музыкантов в исполнение решается жеребьевкой, а другие элементы музыки определяются игрой исполнителей в шахматы. В одной из пьес К. Сероцкого перемешиваются 30 фрагментов. Второй способ введения случайности в алеаторику — импровизация: музыкальный текст пишется «знаками-символами», а затем свободно интерпретируется.

Алеаторика встречается не только в музыке, но и в литературе. В ФРГ вышел ряд книг, в которых тасуются страницы, а в произведениях Г. Хейта постоянного места нет даже у слов. В изобразительном искусстве алеаторике близко направление хепенинга, предусматривающее изменимость форм, создаваемых художником или скульптором, и вовлекающее зрителей непосредственно в творческий процесс. В опере хепенинге А. Пуссера «Ваш Фауст» ход действия, судьбы героев и последовательность музыкальных фрагментов выбираются зрителями перед началом спектакля путем голосования черными и белыми шарами.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПУАНТИЛИЗМ:  
«МНЕ ДОЖДЬ ВЕСЕННИЙ  
ГОВОРIT: МИР ИЗ  
ОСКОЛКОВ СОСТОИТ»

В конце 50-х — начале 60-х гг. в музыке на основе «тотального сериализма» возникает пуантилизм (фр. point — точка), который принес с собой разорванность музыкальной ткани, разбросанность ее по регистрам, сложность ритмики и тактовых размеров, обилие пауз. Основой музыки становится пауза. Возникает игра исполнителя одним пальцем и даже музыка без звука. В «Пяти пьесах по Давиду Тюдору» С. Буссотти

первая пьеса представляет собой тридцать секунд молчания, а третья — сорок пять.

Пуантилистическая пьеса С. Буссотти «Причуды» в исполнении виолончелиста И. Гомеса — последовательность нескольких *pizzicato*. Исполнитель играет на виолончели, усиливая на *tremolo* звуки неопределенной высоты. Звуки разделяются большими паузами. Исполнитель прибегает к нетрадиционным формам и средствам звукоизвлечения, таким, как поворот виолончели в сторону или хлопки по деке. Составной частью исполнения становится паясничание виолончелиста.

Музыкальный пуантилизм отказывается от создания внятной художественной реальности (от реальности, которую можно было бы понять, опираясь на мировую музыкально-художественную традицию и пользуясь традиционными музыкально-семиотическими кодами). Прокламируется личность, эмигрирующая в мир своей души.

#### ГИПЕРРЕАЛИЗМ: ОБЕЗЛИЧЕННАЯ ЖИВАЯ СИСТЕМА В ЖЕСТОКОМ И ГРУБОМ МИРЕ

Гиперреализм (греч. *hyper* — над, сверх) возник в середине 60-х гг. как одно из художественных направлений, настаивающих на своей «реалистической» природе. Правда, прилагательные, сопровождающие слово «реализм», варьируются: помимо «гипер-» его называют «новый», «радикальный», «фото», «резко-фокусный», «холодный».

Гиперреализм оперирует банальными сюжетами, его образы подчеркнута «объективны», часто основываются на сильно увеличенной фотографии. Это направление возвращает художников к привычным формам и средствам изобразительного искусства, в частности к живописному полотну, отвергнутому поп-артом.

Гиперреалисты главными темами своих картин делают мертвую, рукотворную, «вторую» природу городской среды: бензоколонки, автомобили, витрины, жилые дома, телефонные будки и т. д. Причем эта среда подается в гиперреалистических произведениях как нечто отчужденное от человека.

Теоретическая основа гиперреализма — философско-эстетические идеи франкфуртской школы, утверждающие необходимость ухода от идеологизированных форм образного мышления. Гиперреализм — насильственная и искусственная деструкция образа реальности. В становлении и развитии его большую роль сыграла гамбургская группа «Зебра». В своих картинах художники этой группы совмещают детальное и буквальное изображение реальных предметов (за образец обычно берется фотография) с элементами фантастики, копируют фотографии, часто даже используя масштабную сетку, стремятся избежать вмешательства собственного видения мира в творческий процесс.

Гиперреалисты устраняют из творческого процесса дух человеческого присутствия, глаз человека подменяется фотообъективом, человеческая рука, как правило, не касается их полотна (художники широко используют распылители).

Выставка художников тогдашней ФРГ «Человек и природа» (Москва, 1983) была насыщена произведениями гиперреализма. Картинам Я. П. Триппа «Легкая трещина», «Капризы природы», «Повелитель рыб» присуща фотографическая форма, стилизация под цветную фотографию. Диагональная «Легкая трещина», имитирующая расколотое стекло на портрете мужчины, символизирует надлом, происшедший в душе портретируемого, передает безысходность его мироощущения. В своих картинах художники-гиперреалисты показывают следствие чрезмерной урбанизации, разрушение экологии среды, доказывают, что мегаполис создает противочеловечную среду обитания. Главной темой гиперреалистической живописи стала обезличенная механизированная жизнь современного города.

Западногерманский искусствовед П. Загер в статье «Новые формы реализма» отмечает, что в портретах, написанных гиперреалистами, прыщ есть прыщ, щетина есть щетина — все поверхность, которая не подразумевает никакой глубины, разве только род высшего безразличия.

ХЕПЕНИНГ: СВОЕВОЛЬНАЯ,  
АНАРХИЧЕСКИ «СВОБОДНАЯ»,  
МАНИПУЛИРУЕМАЯ ЛИЧНОСТЬ  
В ХАОТИЧНОМ МИРЕ  
«СЛУЧАЙНЫХ» СОБЫТИЙ

Возникший в конце 50-х гг., в конце 60-х хепенинг был одним из самых популярных видов современной художественной культуры на Западе. Как и поп-арт, он появился в США и вскоре перекочевал в Европу и Азию. Само слово «хепенинг» означает «происходящее», «случающееся», непреднамеренное происшествие или событие. На самом же деле хепенинг — представление, заранее спланированное и подчиненное либретто и режиссерскому замыслу. Подчиняясь им в основном действии, в остальном участники импровизируют. Впервые хепенинг появился в среде художественной богемы Нью-Йорка. Эти действия вначале носили характер случайных развлечений для узкого круга. Однако приемы и принципы этого нового вида художественной деятельности нашли вскоре более широкое распространение. Создателями хепенинга являются, как правило, художники и скульпторы.

Автором первых постановок хепенинга «Двор», «Творения» (1958—1959) был А. Кепроу. Постановки хепенинга предполагают загадочные, порой алогичные действия исполнителей и характеризуются обилием реквизита из вещей, бывших в употреблении и даже взятых на свалке. Участники хепенинга надевают яркие и утрированно нелепые костюмы, подчеркивающие неодушевленность исполнителей и их похожесть на ящики, ведра и т. д. Некоторые пред-



*Р. Лонг. Круги на побережье. 1967*

ставления состоят, например, из мучительного высвобождения из-под брезента. При этом индивидуальное поведение актеров импровизационно. Порой актеры обращаются к зрителям с просьбой помочь им. Такое включение зрителя в действие отвечает духу хепенинга.

В хепенинге используется световая живопись: свет то и дело меняет цвет и силу, направляется непосредственно на актера или просвечивает сквозь ширмы из разного материала. Часто он сопровождается звуковыми эффектами (человеческие голоса, музыка, звяканье, треск, скрежет и т. д.). Звук иногда бывает очень сильным, неожиданным, рассчитанным на шоковый эффект. В представление включаются диапозитивы и кинокадры. Порой используются и ароматические вещества. Исполнитель получает от режиссера задание, однако продолжительность действий участников не обусловлена. Каждый может выйти из игры когда хочет.

Хепенинг устраивается в разных местах: на автостоянках, во дворах, окруженных высотными домами, в подвалах, на чердаках. Пространство хепенинга, согласно принципам этого действа, не должно

ограничивать воображение художника и зрителя. Художник-оформитель часто сознательно создает внутри выбранного для действия помещения ячейки, отделения, ломая представление о реальном пространстве. Постановщики хепенинга полагают, что таким образом зритель приобретает новый опыт пространственной ориентации.

Теоретик хепенинга М. Керби относит этот вид зрелищ к области театра, хотя и отмечает, что хепенинг отличен от театра отсутствием традиционной структуры спектакля: сюжета, характеров и конфликта. Другие исследователи связывают природу хепенинга с живописью и скульптурой, а не с театром. Так, в начале 60-х гг. исследователи коллажа У. Сейц, Х. Джемис и Р. Блиш подчеркивали<sup>4</sup> сходство этой формы живописи с хепенингом. Опыты итальянского художника-футуриста У. Боччионни, соединившего разные материалы в скульптуре, коллажи Брака и Пикассо и комбинации, создающие «окружение», «среду» (окр-арт как течение поп-арта), органично переходят в «окружения-с-действием», то есть в хепенинг. М. Керби отмечает, что эти положения если не объясняют хепенинг, то по крайней мере связывают его интеллектуально с наиболее важными его предшественниками.

Хепенинг связан с художественными поисками начала XX в., с попытками некоторых живописцев и скульпторов перенести акцент с картины или скульптуры на сам процесс их создания. Другими словами, хепенинг берет истоки также и в «живописи действия»: в «каплеразбрызгивании» Дж. Поллока, в «хлещущих» ударах кистью Де Кунинга, в костюмированных живописных действиях Ж. Матье. «Живопись действия» обладала выразительной пантомимической формой. Художник при этом превращается в актёра-мима, изображающего процесс творчества. Зрители сосредоточиваются не столько на результате, сколько на процессе написания картины. Именно от этих поисков оттолкнулся в своем становлении хепенинг, в котором постепенно стали выявляться разновидности

ти: «случайности», «занятия», «театр окружающей обстановки».

Какова же концепция мира и личности, выдвигаемая хепенингом? Ее можно сформулировать следующим образом: мир — цепь случайных событий, личность должна субъективно ощущать полную свободу, но на деле подчиняться единому действию, быть манипулируемой.

В музыке хепенингу сродни алеаторика. Их сближает: 1) повышение роли театрально-зрелищного начала, упор на исполнительский процесс, творчество на глазах зрителей и слушателей; 2) роль импровизационного начала, привнесение вероятно-случайного элемента в произведение.

### САМОРАЗРУШАЮЩЕЕСЯ ИСКУССТВО: БЕЗЛИКАЯ ЛИЧНОСТЬ В МИРЕ «НИЧТО»

Саморазрушающееся искусство — один из странных феноменов модернизма. Картины, написанные краской, выцветающей на глазах у зрителей... Огромное восемнадцатиколесное сооружение типа кинетической скульптуры, выкатывающееся на площадь и при всем честном народе взрывающееся, так что колеса разлетаются в разные стороны... Книга «Ничто», выпущенная в США в 1975 г. и переизданная в Англии. В ней 192 страницы, и ни на одной нет ни строчки. Автор утверждает, что он выразил мысль: мне нечего вам сказать. Все это образцы саморазрушающегося искусства. Оно имеет свое выражение и в музыке: исполнение произведения на разваливающихся рояле или скрипке, беззвучная пьеса Дж. Кейджа «4,33», выступление в Гамбурге дирижера Д. Шнебеля без оркестра, безмолвное выступление солиста и целого ансамбля в струнном квартете Г. Брехта.

Саморазрушающееся искусство декларирует деидеологизацию. Все художественные произведения, согласно рассуждениям представителей франкфурт-

ской школы, пронизаны идеологией, которая дает слушателю и зрителю тенденциозное представление о реальности. (Русский поэт XIX в. Федор Тютчев облек эту истину в знаменитую афористическую формулу: «Мысль изреченная есть лож».) Сводя произведение к минимуму, к разрушающейся системе образов, к молчанию, к пустоте, саморазрушающееся искусство якобы несет с собой минимум лжи, оно почти правдиво своей абсурдностью, оно адекватно абсурду мира, показывая бессмысленную деятельность абсурдной личности в саморазрушающемся мире.



## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: «НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК» - АКТИВНАЯ ЛИЧНОСТЬ, ВКЛЮЧЕННАЯ В ТВОРЕНИЕ ИСТОРИИ НАСИЛЬСТВЕННЫМИ СРЕДСТВАМИ

### МАРКСИЗМ-ЛЕНИНИЗМ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Восстанавливая историческую правду об искусстве социалистического реализма, необходимо представить объемно, во всей многогранности процесс его рождения и бытия. Что несло с собой это направление? Какие идеи? Кто стоит у его эстетических истоков?

Философским фундаментом социалистического реализма стал марксизм-ленинизм, утверждающий, что 1) существует класс-мессия — пролетариат, который исторически призван совершить революцию и насильственным путем (*диктатура пролетариата*) преобразовать общество из несправедливого в справедливое; 2) во главе пролетариата стоит партия нового типа, состоящая из профессионалов, призванных после революции возглавить строительство нового бесклассового общества, в котором люди лишены частной собственности (*тем самым они попадают в абсолютную зависимость от государства, а само государство стано-*

*вится де-факто собственностью партбюрократии, возглавляющей его).*

Эти социально-утопические (и, как исторически выявилося, неизбежно ведущие к тоталитаризму) постулаты нашли свое продолжение и в марксистской эстетике, непосредственно лежащей в основе социалистического реализма. Основные идеи марксизма в эстетике таковы:

1. Искусство — форма общественного сознания, обусловленная экономикой. Искусство исторически развивается, и его изменения в конечном счете диктуются экономикой. Вторым фактором художественного развития являются собственно художественно-мыслительные традиции. Искусство имеет некоторую относительную самостоятельность от экономики.

2. Искусство обладает способностью глубоко воздействовать на массы и мобилизовать их действия в нужном для партии направлении.

3. Для того чтобы это воздействие осуществлялось эффективно, искусство должно быть подконтрольно и направляемо в нужное руло. Последнее происходит двумя путями: 1) извне сознания художника — партийное руководство, опирающееся на цензуру и полный контроль партии над издательствами, театрами, кинопроизводством и т. д.; 2) изнутри сознания художника, в которое вгоняется внутренний цензор (*идеи социального долга художника перед партией и народом, подчинения художественной политике партии, идея непрременной классовости и тенденциозности творчества, высшим выражением которых становится ленинский принцип партийности*).

4. Поскольку обществу уготована вытекающая из якобы познанных законов истории цель — коммунизм — и поскольку после революции общество закономерно развивается в направлении этой цели, то искусство должно быть проникнуто историческим оптимизмом, служить делу движения к этой цели. Оно должно утверждать установленный революцией строй, не критиковать (*не мешать*) ни это общество, ни его руководство (партбюрократию и правительст-

во) и поддерживать коммунистическое строительство (впрочем, на уровне управдома и даже председателя колхоза критика допустима; в исключительных обстоятельствах 1941—1942 гг. с личного разрешения Сталина в пьесе А. Корнейчука «Фронт» допускалась критика даже командующего фронтом).

5. Марксистско-ленинская гносеология, во главу угла ставящая практику, стала основой трактовки образной природы искусства.

Маркс связывал природу мышления с общественной практикой и говорил об историческом наполнении и мышления, и отражаемого в нем общественного бытия. Гносеология Маркса находит побудительные источники возникновения в голове человека той или иной системы художественных идей: «Люди являются производителями своих представлений, идей и т. д., — но речь идет о действительных, действующих людях, обусловленных определенным развитием их производительных сил и — соответствующим этому развитию — общением, вплоть до его отдаленнейших форм»<sup>1537</sup>... ;

Историзм марксовской гносеологии провозглашает неповторимость форм общественного бытия ранних стадий развития человечества и неповторимость форм образного мышления, порожденных конкретной обстановкой, конкретной практикой данной эпохи. Так, говоря об искусстве, порожденном «нормальным детством» человечества и сохраняющем для нас в известном смысле значение «нормы и недостижимого образца», Маркс писал: «Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»<sup>1547</sup>.

<sup>1537</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. — Т. 3. — С. 24—25.

<sup>1547</sup> Там же. — Т. 12. — С. 737—738.

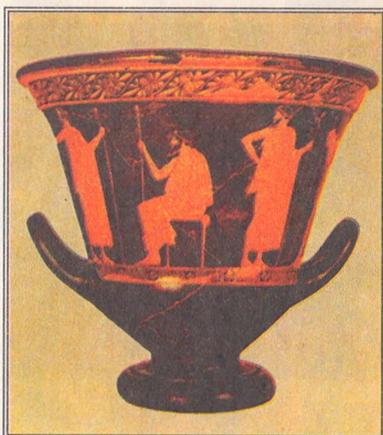
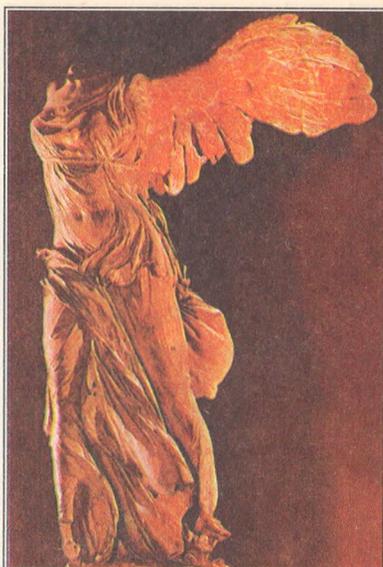
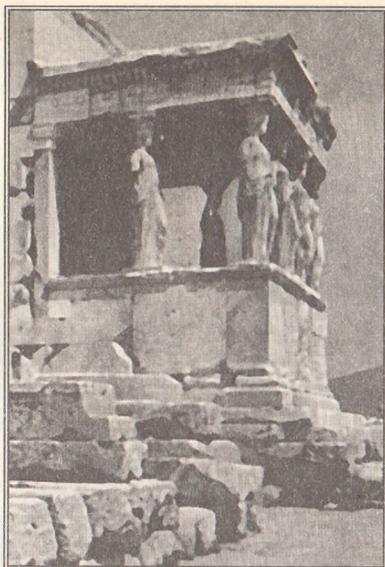
Стадия искусства неповторима: «Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств»<sup>155</sup>.

Маркс показал принципиальное различие деятельности животного и человека: только человек выделяет себя из природы, только человек поэтому становится субъектом действительности. В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс говорят о том, что животные не относятся к миру, только человек относится к миру, ибо только это человеческое отношение есть мое отношение. Такого отношения у животного нет, и поэтому только человек становится субъектом действительности. Но одновременно он ее объект. Но объект другого качества. Человек является объектом действительности как частица той или иной социальной общности, как частица производительной силы, как частица класса, нации, трудового коллектива.

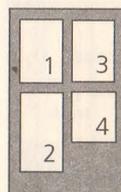
Маркс утверждает, что животное ведет приспособительный образ жизни и поэтому вся его психика тоже носит характер, обслуживающий эту приспособительную деятельность; человеку же присущ преобразовательный характер деятельности. Именно это привело к созданию совершенно новой по структуре, по функции, по характеру психики. Маркс показал структуру человеческой психики и зависимость ее от структуры общественной деятельности. Эти положения были распространены Энгельсом на проблему происхождения человеческой психики при раскрытии роли труда в очеловечивании обезьяны. Рождение качественно новой психики было объяснено новым качеством деятельности человека.

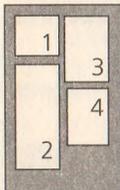
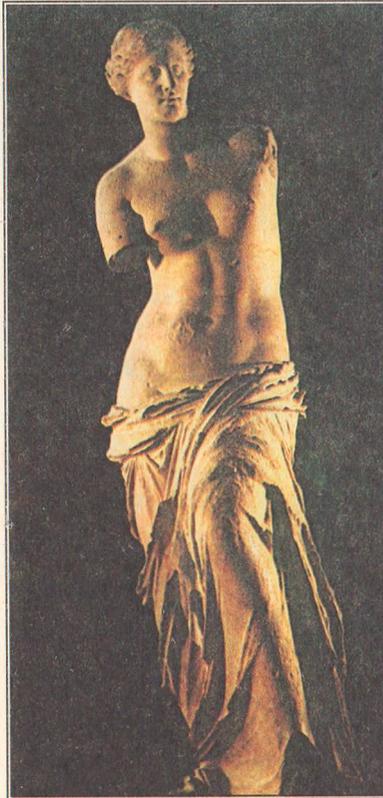
В «Тезисах о Фейербахе» Маркс поставил мышле-

<sup>155</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. — Т. 3. — С. 736.

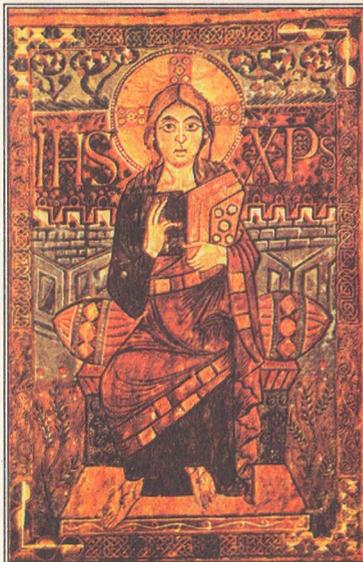
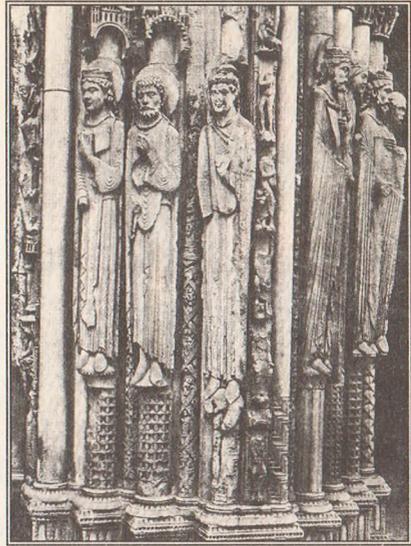
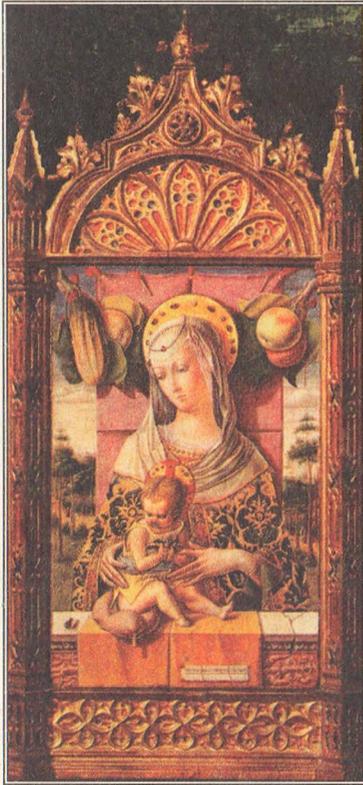


1. ЭРЕХТЕЙОН. Портик
2. Поликлет. ДОРИФОР
3. НИКА САМОФРАКИЙСКАЯ
4. Краснофигурный кратер



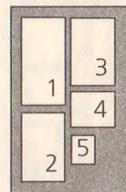


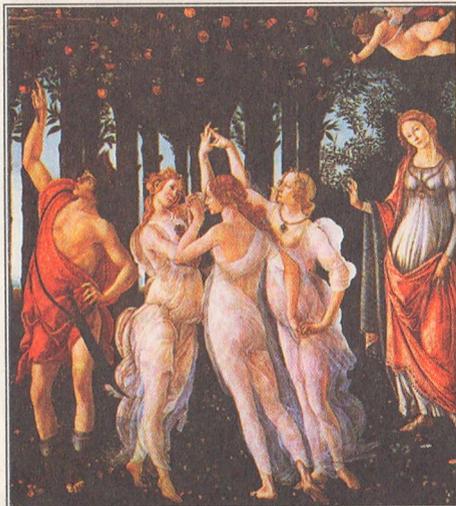
1. Храм Афины в Линде
2. АФРОДИТА МИЛОССКАЯ
3. АВГУСТ-ИМПЕРАТОР
4. Арка Тита в Риме



1. Кривелли.  
МАДОННА  
С МЛАДЕНЦЕМ
2. ХРИСТОС  
ВО СЛАВЕ.  
Миниатюра  
Евангелия  
Годескалька

3. Собор в Шартре.  
КОРОЛЕВСКИЙ ПОРТАЛ  
(фрагмент)
4. Собор в Вормсе
5. ХРИСТОС-СТРАННИК.  
Статуя собора в Реймсе





1	3
2	4
	5

1. Леонардо да Винчи. МОНА ЛИЗА
2. Микеланджело. УТРО. Гробница Лоренцо Медичи
3. Микеланджело. ПЪЕТА
4. Боттичелли. ВЕСНА (фрагмент)
5. Рафаэль. МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ



1. Рафаэль. АФИНСКАЯ ШКОЛА
2. Микеланджело. СОТВОРЕНИЕ АДАМА.  
Фреска плафона Сикстинской капеллы
3. Брейгель. ОХОТНИКИ НА СНЕГУ
4. Джорджоне. ЮДИФЬ
5. Кранах старший. ВЕНЕРА И АМУР

1	4
2	5
3	



1	4
2	5
3	6

1. Леонардо да Винчи. МАДОННА БЕНУА
2. Эль Греко. АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ
3. Босх. НЕСЕНИЕ КРЕСТА (фрагмент)
4. Тициан. ДАНАЯ
5. Тинторетто. РОЖДЕНИЕ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ
6. Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Интерьер.



1. Рембрандт. ФЛОРА
2. Рембрандт. АВТОПОРТРЕТ С САСКИЕЙ
3. Рембрандт. ДАНАЯ
4. Рубенс. СОЮЗ ЗЕМЛИ И ВОДЫ
5. Бернини. Площадь перед собором св. Петра в Риме
6. Лево, Ардуэн-Мансар. Фасад Королевского дворца в Версале

1	4
2	5
3	6



1	5
2	6
3	7
4	

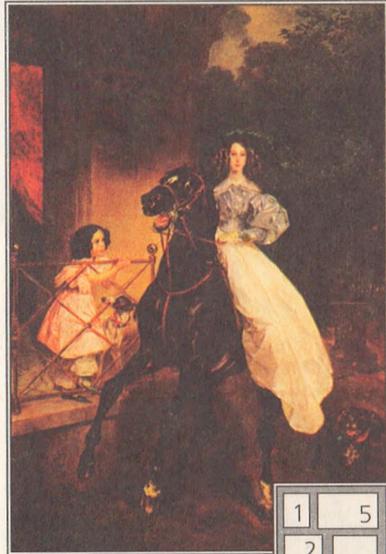
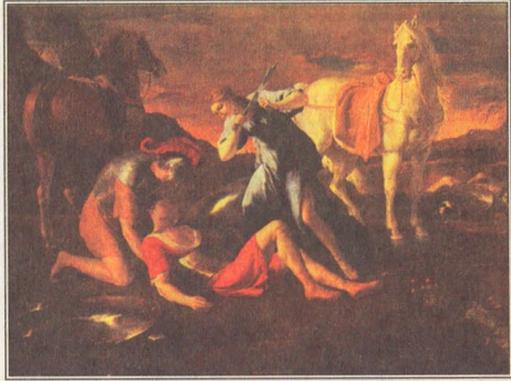
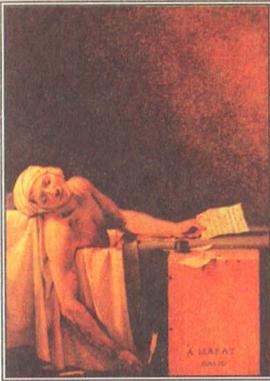


1. Тьеполо. КОРОЛЕВА ЗЕНОБИЯ, ОБРАЩАЮЩАЯСЯ К СВОИМ СОЛДАТАМ
2. Тьеполо. МЕЦЕНАТ ПРЕДСТАВЛЯЕТ АВГУСТУ СВОБОДНЫЕ ИСКУССТВА
3. Бернини. Фонтан Четырех рек в Риме
4. Растрелли. Зимний дворец
5. Фрагонар. ПОЦЕЛУЙ УКРАДКОЙ
6. Ланкре. ТАНЦОВЩИЦА КАМАРГО
7. Жирардон. КУПАЮЩИЕСЯ НИМФЫ

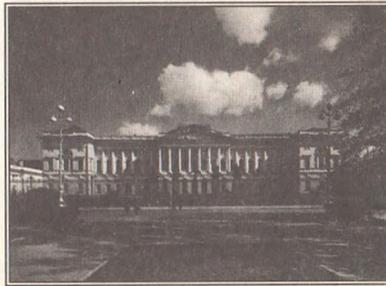
СПРАВА:

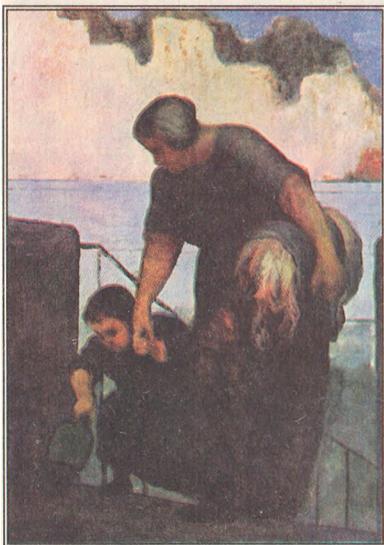
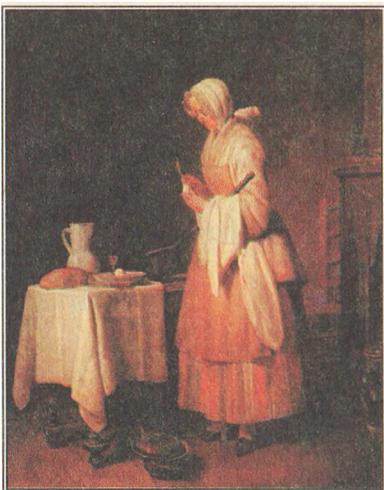
1. Давид. СМЕРТЬ МАРАТА
2. Лоррен. ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ
3. Давид. САФО И ФАОН
4. Пуссен. ЦАРСТВО ФЛОРЫ
5. Пуссен. ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ
6. Брюллов. ВСАДНИЦА
7. Росси. Михайловский дворец





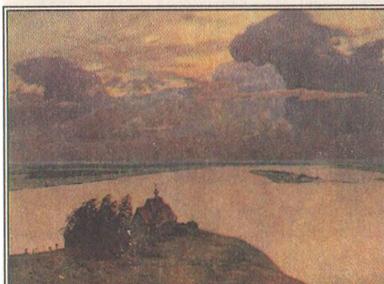
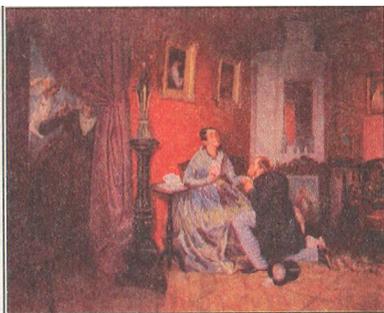
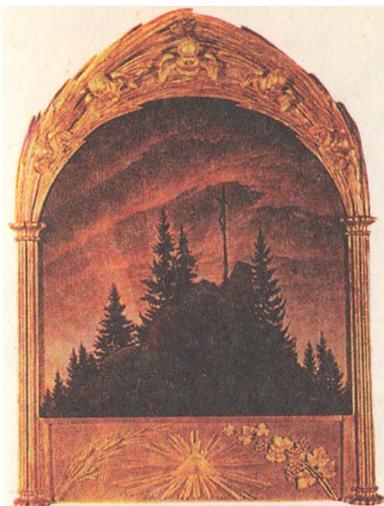
1	5
2	6
3	6
4	7





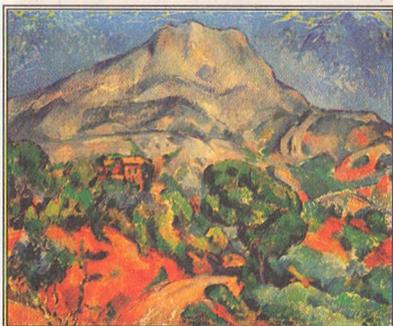
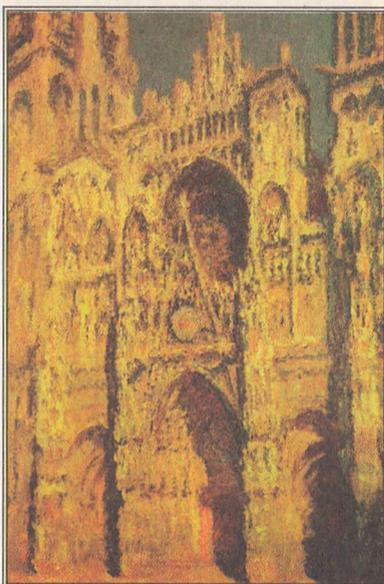
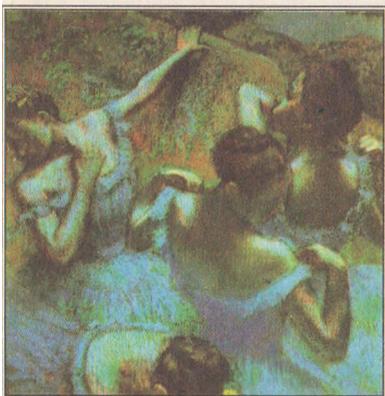
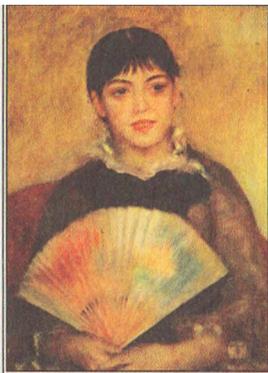
1	3
	4
2	5
	6

1. Шаден. КОРМИЛИЦА
2. Домье. ПРАЧКА
3. Шарден. НАТЮРМОРТ
4. Руссо.  
РЫНОК В НОРМАНДИИ
5. Гойя.  
РАССТРЕЛ СО 2 НА 3  
МАЯ 1808 ГОДА
6. Тернер.  
ДОЖДЬ, ПАР И СКОРОСТЬ

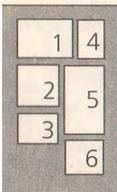


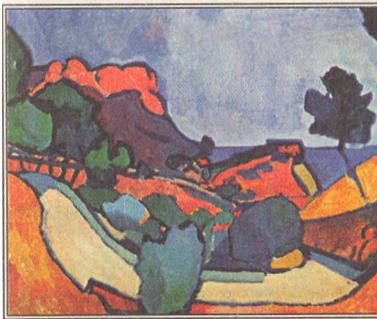
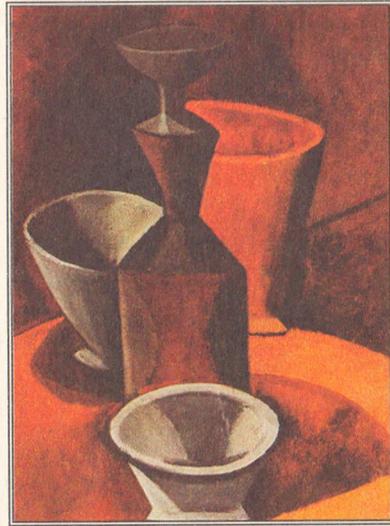
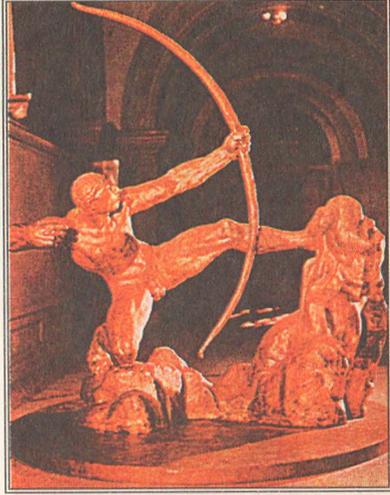
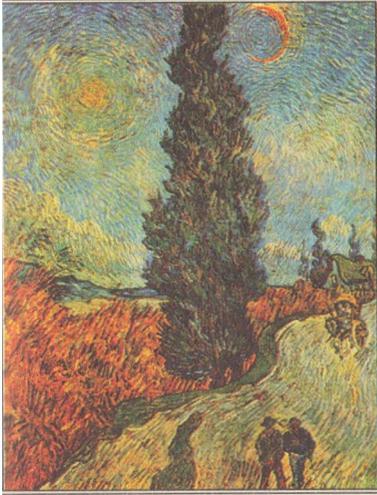
1. Фридрих. КРЕСТ В ГОРАХ
2. Гойя. ОБНАЖЕННАЯ МАХА
3. Делакруа. ЛЬВИНАЯ ОХОТА В МАРОККО
4. Левитан. НАД ВЕЧНЫМ ПОКОЕМ
5. Федотов. РАЗБОРЧИВАЯ НЕВЕСТА
6. Перов. СЕЛЬСКИЙ КРЕСТНЫЙ ХОД НА ПАСХЕ
7. Перов. ПОРТРЕТ МУСОРСКОГО

1	5
2	6
3	7
4	



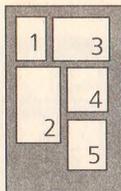
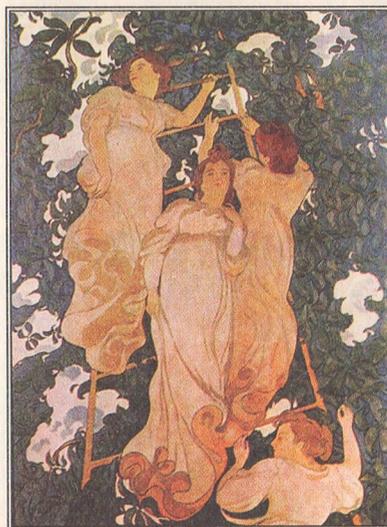
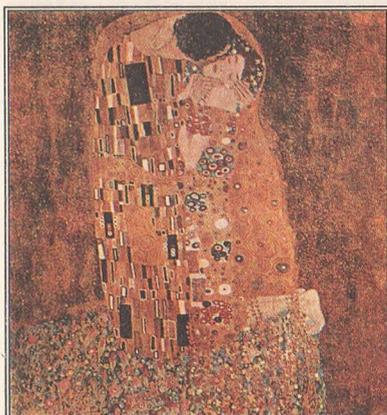
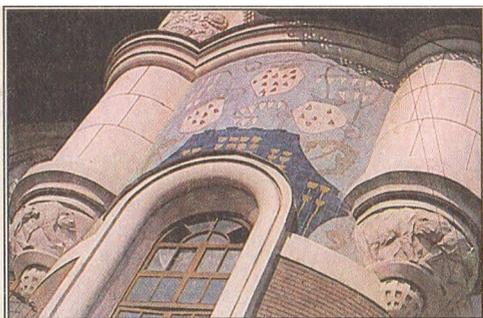
1. Дегя. РЕПЕТИЦИЯ БАЛЕТА НА УЛИЦЕ ЛЕПЕЛЕТЬЕ
2. Дегя. ЧЕТЫРЕ БАЛЕРИНЫ ЗА СЦЕНОЙ
3. Гоген. ТАИТЯНСКИЕ ПАСТОРАЛИ
4. Ренуар. ДЕВУШКА С ВЕЕРОМ
5. Моне. РУАНСКИЙ СОБОР В ЛУЧАХ ЯРКОГО СОЛНЦА
6. Сезанн. ГОРА СВ. ВИКТОРИИ



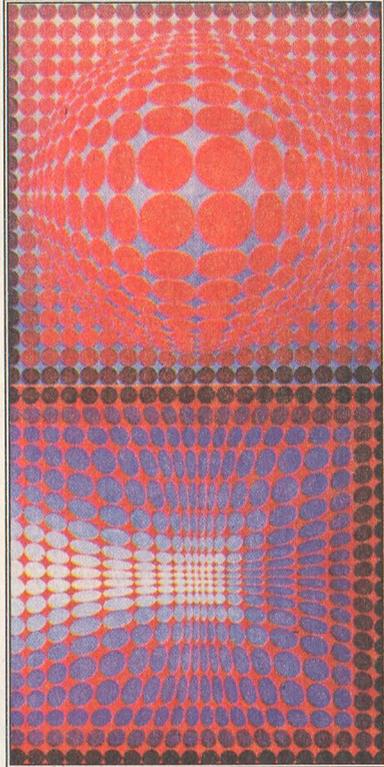
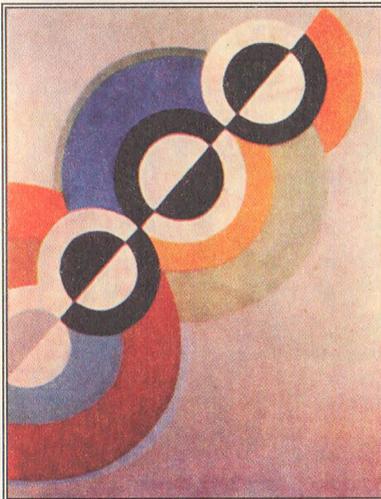
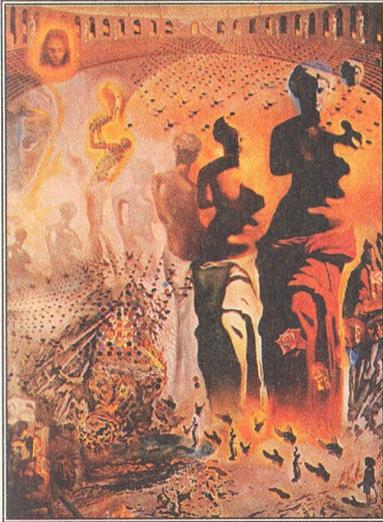
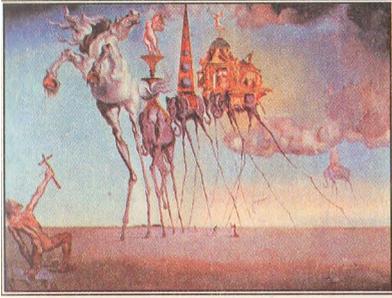


1. Ван Гог.  
ДОРОГА С КИПАРИСОМ  
И ЗВЕЗДОЙ
2. Матисс.  
ВАЗА С ИРИСАМИ
3. Дерен.  
ДОРОГА СРЕДИ ГОР
4. Бурдель.  
ГЕРАКЛ, СТРЕЛЯЮЩИЙ  
ИЗ ЛУКА
5. Пикассо.  
БИДОН И МИСКИ

1	4
2	5
3	

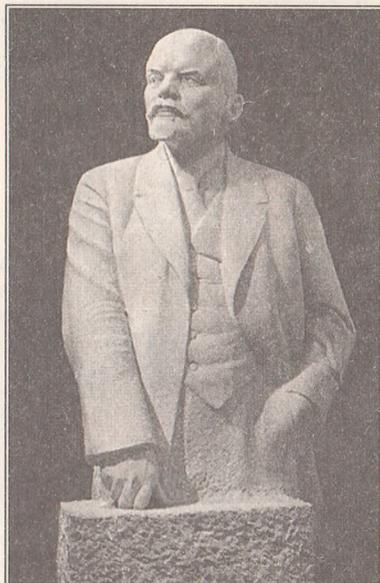
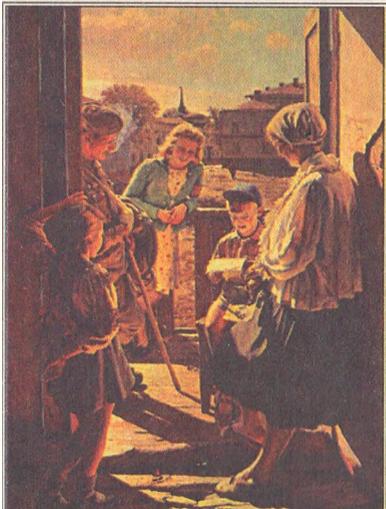


1. Брак. ПОРТУГАЛЕЦ
2. Бердслей. ИЗОЛЬДА
3. Шехтель.  
Ярославский вокзал.  
Фрагмент фасада
4. Климт. ПОЦЕЛУЙ
5. Дени.  
ЛЕСТНИЦА В ЛИСТВЕ



1. Дали. ИСКУШЕНИЕ СВ. АНТОНИЯ
2. Дали. ГАЛЮЦИНОГЕННЫЙ ТОРРЕРО
3. Делоне. РИТМЫ 579
4. Вазарелли. ПЕРВОМАЙСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ
5. Поллок. КОМПОЗИЦИЯ №1

1	
2	4
3	5



1	4
2	5
3	6

1. Дейнека. ОБОРОНА ПЕТРОГРАДА
2. Лактионов. ПИСЬМО С ФРОНТА
3. Никонов. НАШИ БУДНИ
4. Петров-Водкин. СМЕРТЬ КОМИССАРА
5. Андреев. ЛЕНИН-ВОЖДЬ
6. Вучетич. ПАМЯТНИК СОВЕТСКИМ ВОИНАМ В ТРЕПТОВ ПАРКЕ

ние в связь с общественной практикой. Для Маркса важна проблема активности сознания, а практика пронизывает все сознание.

Марксу принадлежит мысль о том, что общественное производство наложило печать духовного облика человека на все предметы мира. Производство превратило мир в реальное воплощение человеческих сущностных сил<sup>156/</sup>.

Маркс показал, во-первых, что психика произошла из человеческой деятельности; во-вторых, что вся деятельность ведется на основе предшествующего опыта; в-третьих, что сам человек является продуктом того социально-исторического опыта, который он присвоил. И это присвоение, заключенное и овеществленное во «второй природе», есть как бы исходное положение вступления кандидата в действительные члены рода человеческого. С этих же позиций Маркс и Энгельс объясняют не только механизм человеческой психики, но и развитие форм общественного сознания.

Марксистская гносеология подчеркивает значение предшествующего опыта не только в жизни отдельного индивида, который из кандидатов в человеки становится человеком, но и в жизни форм общественного сознания.

Маркс подчеркнул деятельную суть искусства и показал, что в процессе своего воздействия на аудиторию искусство формирует ее и формируется под ее обратным влиянием. Искусство — зритель (читатель, слушатель) — это система с обратной связью: «Предмет искусства, — пишет Маркс во «Введении (из экономических рукописей 1857—1858 годов)», — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»<sup>157/</sup>.

<sup>156/</sup> См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. — М., 1956. — С. 594.

<sup>157/</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. — Т. 12. — С. 718.

Художник заставляет тебя присвоить как твой личный его жизненный опыт, обогащенный знанием опыта других людей. Это то, что феноменологи называют интересубъективным, сверхиндивидуальным и что Маркс и Энгельс материалистически осмыслили как типизацию, обобщение жизни.

Идея Маркса о том, что общественное бытие определяет общественное сознание, имеет и гносеологический аспект.

Маркс во «Введении...» сформулировал свое понимание сходства и различий теоретического и художественного мышления<sup>1587</sup>. И в той и в другой формах мышления имеет место диалектическое единство абстрактного и конкретного. Неверно думать, что художественная мысль только конкретна, а теоретическая только абстрактна. Научная мысль есть абстракция, в которой более или менее точно схватывается истина. Но истина всегда конкретна. Сочетание многочисленных теоретических определений дает ту сетку, которой наше сознание способно схватить конкретность явления. Образ — художественная идея, выраженная в форме художественного представления. Образная мысль своей конкретностью, казалось бы, передает жизнь лишь в формах самой жизни. Однако образ не только обладает всеми чертами конкретности представления, но и содержит в себе в снятом виде результаты мыслительной деятельности. По Марксу, целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы, которая осваивает мир исключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира.

Выдвинутая Марксом и Энгельсом проблема возможности победы реалистического мышления над ограниченностью мировоззрения также имеет гносеологический аспект. По Марксу, кроме воплощения определенной системы философских и политических

<sup>1587</sup> См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. — Т. 12. — С. 727.

идей, искусство занято раскрытием отношений человека к действительности. Эти отношения в жизни оказываются сложнее и богаче системы идей. Художник верен правде человеческих отношений. Когда умозрительная схема противоречит сложившимся типичным отношениям людей к миру, тогда художник, сталкиваясь с этим, не может изменить правде отношений, и в этом смысл победы реализма над ограниченностью мировоззрения. По Марксу и Энгельсу, ограниченное мировоззрение и отсталые политические взгляды (например, легитимизм Бальзака) суть мировоззрение, выведенное не из жизни, а из тех или иных абстрактно-логических построений. Художник не может изменить правде жизни и изменяет абстрактно-спекулятивной схеме. Для Маркса в известном смысле здесь не противоречие реализма и мировоззрения, а противоречие жизни и оторванной от нее схемы.

### ЛЕНИНСКИЙ ПРИНЦИП ПАРТИЙНОСТИ

В категории партийности находят свое продолжение идеи Маркса и Энгельса о классовости и тенденциозности искусства. Этот принцип соотносим с теоретическими поисками различных эстетических и художественных школ и направлений эпохи, породившей эту категорию (начало XX в.), а также и современной эпохи. Эта категория не случайно появилась именно в эстетике XX в.

Сколь это ни парадоксально, но как категории философии истории «классы» и «классовая борьба» были открыты не Марксом, так и термин «партийность» не был впервые введен Лениным. Категории «классы» и «классовая борьба» были выработаны французскими историками Тьери, Минье, Гизо. Маркс же довел идею классовой борьбы до утверждения необходимости диктатуры пролетариата и объявил насилие повивальной бабкой истории и единственным ее действенным инструментом. Понятие «партий-

ность» применялось к литературному творчеству еще до Ленина. Вплотную к выработке этого понятия подошла русская революционно-демократическая эстетика. В русской журналистике и в критике это понятие бытовало в начале XX в. Например, в 1902 г., т. е. еще до ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература», в редакционном предисловии к известному литературному журналу можно прочесть: «Издатели «Северных цветов» на 1902 год настаивают на отсутствии всякой *партийности* (выделено мною. — Ю. Б.) в выборе материала. Они полагают, что Некрасов, Тургенев, Фет, не говоря уже о Пушкине, — также, значительные деятели в литературе, что все написанное ими представляет ценность и любопытность. Издатели не видели затруднения поставить рядом с письмами И. С. Тургенева рассуждения А. Фета и поместить у себя статью А. Волынского, критически относящуюся к поэтам, обычно участвующим в изданиях «Скорпиона». Авторы сами отвечают за себя — вот взгляд издателей «Северных цветов». Искренно высказанное мнение, новое и сознательное, имеет право быть выслушанным»<sup>1597</sup>.

Как видим, здесь (1902 год!) уже присутствует понятие «партийность», хотя оно используется для прокламирования принципа беспартийности («отсутствия всякой партийности»).

Обратим внимание на положения статьи А. Блока «Три вопроса», опубликованной в 1908 г. в журнале «Золотое руно»: «Самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: «зачем?». Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений. Вопрос, в котором усомнился даже Н. К. Михайловский: «...вопрос «зачем?» бывает часто относительно художественного творчества лишен всякого смысла». Очень замечательно это «часто», какое-то испуганное и недоверчивое к самому себе... Подлинному художнику не опасен публицистический вопрос «за-

<sup>1597</sup> «Северные цветы» за 1902 год. Собранные книгоиздательством «Скорпион». — М., 1902. — С. 1.

чем?»<sup>160/</sup>. Блок далее пишет, что для русского художника вечно проклятым был вопрос об «утилитаризме». «Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для художника современности... Если же он (художник. — Ю. Б.) действительно «призванный», а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подадут друг другу руки заклятые враги: красота и польза.

Новейшие исследования говорят нам о том, что польза и красота совпадали в народном творчестве, что одна из ранних форм этого творчества — рабочая песня — была неразрывно, ритмически связана с производимой работой. Так, связующим звеном между искусством и работой, красотой и пользой был ритм... Ритм нашей жизни — долг»<sup>161/</sup>.

Вся проблематика, выдвигавшаяся Блоком, все его вопросы («зачем?», «в чем необходимость и полнота художественных произведений?», «в чем долг художника?») подводили к поискам той категории социологии искусства, которая бы выразила социальную направленность художественного творчества. Эту категорию и разработал Ленин в духе насилия над личностью художника и назвал эту категорию партийностью. Ленин использовал уже родившийся в журнально-литературном процессе термин, в котором партийность выступала как социальная направленность искусства. Однако Ленин вложил в это понятие новое содержание, впервые партийность была до-

<sup>160/</sup> Блок А. Три вопроса // Золотое руно. — 1908. — №2. — С. 57.

<sup>161/</sup> Золотое руно. — 1908. — №2. — С. 57.

ведена до идеи подчинения художника персту указующему, до предписания последовательного служения писателя партии. Это и был ответ Ленина на задававшиеся русской культурой вопросы: зачем художник творит? в чем польза его произведения? в чем долг художника? Ленин утверждает: долг художника — сделать литературу частью общепартийного, общепролетарского дела. Идея получается губительная для искусства, которое по самой своей природе может быть только «частью общечеловеческого дела».

На рубеже XIX и XX вв. вопросы «зачем?», «в чем необходимость и полезность художественных произведений?», «в чем долг художника?», волновали не только деятелей русской культуры, а задавались и крупными зарубежными художниками, что и готовило возможность ленинской спекуляции на тему партийности искусства. Так, Г. Ибсен спрашивал норвежских поэтов: «не на пользу ли народа дан им поэтический дар, чтобы восторженные уста скальда истолковывали его горести и радости и его порывы?»<sup>162/</sup>

И как бы в ответ на эти искания Блока и Ибсена проблема узкопартийной пользы, приравненной к интересам народа, входит в ленинский принцип партийности. Вспомним в этой связи ленинское суждение о том, что необходимо, чтобы литература служила не «страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов»<sup>163/</sup>.

Такова теоретико-идеологическая ситуация, предшествовавшая и сопутствовавшая разработке ленинского принципа партийности.

Принцип партийности навязан марксизмом художественной практике. Принцип партийности противоречит жизненной правде в искусстве. Принцип партийности противоречит собственной природе искусства, незаинтересованному, бескорыстному отношению художника к реальности, воспринимаемой сквозь призму общечеловеческих ценностей.

<sup>162/</sup> Цит. по: Золотое руно. — 1908. — №2. — С. 57.

<sup>163/</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 12. — С. 104.

Принцип партийности в дальнейшем оказался средством идеологического и организационного управления культурой. Ряд аспектов принципа партийности не были чисто ленинскими произвольными установлениями, однако ленинская трактовка этих «схожих» идей имела глубоко спрятанный акцент насилия над искусством во имя его служения политическим установкам партии. Гуссерль и его феноменологическая школа выдвинули гносеологическую категорию «интенциональность» — направленность сознания. Казалось бы, речь идет о том же, что и в принципе партийности. Однако, в отличие от ленинской эстетики, феноменология говорит не о социальной, а о субъективно-личностной направленности сознания.

Такое же субъективно-личностное содержание заключено и в экзистенциалистской идее «обмысленного» факта. Здесь признается активность сознания по отношению к реальности, но в отличие от марксизма эта активность не продиктована задачей служения партийным интересам.

Ж. П. Сартр выдвинул категории социологии искусства — («ангажированность» и «завербованность» художника), смыкающиеся с идеей социального заказа. В этих категориях экзистенциалистской эстетики находят свое продолжение применительно к ситуации бытия современного искусства такие традиционные для социального развития искусства прошлого понятия, как меценатство, патронаж и др.

О том, насколько идея руководства искусством и «покровительства» художникам не чужда современной эстетике, свидетельствуют пассажи статьи английского эстетика из Кембриджа Джона Холлоуэя «Онтология искусства и социальная инженерия»: «Такой социальный феномен современности, как патронаж искусства со стороны местной администрации или правительства, хотя и имеет свои отрицательные стороны, создает множество артистических индивидуальностей»<sup>1647</sup>.

<sup>164/</sup> Holloway J. *Art Ontology and Social Engineering* // *New Literary History*. — 1979. — Vol. 10. — №3. — P. 492.

«Ангажированность», «завербованность», «социальный заказ», патронаж, партийность — все это идеи, в которых социальная ответственность и социальный долг художника выступают как тягостная обязанность, как духовная контрибуция, извне налагаемая на писателя обществом, классом, народом. Впрочем, усилия пропаганды и воспитательной работы среди художественной интеллигенции были направлены на то, чтобы принцип партийности превратить во внутренний импульс, сходный в известном плане не с юридическим законом, регулирующим извне поведение человека, а с моральным постулатом, который, как совесть и как долг, изнутри регулировал бы творческое поведение художника. О внутреннем, а не внешнем характере принципа партийности говорил М. Шолохов: «Советский художник пишет по зову сердца, но сердца наши принадлежат партии». Здесь возникает трактовка, оправдывающая партийность: якобы внутренний характер регулирования творческого поведения художника и позволяет ленинскому принципу партийности сочетать социальный долг художника со свободой творчества. Между тем никакая свобода творчества невозможна при социальном императиве и давлении извне, даже если их удастся вогнуть «внутрь», в сознание художника. Не случайно А. Твардовский говорил о внутреннем редакторе. Это цензура, загнанная (*вбитая*) внутрь художника. А средством вбивания были не только агитация и воспитание, но и аресты и отстрелы или «в лучшем случае» запреты на выход в свет произведений непокорного художника.

Практика, согласно Ленину, выступает как цель, основа, критерий истины и практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку. Социальная практика как бы пронизывает художественный процесс и делает цель не только конечной, но и начальной инстанцией художественно-творческого процесса. Это и предполагает ленинский принцип партийности, для которого воздействие искусства «в духе коммунизма» (см. устав Союза писателей СССР сталинской эпохи) на читателя есть не только конечная

цель, но и изначальная установка художественного творчества.

Психологическая категория установки разработана Узнадзе. Эта категория раскрывает внутренние, социально целенаправленные мотивы творческого процесса, которые его пронизывают, корректируют и движут. Категория целеполагания мыслительной деятельности имеет долгое социально-историческое развитие. Принцип партийности в художественной деятельности — это не установка, а партийный контроль над самой установкой творческой деятельности.

Теория художественной коммуникации и теория рецепции утверждают, что через художественное произведение происходит взаимодействие жизненного опыта писателя и читателя. Эти два жизненных опыта имеют свой социальный вектор, свою направленность. И в этом смысле не только творчество писателя, но и творчество критика и читателя, интерпретирующих произведение, принцип партийности стремился взять под контроль.

В эстетике и в творческом процессе образовалась оппозиция искусство для искусства/тенденциозность в искусстве. Последняя в марксистской эстетике перерастала в принцип партийности. Тенденциозность и партийность в искусстве противоречат искусству как сфере свободы (*красоте*) и спонтанности, непредсказуемости художественной реальности. Последняя, впрочем, отчасти и задана художественной концепцией, которую стремится выразить автор. (Здесь лазейка для внедре-



В. А. Фаворский. Братья.  
Из серии «Киргизия». 1946

ния тенденциозности и партийности в искусство!) Но сама эта концепция на логическом (*рационалистическом*) уровне может очень, смутно осознаваться автором, а художественная реальность, «одевающая», несущая эту концепцию, может быть самой различной и всегда непредсказуема. Ведь, собственно говоря, одна генеральная концепция определяет и объединяет целое художественное направление. И эта концепция у разных художников и в разных их произведениях выражается по-разному, «одевается» в разную художественную реальность.

Обсуждая такую проблему, русский философ С. Н. Булгаков писал: «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»<sup>165/</sup>.

<sup>165/</sup> Булгаков С. Н. Соч. В 2 тт. — М., 1993. — Т. 2. —

## ЭСТЕТИКА ТРОЦКОГО И СТАЛИНИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Троцкий прожил яркую жизнь революционера и прожектера, полководца и партийного руководителя, фанатика мировой революции и идеолога казарменного социализма, борца против тирании Сталина и претендента на его место со всеми вытекающими из этого последствиями. В отличие от вождей, которым судьба уготовила тюрьму, Троцкому суждена была сума. Он умер в Мексике, в изгнании, от руки сталинского убийцы, и в смертный час кровь обгарила страницы рукописи последней его книги — книги о Сталине.

Осмысливать политическое наследие Троцкого — дело историков. Я рассмотрю его эстетику. Основной труд Троцкого по этой теме, «Литература и революция», опубликован в 1923 г. и включает работы 1907—1923 гг. Книга не писалась как единое произведение, но она структурирована и обладает целостностью: в ней все объединено личностью автора и материалом эпохи. Книга эта многие годы входила в разряд запрещенной литературы. Что же таит в себе этот «запретный» теоретический плод и насколько он сладок?

В сочинении Троцкого мы встретим немало шаблонов, продиктованных классовым фанатизмом и пренебрежительным отношением к общечеловеческим ценностям в культуре, которые, впрочем, в отличие от некоторых позднейших партийных теоретиков, Троцкий все же признавал. И все-таки на его теоретическом сознании, ограничившемся усвоением идей Гегеля и Маркса и не прошедшем через эстетическую школу Аристотеля, Платона, Канта, лежит печать вульгарного социологизма — этой пандемической болезни почти всей «р-р-революционной» критики и эстетики. В результате — Троцкий полагает историчес-

ки правомерным исключение из культуры целых слоев русской интеллигенции начала XX в.: «...военное крушение режима надломило позвоночник междуреволюционному поколению интеллигенции». Насчет позвоночника, к сожалению, верно — он не мог выдержать огромную тяжесть пролетарской диктатуры. Однако именно это междуреволюционное поколение интеллигенции, о котором так язвительно пишет автор, дало русской культуре послеоктябрьские произведения Белого, Блока, Мандельштама, Ахматовой и создало русскую культуру зарубежья, хотя Троцкий излишне поспешно утверждает, что «эмигрантской литературы не существует».

Троцкий — уникальный партийный вожь, проявивший эрудицию в художественной культуре. Это преимущество объясняется отчасти культурным уровнем его партийных коллег-соперников. Он не был академическим исследователем. У него нет эстетической профессионализма, он не создавал эстетической системы. Он выступает не как серьезный ученый, а как тенденциозный политик. Например, у Троцкого нет единого принципа членения литературного процесса: он исходит то из чисто политических критериев («мужиковствующие», «попутчики»), то из собственно художественных (реалисты, символисты, футуристы).

Местами его сочинения скучны: «классовость искусства» давно набилась оскомину. Местами — интересны: «Слушайте музыку революции!» — этот призыв был близок и Блоку, и Маяковскому, и, читая Троцкого, ты его слышишь.

«Литература и революция» принадлежит прошлому и по системе взглядов, и по трактовке литературных явлений. Вместе с тем автор проявил известную эстетическую прозорливость и вкус. Так, Леонида Андреева он называет наиболее громкой, если не наиболее художественной фигурой межреволюционной эпохи, он одним из первых отмечает высокую одаренность Анны Ахматовой. На страницах книги читатель найдет имена Розанова, Есенина, Тихонова, Мережковского, Гиппиус, Кузмина, Замятина и многих других пи-

сателей, без которых нет истории отечественной литературы XX в. Здесь же встретятся и имена живописцев, и размышления об архитектуре, театре, живописи. Перед нами общеэстетические идеи, развиваемые на богатом конкретном материале. При этом в соответствии с традициями отечественной эстетики, отражающими удельный вес литературы в русской художественной культуре, в основе рассуждений Троцкого лежит в первую очередь литературный материал.

Сегодня, когда завершился целый цикл социального развития, интересно и поучительно посмотреть на его первые шаги. С исторической вершины последнего десятилетия века четко видно «потоков рождение и первое грозных обвалов движение». Некоторые обвалы культуры провоцировал сам Троцкий своей эстетикой и критикой, а некоторые культурные потоки взяли исток в его деятельности. Как охарактеризовать его эстетику? Какое место в цепи культурных событий века ей можно определить? Троцкий оправдывает жестокую советскую цензуру как направленную против «союза капитала с предрассудком». Насилие над культурой, творившееся в годы революции, воспринималось им как нормальное и необходимое, а Горького, который пытался противостоять этому насилию, Троцкий малопочтительно называет «достолюбезным псаломщиком». В такого рода пассажах сегодня нам видится человек, который при слове «культура» хватается за маузер. И это видение реально, но оно еще не дает полного представления об эстетической концепции Троцкого.

Троцкий, не обладая широкой эстетической базой, внимательно прочел Маркса и стал связующим звеном между дореволюционной марксистской искусствоведческой мыслью и вульгарно-социологическими теориями 30—50-х гг. В исторической цепи развития советской эстетики Троцкий — звено между Плехановым и Ждановым, и пока на упоминание о нем было наложено табу, не вполне ясны были истоки постулатов эстетики антипода и врага Троцкого — Сталина. Последний питал к Троцкому такую ненависть, что

приговорил его к смерти. И был к нему настолько равнодушен, что в первую годовщину революции назвал Троцкого ее творцом и потом многие годы перечитывал его сочинения. Троцкий внушал малообразованному Сталину пиетет, зависть и желание быть на него похожим. Не случайно характерное сталинское словечко «низкопоклонство» взято из работ Троцкого.

Родственность эстетики Сталина—Жданова с эстетикой Троцкого в вульгарно-социологическом классовом подходе к искусству, в сведении художественного содержания к его политическому и идеологическому эквиваленту, в уходе от понимания искусства в духе общечеловеческих ценностей. Разница лишь в том, что Сталин более последовательно проводил в жизнь эти принципы. Троцкий же делал некоторые благотворные отступления от последовательной идеологизации искусства. Именно это позволяло ему, вопреки другим партийным деятелям, и увидеть в Есенине не хулиганствующего люмпена, а поэта, и оценить высокую одаренность Ахматовой, о чем я уже упоминал.

И все же именно Троцкий заложил советскую традицию оценки художественных явлений не с эстетической, а с чисто политической точки зрения. Он дает политические, а не эстетические характеристики явлений искусства: «кадетство», «присоединившиеся», «попутчики». В культуре есть почва — традиции, но не бывает удобрений: Пегасы не производят навоза. Сократ, провозгласивший, что корзина с навозом прекрасна, если она полезна, в известном смысле был предтечей не только утилитаризма в эстетике, но и его продолжения в вульгарном классовом подходе, для которого нравственно и художественно то, что революционно и политически выгодно. Не пройдя через рефлексию кантовской идеи о бескорыстности эстетического отношения, мысль Троцкого оказалась склонна к утилитаризму. Пройти же кантовскую школу эстетики мешала предвзятость. Он пишет: «От материализма и «позитивизма», отчасти даже от

марксизма, через критическую философию (кантианство) — интеллигенция с начала столетия передвигалась к мистицизму».

Как бы то ни было, Сталин, Жданов и Троцкий в отношении к искусству «близнецы-братья». Если же отвечать на вопрос: «Кто более матери-истории ценен?» — то можно сказать: эстетика Сталина сыграла более разрушительно-формирующую роль и наложила реальную печать на художественный процесс и потому, что своей примитивностью была привлекательна для массы, и потому, что воплощалась в жизнь через мощную тоталитарную власть.

Эстетика Троцкого имеет известные преимущества перед сталинской: она опирается на более широкую культурную эрудицию, но не более того. В политике и в культурной политике Троцкий выступает как истинный сталинист, а Сталин — как истинный троцкист. Троцкий, например, безоговорочно одобряет революционный террор как историческую необходимость. Эта необходимость проявит себя крещендо и приведет к гибели и соратников, и противников Троцкого, и его самого, и многих не имевших к нему отношения людей. Сколько крестьян, рабочих, интеллигентов погибнет в этом огне! Наивно надеясь, что насилие не будет применяться в личных целях, Троцкий с фанатичной беспечностью, бездумной жестокостью и восторгом пишет: «Революция, применяющая страшный меч террора, сурово оберегает это свое государственное право: ей грозила бы неминуемая гибель, если бы средства террора стали пускаться в ход для личных целей. Уже в начале 18-го года революция расправилась с анархической разнузданностью и вела беспощадную и победоносную борьбу с разлагающими методами партизанщины».

Теоретически невнятная идея Сталина о существовании буржуазных и социалистических наций и вычеркивание из состава народа его «врагов» предвосхищаются мыслями Троцкого о нации. Он разделяет нацию и видит национальное за «прогрессивным», «передовым», «классово-революционным», а другой по-

ловине в этом отказывает: «Варвар Петр был национальнее всего бородатого и разужоренного прошлого, что противостояло ему. Декабристы национальнее официальной государственности Николая I с ее крепостным мужиком, казенной иконой и штатным тараканом. Большевизм национальнее монархической и иной эмиграции, Буденный национальнее Врангеля, что бы ни говорили идеологи, мистики и поэты национальных экскрементов». Здесь взгляды Троцкого соприкасаются со взглядами Ленина, для которого существуют две культуры в каждой национальной культуре. Согласно Троцкому, в динамике своей национальное совпадает с классовым, и во все критические эпохи нация ломается на две части, и национально то, что поднимает народ на более высокую хозяйственную и культурную ступень. С этим невозможно согласиться, ведь в том и суть гражданской войны, что по обе стороны линии фронта стоит один и тот же народ.

Сходство многих постулатов Сталина и Троцкого свидетельствует, что их борьба была больше борьбой за личную власть, нежели борьбой за иной исторический и культурный путь развития.

Нередко Троцкий думает совсем по-сталински: кто не с нами — тот против нас; главное в искусстве — содержание и политическая ориентация; писатели оцениваются в соответствии с критерием — за революцию или против. А разве не по-сталински звучит формулировочка «переплавка человека»? Какая же степень насилия огнем и ковкой в этом тезисе-образе?

Троцкий проявляет известную осторожность, формулируя принцип отношения партии к искусству. Некоторая осторожность даст себя знать вскоре и в известном постановлении партии по проблемам литературы (1925). Позже Сталин и Жданов отбросят эти полукорректные принципы воздействия на искусство. Однако не следует идеализировать идею Троцкого о культурной политике: в ней есть и похвальное желание учесть специфику искусства, и жесткость, «мнущая тебя, подтягивая вожжи». Он пишет: «Есть области, где партия руководит непосредственно и пове-

лительно. Есть области, где она контролирует и содействует. Есть области, где она только содействует. Есть, наконец, области, где она только ориентируется. Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно — руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего доверия разным художественным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции, чтобы помочь ее художественному оформлению. И уж во всяком случае партия не может стать и не станет на позицию литературного кружка, борющегося, отчасти просто конкурирующего с другими литературными кружками». В этих формулах мысль Троцкого колеблется от известной терпимости в отношении литературы до настойчивого подчеркивания необходимости повседневного партийного вмешательства в нее. Другими словами, вместе с известным либерализмом он высказывает согласную с Лениным мысль о недопустимости самотека в литературном процессе. При этом Троцкий огрубляет и ужесточает требование вмешательства и доводит его до перманентности и постоянства: «Совершенно очевидно, что и в области искусства партия не может ни на один день придерживаться либерального принципа *«laisser faire, laisser passer»* (предоставьте вещам идти своим ходом)».

Ни на один день! Вот ведь как суров. И дорого будет стоить культуре эта суровость. Далее Троцкий пишет: «Дело ведь вовсе не так обстоит, что у партии есть по вопросам будущего искусства определенные и твердые решения... Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции театра, об обновлении литературного языка, так же как — в другой плоскости — у нее нет и не может быть готовых решений о лучшем удобении, наиболее правильной организации транспорта и совершеннейшей системе пулемета».

Слава богу, хотя бы «нет твердых решений»! Но они скоро появятся, и Троцкий это допускает. Анализ же его суждений на фоне последующих исторических

событий убеждает в том, что вмешательство любой политической организации в художественный процесс идет во вред и политике, и литературе. Чтобы понять это, художественной культуре нужно было пережить годы сталинского террора, кампании по всяческой борьбе, доклады Жданова, опору Хрущева на «автоматчиков» в литературе, «бульдозерную» выставку и Манеж, годы брежневского застоя, психушек и изгнания художников из страны.

Эстетика Троцкого жила в последующем литературном развитии. Так, состоявшаяся в конце 30-х гг. в журнале «Литературный критик» полемика «вопрекистов» и «благодаристов», споривших о взаимоотношении мировоззрения и творчества писателя, была полемикой вокруг важных вульгарно-социологических постулатов эстетики, заданных Троцким.

С начала 30-х гг. Троцкого не читали, не упоминали, но в памяти, в подсознании, в устной традиции без идентификации с социально проклятым его именем жила как теоретический фольклор троцкистская эстетика. Категориальный аппарат критики, ее методология, теоретические идеи литературы, само литературоведческое осознание истории советской литературы и в его слабых, и в его ошибочных, и в некоторых положительных моментах до последних лет опиралось на концепции Троцкого. Ведь прижизненные критические оценки произведений писателей накладывают печать на суждения последующих поколений (так Белинский наложил печать на литературу и критику XIX в.). Стереотипы современной оценки накладываются на позднейшие. Это общая закономерность. В соответствии с ней Троцкий принял участие в формировании наших взглядов на советскую литературу. Вычеркнутый из жизни и из культуры своей родины, он жил в головах ее идеологических руководителей не только в виде проклятой личности, но и в виде осевших на самое дно их сознания и даже подсознания эстетических постулатов и установок. Троцкий — один из немногих критиков своего времени, охвативших всю основную литерату-

ру эпохи. Он определил многое в последующих литературоведческих концепциях и во взглядах читающей публики.

Особое место в литературном процессе отводит Троцкий критике. Она, по его мнению, наводит герменевтический мост взаимопонимания от души читателя к душе художника, и этот мост зиждется на вульгарных утилитарно-социологических опорах классовой принадлежности. При этом «социальный критерий не исключает, а идет рука об руку с формальной критикой, т. е. с техническим критерием мастерства».

Политический утилитаризм часто затмевает эстетическое сознание Троцкого. Он пишет: «Творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т. е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не «истинная» поэзия, то нечто большее ее». Социальная польза произведения важнее его художественных достоинств — эта мысль Троцкого войдет в культурный обиход и дорого будет стоить нашей культуре.

Впрочем, трудно приписать первооткрытие этой мысли Троцкому. Этот социально-утилитарный взгляд на искусство в обстановке бесконечной борьбы десятиков людей открывали для себя сами. Какой-нибудь Кочетов, ненавидящий Троцкого и не ведающий, что творит, утверждал в унисон ему: в искусстве важно не как, а что.

Руководствуясь вульгарно-социологическими инструментами классового анализа искусства, Троцкий находит антикрестьянские мотивы в творчестве Блока, Пильняка, серапионов, имажинистов, футуристов (Хлебникова, Крученых, Каменского). Он полагает, что мужицкая основа нашей культуры — вернее, бескультурия — обнаруживает все свое пассивное могущество. По мнению Троцкого, русская революция — это крестьянин, ставший пролетарием и на крестьянина опирающийся. Наше искусство — это интеллигент, колеблющийся между крестьянином и пролетарием. Эти литературно-критические представления нашли свое политическое воплощение в знаменитом Сталин-

ском определении интеллигенции как прослойки между классами.

В области литературоведческой методологии мысль Троцкого вращается между формализмом и вульгарным социологизмом и отдает предпочтение последнему. Он довольно поверхностно понимает формализм: «Объявив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу... этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов. Эта частичная работа, «не по чину» называемая формалистами... поэтикой, безусловно нужна и полезна, если понять ее... служебно-подготовительный характер. Она может войти существенным элементом в технику поэтического ремесла, в его практическую рецептуру». Как видим, Троцкий не отвергает формальный анализ произведения, но полагает, что это малозначимый его элемент, не осознавая, что художник мыслит стилем, формой и художественность — это не только форма образной мысли, но и ее эстетическое содержание. Интересна у него и подборка цитат из формалистов, характеризующая их принципы: «Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» (Шкловский). «Установка на выражение, на словесную массу — «единственный существенный для поэзии момент»; «Поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова» (Якобсон). «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма, таким образом, обуславливает содержание» (Крученых). Однако столь внимательно проштудировав формалистов, обнаружив их недостатки, Троцкий не смог полно увидеть их сильные стороны и понять, что художественность содержательна, семантически значима. Этого не смогла понять вся эстетика вульгарного социологизма.

Впрочем, Троцкий осознавал масштабы формальной школы: «Единственной теорией, которая на советской почве за эти годы противопоставляла себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория

искусства». Идея Троцкого о прямой конфронтации формализма и марксизма будет усвоена литературным и политическим сознанием эпохи и позже при сталинском ужесточении культурной политики приведет к разгрому этой литературно-критической школы. Отвергнуты будут и все рациональные, все плодотворные моменты формальной методологии, из которой позже возникнет структурализм и займет в 60—70-х гг. ведущие позиции в мировой критике.

Троцкий склонен к аргументам «не из вежливых» и к характеристикам жестким и грубым: формальная школа — «недоносок идеализма в применении к вопросам искусства»; на формалистах — печать скоропелого поповства. Для формалистов вначале было слово. А для Троцкого вначале было дело и слово явилось за ним, как звуковая его тень.

Троцкий порой пытается преодолеть крайности вульгарного социологизма и подчеркивает, что революционным является не только то искусство, которое говорит о рабочем и описывает фабричные трубы. Если обобщенно характеризовать установки Троцкого в области литературоведческой методологии, то можно сказать, что вульгарный социологизм он сочетал с элементами примитивно понятого формализма.

Ориентация на вульгарный социологизм приводит к тому, что классовое в рассуждениях Троцкого превалирует над общечеловеческим. Между тем последнее и определяет суть искусства, его эстетическое отношение к реальности. Этим художественное сознание и отличается от политики. Для Троцкого художественное сознание есть разновидность политического сознания или способ иллюстрации последнего. Это становится традицией, а затем и позицией Жданова и Сталина. Всем этим я вовсе не хочу сказать, что виновник всех бед нашей культуры только Троцкий. Ему просто удалось наиболее остро и определенно выразить общую тенденцию массового сознания партийной среды и придать этой тенденции энергию исторического движения. Что же касается персональной ответственности за эти ошибочные противокультурные

постулаты, то каждый из партийных современников Троцкого (в том числе и Ленин) внес свой вклад в вульгарно-социологический, утилитарно-политический подход к искусству. Прямолинейный социологизм дает себя знать на многих страницах сочинений и Троцкого, и других вождей революции.

Троцкий считал, что исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она закладывает основы внеклассовой, первой (!) подлинно человеческой культуры. Прогноз социального и художественного развития человечества Троцкий делает в духе своей теории перманентной революции. Он пророчит миру десятилетия борьбы, героями и жертвами которой будут люди не одного поколения. Соответственно революционным будет искусство этой эпохи.

Троцкому присущ исторический оптимизм, он уверен, что будущее лучше прошлого, так как оно вбирает в себя прошлое и поэтому «умнее и сильнее его». Россию он представляет как вершину, с которой берут начало истоки нового искусства.

Главную задачу пролетарской интеллигенции на ближайшие годы Троцкий видит не в формировании абстрактной новой культуры, а в планомерном критическом усвоении отсталыми массами элементов уже существующей старой культуры, чтобы проложить дорогу к новой. Задачи Пролеткульта Троцкий видит в борьбе за повышение культурного уровня рабочего класса. Троцкий справедливо критикует Пролеткульт, совпадая в этом с Лениным, за то, что тот стремился разрушать культуру прошлого и насаждать «искусственную и беспомощную новую классово-полноценную культуру». Впрочем, порой и Ленину, и Троцкому не чужды пролеткультовские нигилистические мотивы по отношению к культуре прошлого. У Ленина это особенно явственно сказалось в его известном споре с Луначарским, когда вождь настаивал на закрытии Большого театра как осколка дворянско-буржуазной культуры. Троцкий же подчеркивал, что пролетарскому писателю нужно «овладеть Пушкиным» для того, чтобы «уже тем самым преодолеть его».

Характеризуя советское искусство начала 20-х гг., Троцкий говорит, что это «не есть еще эпоха новой культуры, а только преддверие к ней» или даже подготовка к подготовке будущего социалистического искусства. По его мнению, в литературном процессе эпохи можно насчитать несколько пластов: 1) внеоктябрьская литература и примыкающий к ней футуризм как ответвление старой литературы; 2) советская мужиковствующая литература; 3) пролетарское искусство, которое еще проходит через ученичество и ассимилирует для нового класса старые достижения; 4) социалистическое искусство.

Во внеоктябрьской литературе Троцкий диагностирует конфликт революции и интеллигенции. Октябрь, согласно Троцкому, знаменовал «невозвратный провал» русской интеллигенции. Эта точка зрения на интеллигенцию глубоко укоренилась в партийной среде и обусловила многие беды и интеллигенции, и культуры, в конечном счете и партии.

Для Троцкого декаданс и символизм — плоды буржуазной индивидуализации личности, он же сторонник ее коллективного бытия, чреватого, как мы знаем это теперь, хунвейбиновскими последствиями для культуры. Индивидуализация есть необходимейший для личности процесс, без которого она становится безликой.

«Литература и революция» — некогда огненное, а ныне полуподозрительное сочетание слов. Однако, не проверив это словосочетание нашим современным опытом, мы рискуем ничего не понять в своей социальной истории и в истории культуры.

Искусство 20-х гг. не могло пройти мимо потрясенной эпохи, не могла пройти мимо них и эстетика, пытавшаяся осмыслить это искусство. В этом обстоятельстве заключены корни многих особенностей эстетики Троцкого, которая исходила из того, что новое искусство может быть создано только теми, кто живет заодно со своей эпохой.

Троцкий не только создал политизированную и идеологизированную эстетику, но и (критика — дви-

жущаяся эстетика!) воплотил ее в критическую деятельность. Например, он выступает как хлесткий полемист, дающий критические характеристики писателей и произведений в духе вульгарного социологизма. Так, по поводу Розанова Троцкий развязно пишет, что тот «был заведомой дрянью, трусом, приживальщиком, подлипалой. И это составляло суть его. Даровитость его была в пределах выражения этой сути». Однако Троцкий не ограничивается грубостью (позже у Жданова крайняя литературно-критическая лексика станет единственным аргументом и инструментом). Отдав дань этой проработочно-бранной форме критики и заложив ее прочную традицию, Троцкий переходит к вразумительным аргументам, которые трудно принять, но которые бросают на предмет анализа свой свет: «Когда говорят о «гениальности» Розанова, выдвигают главным образом его откровения в области пола... Австрийская психоаналитическая школа (Фрейд, Юнг, Альберт Адлер и др.) внесла неизмеримо больший вклад в вопрос о роли полового момента в формировании личного характера и общественного сознания... Даже и парадоксальнейшие из преувеличений Фрейда куда более значительны и плодотворны, чем размашистые догадки Розанова». Троцкий критикует Розанова за то, что он во время дела Бейлиса доказывал употребление евреями в культовых обрядах христианской крови, а незадолго до смерти писал о евреях как о «первой нации в мире». Такая характеристика, по мнению Троцкого, «немногим лучше бейлисиады, хоть и с другой стороны».

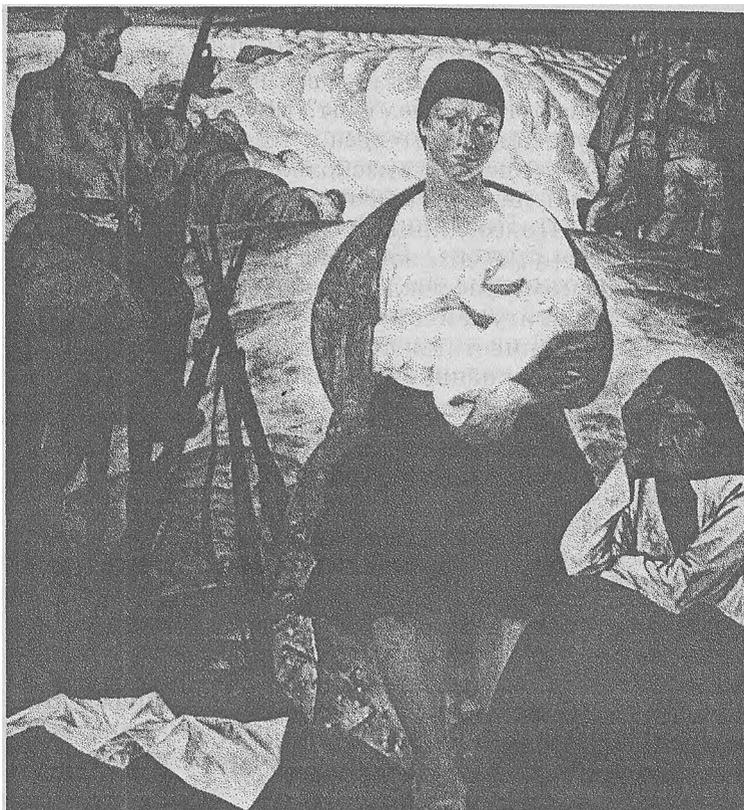
Сегодня Розанов, как и многие незаслуженно вычеркнутые из культуры ее деятели, попал в поле зрения наших читателей. Соображения и критические возражения Троцкого будут играть роль в создании культурного поля восприятия этого сложного писателя. Столь же существенны и высказывания Троцкого о других возрождаемых или переосмысляемых ныне фигурах русской литературы XX в. — Бунине, Мережковском, Гиппиус, Котляревском, Зайцеве, Замятине и других. Однако читателю подчас нужна боль-

шая терпимость, чтобы спокойно, как спорное мнение читать такие характеристики: «Белый — покойник и ни в каком духе он не воскреснет».

Троцкий явился едва ли не первым историком советской литературы. Он считает, что после семнадцатого года развивается переходное искусство, связанное с революцией, но не являющееся искусством революции. По его мнению, Пильняк, Всеволод Иванов, Тихонов, «Серрапионовы братья», Есенин, имажинисты, Клюев были бы невозможны без революции. Литературный и общий духовный облик этих писателей создан революцией, и каждый из них по-своему приемлет ее.

Рассуждая о явлениях литературы, Троцкий мыслит не в эстетических, а в политических категориях и вносит в литературную критику на многие годы утвердившиеся в ней внеэстетические термины. В частности, определяя термин «попутчик» применительно к литературе, он считает, что общая черта всех попутчиков — их резкая отделенность от коммунизма, чуждость коммунистическим целям. Попутчик через голову рабочего глядит с надеждой на мужика. «Относительно попутчика, — пишет Троцкий, — всегда возникает вопрос: до какой станции? Этого вопроса нельзя сейчас, однако, предрешить и в самой приблизительной степени». Жизнь ответила на этот вопрос трагедией. Та группа писателей, которая именовалась попутчиками, ехала не дальше станции «37-й год». Клюев и Пильняк погибли в застенках и лагерях. Есенин еще раньше покончил с собой. Тихонов написал исторически ложную поэму «Киров с нами». Всеволод Иванов — недостойную его пера повесть о Пархоменко и многие годы безмолвствовал. Распались как группа и изменились в своем творческом лице «Серрапионовы братья» и имажинисты. Они перестали существовать как литературное направление. Имажинист Гумилев был расстрелян еще до выхода книги Троцкого.

Хотя эстетика Троцкого строится преимущественно на литературном материале, но учитываются и другие виды искусства. Так, признавая мастерство труппы Художественного театра и отвергая с точки зрения



*М. Савицкий. Партизанская мадонна*

революционного утилитаризма «ныне ненужное» его искусство, он пишет: «Они не знают, куда девать свою высокую технику и себя самих. То, что совершается вокруг, им враждебно и уж во всяком случае чуждо. Подумать только: люди до сих пор живут в настроениях чеховского театра. «Три сестры» и «Дядя Ваня» в 1922 году! Благородная, вымирающая каста ювелирного театра... Не сюда ли относится и даровитейшая Ахматова?»

Входит в круг размышлений Троцкого и живопись.

Он рассуждает и здесь революционно-утилитарно: «Пишут «советские» портреты, и пишут иногда большие художники. Опыт, техника — все налицо, только вот портреты непохожи. Почему бы? Потому, что у художника нет внутреннего интереса к тому, кого он пишет, нет духовного сродства и «изображает» он русского или немецкого большевика, как писал в академии графин или брюкву... Присоединившиеся... пойдут навозом под новую культуру. А это вовсе не так мало». За этими внешнеэстетическими рассуждениями Троцкого стоит спекулятивная антигуманная глобальная идея: современное поколение живет для того, чтобы унавозить почву для счастливой жизни будущих поколений. Сегодня мы уже хорошо знаем, насколько оказалась подла, социально безответственна эта идея, загубившая жизнь не одному поколению советских людей и не давшая ничего будущим поколениям.

Троцкий не создал целостной научной эстетической системы. Он создал политически прикладную эстетику, служившую целям воздействия партии на искусство. Эта эстетика абсолютно созвучна ленинскому учению о партийности в литературе и искусстве. Именно этот тип эстетики, предложенный Лениным и Троцким и продолжающий традиции нормативизма Буало, послужил образчиком для ждановско-сталинской эстетики, служившей ошейником с шипами для художественной интеллигенции.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Социалистический реализм — ангажированное партийной бюрократией искусство, обслуживавшее потребности тоталитарного общества в формировании «нового человека». Согласно официальной эстетике, это искусство отражает интересы пролетариата, а позд-

нее — всего социалистического общества. Внутри ангажированного, официозного искусства как ересь развивалось терпимое властями полуофициозное, нейтральное в политическом отношении, но глубоко гуманистическое (Окуджава, Высоцкий) и фрондерское (Евтушенко, Вознесенский) искусство. Об этом типе «художественной» деятельности существовала эпиграмма:

Поэт поэзией своей  
Творит всесветную интригу:  
Он с разрешения властей  
Властям показывает фигу.

В периоды смягчения тоталитарного режима (например, в оттепель) на страницы печати прорывались и произведения, бескомпромиссно правдивые («Один день Ивана Денисовича» Солженицына). Однако и в более жесткие времена рядом с парадным искусством существовал «черный ход»: поэты использовали эзопов язык, уходили в детскую литературу, в художественный перевод. Отверженные художники («андеграунд») образовывали группы, объединения (например, СМОГ, Лианозовская школа в живописи и поэзии), помогавшие легче переносить социальный бойкот издательств, выставкомов, бюрократических инстанций и «полицейских участков культуры».

Социалистический реализм возник в начале XX в. в России. Его родоначальником стал Максим Горький, художественные начинания которого продолжило и развило советское искусство.

Всякий художественный метод как исторически обусловленный тип образного мышления определяется тремя факторами: 1) действительностью, 2) мировоззрением художников, 3) художественно-мыслительным материалом, из которого они исходят. Образное мышление художников социалистического реализма зиждилось на жизненной основе убыстрившейся в своем развитии действительности XX в., на мировоззренческой основе принципов историзма и диалектичес-

кого понимания бытия, опираясь на реалистические традиции русского и мирового искусства.

Само понятие «социалистический реализм», выразившее художественно-концептуальные качества нового искусства, было выработано в ходе бурных дискуссий и теоретических поисков. Эти поиски были делом коллективным, в котором в конце 20-х—начале 30-х гг. принимали участие многие деятели культуры, по-разному определявшие новый метод литературы: «пролетарский реализм» (Ф. Гладков, Ю. Либединский), «тенденциозный реализм» (В. Маяковский), «монументальный реализм» (А. Толстой), «реализм с социалистическим содержанием» (В. Ставский). В 30-х гг. деятели культуры все больше сходятся на определении творческого метода советского искусства как метода социалистического реализма. «Литературная газета» 29 мая 1932 г. в передовой статье «За работу!» писала: «Массы требуют от художников искренности, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции». Руководитель украинской писательской организации И. Кулик (Харьков, 1932) говорил: «...условно тот метод, на который мы с вами могли бы ориентироваться, следовало бы назвать «революционно-социалистический реализм». На совещании писателей на квартире у Горького 25 октября 1932 г. художественным методом литературы в ходе обсуждения был назван социалистический реализм. Позже коллективные усилия по выработке концепции художественного метода советской литературы были «забыты» и все было приписано Сталину.

Теория социалистического реализма была наполнена догмами и вульгарно-социологическими положениями и в таком виде использовалась как средство бюрократического давления на искусство. Это проявилось в авторитарности и субъективизме суждений и оценок, вмешательстве в творческую деятельность, нарушении творческой свободы, жестких командных способах руководства искусством. Это дорого обошлось многонациональной советской культуре, сказалось на

духовном и нравственном состоянии общества, на человеческой и творческой судьбе многих художников. Так, в 1946 г., когда наша страна жила радостью победы и болью огромных утрат, было принято постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград». С разъяснением постановления на собраниях партийного актива и писателей Ленинграда выступил Жданов. Творчество и личность Михаила Зощенко были охарактеризованы им в таких «литературно-критических» выражениях: «мещанин и пошляк», «несоветский писатель», «пакостничество и непотребство», «выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку», «беспринципный и бессовестный литературный хулиган». Об Анне Ахматовой было сказано, что диапазон ее поэзии «ограничен до убожества», ее творчество «не может быть терпимо на страницах наших журналов», что, «кроме вреда», произведения этой не то «монахини», не то «блудницы» ничего не могут дать нашей молодежи.

Грубый тон литературных поучений, «проработки», гонения, запреты, солдафонское вмешательство в творчество художников обосновывались диктатом исторических обстоятельств, экстремальностью переживаемых ситуаций, постоянным обострением классово-борьбы. Многие художники, в том числе крупнейшие, стали жертвами произвола: Е. Чаренц, Т. Табидзе, Б. Пильняк, И. Бабель, М. Кольцов, О. Манделъштам, П. Маркиш, В. Мейерхольд, С. Михоэлс. Были оттеснены от художественного процесса и годами молчали или работали в четверть силы, не имея возможности показать результаты своего творчества, Ю. Олеша, М. Булгаков, А. Платонов, В. Гроссман, Б. Пастернак, Р. Фальк, А. Таиров, А. Коонен.

Некомпетентность руководства искусством сказывалась и в присуждении высоких премий за конъюнктурные и слабые произведения, которые, несмотря на пропагандистскую шумиху вокруг них, не только не вошли в золотой фонд художественной культуры, но и вообще быстро забылись.

Некомпетентность и авторитарность, грубость бы-

ли не только личными свойствами характера партийных руководителей, но (абсолютная власть разлагает вождей абсолютно!) стали стилем партийного руководства художественной культурой. Сам принцип партийного руководства искусством — ложная и противокультурная идея.

Согласно манифестированным теоретическим постулатам, социалистический реализм предполагает включение в образное мышление романтики — образной формы исторического предвосхищения, мечты, основанной на реальных тенденциях развития действительности и обгоняющей естественный ход событий. Социалистическому реализму присущ историзм: исторически конкретная художественная реальность должна обретать в нем «трехмерность» (писатель стремится запечатлеть, говоря словами Горького, «три действительности» — прошлое, настоящее и будущее). Здесь в этот метод вторгаются постулаты утопической идеологии коммунизма, твердо знающей «светлое будущее человечества». Однако для поэзии в этой устремленности в будущее (даже если оно утопическое) было много привлекательного, и поэт Леонид Мартынов писал:

Ты  
Не почитай  
Себя стоящим  
Только здесь вот, в сущем,  
В настоящем,  
А вообрази себя идущим,  
По границе прошлого с грядущим.

Вводит грядущее в изображаемую им реальность 20-х гг. и Маяковский в пьесах «Клоп» и «Баня».

Понятие «социалистический реализм» бюрократически использовалось в качестве сепаратора, отделяющего «дозволенное» («наше») искусство от «недозволенного» («ненашего»). Из-за этого отвергалось многообразие отечественного искусства, на периферию художественного процесса или за его границы отнес-

нялись неоромантические повести А. Грина, живопись А. Рылова (картина «В голубом просторе»), новореалистические бытийно-событийные, гуманистические романы «Белая гвардия» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Котлован» А. Платонова, скульптура С. Коненкова, живопись П. Корина, Р. Фалька, графика В. Фаворского, поэзия М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Ахматовой, И. Бродского, передающая состояние духа личности.

Отечественное искусство в XX в. прошло ряд этапов, одни из которых обогатили мировую культуру шедеврами, а другие оказали решающее (не всегда благотворное) воздействие на художественный процесс в странах Восточной Европы и в Азии (Китае, Вьетнаме).

Первый этап (1900—1917) — серебряный век. Зарождение и развитие символизма, имажинизма, футуризма. В романе «Мать» Горького формируются принципы социалистического реализма.

Второй этап (1917—1931) характеризуется эстетической полифонией и плюрализмом методов. В эти годы происходило становление социалистического реализма и открытие им активной личности, участвующей в творении истории через насилие, по утопической модели классиков марксизма.

В искусстве возникла проблема новой художественной концепции личности и мира. Вокруг этой концепции в 20-х гг. шла острая полемика. Конструктивисты утверждали рационалистического человека индустриального общества, левовцы<sup>1667</sup> — «стандартизированного активиста», перевальцы<sup>1677</sup> — самоценно-ренессансного человека, рапповцы — личность, социально-утилитарно пригодную эпохе.

При образовании в первой половине 30-х гг. союза писателей и других творческих союзов социалистический реализм был определен как художественный

<sup>1667</sup> Левый фронт искусств (ЛЕФ) — литературно-художественное объединение, созданное в Москве в 1922 г.

<sup>1677</sup> «Перевал» — литературная группа, возникшая в конце 1923 г. при журнале «Красная новь».

метод, требующий от писателя (шире — от художника вообще) правдивого и исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии; подчеркивалась задача воспитания трудящихся в духе коммунизма. В этом определении не оказалось ничего специфически эстетического, ничего относящегося собственно к искусству. Определение было с равным успехом применимо и к истории как науке, и к журналистике, и к пропаганде и агитации. В то же время это определение социалистического реализма трудно было применить к таким видам искусства, как архитектура, прикладное и декоративное искусство, музыка, к таким жанрам, как пейзаж, натюрморт. За пределами указанного понимания художественного метода, по существу, оказались лирика и сатира. Оно отсекало от нашей культуры или ставило под сомнение крупные художественные ценности.

Как высшие достоинства человека искусство социалистического реализма воспекает героизм, самоотверженность, самопожертвование («Смерть комиссара» Петрова-Водкина), самоотдачу («сердце отдать временам на разрыв» — Маяковский). Собственные интересы личности не принимаются во внимание. Искусство утверждает, что личное счастье человека — в самоотдаче и служении «счастливому будущему человечества», а источник исторического оптимизма и наполненности жизни личности социальным смыслом в приобщенности ее к сознательному творчеству нового «справедливого общества». Этим пафосом проникнуты романы «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, поэма «Хорошо» Маяковского.

В фильмах Сергея Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец «Потемкин» судьба личности отодвигается на второй план судьбой массы. Сюжетом становится то, что в гуманистическом искусстве, озабоченном судьбой личности, было лишь второстепенным элементом, «общественным фоном», «социальным пейзажем», «массовой сценой», «эпическим отступлением». Однако Эйзенштейн все же не полностью устранил индивидуального героя, не принес его в жертву исто-

рии. Сильнейшее сострадание вызывает мать в эпизоде на одесской лестнице («Броненосец «Потемкин»). Однако при этом режиссер не замыкает сочувствие зрителя на личной судьбе персонажа, а сосредоточивает аудиторию на переживании драмы самой истории.

*Инвариант художественной концепции социалистического реализма на начальном этапе его развития: человек в «железном потоке» истории «каплей льется с массами».* Иначе говоря, смысл жизни личности усматривается в самоотвержении (утверждается героическая способность человека «сердце отдать временам на разрыв»), в приобщении к творению истории («и нету других забот!»). Прагматическо-политические задачи ставятся выше нравственных постулатов и гуманистических ориентаций:

И если эпоха прикажет: убей! — Убей.

И если эпоха прикажет: солги! — Солги.

На следующем этапе (1932—1956) эстетический плюрализм административно пресекается, углубляется идея активной личности, но эта личность не всегда имеет ориентацию на подлинно гуманистические ценности. Высшими жизненными ценностями становятся вождь, партия и ее цели. Вместе с тем метод социалистического реализма в соответствии с реалистической традицией нацеливал художника на создание объемного, эстетически многоцветного характера. Таков, например, характер Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» М. Шолохова.

*На новом этапе (1956—1984) искусство социалистического реализма, утверждая исторически активную личность, стало задумываться о ее самоценном значении.*

Если художники прямо не задевали власть партии или принципы социалистического реализма, бюрократия терпела их, если служили — награждала. «А если нет — так нет»: травля Б. Пастернака, арест И. Бродского, высылка А. Солженицына, «бульдозерная» вы-

ставка в Измайлове, проработка в Манеже... — этапы большого пути.

В этот период уставное определение социалистического реализма окончательно утратило авторитет. Стали нарастать предзакатные явления. Все это сказалось на художественном процессе: он потерял ориентиры, в нем возникла «вибрация», с одной стороны, увеличился удельный вес художественных и литературно-критических явлений антигуманистической и националистической направленности, с другой стороны, появились произведения апокрифически-диссидентского (*демократического*) содержания.

В уставах творческих союзов утратившее авторитет определение стали кроить и латать, но в конце концов дело свелось к отсечению второй части формулировки, где речь шла о коммунистическом воспитании средствами искусства. Взамен утраченного определения можно дать следующее: социалистический реализм — метод (*способ, инструмент*) построения художественной реальности, вбирающей социально-эстетический опыт XX в., несущей в себе художественную концепцию личности социально активной в деле насильственного изменения мира. В этой личности пробуждается самосознание — ощущение своей самоценности и протест против насилия.

Несмотря на продолжающееся бюрократическое вмешательство в художественный процесс, жизненные импульсы действительности, мощные художественные традиции прошлого способствовали возникновению ряда ценных произведений.

Рассказ Шолохова «Судьба человека» полон восхищения солдатом и боли за его судьбу. Соколов мужественно ведет себя в фашистском плену, спасает от смерти командира, убивая предателя. С огромными трудностями вырвавшись из плена, он не находит дома никого из своих близких — вся его семья погибла. Мучительно, как выздоравливающий после смертельной болезни человек, возвращается опаленный войной Соколов к жизни. И точкой опоры в его возрождении становится мальчик-сирота — благодаря тому, что

Соколов взял на себя ответственность за его судьбу и почувствовал себя нужным. Шолоховский рассказ проникнут грустью и сожалением, что все мы задолжали во внимании человеку, отдающему всего себя другим. Заканчивается рассказ нотой надежды, но не столько на облегчение «давления истории» на личность, сколько на силы и терпение человека: «...И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит, и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина». Шолохов утверждает *ответственность человека перед обществом и общества перед человеком*.

Искусство утверждает связь человека с широкой традицией национального бытия народа. В произведениях Шукшина и Айтматова с особой силой звучит эта проблематика. В первые десятилетия своего развития советское искусство (Всеволод Иванов и Фадеев в образах дальневосточных партизан, Фурманов в образе Чапаева, Шолохов в образе Давыдова) запечатлевает людей, вырывающихся из традиций и быта старого мира. Казалось бы, произошел решительный и бесповоротный обрыв невидимых нитей, связывающих личность с прошлым. Однако искусство 60-х—начала 80-х гг. обращает все большее внимание на то, как, какими чертами личность связана с многовековыми психологическими, культурными, этнографическими, бытовыми, этическими традициями, ибо выяснилось, что человек, в революционном порыве порвавший с национальной традицией, лишается почвы для общественно целесообразной, гуманной жизни.

Чингиз Айтматов решительно отрицает одного из персонажей повести «Белый пароход», Оразкула, который жесток и деспотичен, губит природу и попирает нравственные постулаты своего народа. Олениха, убитая по приказу Оразкула, олицетворяет в повести глубокую национальную традицию доброты ко всему живому и символизирует историческое прошлое киргизского народа. Безнравственность Оразкула сказыв-

ваается не только в самоуправстве по отношению к окружающим, но и в посягательстве на историю своего народа. Без связи с национальной культурой личность оказывается пустой и разрушительно жестокой.

В конце 40-х гг. в ряде биографических фильмов социальная обусловленность личности художника трактовалась прямолинейно (вспомним, например, ленты о Глинке, Мусоргском и др.). Внутренние противоречия самого художника, его творческая активность нередко не принимались во внимание. Poleмичным по отношению к такой традиции был биографический фильм «Чайковский» с Иннокентием Смоктуновским в заглавной роли. В этой ленте творчество Чайковского показано как результат решения глубинных внутренних противоречий личности композитора. И это было бы правдиво, если бы эти противоречия выступали не только как продолжение во взрослом человеке комплексов, которые «завязались» в духовном мире ребенка, но и как результат взаимодействия со сложной социальной действительностью. Углубившись во внутренний мир художника и поставив важную проблему значения внутренних коллизий личности для ее деятельности, авторы фильма «Чайковский», к сожалению, отказались от анализа социальной обусловленности творческого процесса.

Андрей Платонов выдвинул художественную формулу: «Без меня народ не полный». Та же мысль о слиянности жизни человека с жизнью народа звучит и в художественной формуле Маяковского: человек «каплей льется с массами». Однако новый исторический период чувствуется в акцентировке Платоновым самоценного значения личности.

История социалистического реализма поучительно продемонстрировала, что в искусстве важны не приспособленчество, а художественная правда, сколь бы горька и «неудобна» она ни была. И если художественная правда, заключенная в произведении, не совпадает с сиюминутной конъюнктурой — это вовсе не значит, что произведение следует запретить и выбросить из художественного процесса. История показыва-

ет, что «запретители» оставались за ее бортом, а запрещенное произведение в нее возвращалось (вспомним, например, поэму Твардовского «По праву памяти»).

Без правды нет ни искусства, ни социальной справедливости, ни гласности, ни демократии, ни гражданственности. Правды не может быть слишком много. Адекватно отражающая мир, она неисчерпаема. Художественная правда адекватна реальности в макрокосме культуры человечества и в микрокосме нашей повседневности.

Еще более решительно утверждая исторически активную личность, советское искусство впервые начинает осознать обоюдность процесса: не только личность для истории, но и история для личности. Сквозь трескучие лозунги служения «счастливому будущему» начинает пробиваться идея самоценности человека. Искусство социалистического реализма в духе запоздалого классицизма продолжает утверждать приоритет «общего», государственного над «частным», личным. Продолжает проповедоваться включенность личности в историческое творчество масс. Вместе с тем в романах В. Быкова, Ч. Айтматова, в фильмах Т. Абуладзе, Э. Климова, спектаклях А. Васильева, О. Ефремова, Г. Товстоногова, в актерских работах М. Ульянова, И. Смоктуновского, в музыке Р. Щедрина, в лучших произведениях нашего изобразительного искусства не только звучит привычная для социалистического реализма тема ответственности личности перед обществом, но и возникает тема, готовящая идею «перестройки», тема ответственности общества за судьбу и счастье человека.

Возникает самоотрицание социалистического реализма. В нем (а не только вне его, в опальном и подпольном искусстве) начинает звучать идея: человек не топливо истории, дающее энергию для абстрактного прогресса. Будущее создается людьми для людей. Человек должен отдавать себя людям, эгоистическая замкнутость лишает жизнь смысла, превращает ее в абсурд. Однако если духовный рост человека вне общества чреват деградацией личности, то и развитие

общества вне и помимо человека, вопреки его интересам пагубно и для личности, и для общества.

Эти идеи после 1984 г. станут духовным фундаментом перестройки, а после 1991 г. — десоветизации и демократизации общества.

Пятый период — с середины 80-х гг. — конец социалистического реализма (он не пережил социализм и советскую власть) и начало плюралистического развития отечественного искусства. Появление соц-арта (Меламид), концептуализма (Д. Пригов, И. Иртеньев), развитие новых тенденций в реализме (В. Маканин).

Утрата связей с глубинными пластами национальной культуры (см. об этом выше, в связи с проблематикой, поставленной Айтматовым) в ходе строительства «нового человека» обернулась многими бедствиями для народов, над которыми проводился этот эксперимент. И бедой из бед стала готовность нового человека к межнациональным конфликтам (Сумгаит, Карабах, Ош, Фергана, Южная Осетия, Грузия, Абхазия, Приднестровье, антисемитская пропаганда ряда печатных органов) и гражданским войнам (Грузия, Таджикистан, Чечня). Прав польский интеллеktуал Михник: высшей и последней стадией социализма является национализм. Немирный развод по-югославски и мирный — по-чехословацки или по-беловежски — еще одно печальное тому подтверждение.

Ныне гуманистически ориентированное искусство обретает двух противников, подтачивающих и разрушающих высшие гуманистические ценности человечества. С одной стороны, это социальное равнодушие, эгоцентризм личности, празднующей историческое освобождение от контроля государства и сложившей с себя все обязанности перед обществом, корыстолюбие неопитов «рыночной экономики». С другой стороны, это левацко-люмпенский экстремизм обездоленных коррумпированной и неумелой демократией, заставляющий людей оглядываться на социалистические ценности прошлого с их стадным коллективизмом, уничтожающим личность. Развитие общества, его совершенствование должны идти через человека, во имя

личности. Это надежный гуманистический ориентир для искусства.

Проблема «личность и прогресс» остро ставилась еще Герценом: «Неужели... вы обрекаете современных людей на жалкую участь кариатид, поддерживающих террасу, на которой когда-нибудь другие будут танцевать... или на то, чтоб быть несчастными работниками, которые, по колено в грязи, тащат барку с таинственным руном и со смиренной надписью «Прогресс в будущем» на флаге? Утомленные падают на дороге... а дороги... не цель, а, если хотите, уловка... Каждая эпоха, каждое поколение, каждая жизнь имели, имеют свою полноту, по дороге развиваются новые требования... новые средства... Цель для каждого поколения — оно само»<sup>168</sup>. Гуманна лишь позиция, признающая самоценное значение личности, утверждение прогресса не вопреки и не за счет человека, а во имя его.

К сожалению, эта истина оказалась неизвестной или неинтересной ни коммунистическим строителям далекого «светлого будущего», ни шоковым терапевтам, строителям рынка. Демократизация нашего общества и исчезновение партийной опеки способствовали тому, что вышли в свет такие острые произведения, авторы которых стремятся художественно осмыслить историю нашего общества во всем ее драматизме, даже трагизме, как повесть Анатолия Рыбакова «Дети Арбата», роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба». Вышли на страницы печати «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Котлован» Андрея Платонова и другие произведения, долгие годы остававшиеся за пределами круга чтения советского человека. Именно благодаря новой атмосфере вышли фильмы «Мой друг Иван Лапшин», «Плюмбум, или опасная игра», «Легко ли быть молодым», «Такси-блюз». Фильмы последнего десятилетия с болью говорят о трагедиях про-

<sup>168/</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 тт. — М., 1955. — Т. 6. — С. 34, 35.

шлого («Покаяние»), выражают беспокойство за судьбу молодого поколения («Курьер», «Луна-парк»), повествуют о надеждах на будущее.

## СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНО- КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В РОССИИ

Культура по своей природе диалогична. Она ведет с человеком вечный диалог, в котором художественные произведения не только рождаются, но и живут, обретают смысл и социальный статус. Изменения читателя и его жизненного опыта ведут к изменению литературы, и не только рождающейся, но и существующей. Ее содержание меняется. «Свежими и нынешними очами» читатель прочитывает литературные тексты и находит в них ранее неведомые смысл и ценность. Этот закон эстетики особенно внятно проявляется в переломные эпохи, когда резко меняется жизненный опыт людей. Наше переломное время сказалось не только на социальном статусе и рейтинге литературных произведений, но и на состоянии литературного процесса.

Каково же это состояние? Все основные направления отечественной литературы претерпели крах, ибо предлагаемые ими художественные концепции мира оказались несостоятельными. (Последнее не исключает художественной значимости отдельных произведений, создаваемых чаще всего ценой отхода писателя от концепции направления. Примером тому взаимоотношения В. Астафьева с деревенской прозой.)

Литература светлого настоящего и будущего (социалистического реализма) ушла из культуры. Кризис самой идеи построения коммунизма лишил это направление идеологического основания и целей. Одного «Архипелага ГУЛАГ» достаточно, чтобы все произведения, дающие нашу жизнь в розовом свете, обнаружили свою лживость.

Новейшей модификацией этого направления ста-

ла национал-большевистская, шовинистическо-имперская литература. В государственно-патриотической форме это направление представлено творчеством Проханова, славившего экспорт насилия в виде вторжения советских войск в Афганистан. Националистическую форму этого направления можно найти во многих произведениях, публикуемых журналами «Молодая гвардия» и «Наш современник». Крах этого направления отчетливо виден на историческом фоне пламени дважды (в 1934 и в 1945 гг.) горевшего рейхстага. И как бы ни развивалось это направление, исторически оно уже опровергнуто и чуждо мировой культуре.

Литературное направление, опиравшееся на идею социализма с человеческим лицом, производило парикмахерскую операцию: с лица социализма сбрасывались сталинские усы и приклеивалась ленинская борода. По этой схеме создавались пьесы М. Шатрова.

Это направление художественными средствами вынуждено было решать политические проблемы, когда другие средства были закрыты. Писатели делали макияж на лице казарменного социализма. Шатров давал либеральную по тем временам трактовку нашей истории, трактовку, способную и удовлетворить, и просветить высшее начальство. Многие зрители восторгались тем, что намеком дан Троцкий, и это уже воспринималось как открытие, или намеком говорилось, что Сталин был не совсем хорошим. Это воспринималось с восторгом нашей полужадавленной интеллигенцией. В ключе социалистического либерализма написаны и пьесы В. Розова. Его юный герой крушит мебель в доме бывшего чекиста снятой со стены отцовской буденовской шашкой, которой некогда рубили белогвардейскую контру. Сегодня такие временно прогрессивные произведения из полуправдивых и умеренно привлекательных превратились в ложные. Короток был век их триумфа.

Деревенской прозе уделяли восторженное внимание критики, издатели, переводчики. Эта литература имела серьезные завоевания («Привычное дело» В. Белова, «Живи и помни», «Прощание с Матерой»

В. Распутина). Еще до того, как опустели полки продовольственных магазинов, до того, как партия стала сооружать очередную вавилонскую башню — Продовольственную программу, писатели-деревенщики смело осудили тогда еще неприкасаемую коллективизацию. Эта социальная смелость деревенской прозы обусловила ее художественные достижения. Однако сама идеология деревенской литературы потерпела крах. Деревенщики стали отрицать городскую культуру. В пустыне духа оазис — деревня. В ней истинная жизнь, потому что сохранились духовные основы бытия народа. Согласно идеологии этого литературного направления, крестьянин — единственный истинный представитель народа, единственный носитель идеалов, деревня дает основу для всеобщего национального возрождения страны.

Деревенщики исходили из общечеловеческих идеалов, которые только и плодотворны в искусстве. Патриархальность крестьянина утверждалась ими как высшая нравственная ценность и идеал. Однако вскоре общечеловеческая точка зрения была вытеснена классовая — крестьянской. Жизнь перестала измеряться общечеловеческим, а человеческое стало измеряться крестьянским. Взамен сталинской пролетарской партийности деревенщики обрели не менее узкую — крестьянскую, и сразу добрый мир превратился во враждебный, полный опасностей: иноверцы, инородцы, рок-музыка, модернизм, эротика, Запад. И стали писатели смотреть на этот мир глазами отчаяния и муки, ненавядя многое в этом мире и воображая ненависть мира к себе. Так возникла иллюзорная идея русофобии, идея объективно имперская, реваншистская, сталинистская, построенная по превратной закольцованной схеме: я всех вас ненавижу — значит, вы ненавидите меня, а поскольку вы меня ненавидите, я ненавижу вас и готов вас уничтожить. Главная незадача деревенской литературы — герой, утверждаемый ею. Плодоносившая ветвь нашей литературы — деревенская проза — высохла, потому что не может быть идеалом крестьянин, превращенный раскулачиванием,

коллективизацией и десятилетиями несвободного труда в люмпен-крестьянина, не способного прокормить свой народ. Люмпен-крестьянин сегодня не хочет взять землю, завидует новому фермеру и живет по формуле: казалось бы, какое мне дело, что у соседа корова сдохла, а все-таки приятно. Для люмпен-крестьянина зажиточный крестьянин — чужой и сомнительный человек. Можно ли люмпен-крестьянина, забывшего землю и бога, выдавать за идеал? Может ли он быть героем великой литературы?

Еще одно направление русской словесности — люмпен-интеллигентская литература. Люмпен-интеллигент — образованец, знающий кое-что кое о чем, не имеющий философического взгляда на мир, не чувствующий за него личной ответственности и привыкший мыслить «свободно» в рамках осторожного фрондерства. Люмпен-писатель владеет заемной, созданной мастерами художественной формой, что придает его творчеству некоторую привлекательность.

Однако применить эту форму к реальным проблемам бытия ему не дано: его сознание пусто, он не знает, что сказать людям. Изысканную форму он использует для передачи высокохудожественных мыслей ни о чем. Часто это бывает у современных поэтов, владеющих стихотворной техникой, но лишенных способности осмыслять современность. Люмпен-писатель выдвигает в качестве литературного героя собственное альтер-эго, человека пустого, слабавольного, мелкого шkodника, способного «ухватить, что плохо лежит», но не способного на любовь, не умеющего ни дать женщине счастья, ни стать счастливым самому. Такова, например, проза М. Рождина. Люмпен-интеллигент не может быть ни героем, ни творцом высокой литературы.

Неокритический натурализм Каледина и других разоблачителей «свинцовых мерзостей» нашей армейской, кладбищенской и городской жизни — это бытописание типа Помяловского, только с меньшей культурой и литературными способностями. К сожалению, многое из «лагерной» литературы находится

также на уровне такого бытописательства и лишено философического и художественного величия.

Большую роль стала играть литература ГУЛАГа, внесшая в культуру огромный трагический жизненный опыт. Эта литература останется в истории культуры, особенно в таких высших своих проявлениях, как Солженицын и Шаламов. Однако вершины русской и мировой литературы «Война и мир», «Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита» позади нас и впереди. То, что у нас были Платонов и Булгаков, Цветаева и Ахматова, — дает уверенность в великой будущности нашей литературы. Уникальный трагический жизненный опыт, который в страданиях обрела наша интеллигенция, и великие традиции нашей художественной культуры не могут не привести к созидательному акту сотворения нового художественного мира, к созданию истинных шедевров.

Как бы ни пошел исторический процесс и какие бы откаты ни случились, страна, имеющая огромный потенциал, исторически выйдет из кризиса. Политическая и экономическая ситуация имеет дальние перспективы выхода на большие просторы. Духовная же ситуация сегодня такова, что уже завтра можно ожидать высоких духовных взлетов культуры нашей страны. Художественные и философские достижения ожидают нас в ближайшем времени. Таков мой прогноз.

«Тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». В нашей стране страшная тоталитарная сила «дробила» интеллигенцию, превращая одних в доносчиков, других в пьяниц, третьих в конформистов. Однако в некоторых выковывала глубинное художественное сознание, сочетающееся с огромным жизненным опытом. Эта часть интеллигенции (Ф. Искандер, В. Гроссман, Ю. Домбровский) создавала в труднейших обстоятельствах глубокие и бескомпромиссные произведения.

Неоэмигрантская литература (А. Солженицын, В. Войнович, С. Довлатов), живущая жизнью России, много сделала для художественного осмысления на-

шего бытия. Сегодня она стала частью и нашего литературного процесса, и нашей духовной жизни. Вместе с тем, в неоэмигрантском крыле российской словесности наметились дурные тенденции: 1) деление российских литераторов по основанию: уехал (*порядочный и талантливый*)/не уехал (*непорядочный и бездарный*); 2) возникла мода: обитая в уютном и сытом далеке, давать категорические советы и оценки событиям, от которых эмигрантская жизнь почти не зависит, но которые грозят самой жизни россиян в России. В таких «советах постороннего» есть что-то нескромное и даже безнравственное. Особо разительны в этом отношении безвкусовые художественно-политические выходы Э. Лимонова.

Все хорошее в российской литературе рождалось как нечто критическое, противостоящее существующему порядку вещей. Это нормально. Только так в тоталитарном обществе и возможно рождение культурных ценностей. Однако простое отрицание, простая критика существующего еще не дает выход к высшим литературным достижениям. Высшие ценности появляются вместе с философическим видением мира и внятыми идеалами. Если бы Толстой просто говорил о мерзостях жизни — был бы он Помяловским. Но это не мировой уровень. Толстой же дал концепцию непротивления злу насилием, внутреннего самосовершенствования личности, утверждал, что насилием можно только разрушать, а преобразовать следует прежде всего самих себя.

Эта концепция Толстого предугадала XX в. и, если бы к ней прислушались, она предотвратила бы бедствия нашего века. Сегодня она помогает их понять и преодолеть. Концепции такого масштаба, охватывающей нашу эпоху и уходящей в будущее, нам не хватает. И когда она появится, у нас будет вновь великая литература. Она в пути, и гарантия тому — традиции русской литературы и трагический жизненный опыт нашей интеллигенции, обретенный в лагерях, в очередях, на работе и на кухне.

## ТОТАЛИТАРНАЯ И ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КУЛЬТУРЫ

Модель развития тоталитарной и демократической культуры едина. Жизнь есть саморазвитие белка путем обмена веществ. Культура — саморазвитие духа путем обмена духовных ценностей. Иное дело, что в условиях Крыма жизнь бьет ключом, а в пустыне ее признаки трудноразличимы. Культура тоже может свободно развиваться в условиях демократии и прозябать при тоталитаризме.

Академик Лысенко отрицал значение генного кода и утверждал, что развитие организма определяется исключительно средой. Полагать, что культура полностью зависит от окружающей реальности, — значит быть лысенковцем в теории культуры. Реальность может уничтожить культуру, замедлить или убыстрить ее развитие, но не она — ее двигатель. Взаимодействие генного кода культуры с обстоятельствами эпохи определяет изменения мыслительного материала культуры. Код культуры — концептуально обработанный и спрессованный опыт народа: матрица и хромосомный набор духовности, определяющие национальный характер тех ценностей, которые вносятся в общечеловеческую сокровищницу.

Этот код не сводится к традиции. Он находится на порождающем уровне, он — духовная парадигма, определяющая архетип культуры. Например, одну и ту же русскую идею мировой справедливости и совершенства развивали как Достоевский и Толстой, призывавшие к непротивлению злу насилем и к внутреннему самосовершенствованию, так и их «клопово-няющий» антипод Чернышевский, во имя совершенства и справедливости звавший Русь к топору; как Флоренский, стремившийся к социальному умиро-

творению и духовному очищению людей, так и охранник ГУЛАГа, стрелявший в затылок Флоренскому, полагая, что устраняет очередного врага всеобщего счастья.

При всем различии из единой духовной парадигмы исходят и наследующий традицию Чернышевского красноармеец, который «хату покинул, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать», и наследующий толстовскую традицию непротivления доктор Живаго. Духовная парадигма всеохватно влияет на данную культуру. Воплощение этой парадигмы можно найти и в разных направлениях русской литературы, и в литературе русского зарубежья. Внутри общей парадигмы развиваются разные традиции и разные художественные концепции. Только антикультура (вроде драматургии Сурова) выламывается из парадигмы культуры. Антикультура — охранитель тоталитаризма, действующий даже тогда, когда он надломлен. Пастернак, выживший в эпоху сталинизма, был сломлен в оттепель, ибо оттепель была либерализацией тоталитаризма, а не демократизацией общества.

Не только председатель КГБ Семичастный, сравнивший поэта со свиньей, но и добрых два десятка писателей распинали Пастернака. Специально обученные слоны помогают в охоте на слонов. Писатели убивали своего собрата. Это тканевая несовместимость культуры и антикультуры. Антикультура, вводимая в культуру, действует, как разрушительный вирус на организм. При тоталитаризме представителем антикультуры в сознании писателя становится его внутренний редактор. А извне это дополняется издательским типовым договором, который расторгается, если автор сопротивляется редакторскому произволу. Договор наделяет редактора и цензора властью, которой сам господь бог не имеет над художником. Это давление завершалось возможностью прямого устранения художника из жизни, что и произошло с Мандельштамом или Клюевым.

Если зерно не перемолото, оно может попасть либо

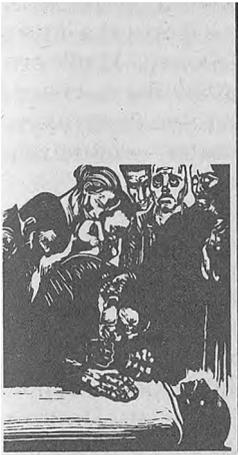
на благодатную, либо на бедную почву. При тоталитаризме культура либо перемальвывается в утилитарно-пропагандистскую служанку политики (что стало с Маяковским или Погодиным); либо ценой трагедии личной судьбы творца мощно пробивается через тоталитаризм к человечеству (Пастернак, Ахматова, Цветаева, Булгаков, Платонов); либо живет, по словам Олеси, как «обломок атлета» (творческая судьба Олеси или Светлова).

Духовная деятельность в постсталинистском обществе все еще представляет те четыре типа, которые характерны для тоталитарной культуры: 1) антикультура, вирусом проникающая в культуру (Бондарев образца 80-х гг., Пикуль); 2) утилитарно-пропагандистская культура на службе политики (Юлиан Семенов, Шатров); 3) искаленная культура («обломки атлетов» — Шаламов, Ямпольский); 4) общечеловеческие ценности (Гроссман, Домбровский, Вампилов, Довлатов).

Лев Толстой и идейно подкованный охранник ГУЛАГа опирались на разные традиции, но исходили из единой культурной парадигмы — развивать идею беспрядельно, истово устремляться к справедливости: «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» или «Коль рубить, так уж сплеча». Эта парадигма обрекла Россию на штурм Зимнего. На вопрос, нужно ли было брать Зимний, Наум Коржавин ответил: «Не знаю, но знаю, что сегодня его некому отдавать». Штурм закладывался в русской культуре «Путешествием» Радищева, «Дубровским» Пушкина, поэзией декабристов, «Колоколом» Герцена, стихами Некрасова. Исток тоталитаризма — истовая и самоотреченная устремленность русской культуры к благородной идее справедливости и совершенства. И в этом смысле, при всей вариативности развития истории, ее вектор был определен и амплитуда возможных отклонений была небольшой.

И Ленин, и либералы высказывались за принцип партийности литературы (сам этот термин впервые появился в либеральном журнале начала века «Северные цветы»). Другими словами, русская культура могла

вступить в «классово-партийную», социально-утилитарную стадию своего развития или либеральным, или большевистским путем. Троцкий утверждал вульгарный социологизм, подменяющий эстетические критерии политическими. Эти принципы нашли свое продолжение в сталинском политическом прагматизме в культуре. Тоталитарность — это всегда выламывание из человечества. Железный занавес в политике имеет свой аналог в культуре — подмену общечеловеческих ценностей классовыми. Железный занавес и отказ от общечеловеческих ценностей — взаимодополняющие условия тоталитаризма. Сейчас мы вышли из утилитарно-политической стадии развития нашей культуры. Ее парадигма — устремленность к социальной справедливости и к совершенству — остается прежней. Однако внутри этой парадигмы происходит переориентация на иные традиции. Это не новая модель развития культуры, а новая стадия ее развития, возвращающая нас к человечеству вместе с обретенным нами бесценным трагическим опытом.



**РЕАЛИЗМ XX ВЕКА:  
ОЧЕЛОВЕЧЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК  
ПРИЗВАН СПАСТИ  
ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ  
ЦЕННОСТИ, КУЛЬТУРУ**

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ:  
ЛИЧНОСТЬ ОТВЕТСТВЕННА;  
ДУХОВНЫЙ МИР ДОЛЖНА  
ЗАПОЛНЯТЬ КУЛЬТУРА —  
СПОСОБСТВУЮЩАЯ БРАТСТВУ  
ЛЮДЕЙ И ПРЕОДОЛЕНИЮ ИХ  
ЭГОЦЕНТРИЗМА**

Культура размыкает одиночество личности, включает ее в человечество и одаривает ответственностью перед ним. В XX в. искусство столкнулось с усложнившейся действительностью, с убыстрением и нарастанием катастрофичности общественного развития, с коллизиями, порожденными научно-техническим прогрессом, с глобальными проблемами (политическими, экологическими, нравственными), затрагивающими интересы всего человечества. Соответственно возникли новые запросы аудитории. Критический реализм ответил на эти запросы, сосредоточив свои концептуальные усилия на проблемах некоммуникабельности людей. Фолкнер, Хемингуэй, Сент-Экзюпери, Бергман, Антониони, Феллини, Крамер, Рокуэлл Кент, Николай Рерих и другие пытались разомкнуть «экзистенциальную обреченность» человека на одиночество.

Сент-Экзюпери утверждает человека действия. «Если я не участник, то кто же я?» — формула книг писателя. Он — за всеобщее братство людей. Идея его «Маленького принца»: человек не может быть счастливым на земле, если на далекой звезде кто-то бедствует. Пафос жизни и творчества Сент-Экзюпери — общение людей, размыкание их разобщенности.

Человеку несет радость не столько успех, сколько сознание, что он сделал все, что мог, для выполнения выпавшей на его долю задачи, — таков лейтмотив творчества Хемингуэя. В его итоговом произведении «Старик и море» есть фраза: «Человека можно убить, но победить его невозможно». Эта мысль — центральная для прозы Хемингуэя, в которой главные герои человечны. В романах «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол» писатель приходит к идее человека для людей: нет человека, который был бы «как остров, сам по себе». Эта истина — нравственная основа его героев, стремящихся к справедливости, — вариант художественной идеи ответственности человека.

Современный реализм воодушевляется гуманизмом. Финальная сцена повести Генриха Белля «Хлеб ранних лет»: несмотря на бедствия, через которые пришлось пройти Вальтеру Фендриху и Хедвиг, они находят друг друга и те «два гроша надежды», без которых нет жизни, а есть лишь существование в «разъятom» мире, в распавшемся времени. Вальтер, лирический герой повествования, говорит: «Никогда раньше я не понимал, что бессмертен и в то же время так смертен; я слышал, как кричали дети, убитые в Вифлееме... я обонял дыхание львов, разрывавших на части мучеников, ощущал их когти, впившиеся в мое тело, как шипы, ощущал соленый вкус моря, горечь капель, поднявшихся из бездонных морских глубин; я созерцал картины, вышедшие из своих рам, как река выходит из берегов, ландшафты, которых никогда не видел, и лица, которых не знал; и сквозь все эти картины мне сияло лицо Хедвиг...»<sup>169/</sup> Любовь

<sup>169/</sup> Белль Г. Хлеб ранних лет. — М., 1958. — С. 90.

у Белля выступает как средоточие смысла жизни и источник бессмертия человека.

Человечество входит в сознание героя. И жизнь героя входит в бытие человечества. Так размыкается круг. Конечная, ограниченная смертью, бессмысленная жизнь обретает смысл в человечестве. Размыкая любовью эгоцентрически замкнутый круг бытия человека-одиночки, герой Белля находит путь к людям, к человечеству, к смыслу жизни.

Реализм утверждает, что общение людей на основе культуры и его высшая форма — любовь — средство преодоления одиночества и абсурда бытия, дорога к человечеству и к смыслу жизни.

Закономерно и парадоксально было одновременное появление фильма «Голый остров» японского кинорежиссера Кането Синдо и «Сладкой жизни» итальянца Феллини. Эти ленты противоположны и по жизненному материалу, и по художественным средствам, но говорят о разных сторонах одного и того же. «Голый остров» утверждает бессмысленность и противочеловечность беспросветного труда, не оставляющего времени и сил для наслаждения отдыхом, духовными ценностями, дарами современной цивилизации. «Сладкая жизнь» утверждает бессмысленность и противочеловечность бесконечного наслаждения, отторгнутого от созидания.

В фильме «8 1/2» Феллини показывает неустроенность мира, но не теряет надежды восстановить гармонию между ним и личностью. Герой фильма — мятущийся интеллигент. Он ищет смысл жизни в творчестве, но не знает, что сказать людям. Казалось бы, все сказано, а люди до сих пор несчастливы; не помогают ни политические доктрины, ни философские учения, ни религиозные верования. Автор и его герой ищут «формулу жизни», которая поможет решить все проблемы. И наконец, выход он видит в том, чтобы покинуть нашу неустроенную планету. И вот выстроена огромная мачта — пусковая установка для колоссальной ракеты. Это современная вавилонская башня. Люди собираются бежать с Земли, которой грозит атом-

ная гибель. Современный космический Ноев ковчег спасет избранных и унесет их в некий новый мир.

Но как бы далеко ни проник человек в звездные дали, ему некуда податься со своей уникальной планеты. Бегство от земных сложностей не выход! И режиссер заставляет многоязыкую толпу шумно и торжественно спуститься по трапу пусковой башни на землю. Художник, не знающий, что же ему делать с его героями, представляющими человечество, вдруг находит мудрое и символичное решение. По его приказу звучит музыка, и люди, взявшись за руки, образуют хоровод, в котором им не страшны ни разобщенность, ни атомная смерть. Людям уже незачем покидать планету: им нужен не ракетный Ноев ковчег, а хоровод! Этот глубоко гуманный образ человеческого единения, разрешающий напряженнейшую кинодраму Феллини, полон большого исторического смысла.

Преодоление разобщенности людей — ведущая мысль творчества и американского кинорежиссера Крамера. «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью») — это история о том, как два беглеца с каторги, негр Каллен и белый Джексон, сумели разорвать и кандалы, сковывавшие их руки, и расовые предрассудки, сковывавшие их души. Они обрели истинно человеческую связь — дружбу. Преследователи не очень торопились, будучи уверены, что веками воспитанная взаимная ненависть белого и негра сделает свое дело: беглецы передерутся и без лишних хлопот попадут в руки Властей. Однако сначала под воздействием обстоятельств, а потом все глубже открывая друг в друге истинно человеческие качества, беглецы обретают нечто большее, чем физическую свободу. Они освобождаются духовно.

Перипетии ухода от погони доказывают Джексону, что его черный спутник мужественен и способен на истинную дружбу. Благородные качества негра воздействуют на его спутника, воспитанного в духе расовой нетерпимости. И когда белый получает возможность спастись ценой предательства негра, он

предпочитает выручить его из беды. В финале фильма эта ситуация повторяется, но теперь Каллен, очутившись на пороге свободы, отказывается от нее и остается с Джексоном. Символичен зрительный образ этого эпизода: негр и белый бегут к поезду. Негр вскакивает на подножку вагона, протягивает руку белому. Несколько секунд зритель видит крупным планом скрещенные руки. Но ослабевший после ранения Джексон не в силах забраться на подножку. И тогда Каллен прыгает с мчащейся платформы. Поезд — единственная надежда беглецов — уходит. Приближается погоня. Каллен кладет голову Джексона к себе на колени и поет песню. Преследователи с удивлением видят негра, обнимающего белого, который доверчиво прижимается к черному другу. Образ скованных одной цепью белого и черного — беглецов из тюрьмы — символичен. Многопланово и многозначно прочтение этого символа: жизнь одного зависит от другого; не может быть свободен народ (белые), если он угнетает другой народ (черных); освободиться из неволи можно только белым и черным вместе. Крамер показывает иллюзорность противоречия «белый — черный», и реальность более сложных социальных конфликтов.

В фильме «Нюрнбергский процесс» Крамер решает проблему ответственности личности перед человечеством. Человек, совершающий злодеяние, ответствен за свои поступки даже тогда, когда он выполняет приказ, невыполнение которого грозит смертью. Лично ответствен и отдающий приказ, и его исполнитель. Разница только в мере этой ответственности. Но всякая, даже временная сделка с фашизмом, по Крамеру, преступна.

Во всех фильмах Бергмана утверждается губительность ухода от культуры, будь то моральные постулаты, или тайны артистического мастерства, или эстетические ценности, создаваемые бродячими циркачами.

В фильме Бергмана «Седьмая печать» погибают все герои: и сильный, мужественный, рационалис-

тично-пассивный рыцарь Блок, и хитрый, активный оруженосец Енс, для которого действовать важнее, чем думать, и безгрешная девочка, обвиненная в связи с дьяволом, и верная жена рыцаря. В апокалиптическом финале этой кинопритчи на фоне предрассветного неба возникают силуэты героев. Это пляска смерти: тени взяли за руки и их ведет за собой неумолимая гостья в черной рясе с косой в руке. Не тронула смерть только самых слабых и беззащитных, детски непосредственных и наивных — бродячих артистов Йофа, его жену Лию и их сынишку. Только искусство бессмертно, остальное преходяще и сметается беспощадным временем. Искусство соединяет поколения; оно эстафета от прошлого к настоящему и от настоящего к будущему — такова идея фильма.

Картина Антониони «Блоу-ап», как и все творчество итальянского режиссера, посвящена теме отчуждения, одиночества, беззащитности человека. Герой этого фильма — талантливый фотохудожник, со свободными взглядами на все, включая и интимные отношения, терпимо относящийся к увлечениям любимой жены и позволяющий себе беззаботные связи с женщинами. Однако, порвав с зависимостью от общепринятых норм, герой попал в рабство сексуальной свободы и чувствует себя не вправе предпринять что-нибудь для возвращения близости с женой, без чего его одиночество особенно обостряется. Беззащитность человека в мире вдруг раскрывается герою. Как-то утром в парке с репортерским автоматизмом он фотографирует влюбленную пару. Однако молодая женщина, неожиданно для себя попавшая в кадр, настойчиво просит отдать ей пленку, даже предлагает деньги. Похоже на то, что она боится разоблачения любовной связи. Проявив пленку, художник видит, казалось бы, тривиальную ситуацию. Но новейшие технические средства позволяют пристальней взглянуть в жизнь. Он увеличивает фрагменты снимка — и событие предстает «блоу-ап» (крупным планом) в новом свете.

Становится ясно: молодая женщина увлекает возлюбленного в глубину парка и подставляет его под выстрел неизвестного, прячущегося за кустами. Это открытие потрясает фотографа. Несмотря на позднее время, он бежит в парк и при свете луны под огромным деревом, где влюбленные обнимались, находит труп мужчины. Автор как бы говорит зрителям: взгляните в жизнь! Посмотрите на нее крупным планом, и она предстанет перед вами совершенно иной, более сложной и более страшной, полная предательства, отчужденности, вражды.

Благодаря «блоу-ап» герой фильма становится обладателем тайны преступления. Эта тайна мучит душу. Как бы ни был внешне циничен герой Антониони, он — художник и в нем живет чувство социальной ответственности. И вот он мчится домой — поделиться тайной с женой — и находит ее в постели с любовником. Он бросается к друзьям, но они в опьянении наркотиками и сексом. Он мечется по городу, но встречает или безразличных прохожих, или впадающих в массовый психоз фанатов модной музыки.

Мир преступно жесток и равнодушен к личности. Знаменитый вопрос Достоевского: «Куда пойти человеку?» — получает у Антониони горький ответ: некуда!

Символический финал фильма как бы подводит итог бесплодным попыткам героя прорваться сквозь стену отчуждения. На корте актеры-мимы играют в теннис без мяча. Герой следит за этой странной импровизацией. Не понимая смысла происходящего, он удаляется, как вдруг все обращают на него свои взоры: мяч влетел и упал у ног фотографа. Знаками актеры просят его поднять мяч и забросить на площадку. Но ведь никакого мяча не существует. Однако своими жестами актеры так настойчиво убеждают фотографа в реальности выдумки и сами так истово верят в эту иллюзию, что он входит в мир художественной условности, поднимает несуществующий мяч и бросает его. Один из спортсменов ловит мяч и вводит в игру. И герой слышит удары мяча о ракетку, о

землю и видит азарт спортивного соревнования. И вдруг детская непосредственность, дремлющая в художнической натуре фотографа, проступает в его счастливой улыбке. Впервые размыкается одиночество и он общается к другим.

Развязка фильма несет надежду на очеловечение жестокой действительности с помощью культуры и искусства. Человек должен принять культуру с ее условностями, с ее многовековым опытом, и тогда восстановится его связь с людьми. Так Антониони, подчеркивая гуманизирующее значение искусства, сближается в своем видении мира с художественной концепцией личности Бергмана в «Седьмой печати». А в этом — инвариантность художественной концепции, присущей искусству психологического реализма.

Человек новейшего времени втягивается в глобальные экономические, политические, культурные связи, он вбирает в себя мир, он — совокупность связей и отношений, характерных для современного состояния мира, но он же остается «частным» и «частичным».

В XX в. углубилось противоречие между разделением труда, лишаящим личность творческого начала, и все более универсализирующейся связью с миром. Однако к концу века наметился выход и возможность преодоления этого противоречия благодаря компьютеризации и общей интеллектуализации труда. Исчезли и другие противоречия, проявлявшие себя в оппозициях: коммунистический тоталитаризм/демократия; Восток/Запад; бедные/богатые. Основные противоречия «переместились» в другую плоскость (национальные и конфессиональные конфликты; кризис демократии), возникли новые оппозиции: Север/Юг; развитые страны/отсталые страны; интеллектуалы, образованные/невежды; технологичные/нетехнологичные (люди, народы).

Эти глубинные исторические процессы становятся предметом художественного анализа реалистического искусства конца XX в.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ  
 (ПРОИЗВЕДЕНИЕ-КОНЦЕПЦИЯ):  
 СЧАСТЛИВ, ТВОРЯЩИЙ ДОБРО;  
 СОСТОЯНИЕ МИРА НЕ  
 СПОСОБСТВУЕТ СЧАСТЬЮ;  
 СУЩЕСТВУЮТ ЛИ ПУТИ  
 ИЗМЕНЕНИЯ МИРА?

Произведение интеллектуального реализма существенно отличается от произведения психологического реализма. В произведении интеллектуального реализма персонажи в лицах «разыгрывают» мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. В таком произведении разворачивается драма идей. Интеллектуальный реализм предполагает концептуально-философский склад мышления художника. Если психологический реализм стремится передать пластику движения мыслей, раскрывает диалектику души человека, взаимодействие мира и сознания, то интеллектуальное произведение стремится художественно доказательно решить существенные социальные проблемы, дать анализ состояния мира. Интеллектуальное произведение обычно включает в себя параболическую мысль, т. е. притчу, историю, казалось бы отходящую от современности. Однако в том и специфика параболы мышления в интеллектуальном искусстве, что отход от современности (например, вся история с богами и Шен Те в «Добром человеке из Сезуана») оборачивается возвращением к ней.

Интеллектуализм в искусстве XX в. своими традициями восходит к литературе Просвещения (Вольтер, Дидро, Дефо, Лессинг, Свифт). В России традиции интеллектуализма в литературе сказались в творчестве Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»), Герцена («Былое и думы»), Чернышевского («Что делать?»), в «романе идей» Достоевского («Идиот», «Преступление и наказание»).

Интеллектуальный реализм XX в. — это усиление философского, концептуального элемента в образном мышлении, что проявилось в творчестве А. Франса, Т. Манна, Б. Шоу, Г. Уэллса, К. Чапека, Б. Брехта, а ранее — в поэзии У. Уитмена.

Брехт отмечает тенденцию интеллектуализации в современном искусстве. Во многих современных произведениях происходит ослабление эмоционального начала вследствие его отделенности от разума. Фашизм уродливо гипертрофировал эмоциональное начало и стимулировал распад рационального момента в творчестве и даже в эстетических концепциях левых писателей. Именно это и побудило Брехта к подчеркиванию рационального начала<sup>170/</sup>.

«Функция литературы — превращать события в идеи» (У. Сароян). «Искусство есть жизнь в свете мысли» (Г. Манн). Говоря об особенностях своего творчества, Пикассо заметил: «Одни хотели изобразить мир таким, каким они его видели. Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю». Эта автохарактеристика Пикассо близка теоретическим представлениям Сарояна и Г. Манна и при всей своей современности в принципе совпадает с определением одного из типов творчества, о котором писал еще Аристотель: подражание действительности, как о ней говорят и думают многие. Эту тенденцию отмечают различные теоретики.

Тенденция к интеллектуализации искусства имеет глубокие корни в самой действительности XX в.: усложнение и убыстрение исторического процесса; острые кризисы в международных, в межконфессиональных, в межгосударственных и внутрисударственных отношениях; угроза человечеству, вызванная изобретением атомной бомбы; столкновение писателя с такими моральными и социальными проблемами, которых до сих пор не знали люди. Мощный импульс в сторону интеллектуализма дает и научно-техническая революция, изменившая наши

<sup>170/</sup> См.: Бертольт Брехт о театре. Сборник статей. — М., 1960. — С. 160.

представления о структуре мира, о природе физических явлений, о космосе. Высокий рационализм современной научной мысли дает свои ответы и в искусстве.

Философия и искусство всегда взаимопроникали друг в друга: например, поэма «О природе вещей» Тита Лукреция Кара — это художественно оформленная философия; или, например, «Война и мир» Л. Толстого — это философский роман, в котором идеи мыслителя слиты с образами художника, образы внутренне освещены мыслью. Можно вспомнить и философские повести Вольтера. Но сегодня (например, в романах Т. Манна) философичность не только проникает в содержание, но и определяет форму произведений. Философская концепция становится структурой художественного творения. Возникает роман-концепция, пьеса-концепция, поэма-концепция. Это новый жанр литературы, или по крайней мере, такое видоизменение традиционных жанров, которое принципиально меняет тип произведения. Совокупность таких произведений складывается сегодня в новое художественное направление — интеллектуальный реализм.

Наиболее интенсивно интеллектуализм проявился в драматургии Б. Брехта («Матушка Кураж», «Галилео Галилей» и др.), что повлияло на развитие современных интеллектуальных форм театрального искусства («Берлинер ансамбль», театр на Таганке). В кино интеллектуальный реализм проявился в творчестве Стенли Крамера («Нюрнбергский процесс», «Корабль дураков»), М. Ромма («Обыкновенный фашизм»); в изобразительном искусстве — в гравюрах на дереве С. Красаускаса, в графике Тенгиза Мирзашвили.

Интеллектуальное произведение запечатлевает такой способ художественного мышления, который имеет особые цели (философски-концептуальный анализ «метафизических» проблем бытия, анализ состояния мира), особую активность по отношению к жизненному материалу (повышение роли субъективного начала, примат мысли над фактом), особую форму и

стилистику (тяготение к условности, параболичность мышления, экспериментальность обстоятельств, логизированные характеры, «разыгрывающие» в лицах мысли автора, и т. д.) и, наконец, особый тип воздействия на читателя и зрителя (художественное доказательство идеи, обращение не столько к чувствам, сколько к разуму, «выпрямление» и интенсификация ответственности произведения).

В пьесе Е. Шварца «Тень»<sup>171/</sup> Ученый ищет гармонию в море, в горах, в лесу и в себе, он ищет разумности в мире: «Конечно, мир устроен разумнее, чем кажется. Еще немножко — дня два-три работы — и я пойму, как сделать всех людей счастливыми. Все будут счастливы, но нр так, как я».

И вот этот желающий всем счастья и счастливый человек «заболевает», от него уходит его Тень. Но лишит человека даже только тени — это уже значит отнять у него что-то важное. И вот начинается «человек без тени... одна из самых печальных сказок на свете». Против Ученого начинают плести сети заговора высшие сановники.

Но победить Ученого трудно, потому что его действия невозможно предугадать: он бескорыстен. Как заметил первый министр, «поступки простых и честных людей иногда так загадочны!» Однако положение Ученого сложно, ибо в борьбу против него вступила сумрачная часть его самого — его Тень. Тень признается в любви к принцессе, и принцесса, до тех пор влюбленная в Ученого, отдает свои чувства Тени, ибо «люди не знают теневой стороны вещей, а именно в тени, в полумраке, в глубине и таится то, что придает остроту нашим чувствам». В глубине души принцессы оказался не сам Ученый, а его Тень.

И вот Тень захватывает власть и приказывает Ученому сдаться и смириться, иначе ему отрубят голову. Но Ученый рассуждает: «С одной стороны — живая жизнь, с другой — Тень. Все мои знания говорят, что Тень может победить только на время». Слу-

<sup>171/</sup> См.: Иностранная литература. — 1957. — №2.

чайно Ученый узнает действенный способ борьбы с Тенью — нужно выкрикнуть приказ: «Тень, знай свое место!» И несмотря на грозящую ему смерть за неподчинение, он ходит и улыбается, чем приводит в смятение своих врагов. «За долгие годы моей службы, — говорит Первый министр, — я открыл один не особенно приятный закон. Как раз тогда, когда мы полностью побеждаем, жизнь вдруг поднимает голову». «Поднимает голову?.. — удивляется Министр финансов и выражает озабоченность: — Вы вызвали королевского палача?»

Образом Тени Е. Шварц художественно исследует злые, подсознательные, темные страсти, спящие до поры в человеке и вдруг высвобождающиеся целым потоком разрушительной энергии. И есть глубокий резон в рассуждении Тени, утверждающей лианью цепкость зла в сравнении с добром Ученого. «Я мог тянуться по полу, — говорит Тень, — подниматься по стене и падать в окно в одно и то же время, — способен он на такую гибкость? Я мог лежать на мостовой, и прохожие, колеса, копыта коней не причиняли мне ни малейшего вреда, — а он мог бы так приспособиться к местности?.. Я знаю всю теневую сторону вещей. И вот теперь я сижу на троне, а он лежит у моих ног».

«Восстание» Тени против Ученого — символ реальных попыток темного начала утвердить свое господство. Тень хочет быть хозяином, а Ученый должен стать Тенью. Это сулит Ученому множество жизненных благ, хотя, если вдуматься, чревато умерщвлением всего живого в человеке.

Ученый, находясь в самых неблагоприятных обстоятельствах, не сдастся даже под топором палача. Он — Дон-Кихот из мира сказки. Контролер и водитель его душевных движений — совесть и гуманизм.

Когда отрубили голову Ученому, потеряла голову и его Тень. Тень не может жить без света: только добром и светом паразитически питается зло. Уничтожить добро и свет в человеке — значит загубить человека вообще и уничтожить возможность жизни даже

теневогох сторон личности. И, осознав это, придворные спешат живой водой воскресить Ученого, чтобы спасти Тень.

*Первый министр.* Живую воду, живо, живо, живо!

*Министр финансов.* Кому? Этому? (Тени. —Ю. Б.)  
Но она воскрешает только хороших людей.

*Первый министр.* Придется воскресить хороше-го. Ах, как не хочется.

*Министр финансов.* Другого выхода нет...

И вот даже Тень поняла свою зависимость от Ученого, она предлагает компромисс:

*Тень.* Хочешь -г- я прогоню их всех, Христиан? Я дам управлять тебе — в разумных, конечно, пределах. Я помогу тебе некоторое количество людей сделать счастливыми.

Но Ученый не согласен. Для него условие личного счастья — счастье всех людей.

Мир пьес Е. Шварца реален и условен. Его драматургия — рациональный анализ проблем на основе реалистического художественного мышления. Драматург ставит своих героев в сказочно-экспериментальные обстоятельства. В «Драконе» Е. Шварца сказочно-условный мир становится движущей моделью тоталитарной системы.

Пьеса «Дракон» начинается с того, что славный рыцарь Ланцелот приходит в город, где вот уже четверста лет жестоко правит чудовище. Ланцелот появляется в тот момент, когда горожане должны отдать Дракону его ежегодную жертву — красивейшую девушку.

Очертив исходные обстоятельства, - Шварц ведет нас вглубь проблемы. Оказывается, что самое страшное — это не Дракон и его жестокость, а распад людских душ в условиях тотальной диктатуры. Даже благородный и умный отец Эльзы — девушки, предназначенной в жертву Дракону, — ищет (и находит!) оправдания его жестокому властвованию и провоз-

глашает необходимость (и даже полезность!) драконовских порядков: «Уверяю вас, единственный способ избавиться от драконов — это иметь своего собственного».

Все человеческие отношения в городе, которым правит Дракон, бесчеловечны. Жених Эльзы — Генрих делает придворную карьеру и уступает свою невесту трехглавому чудовищу. В городе царствует закон беззакония, введена система заложников и коллективной ответственности за действия против Дракона: Генрих передает Эльзе приказание Дракона убить Ланцелота, иначе заслушание будут убиты все ее лучшие подруги.

Даже в семейных беседах люди города приучены говорить восторженно-верноподданнически. Отец, отвечая сыну на вопрос, как кончится завтрашний бой Ланцелота с Драконом, говорит казенным языком: «Я так, понимаешь, малыш, искренне привязан к нашему дракоше! Вот честное слово даю. Сроднился я с ним, что ли? Мне, понимаешь, даже, ну как тебе сказать, хочется отдать за него жизнь. Ей-богу правда, вот провалиться мне на этом месте!»

Терпящие притеснения от Дракона горожане настолько запуганы и настолько притерпелись, что даже и не хотят боя Ланцелота с этим чудовищем. Дракон вывихнул их души, отравил сознание. Они даже предлагают Ланцелоту деньги, лишь бы он отказался от боя. И все же люди — это люди, и в них не умерло окончательно живое начало, за счастье стоит бороться и умирать. Характерен в этом отношении спор Ланцелота и Дракона, в котором обе стороны осознают и высказывают действительное положение вещей, но по-разному к нему относятся:

*Дракон.* ...мои люди очень страшные. Таких больше нигде не найдешь. Моя работа. Я их кроил.

*Ланцелот.* И все-таки они люди.

*Дракон.* Это снаружи.

*Ланцелот.* Нет.

*Дракон.* Если бы ты увидел их души... Убежал

бы даже. Не стал бы умирать из-за калек... Я же их, любезный мой, лично покалечил... Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушной и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души... Дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души...

Е. Шварц показывает, что Дракон, разрушив людские души, создал труднообратимые общественные процессы. У Камю в «Осадном положении» устранение Чумы из жизни Города возвращает город к его обычной посредственности, к серой повседневности, к прежним противоречиям бедных и богатых, умеренно властвующих и неумеренно бесправных. Чума нагрянула и ушла, как всякое стихийное бедствие, как нашествие. У Шварца дело обстоит гораздо сложнее: устранение Дракона, победа над ним в бою еще далеко не все решает, Дракон остается жить в трусливых, рабских сердцах горожан. И поэтому ему ничего не стоит материализоваться в новом обличье: Бургомистр легко занимает место поверженного Дракона и, ловко прикрываясь антидраконовской фразеологией, продолжает драконовские порядки.

Горожане, увидев поражение Дракона, воспрянули духом и торжественно встретили и пережили минуту свободы. Но это длилось не больше минуты, в следующую минуту они уже подчинились новому приказу и разошлись по домам. Бургомистр сразу схватывает суть положения и видит перспективы для продолжения старого порядка:

*Бургомистр.* Покойник воспитал их так, что они повезут любого, кто возьмет вожжи.

*Генрих.* Однако сейчас они на площади..

*Бургомистр.* Ах., это пустыки. Каждая собака прыгает, как безумная, когда ее спустишь с цепи, а потом сама бежит в конуру.

Ланцелот победил. Дракон убит. Однако он остался актуален, так как остались его подражатели, продолжатели, наследники: Бургомистр и его сын — Генрих. И, раскрывая их природу, Е. Шварц продолжает исследование Дракона как феномена.

*Бургомистр.* Ты подкупил трех моих лакеев, чтобы они следили за мной, читали мои бумаги и так далее. Верно?

*Генрих.* Ну что ты, папочка!

Этот сатирический пассаж Е. Шварца раскрывает одну из граней драконовщины: создание полицейского государства, где отец следит за сыном, сын за отцом и все доносят друг на друга. Полный распад человеческих отношений, грызня вокруг ничем не ограниченной власти, за право ухватить вожжи в свои руки, корыстность, интриганство, доходящее до самоедства — все эти свойства драконовщины раскрываются через их отражение в персонажах. Это характерный прием интеллектуальной драмы.

Философичность современного искусства, его склонность к рациональному анализу острейших проблем эпохи наиболее полно и ярко проявились в творчестве Б. Брехта. В его пьесах действуют не характеры со сложной психической жизнью (как у Чехова) и не характеры, несущие в себе одну заостренную общечеловеческую черту (как у Мольера), а логизированные характеры, сохраняющие реальную жизненность. Персонажи его драм — настолько живые характеры, что обладают определенным самодвижением. Галилей, например, до такой степени «зажил своей жизнью», что стал совершать поступки, «не предусмотренные» основной идеей произведения. И все же у Брехта преимущественное право и последнее слово — за логикой развития генеральной мысли, а не за логикой самодвижения образа. Он безжалостно вычеркнул из последнего варианта пьесы «Жизнь Галилея» сцены, осложняющие и углубляющие образ героя, но затуманивающие основную идею произведения — осужде-

ние отступничества, компромисса. Сцена героической работы ученого в разгар эпидемии, этот пир человеческого разума во время чумы, и последняя сцена провоза рукописи ученого через границу были способны обелить Галилея, несколько скрасить его отступничество от истины. Они рисовали излишне идеализированную фигуру великого исследователя, и его малодушие находило некоторое оправдание: ведь оно сохраняло возможность для дальнейших поисков истины, оно помогало добыть новые знания, которые можно было переправить за рубеж и сохранить для человечества. Фигура Галилея в этом случае усложнялась и углублялась. Но Брехт поступился таким усложнением во имя выпрямления логики доказательства, во имя утверждения абсолютной недопустимости любого отступничества.

Основной тезис Брехта абсолютен: любое предательство нетерпимо. Однако драматург доказывает свои постулаты с помощью столь гибкой диалектики, что его фигуры из схем превращаются в живые, внутренне противоречивые персонажи. Он находит около 30 пар противоречий в одном герое. Это уже тот уровень логизирования, который не умерщвляет жизнь схемой, а сохраняет ее реальную трепетность.

Интеллектуальная драма — это столкновение не только характеров, но прежде всего мыслей, которые эти характеры выражают и «разыгрывают», это не столько «сшибка характеров» (Белинский), сколько сшибка идей.

Брехт показывает, что мир не только губит человеческое в человеке, но и создается человеком как мир бесчеловечный. Шен Те, героиня пьесы «Добрый человек из Сезуана»<sup>1727</sup>, готова помочь всем людям. Но люди эксплуатируют ее доброту до тех пор, пока не ставят Шен Те на грань разорения. Люди неразумно бесчеловечны и готовы затоптать то поле, которое их кормит. А Шен Те поэтому не может оставаться беспредельно человеческой, она с необходимостью должна

<sup>1727</sup> См.: Иностранная литература. — 1957. — № 2.

перевоплощаться в злого и коварного «брата» — Шуи Та. Всякий раз на новой основе люди воссоздают противочеловечные обстоятельства, которые разрушают личность.

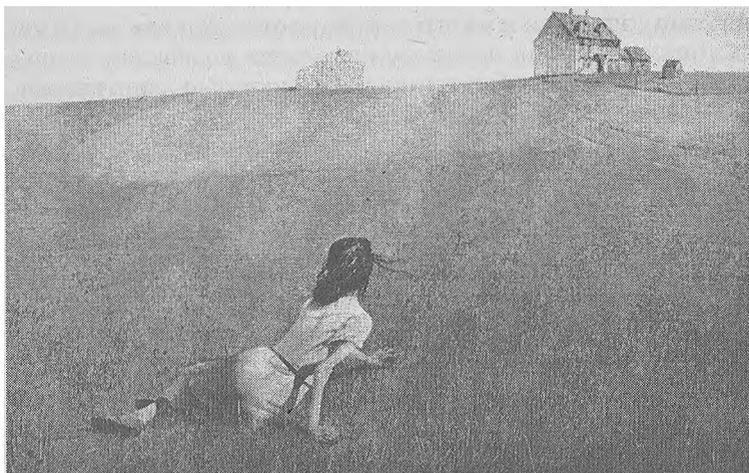
Человек Брехта не филантроп и не мизантроп, он приучен вековыми трудностями действовать, исходя из собственного интереса, вопреки интересам других людей. У героев Брехта мораль, совесть, человеческие действия обусловлены не богом и не филантропией. Брехт не верит ни в бога, ни в естественные добрые побудительные начала в человеке, и здесь он пессимист, но это оптимистический пессимизм. Он верит в практический разум человека, в его способность в конце концов воспринять соображения не только прямой утилитарной, но и более широкой выгоды, учитывать не только прямые, близкие, но и дальние, косвенные, практические последствия поступков. И в этом смысле Брехт верит в конечное торжество доброго естества человека, которое является результатом его разумности. Человечность выступает у Брехта как производное от народного разумного практицизма, который есть результат многотысячелетней приспособляемости людей к трудным обстоятельствам мира.

Брехт пишет:

«Человек плох. Он хотел бы быть хорошим,  
Но обстоятельства не таковы».

Однако эти обстоятельства создаются самими людьми в ходе их жизнедеятельности, в результате их взаимодействия, их самоосуществления. Бесчеловечные обстоятельства разрушают личность, личность вновь и вновь воспроизводит вокруг себя разрушительные обстоятельства. Сам исторический процесс попал в заколдованный круг. Некогда древние рисовали вечность в образе змеи, свернувшейся кольцом и кусающей собственный хвост. Этот символ мог бы служить точным выражением образа личности в ее взаимоотношении с обществом и общества в его взаимоотношении с личностью в человеческой истории.

Героев, обладающих положительными качествами, Брехт называет продуктивными. Это индивиды,



*Э. Уайет. Мир Кристины. 1948*

верно (т. е. человечно) строящие свои отношения с окружающими людьми, с обществом в целом. К ним он относит плебейские натуры, в которых, вопреки тяжести и противочеловечности обстоятельств, сохраняется естественная сопротивляемость этим обстоятельствам и желание остаться, несмотря ни на что, людьми. «Продуктивные» люди вовсе не безгрешны и не идеальны, у них свои слабости и недостатки. Они погружены в материальные, подчас меркантильно-практические интересы, но они не смяты, не исковерканы обстоятельствами и способны противостоять злу, так как они человечны, а человечны потому, что разумны. Только они своей активностью (и это одна из важнейших черт их «продуктивности») расколдовывают заколдованный круг истории и помогают всему и вся возвращаться не на круги своя, а попадать в точку, которая как будто бы та же, а вместе с тем не та, ибо она все же чуть-чуть выше исходной.

Шен Те — «продуктивная» личность, и она всякий раз находит силы вернуться к самой себе. И вся-

кий раз это — возвращение на новой, более высокой основе, это духовный рост личности.

В «Добром человеке из Сезуана» боги не принимают прямого участия в делах мира, они лишь создают те экспериментальные обстоятельства, которые позволяют исследовать интересующую автора проблему. Создание таких экспериментальных обстоятельств есть традиция, связывающая современное интеллектуальное произведение с просветительской драмой (особенно с Лессингом). Интеллектуальная драма не столько стремится правдиво отразить типические характеры, действующие в типических обстоятельствах, сколько решить ту или иную проблему во всей ее сложности и многогранности. Условия эксперимента в «Добром человеке из Сезуана» глобальны. Речь идет об интеллектуальном исследовании состояния мира.

В самом начале пьесы боги формируют условия и цель эксперимента:

*Первый бог.* Мы еще можем натолкнуться на доброго человека...

*Третий бог.* Постановление гласило: мир может оставаться таким, как он есть, если найдутся люди, достойные звания человека.

Исходным звеном эксперимента становится проблема предоставления ночлега трем уставшим от скитаний богам. Жители Сезуана заняты своими делами, и никто из них не хочет переключаться на помощь неизвестным, в которых только водонос Ванг узнал богов. Ванг обращается с просьбой о предоставлении ночлега богам к самому доброму человеку Сезуана — проститутке Шен Те. Правда, у ее доброты есть и сомнительный оттенок: она — человек, который никому не может сказать «нет». На деньги, полученные от богов за ночлег, она приобретает табачную лавку. И сразу же на этот огонек призрачного благополучия собирается множество бездомных, голодных, нищих людей. Шен Те говорит:

Спасенья маленькая лодка  
 Тотчас же идет на дно —  
 Ведь слишком много тонущих  
 Схватились жадно за борта.

Брехт относится к людям с осуждающим состраданием. Он и осуждает, и объясняет обстоятельствами жизни зло, алчность и взаимную Жестокость людей. Когда возлюбленный Шен Те — Сун узнает, что она беременна и у них должен родиться ребенок, бывший летчик прежде всего думает о своем новом положении в фирме. Брехту антипатична подобная алчность. Но он смотрит на нее мудрыми глазами, понимая, что это не порок человеческого естества, а условный рефлекс, выработанный годами жизни в джунглях современного цивилизованного мира. Этот условный рефлекс грозит перерасти в инстинкт хищности. Зло отчаявшегося человека вызывает ответное зло обиженных им людей. Но еще не все потеряно: цепную реакцию зла еще можно прервать, и Брехт ищет пути к этому.

Создание системы «Шен Те — Шуи Та», уравновешивание доброго человека, альтруиста Шен Те разумным эгоистом Шуи Та — один из экспериментальных вариантов автора (*проект усовершенствования человека*). Шуи Та необходим Шен Те, как тень свету. Она по необходимости должна перевоплощаться в него. Зло оказывается необходимым продолжением добра. Даже на суде, когда обман уже обнаружен, Шен Те настаивает на необходимости сохранения Шуи Та:

*Первый бог.* Среди вас остается добрый человек!  
*Шен Те.* Но мне нужен двоюродный брат!

Шуи Та — «и смертельный враг», и «единственный друг» Шен Те — необходим ей, иначе она не может противостоять напору окружающей действительности. И тут даже боги соглашаются с этой необходимостью и начинают торговаться, насколько часто до-

брый человек может быть злым, чтобы не потерять свою доброту:

*Первый бог.* Только не слишком часто!

*Шен Те.* Хотя бы раз в неделю.

*Первый бог.* Достаточно раз в месяц!

Даже боги, вся концепция мира которых основана на соблюдении людьми заповедей добра, и те признали возможным, чтобы добрый человек во имя самосохранения изредка совершал злые поступки, раз в месяц или в неделю — вопрос количества (*второстепенный*).

И впрямь, может быть, это выход? Человек, несмотря на несовершенство мира, живет по законам добра, по принципам Шен Те (*отдает себя людям*). Люди неразумно алчно пользуются этой добротой и предают разграблению все, чем располагает альтруист, ставят под угрозу его и свое благополучие. Вот тогда-то альтруист (Шен Те) оборачивается разумным эгоистом (перевоплощается в Шуи Та) и несколькими практическими действиями «выравнивает» положение. В принципе, Шуи Та не против помощи другим людям. Но эта помощь должна осуществляться на «разумных» основаниях, на основании разумного эгоизма, по принципу «взаимной выгоды».

Казалось бы, все устраивается. Шен Те уравновешена Шуи Та. Помогающий обретает благополучие и средства для расширения помощи; те, кому он помогает, обретают работу и заработок. Все улажено.

Но, собственно, что же это за выход? Ведь на деле практический альтруизм (разумный эгоизм), вносимый Шуи Та в «непрактичную» и «неразумную» доброту Шен Те, есть необходимый и неизбежный закон системы, направляющий ее движение по испытанному руслу, а система оказывается моральной модификацией экономической системы, в которой рабочий создает прибавочный продукт, позволяющий и расширять производство, и расширять благотворительные акции. Но сколько ни расширяй благотворительную деятельность,

она ничего принципиально не меняет в экономическом механизме, всякий раз приводящем Шен Те к краху.

Анализ моральной системы практического альтруизма (*разумного эгоизма*) ведется Брехтом беспощадно и показывает все несовершенство «практичной» и «разумной» системы «Шен Те — Шуи Та»: все добрые дела, совершенные Шен Те, быстро разрушаются прагматической деятельностью Шуи Та. Носитель практицизма Шуи Та настолько грозен, что, появляясь он даже раз в год вместо Шен Те, он мог бы с лихвой перекрыть злом и «разумной» корыстью все добрые начинания Шен Те.

Нет, уравнивание разумного эгоизма практичным альтруизмом, практицизма благотворительностью, добра злом и зла добром — все это для Брехта неприемлемые моральные и деловые принципы организации жизни людей. Выход надо искать не здесь.

Концепция человека у Брехта отнюдь не безнадежна. Он верит, что в конце концов человечество найдет «к хорошему хорошие пути». «Добрый человек из Сезуана» заканчивается стихами с объемным и символическим содержанием:

Плохой конец — заранее отброшен.  
Он должен,  
должен,  
должен быть хорошим!

И во имя этой счастливой развязки противочеловечного состояния мира Брехт беспощадно судит своих современников.

Интеллектуальное произведение — не мода, которой отдают дань художники, не поветрие, а одна из потребностей современного художественного процесса.

В яркой интеллектуальной пьесе Дюрренматта «Физики»<sup>1737</sup> разворачивается гуманистическая художественная концепция, четко проявляющаяся даже в самой сюжетной ситуации, отражающей трагикомизм современного мира.

<sup>1737</sup> См.: Дюрренматт Ф. — Комедии. — М., 1969.

Действие происходит в частном сумасшедшем доме, где находятся три человека. Они весьма современны в своей мании и выдают себя за величайших физиков. Один из них — «Ньютон», другой — «Эйнштейн», третьего зовут «Мебиус». В ходе действия оказывается, что «Мебиус» совсем не сумасшедший, а действительно выдающийся физик, который открыл источник более разрушительной энергии, чем внутриядерная, используемая в водородных бомбах. Если эти новые чудовищные мощности станут известны людям, они в своем безрассудстве могут погубить весь мир. Политические страсти и экономическая корысть сильнее разума, этого-то и боится «Мебиус». Поняв ужас грядущего разрушения и ощутив свою моральную ответственность перед человечеством, «Мебиус» притворяется безумным и добровольно удаляется в частный сумасшедший дом, где сжигает все свои записи. Далее выясняется, что «Ньютон» и «Эйнштейн» — физики-разведчики, подсланные в дом для умалишенных двумя враждующими крупнейшими державами мира, каждая из которых хочет овладеть секретом нового мощнейшего источника энергии.

Каждый из «сумасшедших» вступал в любовную связь со своей санитаркой и убивал свою любовницу, когда она начинала догадываться, что имеет дело с нормальным, здоровым человеком.

Смотрительница частной психиатрической больницы, злая и мрачная старуха, принимает решительные меры против «Ньютона», «Эйнштейна» и «Мебиуса». Дом, который до сих пор был похож на больницу-пансионат, обносится железной оградой, на окна ставятся стальные решетки, физики оказываются в заточении — благо, убийства санитарок дали повод для этой чрезвычайной меры. И тут выясняется самое страшное обстоятельство. Оказывается, что старуха, содержащая эту лечебницу, сама сумасшедшая, но сумасшедшая особого рода. Она сняла копии со всех чертежей и расчетов «Мебиуса». Она разведчица какой-то страшной, инфернально-гаинственной военной



*А. Гарсиа-Бустос. Свидетельство о Гватемале. 1957*

фирмы, которой и передает материалы изобретения своего пациента-заключенного.

Образы Дюрренматта очень сильны: гениальный ученый, бегущий от человечества в сумасшедший дом; человечество, разные представители которого пытаются отнять у гения великое открытие, дабы употребить его во зло всему миру; ученые, вооруженные высшими знаниями, оказавшиеся на положении заключенных во власти безумной старухи. Сумасшедшая, правящая гениями, и гении, отрекающиеся от своей гениальности! Мир, сошедший с ума, ум, покинувший мир и упрятанный в сумасшедший дом!..

Трудно логическим анализом исчерпать эту богатую образную ситуацию, полную смысла и глубокой символики. Однако, обратив внимание на образ смотрительницы, мы заметим некую общность художественного мышления Дюрренматта и Э. Ионеско. Как в «Носорогах» Ионеско все зло мира вторгается в тихий городок в непонятном, не поддающемся анализу образе стада свирепых животных, так и у Дюрренматта образ старухи, воплощающей зло мира, ирреален и не поддается анализу. Зло, олицетворяемое старухой, может быть воспринято лишь как некая данность, с которой всем приходится иметь дело. Интеллектуальная драма Дюрренматта, начав с рационалистического анализа

мира, порою невольно соскальзывает к иррационализму, как только дело касается источников зла.

Не только драматическому слову, но и театрально-му действию даны возможности интеллектуализма. В этом отношении характерен спектакль «Гамлет» (состоялся во МХАТ-2 17 ноября 1924 г.). В спектакле участвовал М. А. Чехов, игравший заглавную роль и помогавший режиссеру В. С. Смышляеву в создании концепции и постановке спектакля. Это был философский спектакль. Это был интеллектуальный реализм на театре: не спектакль, в котором герой — философ, и не трагедия нерешительности (*гамлетизма*), и не драма борца-одиночки, как во многих предшествующих спектаклях, и не абстрактное философствование спектакля Крэга, а трагедия бытия современного человека, его одиночества, его выбора, его безысходности. Гамлет М. Чехова переключи-



*А. Сальваторе. Девушка с книгой. 1954*

кался с Кьеркегором и Шестовым и был трагическим осознанием ужаса современного общества с его «коллективизмом», уничтожающим личность. Спектакль передавал зрителю «страшную силу зла», борьбу «света и тьмы» (формулы М. Чехова). Гамлет М. Чехова представлял как мститель, восставший против темных сил «мирового зла», и полемически противостоял трактовке В. И. Качалова (волевой, экспрессивный, динамичный Гамлет).

М. Чехов ощущал надвигающуюся катастрофу и гибель, и в спектакле торжествовал метафизический пафос гибели и страдания, апокалиптические мотивы XX в. Спектакль М. Чехова звучал как предостережение обществу и был провидением тридцать седьмого года<sup>174/</sup>.

<sup>174/</sup> См. подробнее: Поляков М. Работа Михаила Чехова над «Гамлетом»// Академические тетради. — № 1. — С. 68. См. так же: «Стенограмма репетиций «Гамлета» В. Шекспира во Втором московском художественном театре»// Академические тетради. — №1. — С. 69—85 и продолжение в №2.

**18**

**ЭСТЕТИКА -  
ФУТУРОЛОГИЯ  
ИСКУССТВА**



**497  
ПРЕДМЕТ, ЦЕЛИ  
И МЕТОДЫ  
ПРОГНОЗИРОВА-  
НИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕН-  
НОЙ КУЛЬТУРЫ**

**505  
ПРЕДВИДИМОЕ  
БУДУЩЕЕ  
ИСКУССТВА**

**НАУКА О  
ПРОГНОЗИРОВАНИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ**





## **ПРЕДМЕТ, ЦЕЛИ И МЕТОДЫ ПРОГНОЗИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

**ФУТУРОЛОГИЯ ИСКУССТВА —  
ПРИ НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА  
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
НАПРАВЛЕНИЯ**

Современный человек погружен в поток жизни. Порой у него нет времени даже для того, чтобы осмотреться в настоящем, не то что заглянуть в будущее. Между тем верно говорят, что если ты не думаешь о своем будущем, у тебя его не будет — грядущее созревает в настоящем. Эта мысль могла бы послужить лозунгом новой науки — прогностики (футурологии). Ее истоки уходят к предсказаниям, пророчествам, утопиям. В XVIII в. в своей утопии «Год две тысячи сороковой» французский писатель и теоретик Просвещения Мерсье писал: «О высокочтимый, священный год всеобщего благоденствия, который, увы, я видел только во сне! Придет твой черед, вечность исторгнет тебя из лона своего, и те, кому будет тогда светить солнце, так же равнодушно станут попирать

ногами прах мой, как и прах следующих поколений, коих одно за другим поглотит бездна смерти... Мысль долговечнее человека. В этом — великое ее превосходство!» В этих суждениях духовная культура характеризуется как сфера долговечного, непреходящего. Это по-своему верный прогноз, основанный на фундаментальной истине: суррогаты человеческой культуры канут в Лету, а подлинные духовные ценности бессмертны, в них человечество нуждается для сохранения себя как рода.

В этой книге при рассмотрении процесса создания художественного произведения отмечалась непредсказуемость творимой художником художественной реальности, а при рассмотрении развития художественного процесса использовались идеи И. Пригожина о случайности и непредсказуемости исторического (в том числе и историко-литературного) развития. Как же в этом случае может существовать футурология искусства? В известных пределах может. Никакая футурология не была бы в состоянии в начале 30-х гг. XIX в. предсказать, что скоро Пушкин напишет «Медный всадник», или в начале XX в. — что в первой его трети возникнут такие художественные направления, как символизм, акмеизм, футуризм, конструктивизм. Вместе с тем некоторые процессы художественного развития предсказуемы. В тоталитарном обществе при всей произвольности и хаотичности гонений на писателей можно было предугадать тяжелую судьбу поэтов О. Мандельштама, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака и успехи поэтов А. Софронова и К. Симонова (впрочем, никому бы не удалось предсказать количество Сталинских премий, полученных этими поэтами). Однако более существенно другое: развитие кинопроката немыслимо без прогноза, сколько копий данного фильма следует изготовить. В издательском деле нельзя обойтись без прогностического определения начального тиража публикуемой книги, должно быть соответствие количества театров и кинотеатров динамике демографических данных и степени «театральности» и «кинолюбительства» в данном

городе. Без удовлетворительных футурологических сведений нельзя обойтись и при планировании мест в художественных школах и вузах.

Все эти данные с известной степенью точности дает футурология искусства.

## ПРОГНОЗЫ И ПЛАНЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Помимо глобальных представлений о развитии культуры важны конкретные представления о ее ближайшем и отдаленном будущем, о линиях ее развития, о характере и динамике художественных потребностей. Освещение этих вопросов — задача прогностических исследований.

В последнее десятилетие сформировалась специальная научная дисциплина, изучающая тенденции развития художественной культуры. Прогнозирование художественной культуры — исследование перспектив ее развития (вероятностная информация о ее будущем). Прогнозирование стремится сконструировать понятийную модель будущего искусства и решает практические задачи сегодняшнего и завтрашнего дня, такие, как развитие сети учреждений культуры, способной удовлетворить потребности населения. Прогнозирование предсказывает динамику потребления художественной культуры. Этот круг проблем важен и интересен всем управленческим учреждениям — от министерства культуры до городских отделов культуры, от организаций, решающих градостроительные задачи, до кинопродюсеров, директоров киностудий и кинопроката, от руководителей телепрограмм до ректоров художественных вузов.

К сфере художественной культуры относятся все явления и проблемы, касающиеся реального функционирования искусства в обществе: 1) сфера художественного творчества; 2) потребление художественных произведений; 3) пути и средства хранения, распро-

транения и социального распределения художественных ценностей; 4) организация и координация художественной деятельности, хранения и потребления ее продуктов; 5) подготовка профессиональных деятелей художественной культуры.

Прогностические исследования художественной культуры охватывают разные ее стороны (социальные, демографические, экономические) и учитывают специфику разных форм художественной деятельности. Прогноз включает в себя осмысление тенденций развития в свете потребностей публики и рекомендации, способные влиять на процесс культурного развития.

Футурология искусства учитывает взаимодействия традиций с новой художественной тенденцией: 1) продолжение и развитие традиции; 2) отталкивание (творчество «наоборот» по отношению к устоявшейся художественной системе); 3) опора на непосредственно предшествующий материал; 4) опора на материал «через эпоху» (актуализация традиций не «отцов», а «дедов»); 5) синтез разных традиций.

Футурология художественной культуры исходит из трех ее моделей: целевой, реально существующей и проектируемой. Последняя — этап перехода от существующей к целевой. Предсказания процессов художественного развития помогают решать многие его экономические и организационные вопросы. Футурология искусства стремится представить себе картину предвидимого будущего, чтобы помочь его становлению в желательном направлении.

## ПРЕДМЕТ И МЕТОДЫ ФУТУРОЛОГИИ ИСКУССТВА

На какое теоретическое основание следует опираться, чтобы получить целостное представление о развитии искусства и его тенденциях? Какие факторы при этом следует учитывать? В каком обществе будут жить грядущие поколения? Какой «прекрас-

ный и яростный мир» будет их окружать? И какое место в этом мире займет искусство? Каким оно будет? Как оно будет функционировать в грядущем мире? Каковы структура и особенности художественной культуры будущего? Все эти вопросы взаимосвязаны.

Предмет футурологии искусства — судьба художественной культуры в будущем. Для осмысления этого предмета важно выявить теоретические послышки, на которые могут опираться прогностические исследования. Прогнозирование художественной культуры должно основываться на теории, адекватной природе искусства. Понимание природы искусства, форм и механизмов его потребления определяет футурологию художественной культуры.

Круг вопросов, которыми традиционно занималась эстетика, расширяется в связи с прогностическими задачами. Футурология искусства ориентируется на целостное понимание его природы и на широкий охват факторов его функционирования.

Прогностические методы соотносятся с многообразием форм и видов художественной культуры (кино, театр, библиотека, музей), являющихся объектами исследования. Методология прогнозирования включает в себя приемы и способы обработки исходной информации и практические выводы (организационные решения, принципы финансирования). Главный фактор прогнозирования — его цель: создание условий развития художественной культуры. Эта общая цель конкретизируется в каждом прогностическом исследовании в соответствии с конкретными его задачами. Для успешного прогнозирования художественной культуры необходимы мыслительные инструменты (*методы, приемы, подходы, принципы*). В футурологии искусства уже насчитывается около полутора сотен методов и приемов. Однако проверены и практически применяются в прогностике лишь полтора десятка.

«Классический» метод футурологии — экстраполяция — предполагает выявление тенденции раз-

вития современного искусства и ее продолжение в будущее. Экстраполяционные приемы: вероятностные оценки, оценки по аналогии, методика огибающих кривых. Продолжение в будущее наблюдаемых тенденций требует осторожности, так как в художественной культуре труднопредсказуемо развитие сложившейся тенденции. При этом вспомогательно-контрольную роль играет логико-теоретический анализ современного функционирования художественной культуры. Неперспективно исследовать тенденции развития только с помощью статистики (*в их количественном выражении*), потому что статистика не выявляет причинные связи и пути развития процесса. Для экстраполяции недостаточно подметить поверхностные тенденции развития искусства. Ее применение требует опоры на логически обоснованные гипотезы, на научное постижение сущности художественной культуры.

Прогнозирование, исходящее из того, что «зримо», «ощутимо», что лежит «на поверхности», дает некорректные результаты. Любая односторонность в деле прогнозирования художественной культуры чревата искажением причинной связи между явлениями. Например, нельзя, прогнозируя развитие кинопроката, исходить лишь из динамики кинопосещаемости, недостаточно экстраполировать эти данные в будущее. Необходим глубокий дополнительный анализ: сопоставление статистических данных посещаемости с данными о динамике развития художественного вкуса.

«Выравнивание» прогноза, проецирование его на одну плоскость создает иллюзорное впечатление достоверности, однако затем обнаруживается его несоответствие реальности. Нельзя абсолютизировать методы математической обработки данных, необходимо создавать содержательные, логически обоснованные критерии прогностических суждений.

Действенность прогноза зависит от исторического опыта, от предшествующей традиции изучения объекта. История и теория художественной культуры

помогают создать ретроспективные модели прогнозирования на основе изучения прошлого развития объекта. Историко-ретроспективный анализ развития искусства прогностически плодотворен.

Предвосхищение будущего дает прыжок через разрыв в информации. Это одно из изумительных свойств человеческого разума: опираясь на интуицию, предшествующие знания и опыт, даже на основе небольшой информации о явлении мы можем представить себе его будущее.

Есть один принцип, который применим только в разговоре о будущем искусства: «я так хочу» (экспертное суждение). В другой области прогнозирования это невозможно, но искусство в своем развитии склонно учитывать пожелания и потребности и художника и реципиента (зрителя, читателя). Этот принцип осуществляется при прогнозировании художественной культуры с помощью экспертных оценок: производится отбор специалистов-экспертов, а затем они опрашиваются по специально разработанной для данного исследования системе. Опросы эти бывают индивидуальные и коллективные, очные и заочные, одноразовые и панельные. Разработанный в общей теории прогнозирования метод экспертных оценок имеет свои трудности: экспертные суждения часто противоречат друг другу, дают взаимоисключающую информацию. Способы их обработки еще несовершенны, а феномены искусства сложны, и их восприятие подвижно и неравно себе.

Прогностически плодотворно изучение «опережающих групп». Среди групп читателей неравномерно распределяются потребности в художественной культуре, способности ее восприятия, вкусы, художественно-рецепционные горизонты. Есть группы высококультурных реципиентов, способных адекватно воспринимать истинные художественные ценности и тяготеющих к ним в своих запросах. Такого рода «опережающая» группа и становится моделью изучения функционирования художественной культуры в обществе будущего.

Моделирование художественно-культурных процессов (матрицы, графы, «дерево проблем», «дерево целей», создание математических моделей) — важный метод прогнозирования развития искусства.

Практика, теория и методология прогнозирования художественной культуры находятся в стадии становления. Прогностические исследования художественной культуры пока фрагментарны и не дают целостной картины будущего.



## ПРЕДВИДИМОЕ БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА

### ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА И ЕГО СУДЬБА В ГРЯДУЩЕМ МИРЕ

В истории эстетики возникали разные представления о судьбах искусства, обусловленные как развитием выразительных средств, так и изменением его культурной функции. Авторы этих представлений пытались осмыслить тенденции развития искусства, изменение его роли в общественной жизни. Взгляд на будущее искусства строился на основе теоретико-логических моделей, путем разграничения необходимых и случайных факторов развития, на базе концепций природы искусства.

Проблемы будущего художественной культуры волнуют многих исследователей. На Афинском международном конгрессе по эстетике (1960) итальянский ученый Каладжеро говорил: «Мир наполнен поэмами, которые мы еще не прочли. Сундук искусства неистощим, ибо оно единственное благо, не уничтожаемое потреблением». Из этих вполне резонных утверждений Каладжеро сделал вывод: последующие поколения не будут производить искус-

ства, им будет достаточно произведений, созданных до них ранее.

Эстетическая эсхатология, предсказания о «смерти искусства» довольно распространены. Этот прогноз был «запатентован» много веков назад Платоном, считавшим, что идеальному государству нужны не искусства, а философия и религия. О конце искусства и наступлении эпохи философского сознания говорил и Гегель.

Отрицание искусства будущим обществом проходит через многие эстетические концепции. Однако мало кто захотел бы жить в мире без искусства. При этом искусства прошлого для будущих поколений будет недостаточно. Каждая эпоха нуждается в самопостижении, в собственных эстетических идеалах. Конечно, в этом могут помочь шедевры, созданные в прошлом. Но без художника-современника нельзя освоить опыт новых человеческих отношений и полностью понять новую эпоху. Люди будущего не смогут обойтись без художественного осмысления своей жизни, без создания своей художественной концепции личности и мира.

Искусству будущего предстоит решить и совершенно новую задачу. Оно станет стимулом творчества, стимулом развития культуры. Ведь искусство побуждает человека творить по законам красоты в разных областях. Создавая лампу, стол, стул — предметы прямой утилитарной необходимости, человек думает не только об их пользе, но и об их красоте.

Пробудить в человеке художника — значит пробудить в нем творческий «огонь души». Во все века истинные художники, артисты, поэты создавали прекрасные произведения даже в тех условиях, которые для этого менее всего подходили, терпя порою нужду и нищету. Грандиозная функция искусства — пробудить чувство красоты и творческое начало в каждом человеке.

Для решения этой задачи искусству будущего предстоит преодолеть трудности, которых не было в прошлом. Они — как это ни парадоксально — связаны с

прогрессом науки и техники во всех областях жизни, в том числе и в самом искусстве. Когда-то ремесленник производил всю вещь, целиком и полностью воплощался в ней. Поэтому ремесленник был художником, как, скажем, герой Романа Роллана Кола Брюньон. Его шкаф или стол, увитый вырезанной из дерева виноградной лозой, был произведением искусства, в нем воплощался духовный мир человека. Но он мог принести радость только двум людям — Кола Брюньону, который потратил на него полжизни, и богачу, который приобрел этот шедевр.

Шкафы, изготовленные на фабричном конвейере, лишены художественной ценности. Унификация губительна для искусства — человек лишается эстетического наслаждения и как потребитель, и как производитель вещи. Можно вложить душу в шкаф, который ты создал своими руками, но трудно воодушевиться выпавшей на твою долю операцией: привинчиванием к нему ножек. Чтобы преодолеть эту ситуацию, сегодня на производство приходит художник. Самолет, кресло, станок проектирует не только конструктор, но и дизайнер. Их содружество имеет грандиозное значение, обе эти профессии постепенно сливаются. Окружающие нас вещи приобретают эстетическую ценность. Но это лишь половина задачи. Даже при самой высокой автоматизации производство должно быть организовано так, чтобы, создавая продукт, человек чувствовал себя Кола Брюньоном. Люди грядущего будут жить в мире вещей-образов.

Автора знаменитой «Утопии» — Томаса Мора — интересовал вопрос: будут ли люди грядущего счастливы? Достижение даже самой желанной цели дает лишь кратковременное ощущение счастья. Современные исследователи утверждают, что ощущения растут, как логарифмы раздражений. Из этого следует, что ощущение счастья у человека исчезает, если ситуация остается неизменной. Человек счастлив лишь при росте и обогащении ситуации, сделавшей его счастливым, более того, истинное счастье ему дает ускоренное развитие этой ситуации и расширенное воспроизводство

тех факторов, которые вызвали ощущение счастья. Это свойство человеческой натуры, этот психологический механизм ощущения неполного счастья никогда не позволит человеку успокоиться и будет толкать его вперед по пути прогресса. По отношению к счастью всякая остановка в восходящей линии человеческого развития и даже всякое замедление в темпах культурного развития есть уже путь назад, регресс, несчастье.

Вся экспонента роста современной культуры и цивилизации имеет своей целью и причиной человеческое счастье, хотя на пути к его осуществлению человечество способно наносить себе невосполнимый урон и ввергать себя в бедствия. Эти бедствия связаны с неумением достичь расширенного производства культурных ценностей, способных сохранить ощущение счастья, и с попытками возместить это неумение отнятием ценностей у других людей, что создает обрывы в развитии цивилизации, а порой и таит в себе опасность самоуничтожения человечества.

Несмотря на обрывы, развитие было и продолжает быть восходящим. В сфере художественной культуры все это имеет множество следствий и проявлений.

Закон развития художественной культуры — увеличение количества ее языков: творческий характер культуры, ее обогащение и расширение обеспечиваются существованием как минимум двойного «перевода» исходной идеи (например, с языка на язык и обратно). Увеличение количества языков художественной культуры ведет к приращению концептуального смысла, росту художественных идей. Это увеличение проявляется прежде всего в рождении новых видов искусства, в возникновении новых типов взаимодействия и синтеза искусств, в обогащении выразительных средств каждого искусства. Эта тенденция расширения семиотических параметров культуры продолжится в будущем.

Вторая тенденция — обогащение и расширение коммуникативных каналов передачи художественной культуры — имеет также большое значение для будущего искусства. Эта тенденция проявляет себя не толь-

ко в рождении новых видов искусства, но и в возникновении технических искусств (фото, кино, телевидение), способных осуществлять массовую коммуникацию. Тем самым просматривается уходящая в грядущее тенденция нарастания массовости трансляционных средств художественной культуры. Например, эта тенденция проявляется в переходе от устной культуры к письменной, а от нее — к книгопечатанию, наращиванию возможностей быстрого и многотиражного книгопечатания, а теперь — Интернету.

Исторически устойчива тенденция расширения коммуникативных каналов. Так, кино исторически недавно обогатилось звуком и тем самым обрело канал устной вербальной связи со зрителем. Музыка получила канал массовой связи с аудиторией и через звуковой кинематограф, и через граммофонную, магнитофонную, компакт-дисктовую запись. Театру как аудиовизуальному искусству всегда была свойственна опора на несколько каналов связи с аудиторией. Эти каналы имеют историческую тенденцию к приумножению и расширению.

Выше уже говорилось, что эстетическое воздействие искусства зависит от его упорядоченности и сложности, разнообразия и повторяемости. Социальная и эстетическая эффективность и ценность искусства определяются мерой опережения его художественным потенциалом культурных возможностей публики.

Если не бояться быть хотя бы полуоптимистом, можно сделать следующий футурологический прогноз: 1) в художественной культуре будет нарастать тенденция упорядоченности и увеличения сложности, а также одновременно обе крайности — и разнообразие, и повторяемость; одновременно с этим будет расти и расширять свое влияние масс-искусство; 2) будут идти встречные процессы — углубление эстетического воздействия высокого искусства на личность будет сочетаться с некоторым расширением его аудитории; масс-искусство будет воздействовать на все более широкие слои населения, вовлекая их в потребление вульгарных форм искусства; 3) в

художественной культуре будет возрастать потребность в многообразии художественных языков, в разнообразии форм, жанров, стилей во всех видах искусства.

## ВИДЫ ИСКУССТВА И ИХ БУДУЩЕЕ РАЗВИТИЕ

Огромное значение в будущем приобретет искусство, от влияния которого не может уйти ни один человек, — архитектура. Видимо, творчество известного французского архитектора Ле Корбюзье и автора проекта новой столицы Бразилии — города Бразилия — О. Нимейера предвосхитило многие черты грядущего зодчества.

Развитие архитектуры в значительной степени зависит от технического прогресса. Появление более прочных и более гибких материалов даст возможность свободно владеть пространством. Архитектор уже не будет связан необходимостью возводить несущие конструкции вертикально. Он сможет передавать нагрузку по любой линии, подсказанной фантазией. Зодчие еще шире обратятся и к тем красивым и практически формам, которые тысячелетиями вырабатывала природа, мир растений и животных (*бионика*).

Дело не только в прогрессе техники. Очевидно, для архитектуры, как и для других искусств, будет характерно еще одно очень важное явление. Сегодня в развитии искусства различимы два встречных процесса. Первый процесс — рождение новых видов искусства и углубление специфики каждого вида. Родился, например, кинематограф, вобравший в себя предшествующий художественный опыт, но постепенно освобождающийся от театральных, литературных приемов, опыта живописи, фотографии и вырабатывающий свои законы. То же самое происходит сейчас с телевидением. Этот процесс будет продолжаться и впредь.

Но одновременно идет и встречный процесс синтеза искусств. Вспомним пражскую труппу «Латерна

магика», соединившую в своей программе балет и цветную фотографию, пантомиму и киноэкран. Подобный синтез — один из путей искусства будущего. Синтез может предстать в самом неожиданном, даже невероятном виде. Архитектура, быть может, включит в себя не только изобразительное искусство (в этом отношении характерен опыт мексиканского зодчества, широко использующего живопись, майолику, мозаику), но, очевидно, и телевидение, и кино, и фотографию, и музыку. Представьте себе дома и улицы, отличающиеся друг от друга не названиями и номерами, а звучанием. О «музыке улиц» говорил Маяковский, о таких городах мечтал Александр Грин. Прообраз этого — старинная пагода в Бирме, увенчанная серебряными колокольчиками, издающими на ветру удивительный звук. Эта пагода, окутанная облаком серебряного звона, построена по еще не сформулированным законам синтеза архитектуры и музыки.

А какими станут в будущем кино, телевидение, фотография? Понятно, что эти искусства испытывают на себе воздействие технического прогресса, как никакие другие. Они в полной мере овладеют пространством, глубиной, перспективой (залогом тому — успехи голографии и лазерной техники). Технически осуществимо, чтобы эти искусства включали в средства своей выразительности даже... запах. Представьте себе, что на экране охота на тигра, а в зрительном зале — запах пороха. Эксперименты такого рода уже проводились. Однако неясно, нуждается ли искусство в таком обогащении средств и может ли запах стать смыслонагруженным художественным средством. Многие новые технические средства в той или иной степени доступны уже сейчас. В экспериментальной форме существует стереоскопическое кино, но объем не стал еще в полной мере художественным средством, он проявляет себя пока только как техническая возможность. Однако вспомним историю рождения звукового кинематографа. Чаплин продолжал работать в немом кино и после того, как стали появляться звуковые картины, начав применять звук в своих фильмах

лишь тогда, когда он из технической возможности превратился в художественное средство. Цвет обрел полное право в кино, когда он стал выразительным приемом передачи смысла, иным способом непередаваемого (например, в фильмах Антониони). Возможности цветного кино велики, но вершины его еще впереди. Стереотелевидение, стереокино тоже вначале будут лишь техническими достижениями, занятными фокусами, но затем объем станет художественным средством искусства. Новые возможности художественному кино- и телемышлению дает развитие видеотехники — новые формы фиксации и консервации кино- и телеизображения.

Развитие фотографии, цветного кино и телевидения повлияло и будет влиять дальше на развитие живописи. Усиливается значение субъективного (*личностного*) видения мира художником, своеобразие его отношения к окружающему. Живопись меняет пути своего развития вследствие эволюции соседних, «технических» видов искусства. Впрочем, техника оказывает на нее влияние и непосредственно: новые краски и способы тиражирования уже коснулись изобразительного искусства.

Значит ли это, что у влияния техники на искусство нет границ? Ведь вряд ли наши потомки согласятся иметь искусство, создающее иллюзию жизни до полного совпадения. В рассказе Бредбери «Вельд» представлено фантастическое общество. Нажав кнопку в комнате для игр, дети переносились в джунгли, и родители не могли их разыскать. Такого рода натуropодобие не есть цель искусства. И не в эту сторону будет направлено его развитие. Его цель — осмысление жизни и формирование самоценной и социализированной личности, а не подмена реальности псевдо-реальностью. Никто не захочет, чтобы киноиллюзия заменяла реальное свидание с любимой. Однако технические устройства, способные материализовать наши фантазии, мечтания и внутренние устремления, многое дали бы искусству и даже могли бы способствовать образованию нового вида искусства.

Театр как вид искусства также ожидают серьезные изменения. Сама «коробка» сцены театрального здания не останется в привычном виде. Уже были попытки — и порой весьма успешные — выноса действия в зрительный зал, на городские площади. В этой связи можно вспомнить творческие поиски многих деятелей театра. Seriously задумывался над будущим театра режиссер Охлопков. В содружестве с архитекторами он спроектировал театр своей мечты. В нем легко трансформируемая сцена: в одном спектакле или даже акте — традиционная, в другом — круглая, помещенная в середине зала. В этом театре может исчезнуть потолок, и над залом повиснут звезды, или спрячется задняя стена, и актеры будут играть на фоне естественного ландшафта. Свой театр Охлопков мечтал видеть на Воробьевых горах, на берегу Москвы-реки. Новые архитектурные решения интерьера, сцены, зрительного зала обогатят возможности сценического искусства. Ведь уже в греческом театре «бог из машины» разрешал людские конфликты.

Театр не умрет и через сто лет. В нем на глазах у зрителей происходит ничем не заменимый живой процесс творчества, между актером и зрителями протягиваются невидимые нити непосредственного общения, актер заражает публику своим творческим порывом и ответно вдохновляется ее вниманием и волнением. Это отличие театра от других видов искусства — залог того, что он никогда не будет поглощен технически более сильными конкурентами.

Свои ресурсы театр черпает прежде всего в человеке, в актере, в расширении его психофизических и творческих возможностей. Искусство способно к внушающему воздействию. Древнее искусство было остро суггестивно. В нем преобладали клятвы, заклинания, заговоры. В трудные моменты жизни народа и в современном искусстве оживляется внушающая сила. Внушающие возможности могут быть с большим эффектом использованы будущей литературой, театром.

Искусство будет стремиться понять все более усложняющуюся индивидуальность, воплотить ее в об-

раз и повлиять на дальнейшее развитие личности, на ее социализацию и на утверждение ее самоценного значения. Создать образ человека, поставить спектакль можно и с помощью метода физического действия (техника системы Станиславского), и с помощью техники театра-представления, восходящего в своих теоретических посылах к Дидро, который говорил, что актер есть человек, с помощью ума выжимающий слезы из глаз зрителей. Первая система важна для психологического театра Чехова, Ибсена. Вторая система, восходящая к «Парадоксу об актере» Дидро, важна для воплощения интеллектуальной драматургии Фриша, Дюрренматта, Брехта, Камю. В таком театре актеры как бы разыгрывают в лицах мысли автора. Они «играют» не психологию человека, а концепцию жизни. То же характерно и для литературы. Одни писатели тяготеют к раскрытию психологической картины жизни личности, другие — к раскрытию интеллектуальной концепции мира.

В грядущих литературе и театре можно предположить слияние интеллектуализма и психологизма. От актера это потребует нового уровня профессиональной и общекультурной подготовки.

Такой театр потребует и нового режиссера — режиссера-философа, не только способного мыслить по поводу ситуации на сцене, но и умеющего связать ее с состоянием мира. Без глобального мышления нельзя будет осмыслить и отобразить все возрастающую связь судьбы личности с судьбой всего человечества. Художник не сможет ничего сказать о личности, не сказав о человечестве.

Конечно, в будущем многие конфликты современного мира разрешатся, многие ситуации отойдут в прошлое. Однако сохранится противостояние Моцарта и Сальери, останутся Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона. Люди будут жить в реальном, «прекрасном и яростном» мире, в котором всегда будут иметь место «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» и в котором им будет «внятно все — и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений».

# 19

## ЭСТЕТИКА - ГЕРМЕНЕВТИКА ИСКУССТВА



517  
ГЕРМЕНЕВТИКА  
И ПОНИМАНИЕ  
ИСКУССТВА

529  
ГЕРМЕНЕВТИКА  
КАК  
ИНСТРУМЕНТ  
ПОНИМАНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕН-  
НОГО ТЕКСТА

НАУКА О ПОНИМАНИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА





## ГЕРМЕНЕВТИКА И ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА

### ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Понимание есть завершающий этап коммуникации, начинающейся с творческого акта, с авторского самовыражения, с запечатления себя в определенном типе деятельности, в высказывании, в тексте, которые нацелены на передачу мыслей, чувств, целей, информации от коммуникатора к реципиенту. У этого процесса есть ряд трудностей. О них пишет поэт:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?  
Мысль изреченная есть ложь.  
Взрывая, возмутишь ключи, —  
Питайся ими — и молчи<sup>17</sup>.

Бахтин видит в процессе понимания четыре момента: 1) психофизиологическое восприятие знака; 2) его узнавание; 3) понимание значения знака в определенном контексте; 4) активно-диалогическое понимание<sup>27</sup>. Последний момент

<sup>17</sup> Тютчев Ф. И. Соч. В 2 тт. — М., 1984. — Т. 1. — С. 61.

<sup>27</sup> См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 364.



Единоборство Ахилла и Гектора.  
Изображение на краснофигурной вазе из Цере

особенно существен при понимании художественного текста, который всегда построен в расчете на диалогическое общение. Понимание — вчувствование в духовный мир другого человека, сопереживание его чувствам и мыслям. Понимание — тип знания, не обладающий самостоятельным значением и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть содержание знания. Понять — значит усвоить смысл и пережить то духовное состояние, которое испытал автор текста в процессе творческого акта. Понять можно лишь знаковую систему, ранее наделенную смыслом. Смыслом же наделены продукты человеческой деятельности (*феномены материальной и духовной культуры*). Они воплощают в себе мысли, чувства, цели человека и поэтому могут стать объектами понимания.

Понимание не есть «соприкосновение душ». Мы понимаем мысль автора настолько, насколько оказываемся конгениальны ему; в мысли запечатлевается духовный мир автора и реальность, преломленная в нем. Автору не удастся полно самоосуществиться в тексте. Остается зазор. Кроме того, объем духовного мира автора шире самого обширного авторского текста. Понимание имеет дело с текстом, а не с духовным миром человека, хотя они и не чужды друг другу.

Понимаемое интерпретируется в процессе понимания. Порою понимание рассматривается как придание (*приписывание*) смысла тому, что мы понимаем. «Приписывание» смысла предполагает его привнесение в текст от воспринимающего. Конечно, нельзя

отрицать активность читателя (слушателя, зрителя) в самом онтологическом конституировании текста, в его исторически меняющемся социальном бытии. И все же понимание выявляет объективный пласт культурных традиций, запечатленных, с одной стороны, в тексте, а с другой стороны — в духовном мире и культурном статусе интерпретатора. Уровень понимания зависит от степени близости этих традиций.

Индивидуальное сознание, сформированное эпохой, во многом определяет понимание. Историческое развитие растождествляет художественный текст и породившую его действительность. Об этом писал Б. Пастернак: «Как у всех елисаветинцев, сочинения Шекспира пестрят обращениями к истории, параллелями из древних литератур и мифологическими именами и названиями. Для того чтобы их понять теперь со справочником в руках, требуется классическое образование. А нам говорят, что средний лондонский зритель того времени, смотря «Гамлета» или «Лиры», глотал на лету эти поминутно мелькавшие классицизмы и их успешно переваривал»<sup>37</sup>. Герменевтика помогает преодолеть растождествление.

Осознавая текст, личность включает его в свой внутренний индивидуальный смысловой контекст, сопоставляя и сообразовывая с ним смысловые единицы, и через эти сопоставления интерпретирует текст и выявляет его смысл. Понимание всегда встроено в определенную культурную традицию и опирается на инвариантную программу переживания и смыслообразования, заложенную в тексте.

В отличие от познания понимание имеет дело с преднамеренной культурной деятельностью. Познавательные возможности эпохи обусловлены горизонтом понимания. Понимание отличается от познания и не относится к природным явлениям, которые не обладают ни целью, ни смыслом. Только теологическая точка зрения, согласно которой природные явления выражают цели и смысл, заложенные в природу Бо-

гом, позволяет говорить об их смысле и о понимании через природу ее творца.

Интерпретация — основа понимания текста, охватывающая все межличностные и межгрупповые коммуникации, все семиотические системы. Музыкант интерпретирует исполняемую симфонию, литературный критик — роман, переводчик — мысли, выраженные на языке оригинала, искусствовед — картину, математик — формулу. Понимание есть творческий результат процесса интерпретации.

### ИСТОРИЧЕСКОЕ, ГРУППОВОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ПОНИМАНИИ ТЕКСТА

Писательство — осуществление потребности в общении. Известный физиолог Ухтомский отмечал: «...были и есть счастливые люди, у которых всегда были и есть собеседники и, соответственно, нет ни малейшего побуждения к писательству. Это, во-первых, очень простые люди, вроде наших деревенских стариков, которые рады-радешеньки каждому встречному человеку, умея удовлетвориться им как искреннейшим собеседником. И во-вторых, это гениальнейшие из людей, которые вспоминаются человечеством как почти недостижимые исключения: это уже не искатели собеседника, а, можно сказать, вечные собеседники для всех, кто потом о них слышал и узнавал. Таковы Сократ из греков и Христос из евреев. Замечательно, что ни тот, ни другой не оставили после себя ни строчки. У них не было поползновения обращаться к далекому собеседнику. О Сократе мы ровно ничего не знали бы, если бы за ним не записывали слов и Мыслей его собеседники — Платон и Ксенофонт...»<sup>47</sup>. Писательство возникает из неудовлетворенной потребности в общении. Условие общения — по-

<sup>47</sup> Цит. по: Каверин В. Собеседник. — М., 1973. — С. 218—

нимание собеседника. Писатель осуществляет свою мысль в художественном тексте, который становится посредником общения с читателем.

Произведение интенционально (*направлено на читателя, ориентировано на тот или иной тип читательского восприятия*). Оно несет в себе некий объем и вектор мыслей и чувств (программу переживаний), в тексте запечатлевается определенная интонационная система. Авторская интонация, воплощенная в произведении, находит отзыв в уме и сердце читателя. Интонация рождает не только стих, но и прозу. По свидетельству Вениамина Каверина, Юрий Тынянов говорил: «Речевая интонация смещается в прозе, но это не мешает ей упорно стремиться к воспроизведению живой, разговорной речи. В дальнейшем интонация связывается с жестом, а жест подсказывает лицо, персонаж, характер. (Впоследствии я не раз был свидетелем практического воплощения этой мысли: работая, Ю. Тынянов «превращался» в Кюхельбекера, Булгарина, Грибоедова и даже Нессельроде.) Как ни далека художественная проза от устной речи с ее бесчисленными оттенками интонации, все равно в конечном счете каждая книга становится «говорящим лицом», то есть обращена к читателю, как речь, и требует отзыва, ответа»<sup>57</sup>.

Произведение не равно себе. Оно меняется, ибо вступает в диалогическое взаимодействие с читателем (*в «общение» — в коммуникацию с обратной связью*). Своим жизненным и художественным опытом читатель обогащает смысл произведения, запечатлевшего в себе жизненный и художественный опыт автора. Понимание есть зеркальный по отношению к творчеству акт. Быстрое общественное развитие порой существенно меняет понимание смысла произведения. Например, в американских послевоенных театральных постановках «Отелло» образ мавра трактовался в свете актуальных для того времени проблем расовой дискриминации и был направлен против

<sup>57</sup> Каверин В. — Собеседник. — С. 78.

активизации деятельности ку-клукс-клана, что, естественно, не подразумевалось Шекспиром в XVII в.

Выразительный пример изменения восприятия образа приводит Плеханов. Писарев отнесся к Татьяне отрицательно и удивлялся, почему Белинский симпатизировал «неразвитой мечтательной деве». Эта разница в отношении двух критиков к одному и тому же женскому типу знаменательна. Взгляд Белинского на женщину существенно отличался от взгляда просветителей 60-х гг. Татьяна подкупала его силой любви, а он продолжал думать, что в любви главное назначение женщины. В 60-х гг. так уже не думали, и потому для тогдашних просветителей перестало существовать смягчающее обстоятельство, в значительной степени мирившее Белинского с Татьяной<sup>67</sup>.

Опыт читателя обусловлен не только исторически: внутри каждой эпохи существует ряд рецепционных групп со своим типологическим жизненным и художественным опытом. Характер восприятия произведения в каждой из этих групп особый.

Ги де Мопассан писал: «В сущности, публика состоит из множества групп, которые кричат нам:

- Утешьте меня.
- Позабавьте меня.
- Растрогайте меня.
- Дайте мне помечтать.
- Рассмешите меня.
- Заставьте меня содрогнуться.
- Заставьте меня плакать.
- Заставьте меня размышлять.

И только немногие избранные умы просят художника:

- Создайте нам что-нибудь прекрасное в той форме, которая всего более присуща вашему темпераменту»<sup>77</sup>.

<sup>67</sup> См.: Плеханов Г. В. Избр. филос. произв. В 5 тт. — М., 1958. — Т. 5. — С. 226—227.

<sup>77</sup> Мопассан Г. де. Поли собр. соч. В 2 тт. — М., 1958. — Т. 8. — С. 7—8.

Внутри каждой респонсивной группы отдельный читатель, подчиняясь общему для данной группы типу прочтения, тем не менее понимает произведение по-своему, в соответствии со своей неповторимой индивидуальностью, наделенной неповторимым жизненным опытом.

От исторических обстоятельств, от рецепционной группы и от индивидуальности зависит понимание произведения. Сама индивидуальность имеет свою историю, разные этапы развития и состояния души, и все это сказывается на характере прочтения произведения.

Артисты, по многу лет играющие одну и ту же роль, время от времени по-новому «перечитывают» и истолковывают ее. Станиславский авторитетно свидетельствует о процессе обновления смысла произведения: «Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены»<sup>87</sup>. Об углублении понимания произведения в ходе роста самого актера говорит и Михоэлс: «...весь опыт, весь запас накопленных впечатлений, знаний и вся дисциплина мысли идут на разработку образа»<sup>97</sup>.

Большое значение в углубленном понимании искусства одним и тем же индивидом имеет обогащение его жизненного опыта, общий духовный рост. «Если Пушкин приходит к нам с детства, — пишет Твардовский, — то мы по-настоящему приходим к нему лишь с годами»<sup>107</sup>. Герцен отмечает, что взросление человека глубоко меняет восприятие великих творений: «Места, приводившие меня, пятнадцатилетнего, в вос-

<sup>87</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 тт. — М., 1954. — Т. 1. — С. 221.

<sup>97</sup> Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. — М., 1965. — С. 138.

<sup>107</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч. В 5 тт. — М., 1971. — Т. 5. — С. 12.

торг, поблекли... а те, которые едва обращали внимание, захватывают душу. Да, надобно перечитывать великих поэтов...»<sup>117</sup>.

Созвучность запечатленного в тексте жизненного материала читательским интересам существенна для прочтения смысла.

В понимании художественного текста всегда имеет место диалектика общего (*исторического*), особенного (рецепционно-группового) и отдельного (личностного).

### АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО ПОНИМАНИЕ

Один из важных герменевтических и рецепционно-эстетических вопросов современной критики: является ли авторская интерпретация собственного произведения единственно правильной и не следует ли критику, в случае наличия авторского истолкования, свести анализ произведения к выявлению предложенного автором смысла? Выше уже отмечалось, что произведение вступает в общение (диалог) с читателем (слушателем, зрителем). В этом диалоге жизненный опыт реципиента взаимодействует с опытом автора, запечатленным в тексте. И хотя авторская интерпретация собственного произведения важна и существенна, она не может считаться общеобязательной и единственно правильной: «Когда произведение опубликовано, авторское толкование не более ценно, нежели любое прочтение»<sup>127</sup>.

Правомерность множественности прочтений произведения не превращает этот процесс в релятивный и произвольный. Жизненный опыт автора, запечатленный в произведении, создает устойчивую инвари-

<sup>117</sup> Герцен А. И. Собр. соч. В 30 тт. — М., 1954. — Т. 1. — С. 279.

<sup>127</sup> Валери П. Об искусстве. — М., 1993. — С. 119.

антную программу переживаний и смыслообретений реципиента. При всей вариативности прочтения оно всегда тяготеет к определенному стержню, к определенному, хотя и способному к расширению, руслу. Поэтому вариативность интерпретаций не делает смысл произведения расплывчатым.

Трактовка читателей, при всей вариативности, устойчива благодаря непреложным факторам: 1) реальность, обуславливающая создание произведения, и 2) жизненный контекст его прочтения. И творчество, и рецепция протекают в культурно-историческом и собственно художественном контексте, в творческом поле автора, которое создают предшествующие его произведения. Все это параметры вариативности (*множественности*) прочтений смысла произведения.

Объективные факторы интерпретации не исчерпываются внешними связями произведения с действительностью и культурой. Столь же существенное значение имеют внутренние связи произведения (его структура, знаковая система, стиль), а также социальное функционирование текста (его читательские и критические интерпретации, предшествующие данной трактовке, поле общественного мнения). Все эти факторы обуславливают определенность смысла художественного текста, несмотря на множественность, вариативность его прочтений.

## ГЕРМЕНЕВТИКА — ТЕОРИЯ ПОНИМАНИЯ

Название «герменевтика» происходит от греческого *hermeneuo* — «разъясняю», «истолковываю». Этимологию этого слова связывают с именем Гермеса, которого древнегреческая мифология рисовала посланцем олимпийских богов, передававшим их распоряжения людям. В обязанность Гермеса входило истолкование и объяснение того текста, который он передавал. Ему приписывали изобретение речи и письма, а также покровительство всей сфере понимания. В сис-

теме древнеримской мифологии роль Гермеса играл Меркурий: он также был посредником между богами и людьми. Говоря о связи термина «герменевтика» с именем бога Гермеса, вспоминают, что порой этого бога наделяли функцией покровительства торговле, а последняя предполагает взаимопонимание.

Герменевтика (теория интерпретации и понимания смысла), как и гносеология (теория познания) и аксиология (теория ценностей), составляет неотъемлемую часть развернутой философской системы, не всегда терминологически и структурно выделявшуюся в специальную философскую дисциплину. Сегодня она представляет собой сферу духовной деятельности, без которой литературоведение и искусствознание не могут обстоятельно осмыслить свои задачи. Герменевтика неоднородна: в ее русле сложился ряд течений, по-разному понимающих предмет, цели, методы этой дисциплины (натуралистическое, философское, культурологическое, психологическое, аллегорико-символическое, грамматическое, стилистическое).

При всем многообразии школ герменевтики общей их чертой является «недоверие к непосредственным свидетельствам сознания, к провозглашенному Декартом принципу непосредственной достоверности самосознания и обращение к «косвенным» свидетельствам о жизни сознания, которые воплощаются не столько в логике, сколько в языке»<sup>137</sup>.

Герменевтика стремится к духовной интерпретации текста. Этот завершающий этап герменевтического анализа, раскрывая смысл и значение текста в культуре, служит развитию духовности в человеке, становлению его как личности, как субъекта культуры.

Одна из трудноразрешимых проблем теории понимания — проблема герменевтического круга. В разных школах герменевтики сложились разные его концепции. По Шлейермахеру, этот круг состоит в том, что целое понимается через части, а часть постигает-

<sup>137</sup> Гайденок П. П. Герменевтика // Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — С. 112.

ся только через целое. Герменевтический круг, по Дильтею: познающий субъект познает себя через других, но других он понимает через себя. По Гадамеру: постигая традицию, интерпретатор сам находится внутри нее.

Самое распространенное представление о герменевтическом круге: целое нельзя понять, не понимая его частей, понимание части предполагает, что целое уже понято. Казалось бы, этот круг неразрешим. Однако эта неразрешимость мнимая. Как постичь всеобщее, когда читатель каждый данный момент имеет дело только с отдельным? Герменевтика отвечает: сама природа понимания преодолевает этот круг. Его разрывает духовное отношение, на каждом шагу учитывающее целостность интерпретации. Природа духовной целостности культурного феномена такова, что всеобщее содержит в себе каждый отдельный момент текста, а каждый отдельный его момент содержит в себе всеобщее. Постигая всеобщее, мы постигаем и все отдельное, все частности, и наоборот.

Герменевтический круг разрешается (*размыкается*), во-первых, тем, что понимание начинается с предварительного уяснения некоторого целого (предпонимание); во-вторых, тем, что части рассматриваются во взаимосвязи и взаимодействии с целым (в ходе понимания раскрывается диалектика взаимодействия частей и целого). Герменевтическая концепция выстраивается симметрично гносеологической. Познание идет от явления к сущности, от эмпирии к общему. Понимание — поступательный процесс, на каждом этапе которого достигается определенный уровень обретения смысла (от ограниченного до глубокого).

Предпонимание обуславливает и понимание, и познание, поэтому для успешности этих процессов столь важна традиция культуры, в поле которой протекает любое исследование и любая интерпретация. Немецкий физик В. Гейзенберг писал: «...нам нужны понятия, при помощи которых мы могли бы ближе подойти к интересующим нас явлениям. Обычно эти понятия берутся из истории науки; они подсказывают нам воз-

можную картину явлений. Но если мы намерены вступить в новую область явлений, эти понятия могут превратиться в набор предрассудков, скорее тормозящих прогресс, чем способствующих ему. Однако и в этом случае мы вынуждены использовать их и не можем преуспеть, отказавшись от понятий, переданных нам традицией»<sup>147</sup>.

Высшая категория процесса понимания и гарант преодоления герменевтического круга — целостность. Французский математик Адамар замечает: «...всякое математическое доказательство, каким бы сложным оно ни было, должно мне представиться чем-то единым; у меня нет ощущения, что я понял его, до тех пор, пока я не почувствовал его как единую, общую идею»<sup>157</sup>. Еще более важна целостность восприятия для понимания художественного текста.

Художественная критика предполагает и анализ, и интерпретацию художественного произведения. Рассудочная деятельность (анализ) видит в произведении закрытую его материальной формой и непроницаемую для прямого восприятия замкнутую целостность, в которую можно попасть лишь путем «хирургии». Для интерпретации же произведение прозрачно, и его понимание имеет дело не с материальной формой, а с таящимся в ней бесконечным, подвижным смыслом.

Некоторые теоретики, опираясь на положения Дильтея, связывают герменевтику с интуицией. Это убедительная точка зрения, хотя она и берется под сомнение рядом ученых.

Художественная критика, призванная всесторонне и целостно охватить произведение, должна включать в себя — не в эклектическом, а в системном виде — все богатство методологических подходов и использовать в сочетании как логико-аналитические, так и интуитивные способы постижения художественного смысла.

<sup>147</sup> Heisenberg W. *Traditions in Science // The Nature of Scientific Discovery*. — Washington, 1975. — P. 219—220.

<sup>157</sup> Адамар Ж. *Исследования психологии процесса изобретения в области математики*. — М., 1970. — С. 63.



## ГЕРМЕНЕВТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

### ВАЖНЕЙШИЕ ЭПИЗОДЫ ИСТОРИИ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Исторически менялись предмет, сфера, цель герменевтики. Она возникла в античной культуре, которая содержала в зародыше все будущие типы теории понимания, в том числе и в литературно-критическом их преломлении. Это сказалось в аллегорико-символической (например, у александрийца Апиона) трактовке Гомера и в грамматических формах его прочтения учителями-грамматистами, выступавшими в роли герменевтиков<sup>167</sup>. Неоплатоники также полагали задачей герменевтики интерпретацию древних художественных текстов, особенно гомеровских поэм. В истории герменевтики особенно ярко проявили себя две заложенные филологами школы (*тенденции*) интерпретации: 1) александрийская школа исторического толкования (введение контекста изображаемой эпохи) и 2) антиохийская школа символически-аллегорического толкования (приписывание знаку нового значения, коренящегося не в системе представлений, данных в

<sup>167</sup> См.: Бласс Ф. Герменевтика и критика. — Одесса, 1881. — С. 1.

тексте, а в мире представлений воспринимающего текст истолкователя).

В средние века большое развитие получили интерпретационные приемы эзегетики — герменевтики, приспособленной к истинной (*ортодоксальной*) интерпретации священных текстов, и в первую очередь Библии. Эти тексты толковались в свете церковной традиции. Теологи использовали герменевтику и в богословских спорах.

Начиная с эпохи Возрождения все более утверждается текстуально-историческое истолкование, направленное на прояснение значения неясных слов и воспроизведение исторического контекста мысли. Бэкон стремился «очистить, разум» во имя совершенствования процесса познания и процесса понимания. В этой позиции Бэкона отразилось его противостояние средневековой схоластике. Он стремился освободить сознание от «идолов» и «аффектов», в которых проявлялись ошибки как догматизма, так и субъективизма.

В эпоху Просвещения появились развернутые принципы герменевтики. Т. Ф. Майер и И. М. Хладениус выдвинули концепции интерпретации, опирающиеся на исторические установки. Герменевтика этой эпохи стремится к воспроизведению исторического контекста, в котором должен быть понят текст, что служит способом устранения дистанции времени между автором и читателем. Интерпретатор выступает в качестве медиума, переводчика, посредника между разными культурами и эпохами. Просветители представляли себе историю как дискретный ряд изменений. Герменевтика стремилась постичь своеобразие художественного текста, а его понимание рассматривалось как приведение к согласию автора и читателя. Хотя последний не был обязан принимать точку зрения автора и мог понять даже больше, чем тот предполагал высказать.

Хладениус различает: 1) непосредственное понимание (внимание к интерпретируемому тексту); 2) опосредованное понимание (на основе которого текст конструируется). Просветительская герменевтика

исходила из представления об онтологической устойчивости произведения.

Немецкий философ начала XIX в. Аст сделал ключевым понятием герменевтики понятие духа (единство истории — в единстве духа). По Асту, дух — условие понимания текста и устранения неясностей в нем. Интерпретация (*духовное прозрение*) достигается на основе духовной универсальности, поэтому конкретно-исторические различия не должны приниматься во внимание. От них можно абстрагироваться. Понять же надо «дух», заложенный в тексте.

Отойдя от историзма просветителей, Аст делал объектом понимания автора. Если по Хладениусу интерпретация — видение за текстом породившей его реальности, то по Асту интерпретация — видение за текстом духовного богатства, передаваемого нам художником. Аст классифицировал типы понимания: 1) историческое понимание направлено на содержание; 2) грамматическое — на форму и речь; 3) духовное — на дух писателя и его эпоху.

«Отец современной герменевтики» протестантский теолог и филолог-классик Шлейермахер утверждал, что назначение герменевтики — понимание чужой индивидуальности и ее воплощения в выражении.

Шлейермахер разграничил в герменевтической интерпретации текста два момента: понимание речи как факта 1) языка (сфера грамматической интерпретации); 2) мысли (сфера психологической интерпретации) — вчувствование в мысль). Единство грамматической и психологической интерпретации, по Шлейермахеру, обеспечивает целостность понимания. Шлейермахер подчеркивал важность соотнесения текста с историческими и культурными факторами, обусловившими его появление.

Согласно Шлейермахеру, герменевтика — не система приемов интерпретации текста, а общие принципы его понимания. Шлейермахер считал, что интерпретация — диалог интерпретатора с автором. В этом диалоге читатель реконструирует текст и постигает его, опираясь на воображение и перевоплощение (ин-

терпретатор должен перевоплотиться в другого, постичь его индивидуальную направленность).

Понимание текста есть реконструктивный процесс проникновения в духовный мир автора и повторение акта творчества: автор строит высказывание, кодирует смысл; реципиент его реконструирует и расшифровывает. «Искусство интерпретации может выработать свои правила только из позитивной формулы, т. е. из исторической и духовной, объективной и субъективной реконструкции данного выражения»<sup>177</sup>. Понимание — производная от «отношения к жизни». Это положение Шлейермахера стало отправной точкой герменевтики Дильтея, опирающейся на его «философию жизни». Дильтей в процессе понимания обращается к субъективному опыту личности.

Если реципиент не может жить жизнью других людей с их оригинальным опытом жизни, то через интерпретацию можно достичь вторичной непосредственности. В основе интерпретации — воображение, перевоплощение и интуиция. Понимание, по Дильтею, избегает теоретических моментов и является интуитивным и спонтанным процессом.

У Шлейермахера герменевтика — философская теория понимания, у Дильтея — методология «наук о духе» (*социально-гуманитарных исследований*). Для Дильтея понимание — психологическая реконструкция духовного мира личности автора текста. Если этот мир принадлежит к предшествующим эпохам, то понимание переносит его в настоящее. Понимание духовного мира человека происходит через истолкование его мыслей, проявившихся в его речи, жестах, мимике, поступках. Особенно полно постигается духовный мир человека, если он выражен в произведении искусства. Внутренняя жизнь автора раскрывается через интерпретацию его произведений. Герменевтика позволяет понять, как внутренний мир автора, его жизненный опыт объективируются в творениях человеческого духа.

<sup>177</sup> Schleiermacher F. Hermeneutik. — Heidelberg, 1969. — S. 87.

Дильтей считал, что люди в своих действиях руководствуются определенными целями, раскрытие которых и достигается герменевтической интерпретацией. Герменевтика, по Дильтею, это «искусство понимания письменно фиксированных жизненных проявлений»<sup>187</sup>; она постигает смысл текста с помощью психологии, которая позволяет осознать целостность духовной жизни, выступающей как замкнутый, непроницаемый мир. С этим связана основная трудность понимания: как сделать предмет общезначимого объективного понимания чувственно данное проявление чужой индивидуальной жизни? У каждого человека есть свой неповторимый смысловой контекст, обуславливающий понимание. Различие индивидуальных контекстов порождает различие интерпретации текста разными людьми. Однако это различие не разрушает общения людей, так как многообразие пониманий не исключает их единства, определяемого единством мира, языка общения и культурных традиций, составляющих общий (*широкий*) контекст восприятия смысла. Помимо этого, при всех различиях существует сходство индивидуальных смысловых контекстов, обусловленное единством исторической эпохи, в которую живут люди, а иногда и общностью рецепционно-культурной группы.

Близость смысловых контекстов автора и реципиента обуславливает лучшее понимание произведения. Комментарий художественной критики сближает индивидуальные смысловые контексты реципиента и автора и обуславливает их художественное общение (рецепционный «диалог» читателя с писателем)-

Немецкий философ XX в. М. Хайдеггер основал онтологическую школу герменевтики. Если для Шлейермахера герменевтика — теория понимания художественного текста, а для Дильтея — общий метод гуманитарного исследования, то по Хайдеггеру — система мирозерцания. Хайдеггер придает герменевтике

<sup>187</sup> Dilthey W. *Gesammelte Schriften*. — Stuttgart, 1958. — Bd. 5. — S. 332—333.

широкое философско-онтологическое значение: она выступает как «свершение бытия», которое говорит через поэтов, через их многозначные тексты, нуждающиеся в герменевтической интерпретации. Хайдеггер подчеркивает значение смыслораскрывания. Понимание часто рассматривалось как инструмент для решения частных практических задач. Хайдеггер выявил универсальный характер понимания, играющую роль в решении универсальных проблем бытия.

Человеческое существование, по Хайдеггеру, бессмысленно, если не является понимающим, не наделено пониманием. Смысл существования индивида заключается в том, чтобы найти свое место между прошлым и будущим, внутри традиции, уходящей в грядущее. Особо ценна в концепции Хайдеггера трактовка понимания как бытийной способности человека. Лишь бытие дает понимание, и понимание зависит от качества и содержания личностного бытия. Сознание человека так же бытийно, как другие формы деятельности. Понимание смысла феномена культуры может быть дано только в истинном бытии. Для человека, не обладающего способностью к истинному бытию, смысл художественной культуры остается недоступным. Смысл открывается в меру истинности бытия реципиента и постигается только при опоре на данность (*наличие*) бытия в жизненном опыте человека. Понимание смысла художественного произведения плодотворно, если в личности воспринимающего пересекаются традиции и современность.

Ученик Хайдеггера, западногерманский теоретик Г. Гадамер считает, что герменевтика не может быть ни теорией понимания, ни методом гуманитарных наук — она имеет онтологическое значение. Для Гадамера герменевтика — учение о бытии, онтология. Он объединяет хайдеггеровское и гегельянское мышление, герменевтику и диалектику. Для Гадамера в процессе понимания текста нет необходимости в актуализации личности интерпретатора и воссоздании в ней культурного контекста эпохи. По его мнению, это лишь затуманит, а не прояснит текст. Отключе-

ние актуальных и исторических связей текста выявляет его истинную ценность. Интерпретация начинается с «предварительного понимания», заданного традицией. Это «предварительное понимание» не может быть отвергнуто и лишь корректируется в процессе углубления в текст<sup>19/</sup>.

Язык, по мнению Гадамера, носитель понимания и традиции. Субъект речи — язык, а не говорящий на нем: «Играет сама игра, втягивая в себя игроков». Сама история есть игра внутри стихии языка, и поэтому герменевтика — инструмент постижения истории и участия в ней. Для Гадамера бытие, которое может быть понято, представляет собой язык. Такова лингвистическая онтология и соответствующая ей лингвистическая гадамеровская герменевтика, цель которой — перенос смысловой связи из чужого мира в собственный мир читателя.

Гадамер единственным инструментом понимания художественного текста считает сознание интерпретатора, вследствие чего отпадает всякая нужда в методологии (системе подходов, приемов, средств) постижения смысла произведения.

В 60—80-е гг. нашего века бурно обсуждалась проблема, может ли герменевтика быть общегуманитарной методологией. Итальянский историк права и теоретик понимания Э. Бетти сближает герменевтику с методологией гуманитарных наук. Он полагает, что герменевтика «позволяет перемещаться в чужую субъективность». Для этого форсируется субъективность личности критика, погружающегося в культурный контекст эпохи, к которой принадлежит изучаемый текст. По мнению Т. Абея, герменевтика не может быть методологией, ибо сама нуждается в методе. А Д. Поллесдел добавляет аргумент: понимание есть придание смысла понимаемому тексту, и этот процесс осуществляется с помощью гипотетико-дедуктивного метода.

<sup>19/</sup> Gadamer H. G. *Wahrheit und Methode*. — Tübingen, 1960. — S. 140—162.

Современный американский теоретик литературы Р. Палнер сосредоточился на разработке герменевтической техники анализа литературного текста. В его трудах герменевтика предстает как литературная методология.

Западногерманский эстетик В. Изер считает, что понимание художественного произведения требует соответствия личной структуры реципиента структуре художественного текста. Другой западногерманский ученый, П. Шонди, видит в герменевтике путь к культурно-исторической критике, способной осмыслить развитие своих категорий и выявить в художественном тексте историческое и семантическое начала. По его мнению, современное литературоведение стремится к объединению теории литературы и теории понимания, что превращает литературоведение в литературную герменевтику. Однако это чревато забвением проблемы оценки произведения.

Споры о задачах и принципах герменевтики, попытки ее применения для понимания смысла художественного текста свидетельствуют о ее методологическом потенциале в сфере постижения литературы и искусства.

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В последние годы обострилось внимание к герменевтике в связи с методологическими поисками критики. Прикладное, методическое значение (сумма приемов и процедур понимания) герменевтика стремится дополнить методологическим (система принципов понимания, деятельность, обогащающая критику философским самоопределением, осмыслением своих задач).

Гадамер пишет: «Определение произведения как точки совпадения узнавания и понимания предполагает... что подобная идентичность связана с изменением и различием. Произведение для восприни-

мающего — это как бы игровая площадка, на которую он должен выйти»<sup>20/</sup>.

Гадамер и некоторые другие видные ученые отрицают возможность формализовать интерпретационные принципы герменевтики. С этим трудно согласится, и более убедительной представляется позиция П. Рикёра. Этот французский философ-экзистенциалист не пошел вслед за расширительно-онтологическими концепциями Хайдеггера и Гадамера и вернулся к точке зрения, что герменевтика — учение об интерпретации и представляет собою совокупность правил и теоретических постулатов, управляющих истолкованием текстов (в их число входят и художественные произведения, и сны, трактуемые фрейдистскими психоаналитиками).

Инструменты, техника, операции истолкования художественного текста могут быть извлечены из опыта герменевтики и представлены в обобщенном виде.

— *Включение «третьего элемента» в процесс понимания:* первый элемент — «я» (личность читателя); второй элемент — авторский текст; третий элемент, посредством которого осуществляется понимание, в разных школах интерпретации различен — социальная действительность, породившая текст (социологический анализ), аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ), другие факторы культуры (историко-культурный анализ), личность автора (биографический анализ). Важный интерпретационный прием, раскрывающий смысл и значение художественного текста, — сопоставление текста с породившей его реальностью и сопоставление с современной читателю реальностью. Последнее актуализирует текст. Особенно существенно также сопоставление текста с культурой, с ее устойчивым духовным ядром. «Третий элемент» в герменевтическом процессе интерпретации не есть что-то стороннее по отношению к интерпретатору («я», «первый элемент») и к тексту («дру-

<sup>20/</sup> Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. С. 292.



Фрагмент с фриза Фигалийского храма. Лондон

гое», «второй элемент»). Напротив, «третий элемент» есть то, что является «общим», что роднит «первый» и «второй» элементы.

— *«Вживание»*, сопереживающее проникновение в художественную логику текста, «вчувствование в текст».

— *Идентификация* (реципиент сопоставляет художественные образы со своей личностью и своим жизненно-эстетическим опытом).

Типы идентификации: ассоциативный — сопоставление себя с героем произведения как персонажем, участвующим в игровом действии, происходящем в воображаемом мире; адмиративный — сопоставление себя с неизмеримо лучшим или худшим героем, воплощающим идеал или противоположным идеалу; симпатетический — сопоставление себя с будничным

героем, в своей обыденности соизмеримым с рецепиентом; катарсический — продуктивное приращение личностного начала путем сострадательного сопоставления себя с трагическим героем; иронический — критическое отношение к антигерою, включающее рефлексию по поводу своего эстетического переживания.

— *«Примеривание»* героев произведения на свою личность, «перенос», сопоставление с собой, *понимание других через себя, через свое «я»*. (Дильтей считал малопродуктивным понимание, основанное на принципе аналогии с собой. Во многих случаях такая методология понимания действительно неплодотворна или, по крайней мере, недостаточна.)

— *Чтение как превращение себя в других*, перевоплощение в персонажей произведения.

— *Использование гипотетико-дедуктивного метода*.

— *Преодоление герменевтического круга*. Для понимания важно уметь расшифровать не только каждую семиотическую единицу текста (например, каждое слово в тексте), но и знать грамматические принципы их сопряжения, знать контекст всей фразы, воспринимая ее в контексте всей речи (*произведения*), а речь — в общем контексте культуры. Только в рамках целого раскрывается значение каждого смыслообразующего элемента речи.

— *Расширение духовного горизонта реципиента и расширение контекста* (действительность, культура, личный опыт), в котором воспринимается произведение.

— *Воображение* — один из основополагающих элементов методологии герменевтики, использующий личный опыт субъекта.

С помощью этих и других мыслительных операций интерпретация дает «приращение» смысла путем творческого домысливания, которое опирается на личный эстетический опыт критика, но не является произвольным, а протекает по программе, заложенной в тексте произведения.

ПЕРЕВОД КАК  
 ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ  
 ПРОЦЕДУРА  
 И ВЗАИМООБОГАЩЕНИЕ КУЛЬТУР

Герменевтика — инструмент общения и взаимообогащения культур. У культур свои языки. Общение культур осуществляется через перевод (*форма интерпретации*). Перевод — герменевтическая операция, учитывающая особенности обеих общающихся культур (культуры оригинала и культуры, на язык которой текст переводится).

Давая сравнительный анализ европейской и средневековой арабской мысли, А. В. Смирнов пишет: «В отличие от родо-видового деления, доминирующего в европейской мысли, для арабской культуры основным принципом смыслообразования оказывается сопряжение. Сопряженность понимается как взаимная опора и обоснованность смысла на всех отмеченных уровнях. Смысловые системы строятся как семейства пересекающихся множеств областей смысла. Принцип сопряжения и частичного перекрытия областей значений прослежен и на уровне методологии: проблема «общее-частное» осмыслена в арабской философии в нескольких категориальных системах»<sup>217</sup>. Подобные отличия культур создают трудности при общении между ними. Поэтому перевод с языка одной культуры на язык другой стремится не к буквальности, а к адекватности.

Герменевтика считает, что понимание текста предполагает постижение и применение в процессе интерпретации правил и норм языка, на котором выражен

<sup>217</sup> См.: Смирнов А. В. Механизмы смыслогенерации как ключ к пониманию инокультурных философских традиций // Сборник резюме XIX Всемирного философского конгресса. — Т. 2. — М., 1993.

данный текст, выявление индивидуальности автора и свойственного ему стиля и способа мышления.

Перевод — герменевтическая процедура, включающая в себя понимание и трактовку (*интерпретацию*) текста оригинала. Множественность разных переводов одного и того же художественного текста — свидетельство и многозначности произведения, и сложности процедуры его интерпретации.

Свою статью о переводе поэт-переводчик Лев Озеров выразительно назвал «Эффект окна, или Преобразование оригинала» и подчеркнул, что в переводе оригинал неизменно остается точкой отсчета качества, ценности, удачи, близости<sup>227</sup>.

Роберт Фрост определяет: «Поэзия — это то, что улетучивается при переводе». Печально и отчасти правдиво. Однако несправедливо отбрасывать все, что сделано в искусстве перевода за века развития этой области литературы.

Далеко не все улетучивается. И ради этого есть смысл работать, творить. Переводчик находится в окружении многих трудных проблем.

Перед поэтом стоит действительность, которую он воссоздает. Перед переводчиком — оригинал. Он — действительность переводчика. Но знания оригинала недостаточно. «Переводчик должен постигать и ту действительность, которую воплотил Гете, которая для него была оригиналом»<sup>237</sup>.

У теории и у практики перевода две крайности-опасности: буквализм и отсебятина, верность и воляность, близость к оригиналу и отдаленность, а по Пушкину — «слово в слово» и «исправительные переводы».

При переводе важна не передача слова словом и строки строкой, а передача образа образом, ассоциации — ассоциацией, передача не статики текста, а движения образа и смысла в их целостности (*магнит-*

<sup>227</sup> См.: Озеров Л. Эффект окна, или Преобразование оригинала // Академические тетради. — №1. С. 30—35.

<sup>237</sup> Там же.

ное поле поэзии данного автора). А это уже не только ремесло, но и творчество, и искусство.

Н. Гумилев утверждал: «В идеале переводы не должны быть подписными». Переводчики подписывают свои переводы — это еще одно следствие их неадекватности.

Л. Озеров предлагает парадоксальное, но привлекательное определение: «Поэтический перевод — это искусство быть другим, оставаясь самим собой». В известном смысле это определение подходит (*и роднит*) к герменевтическим аспектам перевода и актерской интерпретации текста (*перевода литературного текста на язык сценического искусства*).

## ОПАСНОСТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Опасности герменевтической интерпретации:

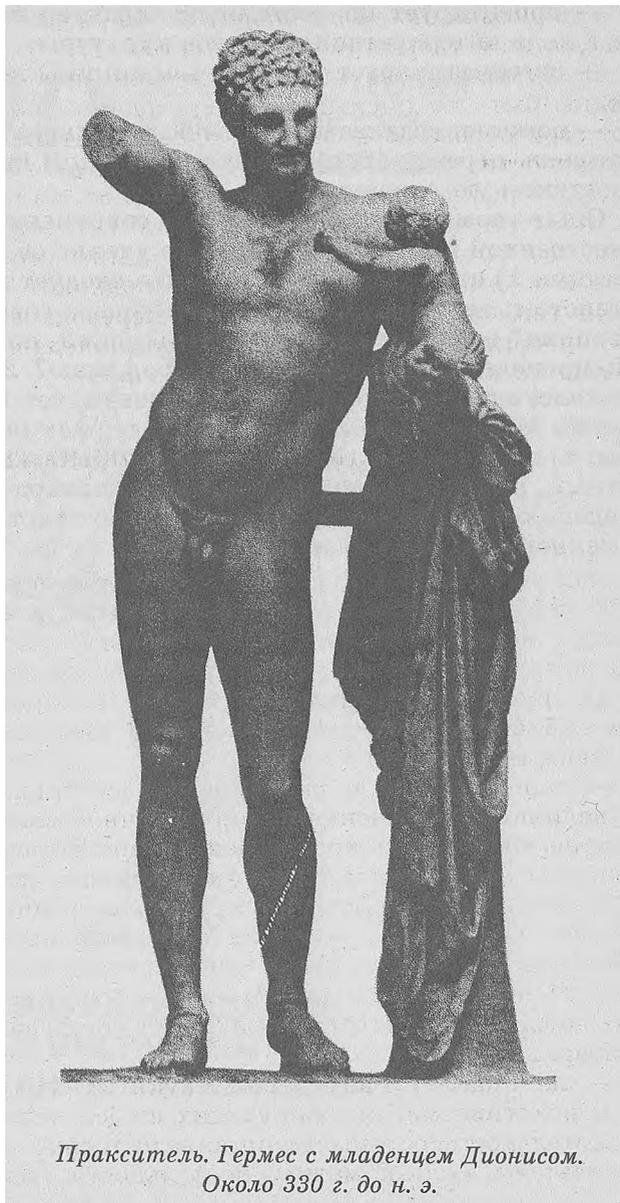
— в герменевтике недостаточно выявлена мера релятивизации смысла, и критические разборы порою затрудняются наложением одних интерпретаций текста на другие. Необходимо теоретически определить меру субъективности при восприятии смысла художественных явлений;

— герменевтика и рецептивная эстетика часто преувеличивают значение художественно-смысловых аспектов восприятия произведения, пренебрегая его оценкой. Герменевтика не всегда учитывает аксиологию и ее значение в постижении художественных феноменов. Аксиология — общая теория ценностей — дает критерии художественности произведения.

Герменевтика имеет несомненные достоинства:

— в своей методологии учитывает специфику гуманитарных наук;

— защищает гуманитарные науки от сциентизации и позитивизма, игнорирующих смысл человеческой деятельности; обращает внимание не только на цели и результаты, но и на мотивы деятельности людей;



*Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом.  
Около 330 г. до н. э.*

- ориентирует на системный характер понимания в ходе интерпретации текстов культуры;
- систематизирует приемы и принципы понимания;
- помогает осваивать иноязычную культуру и осуществлять перевод (*форма интерпретации*) как герменевтическую операцию.

Опыт герменевтики важен для современной художественной критики, так как это учение об интерпретации 1) ставит вопрос о том, что следует видеть за текстом: авторскую личность? вопросы современной эпохи? реальность исторической эпохи, породившей произведение? культурную традицию? 2) дает методологию интерпретации; 3) ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры; 4) направляет критика на неэмпирический, целостный, концептуально-философский подход к произведению; 5) способствует применению текста в современной культурной жизни.

# 20 ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ



547  
ЭСТЕТИКА —  
ТЕОРИЯ  
КРИТИКИ

565  
ЭСТЕТИКА —  
МЕТОДОЛОГИЯ  
КРИТИКИ

НАУКА О ЗАДАЧАХ  
И ИНСТРУМЕНТАХ  
АНАЛИЗА ИСКУССТВА





## ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ КРИТИКИ

### ИСКУССТВО - КРИТИКА - ОБЩЕСТВО

Художественно-творческий процесс состоит из ряда звеньев: действительность — художник — произведение — реципиент (читатель, зритель, слушатель) — действительность. Художественная критика выступает как организатор этого процесса и влияет на все его звенья и на характер взаимодействия между ними. Каждый из лучей влияния отражает один из аспектов деятельности критики, одну из ее функций, одно из ее свойств.

Критика воздействует на восприятие художником мира (звено: действительность — художник), ориентируя его на постижение тех или иных сторон жизни, на преимущественное внимание к той или иной тематике и проблеме. Осуществляя эту функцию, критика тяготеет к постановке острых социально-политических и философских проблем.

Критика воздействует на художника, влияя на его творческую личность, формируя ее самоконтроль и осуществляя широкую социальную корректировку художественной деятельности. Социально-творческие аспекты личности художника входят в сферу интересов критики и в ее содержание. Крити-

ка порой ранит авторское самолюбие, и все же без нее нет творческого роста художника. Он нуждается в самоконтроле, который неизбежно опирается на критику.

Критика влияет на процесс создания художником произведения и поэтому включает в себя некоторые проблемы психологии творчества и художественного мастерства. Анализ творчества других художников и предшествующего творчества данного автора необходим при создании нового произведения, дает этому процессу важные импульсы и ориентиры.

«Критик призван быть не читателем, а свидетелем читателя — тем, кто следит за ним, когда он читает и чем-то взволнован»<sup>17</sup>. Критика усиливает взаимодействие жизненного опыта автора и реципиента, помогает более эффективному постижению публикой художественной концепции, заключенной в произведении. Она создает «магнитное поле» общественного мнения, в котором осуществляется само бытие художественного произведения как предметно-физического, реального и как общественно-духовного, идеального явления. Критика формирует общественное мнение вокруг произведения, что способствует его социальному функционированию, осуществлению материального и идеального в самом бытии произведения.

Задача критика близка к задаче режиссера: вскрыть заложенную в художественном тексте мысль, интерпретировать ее. Даже друг Пушкина поэт Вяземский неполно понимал масштабы его гения. Но после статей Белинского о Пушкине его величие стало уже фактом общественного сознания. Творчество художника может оказаться невостребованным современностью, если критика не подготовит аудиторию к восприятию и пониманию нового слова в искусстве.

Критика воздействует на аудиторию искусства, формируя ее художественные вкусы и социальные ориентации. Ценностное рассмотрение художествен-

<sup>17</sup> Валери П. Об искусстве. — С. 118.

ных явлений — один из важных моментов художественной критики. Познание механизмов, природы и характера воздействия критики на публику происходит с помощью конкретно-социологических исследований.

Эстетическое воздействие на публику, пробуждающее у нее творческий дух, — прерогатива искусства. Критика издавна пыталась эстетически воздействовать на читателя не только средствами искусства (например, близкий к тексту пересказ и богатая цитация стихов Пушкина в статьях Белинского), но и собственными критическими средствами (эмоциональность и выразительность стиля, красота логики в статье Гончарова «Милльон терзаний»). Решение этой задачи сближает критику с искусством.

Художественная критика стимулирует и направляет активное вторжение в жизнь воспринимающей искусство личности. Интерпретацией произведения и прямыми социальными выводами критика способна воздействовать на сознание и социальную активность реципиента. Эту особенность критики отмечал Достоевский, подчеркивая, что всякий критик должен быть публицистом и обязан не только иметь твердые убеждения, но и уметь проводить их в жизнь. Критика выводит художественное произведение на сцену общественной жизни, погружает его в контекст социальной борьбы. Поэтому для критики столь важно публицистическо-гражданское начало.

Критика воздействует на действительность, давая ее опосредованный произведением и непосредственный анализ и оценку.

Критика делает прямые сопоставления произведения и действительности, анализирует художественную правдивость произведения. Изучение жизни, а не только искусства входит в круг профессиональной подготовки критика. Художественная критика — один из способов социального анализа общества.

До сих пор речь шла о «горизонтальном» слое художественного процесса, однако следует принять во внимание и его историческую «вертикаль». Критика

обуславливает характер и направление силовых линий, идущих от художественной традиции и влияющих на все элементы художественно-творческого процесса. Критика помогает и художнику, и своему читателю ориентироваться в современном искусстве, в художественной моде, в классическом наследии и его традициях, во всей художественной культуре в целом.

### КРИТИКА — ЛИТЕРАТУРА? КРИТИКА — НАУКА?

В последние годы в эстетической теории звучат мнения, абсолютизирующие литературную природу критики и отрицающие научно-логическое начало в ней.

На деле критика двуедина по своей природе: в некоторых своих функциях, особенностях и средствах она является литературой, а в других — наукой. При отождествлении критики с литературой и отрицании в ней научного («рационалистического») начала возникает много недоуменных вопросов.

Почему же Пушкин говорил, что «критика — наука», почему для Белинского «критика — движущаяся эстетика»?

Следует ли бояться «ума холодных наблюдений» в критике, если без них для Пушкина нет и поэзии, которая соединяет эти наблюдения с «заметами сердца»?

Как выстраивается взаимоотношение критики и литературоведения, если критика есть только литература?

Всякое мышление имеет свой инструмент — метод. Каков же метод «нерационалистической» критики? Интуитивизм? Иррационализм? Если критика есть литература, то, видимо, она должна использовать в качестве инструмента мышления не научный, а художественный метод?

Пробовали ли ревнители ненаучности критики взглянуть на проблему с общеэстетической точки зре-

ния и выйти за пределы антиномии «критика — литература»? Как быть со взаимоотношениями: «критика — театр», «критика — кино»? Критику в области хореографии в этом случае придется рассматривать как часть хореографии, что на самом деле несколько затруднительно. Впрочем, наверное, критика какого-либо искусства — живописи, например — может быть квалифицирована не как часть изобразительного искусства, а как жанр литературы. Ведь в европейской литературе сложился устойчивый жанр художественной критики: «Салоны» Дидро, статьи о современной живописи Бодлера, Валери написаны с верхом изысканности и отточенности слога. Да и русский поэт Волошин (сам будучи выдающимся акварелистом) писал о выставках живописи с необычайной вербальной живописностью. Возможна слиянность изобразительности в живописи и в литературе, и на этой основе — критика живописи как литература. И все же критика и своей методологией, и потребностью аргументировать свою мысль, и другими особенностями ориентируется на научную форму мышления.

Нельзя рассматривать критику и как сферу чистой науки. Художественная критика — составная часть художественного процесса, она вырастает из него на основе его собственных запросов и на основе социальных особенностей потребления искусства обществом. Художественная критика «погранична»: она является самокритикой искусства, она коррелирует в саморегулирующейся системе взаимодействия искусства и общества. Подобного явления нет в сфере научного познания. Конечно, научные рукописи и книги подвергаются устному и письменному рецензированию: оценки и критические анализы, отзывы и рецензии на научную продукцию часто публикуются в отраслевых журналах. Однако вся эта полезная и необходимая деятельность никак не консолидируется в специальную область, подобную художественной критике, — в некую «научную критику».

У научных рецензий, несомненно, есть нечто схожее с художественной критикой: оценка результатов

творческого труда, ориентация читателя по отношению к достижениям творческого процесса — своеобразная лодия в книжном море. Но в науке эти рецензии носят вспомогательный характер. Научные достижения поначалу обращены к специалистам и, лишь будучи проверены и внедрены в практику, становятся достоянием широких кругов. Кроме того, научные результаты могут быть проверены с помощью эксперимента, проверены на практике, в процессе технической эксплуатации. Результаты художественного освоения мира ныне, как правило, сразу нацелены на восприятие массовой аудиторией, и, главное, они никак не могут быть экспериментально проверены. Как только потребление искусства оказалось достоянием широких слоев публики, — обострилась необходимость в специальной сфере, «пограничной» между наукой и искусством, — в художественной критике. В известном смысле художественный вкус критики и является инструментом экспериментирования, которое позволяет оценить произведение.

В философии, как и в конкретных науках, критика не выделяется в особую сферу деятельности. Развитие мысли в форме полемики неизбежно связано с раскрытием позитивной мировоззренческой позиции. Критическая форма философствования есть лишь определенная форма собственно философского исследования, не выделяющийся в особую область деятельности, как это происходит с художественной критикой по отношению к искусству. Философская и научная критика не выходят за грань философии и науки и ведутся на их языке, в их категориях. В этих случаях не создается ни метаязык, ни метасистема, ни метапозиция по отношению к науке. Художественная же критика являет собой метапозицию по отношению к искусству. Бодлер замечал: «Если прекрасная картина — это природа, отображенная художником, то лучшей критикой будет отображение этой картины в пронаительном и восприимчивом уме»<sup>2/</sup>. Художественная

<sup>2/</sup> Бодлер Ш. Об искусстве. — М., 1986. — С. 63.

критика осуществляет себя «на границе» искусства и эстетики и переводит художественную речь в иную семиотическую систему. В этом смысле художественная критика — явление уникальное в области культуры. Она двойственна по самой своей природе: одними свойствами — формой выражения мысли, включенностью в художественный процесс — критика родственна литературе, другими свойствами — способом мышления, опорой на методологию, наличием собственного категориального аппарата — науке.

### КРИТИКА КАК ДВИЖУЩАЯСЯ РИТОРИКА И ЭСТЕТИКА

Первые теоретико-эстетические положения, обобщающие опыт искусства, возникли в философии. Другими словами, критика возникла благодаря встречному движению науки и искусства, философии и литературы.

Начиная с IV в. до н. э. зарождаются риторические школы, формировавшие нормы ораторского искусства. Демократия полиса требовала этого искусства, а порой и навыков демагогии, и риторика была ответом на эти социальные потребности.

Риторика находилась в сложных и изменчивых отношениях с философией и в то же время опиралась на предшествующий литературно-художественный опыт. Постепенно наметился процесс вычленения из риторики литературной критики в самостоятельном виде. Порождающее значение риторики по отношению к литературной критике весьма существенно для понимания ее природы, функций и метода. Возврат к опыту риторики или, вернее, включение ее мыслительного материала в арсенал методологии современной литературной (и шире — всей художественной) критики опирается на историю возникновения этой сферы духовной деятельности.

Соперничество между поэзией и философией во

влиянии на формирование художественной критики далее сменяется соперничеством эстетики и риторики. В этом смысле можно сказать, что своим происхождением критика обязана эстетике и риторике (риторике, обращенной на анализ не устной, а письменной, «стилистически маркированной», художественной речи).

Итак, критика родилась в процессе взаимодействия поэзии с эстетикой и риторикой путем вовлечения их в процедуру формирования конкретных оценочно-интерпретационных суждений. Процесс рождения критики содержит в себе ряд механизмов, которые прямо или косвенно раскрывают ее существенные особенности и ее современные взаимоотношения со смежными сферами духовной деятельности.

История происхождения критики выявляет ее внутренние связи с эстетикой (сферой теории), с риторикой (которая в этом процессе олицетворяет собой методологию) и с собственно поэзией (которая нуждалась в художественных критериях и поэтому рефлексировала, создавая принципы и процедуры самооценки).

Зная историю становления критики, можно понять ее современную структуру и поле ее духовных взаимодействий: 1) с областями теоретического изучения литературы и искусства (эстетика, теория литературы, искусствоведение, поэтика); 2) с дисциплинами, причастными к методологии интерпретации (риторика, герменевтика); 3) с дисциплинами, помогающими анализировать текст (структурализм); 4) с дисциплинами, вырабатывающими принципы и процедуры оценки (аксиология); 5) с видами искусства (театр, музыка, кино), каждый из которых способен быть не только объектом, но и инструментом исследования. Речь идет о новой тенденции развития критической мысли — использовании опыта различных искусств и сфер искусствознания. Так, Бахтин использовал категории музыковедения (полифония, многоголосье) при анализе поэтики Достоевского. Эйзенштейн применил понятия кинотеории (монтаж, план,

кадр) для исследования поэзии Пушкина. Позже в трудах Мазеля термин «монтаж» стал инструментом анализа музыки Шостаковича. Использование опыта различных видов искусства обогащает критику новыми приемами, новой операционной техникой и категориальным аппаратом.

«Критика — движущаяся эстетика», — говорил Белинский. Конечно, метафора не претендует ни на научную точность, ни на однозначность прочтения и всегда уступает научному определению, но имеет по отношению к нему и преимущества: эмоциональную убедительность, наглядность и выразительность. Афоризм Белинского можно трактовать следующим образом. Эстетика, обобщая художественный опыт человечества, вырабатывает ряд теоретических постулатов, законов и категорий, которые развиваются и меняются в ходе истории. Суждения эстетики являются теоретическим фундаментом критического анализа художественного текста. Когда критик отказывается от эстетики, она догоняет его в виде самых наивных, ретроградных и компилятивных суждений об искусстве. Убегая от знания, можно прибежать только к невежеству. Суждения же невежды о художественных достижениях, при всей его интуиции, вкусе и умении выразить свое художественное впечатление, отнюдь не продвигают ни науку об искусстве, ни само искусство.

Критика есть движущаяся эстетика в том смысле, что критический анализ плодотворен только тогда, когда в его процессе приводится в движение аппарат эстетических категорий и исследование текста опирается на «снятый» художественный опыт человечества — на эстетику. В этом же смысле можно сказать, что критика — и движущаяся риторика.

Образная мысль взаимодействует с личным опытом читателя, зрителя, слушателя. Смысл образа неоднозначен. Однако в его прочтении нет места произволу. Существуют границы прочтения и интерпретации. Образ дает фиксированную программу размышления над определенным кругом жизненного материала. Из

этого следует ряд выводов, относящихся к критике: критик должен освоить широчайшие слои жизненного и эстетического опыта; нельзя требовать тождества оценок от всех критиков, но их суждения при всех расхождениях должны оставаться в русле программы, заданной художественным произведением.

Объектом исследования критики является то или иное произведение и художественный процесс в целом. Последний не может быть представлен как простая сумма отдельных художественных произведений. Критика должна определить ценностный статус каждого художественного произведения. Для ориентации критики в сложном пространстве мировой художественной культуры большое значение имеет опора на эстетику.

Пушкин отмечает, что критика «основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений»<sup>37</sup>. Эти идеи Пушкина нашли свое продолжение и теоретическое завершение в упомянутой формуле Белинского.

Теоретик систематизирует знания, выводит массу накопленных фактов из небольшого числа основных предпосылок. Гипотеза, подтвержденная фактами, превращается в знание более высокого порядка. Существует в науке и «задел знаний» — факты, еще не ассимилированные теорией. Эти современные представления о структуре знания объясняют и взаимоотношение эстетики и критики. Последняя создает для эстетики «задел знаний» и ставит перед нею вопросы, решение которых продвигает теорию вперед. Результаты первых наблюдений критики гипотетичны и частны, но у серьезного критика все ориентировано на выявление закономерностей творчества, на обобщение. Тем более это касается литературоведения и искусствоведения, которые имеют дело с процессом относи-

<sup>37</sup> Пушкин А. С. Поли. собр. соч. В 10 тт. — М.; JL, 1949. — Т. 7. — С. 159.

тельно стабильным, находящимся на известном историческом расстоянии. Эстетика же призвана систематизировать знания, накопленные критикой и литературоведением (искусствоведением), проверять, отвергать или поднимать гипотетические знания до уровня законов и категорий.

Теория не является инструментом критического анализа. Между исследователем и предметом исследования стоят не только теоретические суждения о данной сфере жизни, но и вытекающая из них методология. Она-то и дает инструменты анализа. Иными словами, для критического прочтения произведения мало привести в движение эстетику, ее понятийный и категориальный аппарат, надо еще вооружиться выработанными на основе познанных закономерностей искусства установками, принципами, приемами, процедурами, которые в своей совокупности и составляют метод критического анализа, и нужно привести в движение ретиорику и герменевтику.

Критическая позиция надстраивается обычно над познавательной, эстетической или какой-либо другой позицией. В своих оценочных функциях критика базируется на эстетических аспектах теории ценностей — аксиологии. А поскольку речь идет об операциях не только познавательных, но и интерпретационных, то другой аспект критики связан с герменевтикой.

## ОБЪЕКТИВНОЕ И СУБЪЕКТИВНОЕ В КРИТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ

Взаимоотношение объективного и субъективного в критическом анализе и в понимании художественного произведения — одна из центральных проблем методологии критического анализа. В практике художественной критики, как и в ее теории и методологии, выявились две противоположные и равно опа-

бочные тенденции: абсолютизация объективного начала и абсолютизация субъективного начала.

Абсолютизация объективного начала имеет под собой в качестве теоретического фундамента следующее рассуждение. В художественном тексте интерпретатору задана четкая и незыблемая программа понимания художественного смысла. Критический анализ должен, согласно этому подходу, выявить объективное, ни от кого уже не зависящее, однажды автором созданное и зафиксированное (то есть объективированное в тексте) художественное содержание. Последнее мыслится как замкнутое (герметичное), неизменное, объективно данное. Абсолютизация объективного начала критического анализа, преувеличение незыблемости и неизменности смысла произведения порождают ложную уверенность в возможности создания точных, математически достоверных методов изучения художественного произведения. При таком подходе упускается из виду гуманитарный характер художественно-критического суждения и роль в нем личного начала интерпретатора. Абсолютизация объективности критики игнорирует исторически обусловленный ее характер, историческую изменчивость ее суждений. Так называемые точные методы критического анализа (герметические формы структурализма, микроанализ, семиотический подход, стилистический подход) исходят из того, что художественный текст замкнут, так что ни история, ни современность, ни читатель, ни критик не могут на него влиять и с ним взаимодействовать. Задача критики в этом случае — выявлять содержание, объективно заложенное в тексте, не привнося в процесс интерпретации ни дух своей эпохи, ни исторический опыт прошлого и современности, ни свой личный вкус, жизненный опыт и мирозерцание.

Кризис «точных» методов, разочарование в возможности достижения с их помощью единственных и неопровержимо-незыблемых результатов анализа произведения породили в критике и в ее методологии прямо противоположную крайность. Возникла тенден-

ция к абсолютизации субъективных начал художественно-критического анализа. Критика стала рассматриваться как доведение «до кондиции» художественного текста. Последний выглядит при этом как полуфабрикат, нуждающийся в интерпретационно-критической доработке.

Субъективизации критики очень способствовало новое теоретико-методологическое течение — рецептивная эстетика. Согласно этой концепции, всякое произведение осуществляет себя и получает свое социально-художественное завершение в восприятии реципиента. Каждое восприятие имеет свой резон и в идеале должно быть учтено в критической интерпретации произведения. Различия в художественном восприятии возникают с изменением исторической ситуации. Каждая эпоха по-своему прочитывает произведение. И каждое эпохальное прочтение по-своему верно. Новое прочтение не отменяет и не делает ошибочным предыдущее. Кроме того, согласно рецептивной \* эстетике, в одну и ту же поху существуют многообразные варианты прочтения произведения, зависящие от существования различных рецепционных групп. Каждый тип аудитории читателей, зрителей, слушателей предполагает свой тип прочтения произведения. И каждое такое прочтение правомерно и равноправно существует наравне с любым другим. Наконец, каждый реципиент по-своему прочитывает произведение, и его интерпретация отличается даже от толкования, предлагаемого любым другим членом той же рецепционной группы.

Таким образом, рецептивная эстетика утверждает наличие по меньшей мере трех степеней субъективности читательского прочтения произведения: 1) исторически-эпохальный субъективизм (зависимость восприятия от эпохи); 2) рецептивно-групповой субъективизм (зависимость восприятия от принадлежности к определенному типу аудитории); 3) личный субъективизм (зависимость восприятия от особенностей неповторимой индивидуальности). К этим трем степеням субъективности восприятия произведения неко-

торые рецептивно-эстетические концепции прибавляют еще: 4) субъективизм, порождаемый возрастом человека (зависимость восприятия от периода жизни личности); 5) субъективизм состояния духа (зависимость восприятия от сиюминутного настроения и психологического расположения реципиента).

Произведение существует лишь в восприятии, и его бытие зависит только от читателя, слушателя, зрителя — такова субъективистская крайность концепций рецептивной эстетики. Эти взгляды расторгают неразрывное единство объективного и субъективного начал в критике. Субъективизм некоторых крайних представителей рецептивной эстетики сказывается в том, что единственным инструментом постижения художественного текста, по их мнению, является собственное сознание реципиента. Эти теоретики полагают, что нельзя провести формализацию герменевтических операций, дать методику постижения смысла произведения, Ибо суть интерпретации, по их мнению, не имеет отношения к методу, а зависит только от позиции сознания. При таких установках критик остается методологически не оснащенным, а акт понимания смысла рискует оказаться чисто интуитивным.

Примечательно, что в реальном процессе развития критики обе крайности (абсолютизация как объективности, так и субъективности критики) не только сходятся, но и перетекают друг в друга. Так, «новая критика», претендующая на точность своих методов и строгую объективность результатов анализа, нередко устами своих адептов утверждает, что художественный текст нуждается в критическом субъективном домысливании, в сотворческой доработке, в доведении до законченного смыслового значения.

Каждая из этих крайностей двойственна и таит в себе опасность субъективизма или претендующего на «точность» объективизма, а с другой стороны, содержит необходимое субъективное начало (авторская позиция) и объективное начало (опору на реальный художественный текст, следование художественной логике произведения).

В практике современной художественной критики и в ее рефлексии по поводу собственной методологии дают себя знать вышеохарактеризованные противоположные тенденции. С одной стороны, есть немало работ, приверженных «точным» методам, безоглядная апология которых ведет к устранению личности критика из критического процесса. Получается, что в такой истинно гуманитарной области духовной культуры, как художественная критика, дело обстоит так же, как и в математике, где дважды два всегда четыре, а корень квадратный из девяти всегда равен трем и эти результаты не зависят от личности, производящей данную математическую операцию. Критический анализ принципиально не должен достигать такой математической степени «точности», при которой он оказывается отрешенным от неповторимой личности критика, от его жизненного опыта, вкуса, мирозерцания.

Наиболее истовые приверженцы структурализма склонны сводить весь критический анализ произведения к структурному его рассмотрению, готовы видеть в операциях структурного анализа полную аналогию с точными математическими и естественно-научными методами. Такая абсолютизация объективности критики, с помощью «точных» методов будто бы достигающей единственно возможного, неизбежного и адекватного прочтения художественного текста, снимает проблему личности критика, сводит ее на нет в процессе анализа произведения. Тем самым критика переводится в епархию естественных наук, что противоречит ее гуманитарной природе, задачам и функциям.

Субъективное начало предстает в современной критике и в своём необходимом положительном виде как активная авторская позиция, как нравственные требования к искусству, и в своем отрицательном виде как субъективизм, как интерпретационное насилие над художественным текстом. В этом случае художественный текст превращается в плоскость, на которую проецируются личные вкусы, пристрастия, мирозерцательные представления, а порой и заблуждения. Не-

которые критики призывают в союзники автора для обоснования и утверждения идей, не находящихся в иной форме сочувствия у читателей.

Крайности критического субъективизма не менее опасны, чем крайности критического объективизма.

Абсолютизация как объективного, так и субъективного начал не учитывает реальной их диалектики при восприятии и критической интерпретации произведения. Для всей сферы художественной культуры одной из важных категорий является категория меры. В искусстве все то прекрасно и истинно, что в меру. Мера необходима и художественной критике. В ней важна гармония субъективного и объективного начал. Нарушение их единства в ту или другую сторону чревато отрицательными последствиями для критического анализа.

Выдающийся французский поэт и эстетик Поль Валери высказался по поводу предназначения подлинной критики с неподражаемым лаконизмом и изяществом: «Критика, — если она не сводится к мнениям, зависящим от ее прихотей и ее вкусов, иными словами, не сосредоточена на себе, воображая, что занята произведением, — критика, выносящая оценку, должна заключаться в сличении того, что автор намеревался создать, с тем, что он создал в действительности... Автора должно судить лишь по собственным его законам, почти не участвуя в этой оценке, как бы посредством суждения, от нас не зависящего, ибо задача состоит только в том, чтобы сравнить создание с замыслом»<sup>47</sup>.

Факторами, обуславливающими известную объективную стабильность критической интерпретации, ее относительную точность и адекватность тексту, зеркальность рецепции по отношению к художественному замыслу писателя, являются: 1) художественное содержание и программа художественных переживаний и эстетических ориентаций, заключенные в художественном тексте; 2) объективная историческая вклю-

<sup>47</sup> Валери П. Об искусстве. — С. 136.

ченность текста в социально-культурный контекст, превращающая его в реальный социальный феномен: художественное произведение.

Факторы, обуславливающие известную субъективную подвижность и вариативность понимания и оценки произведения: 1) историческая эпоха и ее жизненный и художественный опыт; 2) неповторимые черты индивидуальности критика; 3) его психологическое состояние в момент рецепции; 4) критические методы и подходы, инструменты и установки, которые применяет критик при анализе.

Именно диалектика этих объективных и субъективных начал и обуславливает субъективно-объективный, устойчиво-изменчивый, инвариантно-вариативный, «точно»-многозначный характер прочтения и оценки произведения художественной критикой.

Только сочетание всего рационального в «точных» и «гуманитарных» методах и может обеспечить всеобъемлющий целостный анализ художественного произведения, соответствующий задачам, назначению и самой природе художественной критики. В этой связи следует обратить внимание на возникающую в современной критике тенденцию к многоподходности, к сочетанию разных методологических инструментов при анализе произведения.

Многоподходность, способная обеспечить истинную меру в сочетании объективных и субъективных начал критики, таит в себе и опасности. Она грозит критике эклектизмом методологии, разорванностью критического сознания, несопрягаемостью результатов, полученных от применения разных исследовательских инструментов. Преодолеть эту опасность можно, лишь сплавив воедино все рациональное в современном и предшествующем критическом опыте, соединив все «работающее», все лучшее и здоровое в традиционной и новой методологии. Необходима единая методологическая система целостного критического анализа, на монистической основе принципа историзма вбирающая в себя традиционные и новые, «точные» и гуманитарные, рациональные и интуитивные,

интерпретационные и оценочные подходы. В осуществлении этого сочетания подходов и заключается гарантия нахождения истинной меры в сопряжении объективного и субъективного начал критики.

Критический анализ, соблюдающий меру во взаимоотношениях субъективного и объективного начал, оставляет произведению его открытость, предполагает бесконечность, многовариантность и определенность смысла художественного текста и исходит из его значимости в прошлом, настоящем и будущем, что соответствует истинной природе искусства.



## ЭСТЕТИКА - МЕТОДОЛОГИЯ КРИТИКИ

### МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Постичь художественное произведение, прочитать его, присвоить (*индивидуально адаптировать*) его смысл, испытать художественное наслаждение и оценить шедевр — это в известном смысле значит стать конгениальным автору шедевра, его сотворцом, вступить с ним в общение, в диалог «на равных». Произведение — художественно-коммуникативное средство такого диалога. Критика — посредник этого. Чтобы выполнять свою роль, способствовать раскрытию художественной концепции и оценке произведения, критика должна быть вооружена инструментом его интерпретации и оценки, методом его смыслопостижения и выявления ценностного статуса.

Парадокс метода состоит в том, что он позволяет, исследуя даже никому не ведомое явление, идти вслед за предшественниками, мыслить, опираясь на опыт предшественников, имевших дело с явлениями подобного типа или класса.

В истории литературоведения и искусствознания сложились три типа

дожественного творчества становится ключом к анализу предшествующих его форм. Каждое крупное художественное открытие дает новый импульс развитию принципов, подходов и приемов критического анализа.

В-третьих, восприятием предмета анализа (произведения, художественного процесса) не прямо, не зеркально, а сквозь призму мировоззренческих *установок, которые ориентируют критика* на те или иные художественные явления, направления, течения.

В-четвертых, *собственными традициями критики*, накопленным ею «мыслительным материалом», предшествующей художественно-критической мыслью. Необходимо взять все методологически ценное из предшествующей критики для современного ее развития.

В-пятых, *методологическим опытом других наук*. Эффективно, например, применение методов конкретно-социологического исследования для установления социального статуса и действительности художественных произведений, вкусов и художественных предпочтений публики. Или, например, опыт лингвистики помогает при семиотическом анализе художественного произведения.

Для определения методологии критики существенны три вопроса: зачем, что и как исследовать в художественном произведении. Цель (зачем?) критического анализа — воздействие на все звенья художественно-творческого процесса и особенно на постижение произведения публикой. Художественный анализ текста должен охватить и язык, и стиль, и художественную концепцию, и эстетическую значимость (что?), то есть все смысловые и ценностные аспекты произведения. А это достигается путем системно-целостного анализа произведения (как?).

Важнейшей проблемой целостного исследования является *сочетание ценностного и интерпретационного анализа*. При этом анализ каждого из ценностных слоев произведения «встраивается» в соположенный ему уровень интерпретационного анализа.

методологических инструментов критического анализа текста.

1. *«Традиционные»* инструменты анализа внешних связей художественного текста: социологический, историко-культурный, сравнительный, биографический и творческо-генетический подходы.

2. *«Новые»* инструменты анализа внутренних связей художественного текста (структурный, семиотический, стилистический анализы, микроанализ, «внимательное чтение»).

3. *Инструменты анализа социального функционирования текста* (изучение критической литературы о произведении, конкретно-социологический анализ читательской аудитории).

Сегодня возникла потребность в интеграции всего рационального в этих критических методах и в создании современной системно-целостной, всеобъемлющей и «проникающей внутрь» художественного текста методологии.

Метод критики — инструмент анализа искусства. Конечно, при отточенности художественного вкуса критика его интуитивное суждение может выявить существенные особенности произведения, однако далеко не всегда и не полно. Для аналитического проникновения в сущность любого объекта исследования необходимы и достаточны пять последовательных мыслительных действий, из которых складывается научный метод анализа.

Метод художественной критики обусловлен следующими факторами.

Во-первых, *самим искусством*. Метод критики — «аналог» ее предмета: литературно-художественного процесса и его закономерностей, художественного произведения и его особенностей. Обобщение художественного опыта идет от художественной практики к теории и от нее к методологии, а затем к практике художественно-критического анализа.

Во-вторых, *опытом современного искусства*, распространяемым на изучение всего историко-художественного процесса. Актуальное состояние ху-

Остановимся подробнее на всех пяти шагах критического анализа художественного произведения.

*Первое мыслительное действие (шаг)* — установка анализа и общее суждение о произведении, предварение, «выбор исходной позиции», то есть определение установки, принципов, направления анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной исходной концепции смысла предмета, которая подтверждается или опровергается дальнейшим его исследованием). Этот этап дает видение объекта общим планом, в широком контексте. Предварение определяет и держит под своим контролем последующие мыслительные действия. Выбор исходной парадигмы обусловлен культурной традицией, предшествующим «мыслительным материалом» данной области знания, усвоенными интерпретатором, а также его личными качествами и личным жизненным опытом.

Метод критического анализа определяет установки и принципы прочтения и оценки произведения. Первый шаг метода — выбор исходной позиции, осуществляемый на основе мобилизации всего предшествующего мыслительного и жизненного опыта. Этот опыт как бы накладывается на произведение и предшествующие его интерпретации. В результате складывается общее суждение о произведении и формируется парадигма его детального и целостного рассмотрения.

Чтобы исследовать, надо предположительно знать, что именно ты хочешь найти. Золя создал образ врача, который всю жизнь резал собак, ставя эксперименты, но ничего не мог найти, так как не знал, что искать. Конечно, установка и парадигма не являются твердо закрепленной направляющей анализа произведения. В этом процессе осуществляется обратная связь: предварительный результат «подправляет» установку и парадигму. Исходные посылки анализа не только дают ему первотолчок, но и все время сверяются с результатом.

Установка сопоставляется с художественным тек-

стом, сверяется с предшествующими типами его прочтения в других критических работах. В этом процессе рождается общий взгляд на произведение, парадигма его интерпретации, еще не детализированное суждение о нем, еще не углубленное в конкретность, «абстрактное» его прочтение.

Далее общее суждение будет и конкретизироваться, и обраться деталями, и подправляться в процессе анализа, руководящая нить которого — установка.

Историзм — главная интерпретационная установка, определяющая все подходы и приемы, направляющая все операции, централизующая и систематизирующая все процедуры критического анализа, определяющая его подходы и приемы, контролирующая его операции. По признанию деятеля английского Просвещения XVIII в. герцога Болингброка, «опыт вдвойне несовершенен: мы рождаемся слишком поздно для того, чтобы видеть начало, и умираем слишком рано для того, чтобы видеть конец многих явлений. История восполняет оба эти недостатка»<sup>57</sup>.

Произведение существует лишь как неотъемлемое звено в цепи художественной традиции, начало которой было положено задолго до нас, и поэтому важно исследовать произведение с учетом всей традиции, чтобы повлиять на последующую историю его интерпретаций. Историзм заставляет рассмотреть художественное произведение как звено художественного процесса, как принадлежащее к определенному художественному направлению и в сопоставлении с традицией.

Значение для человечества — оценочная установка, в которой преломляется историзм. Первому интерпретационному шагу (выбору исходной позиции анализа) соответствует и первый оценочный шаг — выбор исходной позиции и составление общего предварительного представления о ценности данного произведения.

Ценностный анализ позволяет определить реаль-

<sup>57</sup> Болингброк. Письма об изучении и пользе истории. — М., 1978. — С. 21.

ное место произведения в национальном и мировом художественном процессе.

Ценностные критерии исторически подвижны: некоторые художественные произведения не замечаются, пока не сформируется система ценностей, с точки зрения которой эти явления осознаются как значительные.

Определение ценности произведения есть осмысление в процессе интерпретации значения всех его смыслообразующих элементов для человечества, выявление степени свободы во владении художника мастерством и в освоении наиболее сложных явлений реальности.

*Второе мыслительное действие — определение смысла и ценности внешних связей (эстетических отношений) произведения (второй шаг): подступ и обход, то есть приближение к объекту вплоть до непосредственного «соприкосновения» с ним, что позволяет увидеть его средним и крупным планом, рассмотреть «вплотную» и с разных сторон и благодаря этому раскрыть смысл и значение его внешних связей.*

На этом этапе анализа (второй шаг) метод литературной критики обеспечивает подходы к произведению и непосредственный контакт с ним. Художественное произведение объемно и многогранно, и соприкосновение с ним должно осуществляться с разных сторон, при использовании всех возможных подходов.

Каждый научно плодотворный художественно-критический подход обеспечивает рассмотрение произведения с определенной, специфической стороны, а возможное количество таких подходов задано им самим, его свойствами, связями, «конфигурацией». Последовательность подходов обусловлена движением от общего к частному, конкретному, то есть от реальности (социологический и гносеологический подходы) к культуре (историко-культурный, сравнительно-исторический подходы) и от нее к художнику, творческому процессу (биографический, творческо-генетический подходы).

Кроме «одноконтактных» подходов, при которых одна из сторон произведения предстает как бы крупным планом, существуют «многоконтактные» подходы, позволяющие охватить сразу две-три стороны художественного явления и раскрывающие как бы его средний план.

Историзм выступает как гарант монизма методологии. Многоподходность, обеспечивая всесторонний охват предмета исследования, благодаря контролю со стороны этой установки и единой социологической природе всех подходов не превращается в методологический плюрализм и эклектизм, а становится фактором целостного анализа произведения.

Реальность — ключ к смыслу произведения, ибо оно отражает социальную действительность. Эти аспекты произведения выявляет социологический подход, противоположный вульгарному социологизму, сводящему всю сложность творческих процессов к экономическим причинам.

Художественный мир — творчески преобразованное отражение реальности. И это свойство произведения вызывает необходимость в гносеологическом подходе к нему (определение степени художественной правдивости, соответствия искусства реальности). Абсолютизация же гносеологического подхода ведет к примитивному пониманию искусства в духе иллюстративности или натурализма.

Культура — ключ к интерпретации произведения, поскольку оно возникает на основе определенной культурной традиции и в ее русле существует, движется, социально осуществляется. Значащая единица художественного текста может быть понята только в культурном контексте. Художественное произведение необходимо рассматривать на широком культурном фоне. Именно в поле культуры художественное произведение выражает, закрепляет и передает другим людям художественные идеи и образы. Культура дает код, позволяющий прочесть, воспринять, понять произведение.

Историко-культурный подход исходит из пони-

мания художественного произведения как части духовной культуры.

Сравнительно-исторический подход, основные методологические идеи которого были разработаны Веселовским, фокусирует внимание на взаимодействиях внутри одного вида искусства, раскрывает линии взаимодействия в художественном процессе, типологические общности художественных явлений, сходные связи разных произведений с породившей их социальной действительностью.

Историко-культурный подход опирается на взаимодействие произведения с широким полем культуры и, в частности, с произведениями других видов искусства, сравнительно-исторический подход — на художественные взаимодействия, которые идут внутри одного вида искусства и касаются содержания, мыслительного материала, формы, художественного языка. Типология художественных взаимодействий — теоретическое основание современного историко-культурного и сравнительно-исторического анализа произведения.

Судьба художника и самого произведения также являются ключом к его смыслу. Произведение всегда уникально и оригинально: в нем запечатлевается неповторимая личность его создателя. На эту особенность художественного творчества опирается биографический подход, являющийся способом прочтения художественного произведения через личность автора.

Гюго замечал: «...писателей нужно судить... согласно неизменным законам... искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них»<sup>6/</sup>.

Эстетические идеи романтиков стали отправным пунктом разработки биографического подхода французским литературоведом Сент-Бевом, с именем которого связывают возникновение этого типа анализа. «Меня всегда привлекало, — пишет Сент-Бев, — изучение писем, разговоров, мыслей, различных особен-

<sup>6/</sup> Гюго В. Соч. В 15 тт. — М., 1956. — Т. 14. — С. 128.

ностей характера, нравственного облика — одним словом, биографии великих писателей...»<sup>77</sup>.

Тынянов и Эйхенбаум ввели существенное для биографического метода понятие «литературный быт» и обратили внимание на взаимоотношения между художниками, на их личностные особенности, на их психологию. Это сблизило художественно-критический анализ с художественной прозой. И не случайно исследования Тынянова часто превращались в романы о поэтах, где литературный быт раскрывался особенно рельефно. Личность писателя так ярко запечатлевается в произведении, что можно установить его автора по стилю, по неповторимому «сцеплению слов» (выражение, любимое Львом Толстым).

Второй шаг включает в себя и творческо-генетический подход. Чтобы понять, как сделана «Шинель» Гоголя, надо знать, как она делалась. Эта мысль Пиксанова и лежит в основе данного подхода. Пиксанов говорил: «Любой эстетический элемент, любая поэтическая форма, конструкция, от самых примитивных до совершеннейших и сложнейших, могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения»<sup>87</sup>. Для интерпретации произведения важна его творческая история, сам акт сочинения, сам процесс написания и все его аспекты: психологический (состояние духа художника, его творческие переживания), текстологический (варианты произведения, зафиксированные в черновиках), хронологический (время написания произведения), жизненный (обстоятельства работы), объективно-физический (на какой бумаге, каким пером оно написано). Творческо-генетический подход превращает историю создания произведения в средство его прочтения.

Иногда художник сам формулирует замысел сво-

<sup>77</sup> Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М., 1970. — С. 109.

<sup>87</sup> Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». — М., 1928. — С. 22.

его произведения, но и в этом счастливом для исследователя случае признание автора нуждается в интерпретации, а порой в дешифровке и даже коррекции. Творческая же история произведения — надежный способ выявления художественного целеполагания. «Горе от ума» Грибоедова, например, имеет три основные редакции, «Война и мир» Толстого — четыре, «Ревизор» Гоголя — пять. В «Горе от ума» насчитывается до девятисот переработок. Текстологический анализ — сличение вариантов, изучение черновиков, подготовительных записей — устанавливает направление развития авторской мысли и превращает все эти материалы в средство интерпретации произведения.

Второй шаг выявляет ценность внешних связей произведения — богатство и оригинальность художественно запечатленных в нем эстетических отношений. Исследование ценности внешних связей произведения направлено на установление достигнутой в нем меры обогащения и расширения эстетического отношения художника к миру. Ценностно-аналитическая процедура — сопоставление эстетических отношений, запечатленных в произведении, с «нормой», устоявшейся в художественной традиции эпохи. Высшим критерием здесь выступает эстетическое богатство.

*Третье мыслительное действие (третий шаг): проникновение, то есть движение внутрь исследуемого предмета с использованием различных приемов и операционной техники, вскрытие его внешней оболочки, вторжение вглубь его, вычленение его структурных элементов.* На этом этапе раскрывается смысл и значение внутренних связей исследуемого объекта, его строения, организации, сочленения частей и элементов.

Метод критики обеспечивает проникновение вглубь художественного текста, анатомирование и выявление его структуры, членение его на элементы и изучение каждого из них. Это — третье мыслительное действие, которое включает в себя операционную технику структурного и стилистического анализа,

приемы микроанализа, позволяющие постичь смыслообразующее значение внутреннего строения художественного текста.

Во внутренней организации художественного текста есть не только качественная, но и количественная сторона, проявляющаяся в ритмическом строении, в частоте употребления тех или иных слов, рифм, художественных средств. Эти количественные параметры произведения способна выявить статистическая методика. Однако она только тогда может быть научно плодотворна, когда имеет социологическую основу. Лишь научно корректное применение математических и других «искусствометрических» приемов дает положительный эффект.

Одним из инструментов операционного проникновения в художественный текст является структурный анализ, который позволяет исследовать художественный текст как организованное множество, как систему элементов. Структурный анализ — это контролируемый принципам историзма стоп-анализ, операционная техника, позволяющая проникнуть внутрь строения произведения, исследуя его как систему приемов, обусловленную единством художественного задания. Возможность свободной смены параметров, смены оснований деления на элементы придает структурному анализу гибкость, открывает оперативный простор для исследования, позволяет «под разными углами» «рассекать» художественный текст и проникать внутрь его строения, выявляя концептуальный смысл самой его организации.

При структурном исследовании деление произведения на смыслообразующие блоки является лишь аналитической операцией, которая не покушается на разрушение его целостности и не противоречит целостному художественному восприятию.

Принципы структурного анализа художественного текста: выявление основания (цвет, или время, или пространство) деления на элементы; изучение отдельных элементов и системы их взаимосвязей, целостности, состоящей из элементов; синхронный подход,

предполагающий исследование не истории возникновения художественного текста, а его структуры. Структурализм тяготеет к герметизму (закрытому рассмотрению), он схватывает замкнутость данной системы. Историзм схватывает разомкнутость произведения. Поэтому диалектику замкнуто-разомкнутого можно понять лишь при сочетании исторического и структурного подходов. При этом структурный подход — момент исторического подхода, как покой — момент движения.

Структурный анализ, по мнению некоторых его оппонентов, «разывает, как труп», то есть анатомирует, а не рассматривает живое произведение. В этом обрыве есть известная правда. Однако уместно вспомнить и слова Гоголя о Пушкине, который сердился на Жуковского «за то, что он не пишет критик. По его мнению, никто, кроме Жуковского, не мог так разять и определить всякое художественное произведение»<sup>97</sup>. Автор формулы «музыку он разьял, как труп», которую принято обращать против структурализма, вовсе не был противником аналитического «разьятия» художественного произведения во имя его «определения».

Художественное произведение — живой организм, и структурный анализ его в известном смысле «омертвляет». Однако такое «омертвление» — необходимый этап его всестороннего постижения. Не случайно Белинский подчеркивал, что у разума в изучении искусства есть «только один путь и одно средство — разединение идеи от формы, разложение элементов, образующих собою данную истину или данное явление. И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, разрушающий прекрасное явление для того, чтобы определить его значение. Разум разрушает явление для того, чтоб оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем... Этот процесс и называется «критикою»<sup>107</sup>.

<sup>97</sup> Гоголь Н. В. Соч. В 6 тт. — М., 1953. — Т. 6. — С. 151.

<sup>107</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13 тт. — М., 1955. — Т. 6. — С. 270.

Структурный анализ должен быть звеном целостного исследования, которое на одном из своих этапов по необходимости «омертвляет» художественное произведение, но затем всякий раз возвращает ему его «живость» и «действенность».

Смысл языкового и стилистического строения художественного текста раскрывают семиотический и стилистический анализ.

Семиотический анализ предполагает рассмотрение художественного произведения как знаковой системы и исходит из положения: искусство есть язык. Система знаков несет в себе систему значений (ценность) и передает смысл (художественную концепцию). Одна из исходных установок семиотического подхода: художественное произведение значимо все сплошь. Технические служебные и потому заместимые элементы здесь сведены к минимуму. Понять чужое высказывание — значит ориентироваться по отношению к нему, найти для него место в окружающем его контексте. Всякое понимание диалогично; оно противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге.

Стилистический анализ строится на двух главных операциях: реконструкции грамматически нормативного предложения, которое лежит в основе стилизованного предложения, и выявлении взаимоотношений между этими двумя предложениями. Эти взаимоотношения и заключают в себе стилевые правила, определяющие превращение «обычных» предложений в обладающие стилем. «Обыденно-нормативный» язык, являющийся точкой отсчета для стилистического анализа, в разных концепциях терминологически обозначается по-разному («грамматически нормативное предложение», «нулевой уровень письма», «правильная речь», «стилистически немаркированный текст», «школьный язык» и т. д.). Однако в любом случае ведется поиск нейтральной основы языка, от которой отклоняется индивидуальный стиль художника, выражающий его социальные ориентации и личностные духовные качества.

Оценка внутренней организации художественного произведения, определение ценности его внутренних связей предполагают прежде всего выявление богатства его интонационной системы. Последнее дает интонационный анализ произведения. Эстетическое переживание запечатлевается в интонации. Интонация — средство фиксации и трансляции мысли, держательный элемент информационного процесса, активный носитель опыта отношений, средоточие эмоционально насыщенной мысли. Интонация — звуковая и моторная (жест, мимика) — играет важную роль в любом виде искусства.

Интонационный анализ предполагает сопоставление интонационной системы произведения с интонационным фондом эпохи. В результате такого анализа выявляется мера интонационной свободы творчества и определяется ценность интонационной системы произведения. Критерий ценности — интонационное богатство художественного текста, его эмоциональная наполненность, напряженность, логическая и семантическая насыщенность.

Определение ценности внутренних связей произведения предполагает также выявление степени обогащения в нем норм художественного творчества и поэтического мастерства автора. Расширение художественных норм искусства обогащает и развивает его эмоционально-семантическое поле и художественно-концептуальные возможности. Последнее таит в себе повышение ценностного потенциала искусства и стимулирует художественный прогресс.

*Четвертое мыслительное действие — определение смысла и ценности произведения в свете его социального функционирования (четвертый шаг):* постижение динамики, то есть выявление смысла и значения функционирования объекта и механизмов этого функционирования.

При функциональном подходе внимание исследователя перемещается с произведения как художественной предметности на его социально-действенный аспект: художественный смысл и ценность произведения

выявляются через его реальное функционирование в культуре. Такого рода исследования ведутся в двух направлениях: как конкретно-социологические и как рецептивно-эстетические.

Рецептивный подход стремится понять произведение через ряд его конкретных исторических, групповых и индивидуальных восприятий, рассматривая его в исторической развернутости, в восприятии разными поколениями читателей в разные эпохи. В традиционной просветительской и романтической эстетике художественная сущность произведения отождествлялась с теми импульсами, которые оно дает восприятию интерпретатора, поле же восприятия сводилось к точке зрения реципиента. Художественное значение было слито с произведением, с его вещественной формой. В результате такого подхода восприятие произведения оказывалось чисто психологической проблемой. Писатель и читатель выступали как два атомарных индивида, разомкнутых во времени и пространстве, между которыми должна осуществиться духовно-эстетическая коммуникация. Коммуникация полагалась возможной не с любым читателем, а только с духовно развитым, образованным и способным быть на уровне писателя. Реальная судьба произведения оставалась за пределами эстетики, и оно не воспринималось как средство диалогического общения автора и реципиента.

Между тем читатель (слушатель, зритель) должен рассматриваться не как пассивный объект художественного воздействия произведения, а как «продуктивный потребитель», для которого процесс потребления одновременно является процессом творчества.

Художественная критика должна учитывать обе стороны системы «текст — реципиент»; воздействие текста, обусловленное его художественной значимостью, и рецепцию читателя, обусловленную его индивидуальностью и конкретно-историческими условиями бытия. Это позволяет говорить о двух горизонтах в исследовании произведения — внутривидеостудийном и историческом.

Конкретно-социологические исследования позволяют раскрыть картину социального функционирования произведения, выявить среду его распространения, охарактеризовать рецепционные предпочтения и ориентации публики. Сила воздействия произведения на читателя (зрителя, слушателя) и степень распространения данного воздействия в разных социальных средах поддаются измерению. Конкретно-социологические исследования, статистическая методика помогают увидеть общую картину этих процессов.

Анализ должен схватывать изменение самого социального веса произведения, его смысла и значения, его аксиологического фокуса и функциональной доминанты. Все это касается не только внутренней организации художественного явления, но и его социального бытия.

Социальное бытие произведения осуществляется через его взаимодействие с аудиторией, через общественное мнение, через интерпретацию его критикой. Эти факторы определяют его социальный статус и онтологию. В свою очередь, история общественной «репутации» произведения, трактовки его критикой, внимания к нему публики и восприятия не только не безразлична для прочтения художественного шедевра, но и является одним из ключей к его современной интерпретации и оценке.

*Пятое мыслительное действие — итоговое суждение о смысле и ценности произведения (пятый шаг): понимание сути, то есть обретение целостного взгляда на предмет путем синтеза и обобщения результатов, полученных на предшествующих этапах анализа.* Синтез возвращает исследователя на новом витке спирали познания к общему плану, но обогащенному детализированным видением предмета в подробностях его внешнего и внутреннего строения. Пятое мыслительное действие ведет к конкретно-всеобщим суждениям о предмете.

Пятый шаг — достижение сути — происходит с помощью средств целостного видения произведения, инструментов синтеза, технологии обобщения, реали-

зующих исходную установку и приводящих в систему результаты анализа его внешних и внутренних связей и его функционирования. В результате синтезирующих процедур достигается обобщенно-теоретическое видение предмета, обогащенное знанием подробностей, которые были добыты в процессе предшествующих шагов анализа. Возникает целостный облик произведения, складывается итоговое суждение о художественной концепции, то есть конкретно-всеобщее суждение, которое дает завершающую характеристику его смысла. Только методология, одновременно и разносторонняя, и «централизованная» единым историческим взглядом, способна привести к синтезу многообразных точек зрения (подходов) на произведение, к их слиянию в единое его прочтение, в целостный анализ.

Целостный анализ включает в себя оценку художественной концепции, выявление ее богатства и оригинальности. В художественной концепции консолидируются те качества, которые придают произведению определенный ценностный статус, составляют его ценностное ядро, которое в «снятом» виде содержит в себе все предшествующие ему ценностные слои.

Критический анализ произведения выявляет расширение сферы, свободы в концептуальном постижении жизни и «приращение» идей путем их сравнения с обычными для данной эпохи представлениями о мире. При этом определяется ценность художественной концепции произведения, ее соответствие конкретно-историческим и общечеловеческим социальным задачам.

Высший критерий завершающей стадии ценностного анализа — художественное совершенство. Шедевр — это мастерски выраженная на основе обогащенных норм искусства общезначимая концепция произведения, отвечающая фундаментальным потребностям общества в формировании социализированной и самоценной личности.

Пять ступеней ценностного анализа произведения (ценностная установка; рассмотрение ценности эсте-

тического отношения произведения к действительности; выявление ценности внутренней организации художественного текста; раскрытие ценности социального функционирования произведения и, наконец, выявление ценности художественной концепции) находятся в прямом соответствии с пятью ступенями его интерпретационного анализа (мировоззренческая установка; семантика внешних связей произведения; семантика внутренних связей художественного текста; смысл произведения в свете его социального функционирования; смысл художественной концепции).

На основе синтеза результатов пяти ступеней ценностного анализа формулируется итоговая общая оценка художественного произведения (определение его ценностного статуса).

Убедительным аргументом в пользу предлагаемого метода служит то обстоятельство, что в истории философии и конкретных наук развитие методологии прошло этапы, которые соответствуют охарактеризованным выше пяти мыслительным действиям.

Действительно, древнегреческий этап развития методологии связан с недетализированным целостным (общим планом) рассмотрением мира, который давала стихийная диалектика. Метафизика абсолютизировала отдельные подходы, а в более поздний период — расчленяющие операции, ведущие к рассмотрению элементов структуры мира, взятых вне их живого взаимодействия. Современное диалектическое мышление научилось рассматривать явления в движении, вникать в механизм их функционирования. Диалектика вернулась к целостному взгляду на явления, обогащенному конкретностью и знанием деталей, с учетом его динамики. Все эти общие соображения о природе и структуре метода преломляются и обретают специфику применительно к такому сложнейшему и своеобразнейшему объекту, как художественное произведение.

В современном, насыщенном социальным драматизмом, динамичном мире, когда особенно остро стоит вопрос о смысле самой жизни, проблема художест-

венной ценности произведений искусства обретает существенное эстетическое, практическое и общепило-софское значение.

### МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Литературоведение и искусствоведение имеют своим предметом не только художественное произведение, но и художественный процесс.

В литературоведении XX в. возникли несколько концепций художественного процесса и соответствующие этим концепциям методологические идеи его анализа.

Так, в начале нашего века Р. Унгер и его группа (Германия) утверждали, что для изучения литературного процесса необходимо рассмотреть историческое образование в нем философических концепций. В работах этой школы художественный процесс рассматривается с точки зрения рождающихся в нем историко-философических идей. Возникший под влиянием эстетики Гуссерля феноменологический подход к пониманию художественного процесса предполагает не историко-генетическое, а прямое изучение его сущности. Последнее выявляется с помощью понятия «дух эпохи» как некоей духовной философско-исторической целостности. Ф. Гундольф создал модель рецептивного подхода к художественному процессу. Он подчеркнул, что, например, творчество Шекспира по-разному воспринималось в разные периоды истории культуры: 1) как новые темы, 2) как новые формы, 3) как новое переживание жизни. Воспринимается в художественном мире Шекспира то, что схоже с современным миром, его усвоение — производная процесса развития художественной культуры воспринимающей эпохи. Его последователь Э. Бертрам утверждает субъективность всякого исторического знания, в том числе представлений о художественном процессе: любая

историческая наука интерпретирует факты, создавая «легенду» о процессе художественного развития. Бертрам не признает собственно научного понимания художественного процесса, это становится предметом чисто художественного творчества (о каждой литературной эпохе создаются свои легенды).

Одна из важных методологических проблем была поставлена в 1927 г. Юрием Тыняновым. Теория ценностей создавала опасность изучения только главных фактов (*вех*) в художественном процессе, и, осознав это, Тынянов сформулировал дилемму: или художественный процесс как история массовой художественной культуры, или история литературы и искусства как «история генералов». Безусловно, массовый отклик на произведение значим для всего художественного процесса. Понятие «бестселлер» точно фиксирует произведение, получившее массовый отклик. Однако для научной истории литературы и искусства важно отличать бестселлер массового сознания (высокий читательский спрос) от бестселлера культурного сознания (подлинная популярность). История литературы и искусства должна строить свои суждения на выдающихся произведениях культурного сознания.

Двумя важнейшими категориями эстетики, помогающими понять художественный процесс и обобщенно описывающими его составные элементы, являются художественные взаимодействия и художественные направления. Эти категории имеют инструментально-методологическое значение и помогают анализу художественного развития и выявлению его исторических и национальных особенностей.

Выше уже говорилось о художественном направлении как об инварианте художественной концепции мира и личности. Те произведения, которые выдвигают новый инвариант концепции мира и личности (открывают новое направление), и те, которые наиболее ярко и полно выражают устойчивую концепцию, присущую тому или иному направлению, и являются предметом истории литературы и искусства. Принадлежат ли эти произведения «генералам» или «рядо-

вым», не суть важно. Так на современном научном уровне можно разрешить методологически важную проблему, поставленную Тыняновым.

Метод анализа художественного процесса исходит из теоретического видения своего предмета и прежде всего должен включать в себя инструменты, помогающие определить особенности художественного направления и принадлежность к нему той или иной группы произведений. Чтобы решить эту задачу, следует прежде всего выявить пласты, в которых запечатлевается художественная концепция произведения. Этих пластов восемь, в каждом из них выявляется определенный тип взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами.

*Первый пласт («я — я»)* — внутренние коммуникации, внутренние взаимодействия личности, определяемые противоречиями ее природного генотипа и совести, культурных табу, подсознания и сознания, «цензурированного» сознания и социальных норм и т. д. Этот пласт в произведении раскрывает «диалектику души», поток сознания и является главным носителем философско-психологической проблематики: каковы границы моего «я», в чем мои отличия и сходства с другими, кто емь я и в чем мое предназначение? В этом пласте произведения осуществляется художественное самосознание — осознание человеком себя как личности.

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

*Третий пласт («я — мы»)* — социальные планы общения и взаимодействия личности с социальной средой, классом, нацией, народом, государством, обществом. Этот пласт в произведении является главным носителем социально-политической и правовой проблематики.

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

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

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

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

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

Произведение создает художественный мир — модель реальности. Художественный мир смыслонагружен, концептуально насыщен. Художественная концепция определяется сочетанием непластических идей и идей, запечатленных в пластике произведения. Последние включают в себя все или несколько из восьми возможных концептуальных пластов, и общая художественная концепция произведения зависит от 1) наличия или отсутствия каждого из восьми возможных пластов; 2) иерархического расположения всех наличных концептуальных пластов (какие из них ведущие и доминирующие, какие соподчиненные); 3) авторской трактовки (идейного наполнения) каждого из наличных концептуальных пластов; 4) изменения смысла, значения и иерархической расположенности концептуальных пластов в ходе изменения историко-культурного контекста и историко-рецептивного поля. Первые три параметра определяют устойчивость смыслового ядра произведения при всей исторической подвижности его смысла. Тем самым выявляется типо-

логическая принадлежность данного произведения к тому или иному художественному направлению. Четвертый момент определяет характер восприятия смысла и значения произведения в новую эпоху. Произведения, принадлежащие к данному художественному направлению, всегда имеют сходство по всем вышеуказанным параметрам, то есть имеют инвариантную художественную концепцию, выраженную через схожую структуру художественно-концептуальных пластов.

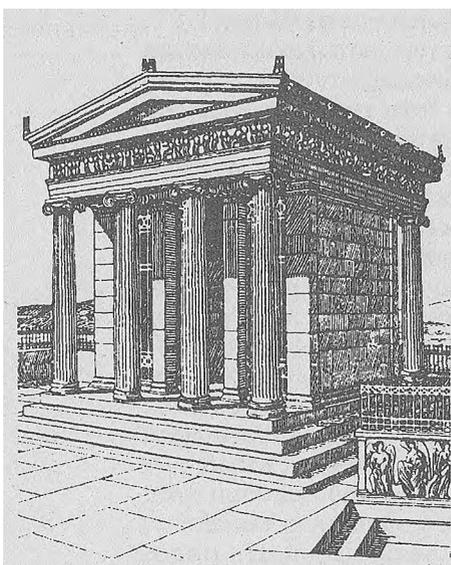
Типология художественных взаимодействий, о которых говорилось в одном из предыдущих разделов, также имеет инструментальное значение и может способствовать анализу художественного процесса. Всякий данный этап художественного процесса может быть охарактеризован не только с точки зрения концептуального инварианта и заключенной в нем модели мира, но и с точки зрения характера и типа представленных в нем художественных взаимодейст-



вий, удельного веса традиции и новаторства. Наконец, важное методологическое значение имеет выявление: 1) внешних связей художественного процесса с историей, социальными движениями в обществе; 2) обусловленности художественного процесса его взаимодействиями с другими факторами общественного сознания (с философией, политикой, моралью, правом, наукой, религией); 3) взаимодействия процесса развития данного искусства с другими его видами; 4) взаимодействия художественного процесса с другими формами эстетической и культурной деятельности (дизайном, модой); 5) взаимоотношения литературного процесса с фольклором.

# 21

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЭСТЕТИКА - ФИЛОСОФИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



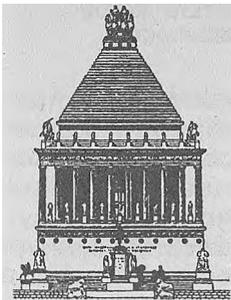
591  
ТИПОЛОГИЯ  
ЭСТЕТИЧЕСКИХ  
КАТЕГОРИЙ

595  
ЗАКОНЫ  
ЭСТЕТИКИ

598  
ГУМАНИЗМ —  
ВЫСШАЯ ЦЕЛЬ  
И СМЫСЛ  
ЭСТЕТИКИ  
И ИСКУССТВА

НАУКА О ЗАКОНАХ  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО  
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ  
МИРА





## ТИПОЛОГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Постижение основных закономерностей своего предмета есть и конечная цель, и теоретический итог исследования в науке. Этот итог составляет ее философский раздел. Эстетика сама по себе теоретико-методологическая дисциплина, одна из философских наук. Однако и в ней есть обобщающий, итоговый раздел, рассматривающий общие законы эстетической и художественной деятельности, а также характеризующий типологию эстетических категорий. Что же такое законы эстетики и каков ее категориальный аппарат, обеспечивающий постижение этих законов?

Выше, в ходе освещения важнейших проблем эстетики, были охарактеризованы основные эстетические категории. Подводя итог, попытаемся теперь представить их в единой системе: выделить их основные типы, определить характер их связи, а также место соподчиненных с ними понятий, учитывая при этом, что между эстетическими понятиями и категориями нет непреодолимой грани — они могут переходить друг в друга.

Эстетические категории — это не только более обобщенные понятия, охватывающие более широкий круг жиз-

ненных явлений и их эстетических свойств, но и превращенная форма эстетических противоречий, посредствующее звено между несопоставимыми сторонами общечеловечески значимых противоречий, рациональная форма разрешения этих противоречий, посредствующее звено между сущностью и кажимостью эстетического явления. Эстетические категории — «алгебраическая» (*снятая*) форма, обобщенно выражающая «арифметические» (конкретные) подробности эстетических проявлений жизненных процессов.

Типы эстетических категорий. Каждый тип категорий является соответственно аппаратом того или иного типа анализа эстетического явления, художественного произведения или художественного процесса.

Современная система эстетических категорий включает в себя следующие типы:

*метакатегория* (эстетическое);

*категории эстетической деятельности* (эстетическое освоение, дизайн, художественное проектирование, эстетическая ориентация, вкус, идеал, мера) — аппарат анализа эстетического освоения мира;

*категории* (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, низменное) и *понятия* (прелестное, грациозное, изящное, чудесное, трогательное, ужасное, трагикомическое) *эстетических свойств и отношения искусства к действительности* — аппарат анализа эстетического богатства действительности и искусства;

*категории гносеологии искусства* (художественный образ, метод, художественная правда, художественная концепция) — аппарат гносеологического анализа, выявляющего характер соответствия (адекватность) искусства действительности;

*категории социологии искусства* (народность, национальное, космополитическое, общечеловеческое) — аппарат социологического анализа;

*категории аксиологии искусства* (эстетический идеал, ценность, художественность, шедевр, классика) — аппарат ценностного анализа;

*категории онтологии искусства* (художественное произведение, массовое и элитарное искусство, стиль) — аппарат онтологического и стилистического анализа;

*категории теоретической истории искусства* (художественный процесс, направление, художественные взаимодействия: традиции, отталкивание, влияние; художественный прогресс) — аппарат сравнительного (компаративного), историко-литературного и историко-искусствоведческого анализа;

*категории антропологии искусства* (автор, художник, этап творчества, творческий путь, творческая биография, творческая атмосфера) — аппарат биографического анализа;

*категории творческой генетики искусства* (замысел, набросок, черновик, вариант) — аппарат творческо-генетического и текстологического анализа;

*категории психологии искусства* (способность, талант, гений, вдохновение, творческая фантазия, художественное воображение) — аппарат творческо-психологического анализа;

*категории восприятия искусства* (реципиент, публика, рецептивная группа, уровень рецепционного ожидания, художественное восприятие, художественное наслаждение, катарсис) — аппарат рецепционного анализа;

*категории морфологии искусства* (виды: литература, театр, кино, живопись, музыка, балет, прикладное и декоративное искусство; роды: эпос, лирика, драма, станковая живопись, монументальная живопись; жанры: роман, рассказ, новелла, поэма) — аппарат межвидового и историко-культурного анализа;

*категории структуры искусства* (художественный текст, контекст, элементы художественного текста) — аппарат структурного анализа;

*категории теории художественного общения* (адресант, адресат, художественное сообщение, интонация, жест, мимика, мелодия, ритм) — аппарат коммуникативного и интонационного анализа;

*категории семиотики искусства* (знак, метазнак,

код, художественное сообщение, художественный смысл, значение) — аппарат семиотического анализа;

*категории риторики искусства* (метафора, метонимия, оксюморон) — категории художественного анализа произведения и художественных средств его создания;

*категории поэтики* (художественный мир, художественное время, пространство, цвет) — категории анализа художественной реальности;

*категории герменевтики искусства* (интерпретация, понимание, смысл, вчувствование) — категории герменевтической интерпретации произведения;

*категории теории и методологии художественной критики* (оценка, художественный статус произведения; подходы: социологический, конкретно-исторический, сравнительный, биографический, творческо-генетический, структурный анализ, микроанализ, внимательное чтение) — аппарат художественно-критического анализа произведения.

*Обогащение категориального аппарата эстетики происходит:* во-первых, путем фиксации результатов теоретического описания художественных явлений и процессов (например, категории: реализм, романтизм, сентиментализм); во-вторых, путем перенесения в эстетику терминов из других областей культуры. Так, термин риторики — возвышенное — со временем приобрел общеэстетический смысл, из философии были заимствованы такие категории, как метод (художественный), концепция (художественная), из психологии — восприятие (художественное); в-третьих, путем придания расширительного значения терминам искусствоведческого аппарата: из киноведения внедряются в эстетику монтаж, общий, средний и крупный план; из музыковедения — интонация, ритм, мелодия, полифония; из живописи — цвет, колорит, коллаж; в-четвертых, путем взаимодействия и синтеза традиционных категорий (например, трагикомическое); в-пятых, путем обогащения эстетики теоретическим видением художественных явлений разными народами; в-шестых, путем кор-

рентного использования категориального аппарата новых научных дисциплин (структурализма, семиотики, теории массовой коммуникации, рецептивной эстетики, науковедения, аксиологии, герменевтики).

Расширение категориального аппарата эстетики позволяет более полно и более адекватно постичь искусство во всей его сложности и многообразии, помогает более точно и гибко сформулировать законы эстетического и художественного освоения мира.

## ЗАКОНЫ ЭСТЕТИКИ

Искусство — сложнейшее явление, может быть, самое сложное в мироздании. Оно — результат специфического типа эстетической деятельности. Поэтому оно подчиняется и ряду общих законов мышления и общественного сознания (сфера интересов философии), и метазаконам эстетики, и специфическим законам собственно художественной деятельности (сфера интересов эстетики), и законам одного из видов искусства (сфера интересов теории музыки, теории театра). В проблемное поле эстетики как науки входят законы, раскрывающие существенные и необходимые связи, возникающие в процессе эстетической деятельности и художественного творчества, социального бытия произведения, его восприятия, и законы развития искусства. Этому соответствует классификация законов эстетики.

*1. Метазаконы эстетической деятельности характеризуют процессы эстетического освоения мира:*

1) эстетические свойства действительности возникают благодаря тому, что в процессе деятельности человек включает явления мира в сферу своей практики и ставит их в определенное ценностное отношение к человечеству, при этом выявляется степень их освоенности, исторически обусловленная степень (*уровень*) владения ими человеком (*мера его свободы*.);

2) эстетическая деятельность: а) осуществляется

в соответствии со внутренней мерой осваиваемого предмета (эта мера обусловлена природными свойствами предмета, степенью его освоенности, то есть свободой по отношению к этому предмету человека и идеалами и потребностями этого человека); б) стремится к созданию непреходящей общечеловеческой ценности; в) имеет антиотчуждающий социальный эффект, поскольку результат творчества есть сфера свободы творца и потребителя эстетического продукта.

Высшая форма эстетического освоения — искусство, где действуют, помимо метазаконов, и специфические законы.

*II. Законы художественного творчества раскрывают существенные и необходимые связи творческой «генетики», «антропологии» и гносеологии искусства.*

Творчество: а) осуществляется художественно одаренной личностью (или группой людей), б) на основе определенных художественных традиций, в) протекает с помощью художественного метода в форме образного мышления и г) создает неповторимо оригинальный и непредсказуемый художественный мир, д) сопричастный реальности и личности автора.

*III. Законы социального бытия искусства раскрывают существенные и необходимые морфологические, семиотические и коммуникативные связи онтологии и социологии искусства.*

1. Формой бытия искусства является: а) художественное произведение, б) имеющее видовую, родовую, жанровую определенность и стилистическую характерность, в) материализующее (*кодирующее*) художественную мысль в системе знаков, которые в поле культуры и художественной традиции, в поле общественного мнения выявляют свои коммуникативные свойства и передают людям определенную художественную концепцию, обладающую эстетической ценностью.

2. Искусство: а) гуманистически ориентировано, искажение гуманистической ориентации искусства извращает и разрушает его природу, б) стремится через гедонистическое воздействие (художественное на-

слаждение) утвердить личность в ее самоценном значении и в) через познавательное, воспитательное, эстетическое воздействие социализировать человека (привить ему общественно значимые качества, сделать «человеком для людей», «вывести от горизонта я к горизонту всех»).

*IV. Законы художественного восприятия раскрывают существенные и необходимые связи художественной рецепции.*

Процесс художественного восприятия: а) сокровенен, интимен, протекает в глубине сознания человека, творчески активен (реципиент выступает как «соавтор», сотворец, исполнитель произведения для себя); б) включает обусловленную принадлежностью к рецепционной группе интерпретацию и оценку произведения в свете лично-социально-культурного опыта культуры; в) широта «веера» интерпретаций и оценок произведения зависит от возможностей его активной встречи с разными рецепционными эпохами и рецепционными группами, а границы «раскрытия» «веера» оценок и интерпретаций обусловлены программой художественного восприятия, заложенной в произведении; г) доставляет эстетическое наслаждение, которое стимулирует творческую активность этого восприятия; д) интенсивность эстетического наслаждения — производная упорядоченности и сложности структуры художественного произведения.

*V. Законы художественного процесса раскрывают существенные и необходимые связи диалектики искусства и исторического развития художественной культуры человечества.*

Художественный процесс: а) осуществляется через становление и борьбу художественных направлений; б) через внутри- и межнациональные художественные взаимодействия, протекающие на уровне отдельных авторов, художественных течений, школ и целых художественных эпох и культур; в) идет по пути усложнения художественного мышления, обогащения структуры произведения и увеличения в нем культурно-стилистических слоев; г) одновременно сохра-

няя непреходящее значение ранее созданных художественных ценностей, которые остаются вечными спутниками, современниками людей во все эпохи; д) художественное сознание соответствует исторически конкретным формам деятельности личности, ее типу и образу жизни.

### ГУМАНИЗМ — ВЫСШАЯ ЦЕЛЬ И СМЫСЛ ЭСТЕТИКИ И ИСКУССТВА

В XX в. искусство выдвинуло концепцию непрерывно растущего человека. Однако результаты этого роста могут быть и отрицательными. Американский фантаст Д. Шел лиг в рассказе «Чудо-ребенок» прогнозирует непрерывный и убыстренный рост личности, который приводит к страшным последствиям. ...Доктор Эллиот изобрел и применил к ребенку своих друзей стимулятор физического и духовного роста. Результаты сказочны: в шестинедельном возрасте ребенок уже сам ест и разговаривает, в два года — читает книги. Доктор Эллиот утверждает, что убыстренный рост — единственный для ребенка способ выжить в условиях усиливающейся беспощадной конкуренции. Однако шестилетний чудо-ребенок, развиваясь как конкурентоспособный эгоист, все более и более отчуждается от людей. Обеспокоенный происходящим, отец идет к доктору Эллиоту и отнимает у него тетрадь с заголовком «Ребенок будущего. Проспект», в которой читает: «У ребенка будущего... шестой год будет отмечен высоким развитием его стремлений к соревнованию... Он... обратится против своих родителей и быстро уничтожит их как помеху к своему дальнейшему развитию». Отец в ужасе. Он торопится домой, но, отперев дверь, слышит предсмертный крик своей жены... Таковы результаты «непрерывного роста» личности, если этот рост не освящен гуманистическими идеями и человек эгоцентрически замкнут, не имеет целей вне себя. Развитие характера на эгоистической

основе оборачивается деградацией всего человеческого в человеке.

Рост личности вне ее гуманистической ориентации и вне самоценности, а также развитие общества вопреки интересам человека (*тоталитаризм*) одинаково губительны. Однако с гуманизмом в истории дело обстояло невесело, символом чего служит сервантесовский образ пастушонка, которого хозяин порол за малейшую провинность. Благородный искатель справедливости Дон-Кихот заступился за бедного мальчишку и даже пригрозил хозяину расправой, если тот и впредь будет жесток. Но как только рыцарь уехал, хозяин сильнее прежнего поколотил пастушонка. И когда рыцарь вновь появился в этих краях, мальчишка умолял его больше не заступаться за него; поиск добра оборачивается новым, еще худшим злом. Может быть, идея непротивления злу насильем справедлива? А может быть, не теми средствами боролся со злом Дон-Кихот?

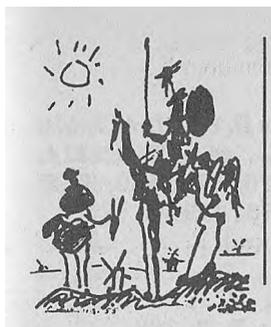
Научный и технический прогресс — величины векторные (*имеют определенное направление*). В истории человечества почти всякое техническое открытие оборачивалось не только новыми благами, но и новыми несчастьями для людей. Средневековый монах Б. Шварц изобрел порошок для фейерверка. Однако вскоре порох превратился в средство разрушения и убийства. Электромагнето, с помощью которого неонацистские «ультра» пытали людей, — такое же дитя технического прогресса, как и холодильник в нашей квартире. Атомный взрыв в Хиросиме и катастрофа в Чернобыле тоже порождение прогресса. Однако нет подлинного прогресса общества вне гуманизма.

Какова же роль искусства в современном мире? Когда-то Достоевский провозгласил: «Красота спасет мир». Однако почему же она его до сих пор не спасла? Разве мало было шедевров искусства в истории человечества? Свифт после издания «Путешествия Гулливера» ждал исправления мира, избавления его от зла и очень был огорчен тем, что мир не исправился даже через десять лет. Как же можно надеяться на красоту

и искусство, если опыт истории столь печален? «Ревизор» не упразднил ни взяточничества, ни бюрократизма. Шекспир не избавил мир от Яго, Пушкин — от Сальери, Мольер — от мизантропов и ханжей.

Глеб Успенский рассказал, как Венера Милосская выпрямила одного из угнетенных, согнутых жизнью людей. Но сколько людей остались согнутыми, сломленными в том самом мире, в котором существует и Венера Милосская, и Сикстинская мадонна Рафаэля! Многие охранники фашистских концлагерей были любителями музыки и даже создавали оркестры из заключенных. Музыканты несли гармонию надсмотрщикам, а надсмотрщики музыкантам — смерть. И от коричневой чумы мир спасла не музыка, а сила оружия и героизм людей. В обществе действуют многие силы, и красота, искусство — лишь одна из них. Красота способна «спасать мир», но тогда, когда разрушительные действия других сил не уничтожают на корню все то, что созидает искусство.

Высшая цель науки — дать людям знания. Высшая цель техники — опираясь на знания, добытые наукой, удовлетворять материальные и духовные потребности людей. *Высшая цель искусства — всестороннее развитие социально значимой и самоценной личности, удовлетворение ее духовно-эстетических потребностей, наслаждение художественными шедеврами и формирование ценностных ориентаций.* Поэтому искусство способно одухотворить научный и технический прогресс, освятить его идеями гуманизма. Развитие человека, его самосовершенствование — результат духовного труда личности. И в этом труде искусство — помощник человека. *Идеал (быть может, недостижимый, но от этого не менее желанный): развитие человека идет через общество, во имя людей, а развитие общества — через человека, во имя личности. В этой диалектике взаимообогащения человека и человечества — смысл и суть истории, и высшее гуманное назначение искусства споспешествовать этому взаимообогащению.*



## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

### А

- Абель Т. - Т. 2: 535  
Абуладзе Т. - Т. 2: 454  
Августин — Т. 1: 99, 140, 569;  
Т. 2: 130  
Аверинцев С. С. - Т. 1: 434;  
Т. 2: 293  
Аверроэс - Т. 2: 178  
Агапов Б. Н. - Т. 2: 353  
Адамар Ж. - Т. 2: 528  
Адлер А. - Т. 2: 440  
Адуев Н. А. - Т. 2: 353  
Айвазовский И. К. - Т. 1:  
260  
Айзенк Г. - Т. 1: 498  
Айтматов Ч. - Т. 2: 452, 454,  
455  
Аксенова О. - Т. 2: 272  
Акутагава Р. - Т. 1: 471;  
Т. 2: 78  
Александр I - Т. 1: 429  
Александр Македонский -  
Т. 1: 120, 175-177, 300  
Александров А. П. - Т. 2: 57,  
59  
Алкей - Т. 1: 238  
Алкмеон - Т. 1: 86  
Аллилуева Н. С. - Т. 2: 58, 59  
Альберти Л.-Б. — Т. 1: 522;  
Т. 2: 155  
Анандавардхана — Т. 1: 286  
Андерсен Г. Х. - Т. 1: 175  
Андре Р. - Т. 2: 18  
Андреев Л. Н. - Т. 2: 428  
Андроников И. Л. - Т. 2:  
167, 169  
Аничков Е. - Т. 2: 127  
Анненский И. Ф. - Т. 2: 259  
Ансельм Кентерберийский -  
Т. 1: 118  
Антокольский М. М. - Т. 2:  
273  
Антониони М. - Т. 1: 135,  
153, 552; Т. 2: 402, 403,  
467, 474-476, 512  
Ануй Ж. - Т. 2: 52  
Апдайк Д. — Т. 2: 52  
Апион - Т. 2: 529  
Аполлинер Г. - Т. 1: 267,  
451, 454; Т. 2: 325, 327,  
358  
Аполлодор Дамасский - Т. 1:  
383  
Аппиа А. - Т. 1: 539  
Арагон Л. - Т. 2: 360, 373  
Арбур Р. - Т. 2: 285  
Арган Дж.-К. - Т. 2: 322  
Ариосто Л. - Т. 2: 157, 187,  
189, 190  
Аристипп - Т. 1: 91  
Аристотель - Т. 1: 20, 34, 35,  
71, 88-90, 97, 98, 125,  
129, 130, 164, 166, 175-  
177, 196, 204-206, 214,  
223-226, 269, 271, 311,

- 315, 439, 485, 489, 490,  
513, 518, 540, 543; Т. 2:  
112-116, 135, 138, 178,  
187, 189, 190, 204, 232,  
427, 491
- Аристофан - Т. 1: 23, 169,  
194, 196, 203, 438; Т. 2:  
118, 119
- Арнаутов М. - Т. 1: 342
- Арнолд М. - Т. 1: 54
- Арп Ж. - Т. 2: 362
- Артинг Г. - Т. 1: 369
- Арто А. - Т. 1: 541; Т. 2: 367
- Архимед - Т. 1: 25
- Асафьев Б. В. - Т. 1: 543
- Асмус В. Ф. - Т. 1: 46, 85,  
96, 97, 562
- Аст Ф. - Т. 2: 531
- Астафьев В. П. - Т. 2: 457
- Астахов И. Б. - Т. 1: 71
- Афанасьев А. Н. - Т. 2: 55
- Ахматова А. А. - Т. 1: 11,  
28; Т. 2: 439-442, 458,  
459, 473, 477, 498
- ## Б
- Бабаевский С. П. - Т. 1: 28
- Бабель И. Э. - Т. 1: 28, 309,  
410, 448; Т. 2: 446
- Багрицкий Э. Г. - Т. 2: 353
- Байард И. Г. - Т. 2: 372
- Байе Р. - Т. 2: 285, 305
- Байрон Дж. - Т. 1: 150, 151;  
Т. 2: 81, 97, 242, 246-250,  
252, 253, 260, 277
- Бакст Л. С. - Т. 2: 115
- Балашов Н. И. - Т. 2: 68,  
162, 194
- Балдик К. - Т. 2: 193
- Балланш Ж. - Т. 2: 244
- Балыкбаев Б. - Т. 1: 447, 510
- Бальзак О. де - Т. 1: 114,  
152, 316, 472, 550; Т. 2:  
260, 278, 419
- Баратынский Е. А. - Т. 1:  
465
- Барлах Е. - Т. 1: 564
- Барро А. - Т. 2: 368
- Барт Р. - Т. 1: 434, 441
- Барток Б. - Т. 2: 52, 338
- Батте Ш. - Т. 2: 201, 202
- Баумгартен А. Г. - Т. 1: 20,  
103, 227
- Бах И. - Т. 1: 420
- Бахадур В. - Т. 1: 275
- Бахтин М. М. - Т. 1: 11, 28,  
32, 48, 184, 418; Т. 2: 145,  
147, 149, 271, 517, 554
- Бедный Д. - Т. 2: 435
- Бейкер III. - Т. 2: 215
- Бейлис М. - Т. 2: 440
- Бейль П. - Т. 2: 40
- Беккет С. - Т. 1: 541; Т. 2:  
387
- Бексон К. - Т. 2: 14, 192, 198
- Белинский В. Г. - Т. 1: 21,  
35, 229, 252, 294, 315;  
Т. 2: 103, 169, 175, 176,  
245, 246, 261, 434, 484,  
522, 548, 549, 550, 555,  
556, 576
- Белль Г. - Т. 1: 153, 299;  
Т. 2: 468, 469
- Белов В. И. - Т. 2: 458
- Бельй А. - Т. 1: 390; Т. 2:  
428, 441
- Беме Я. - Т. 2: 186
- Бенвенист Э. - Т. 1: 368, 456
- Бензе М. - Т. 1: 326-328
- Беранже П. Ж. - Т. 1: 185
- Берг А. - Т. 2: 350

- Бергман И. - Т. 1: 354, 465, 552; Т. 2: 467, 471, 474  
 Бергсон А. - Т. 1: 164, 165, 178, 264; Т. 2: 285, 338, 357  
 Бердслей О. - Т. 2: 114  
 Бердяев Н. А. - Т. 1: 210, 213, 390; Т. 2: 96, 328  
 Беренс П. - Т. 1: 63  
 Берк Э. - Т. 1: 119  
 Берковский Н. Я. - Т. 2: 253  
 Бернини Дж. Л. — Т. 2: 194  
 Беррон Ф. - Т. 1: 358  
 Бертрам Э. - Т. 2: 583  
 Берше Д. - Т. 2: 239  
 Бетти Э. - Т. 2: 535  
 Бетховен Л. ван - Т. 1: 26, 126, 152, 180, 181, 207, 263, 343, 443, 543; Т. 2: 275  
 Бехер И. - Т. 2: 358  
 Билибин И. Я. - Т. 2: 52, 53  
 Биркгоф Дж. - Т. 1: 498  
 Бланш - Т. 2: 240  
 Бласс Ф. - Т. 2: 529  
 Блиш Р. - Т. 2: 410  
 Блок А. А. - Т. 1: 87, 350, 419, 421, 453, 540; Т. 2: 76, 332, 420-422, 428  
 Блотнер Ж. - Т. 2: 42  
 Боас Ф. - Т. 2: 18  
 Бодкин М. — Т. 2: 45  
 Бодлер Ш. - Т. 1: 206; Т. 2: 254, 551, 552  
 Боккаччо Дж. - Т. 1: 469; Т. 2: 162  
 Болдик К. - Т. 2: 193  
 Болингброк Г. — Т. 2: 569  
 Болуэи Ж.-Л. - Т. 2: 363  
 Бомарше П. О. - Т. 2: 220  
 Бонавентура - Т. 1: 100  
 Бондарев Ю. В. - Т. 2: 465  
 Боннар А. - Т. 2: 123  
 Борев Ю. - Т. 1: 72, 331; Т. 2: 55  
 Босх И. - Т. 1: 189, 452; Т. 2: 288, 357  
 Боттичелли С. — Т. 1: 521  
 Бочаров А. Г. - Т. 1: 476  
 Боччионни У. - Т. 2: 325, 334, 410  
 Бозси Э. - Т. 1: 206, 207  
 Бозций - Т. 1: 28  
 Брак Ж. - Т. 2: 324-327, 410  
 Брейгель П. - Т. 1: 189, 209, 252  
 Брейль А. - Т. 2: 18, 338  
 Брентано Ф. - Т. 1: 71  
 Бретон А. - Т. 2: 321, 358-360, 362, 368  
 Брехт Б. - Т. 1: 135, 186, 334, 473, 540, 541; Т. 2: 78, 79, 89, 146, 218, 411, 476, 477, 483-485, 488, 490, 514  
 Брэдбери Р. Д. - Т. 2: 512  
 Брион М. - Т. 2: 395  
 Бродский И. А. - Т. 1: 28, 54, 55, 322, 349, 396; Т. 2: 76, 448, 450  
 Броч Г. - Т. 1: 76  
 Брунеллески Ф. - Т. 1: 522  
 Брю Ш.-П. - Т. 2: 395  
 Брюллов К. П. - Т. 1: 249  
 Брюсов В. Я. - Т. 2: 332  
 Буало Н. - Т. 1: 25, 101, 131, 167, 206, 227, 538, 571; Т. 2: 153, 199-202, 443  
 Бубеннов М. С. - Т. 1: 28  
 Будагов Р. А. - Т. 2: 238  
 Буденный С. М. - Т. 2: 432

- Булгаков М. А. - Т. 1: 27,  
 135, 326, 474; Т. 2: 446,  
 448, 461, 465  
 Булгаков С. Н. - Т. 1: 232,  
 350-352; Т. 2: 426  
 Булгарин Ф. В. - Т. 2: 521  
 Булез П. - Т. 2: 404  
 Бунин И. А. - Т. 2: 440  
 Буньюэль Л. - Т. 1: 461;  
 Т. 2: 366  
 Буров А. И. - Т. 1: 510  
 Буссотти С. - Т. 2: 403-406  
 Быков В. В. - Т. 2: 454  
 Бэйет С. - Т. 1: 213  
 Бэкон Ф. - Т. 2: 530  
 Бюссен Е. - Т. 1: 363  
 Бютор М. - Т. 1: 454; Т. 2:  
 389  
 Бюхер К. - Т. 2: 10
- В**
- Вавилов П. П. - Т. 1: 28  
 Вагнер Р. - Т. 1: 263, 534;  
 Т. 2: 41, 350  
 Вайда А. - Т. 2: 57  
 Валери П. - Т. 1: 278, 407,  
 437; Т. 2: 72, 524, 548,  
 551, 562  
 Вальмики - Т. 1: 295, 296  
 Вампилов А. В. - Т. 2: 465  
 Ван Гент Д. - Т. 2: 47  
 Ван Гог В. - Т. 1: 523; Т. 2:  
 93, 318, 319, 350  
 Ванор Ж. - Т. 2: 331  
 Василий Великий - Т. 2: 128  
 Васильев А. А. - Т. 1: 536;  
 Т. 2: 454  
 Васнецов В. М. - Т. 1: 181;  
 Т. 2: 52  
 Вахтангов Е. Б. - Т. 1: 540  
 Вебер М. - Т. 2: 326  
 Вейс П. - Т. 2: 340  
 Вейфельд - Т. 2: 340  
 Вексон К. - Т. 1: 369  
 Веласкес Д. - Т. 2: 100  
 Велде Х. ван де - Т. 1: 62  
 Вельфлин Г. - Т. 2: 191, 192  
 Вергилий - Т. 2: 47, 129,  
 152, 153, 178, 199  
 Верещагин В. В. - Т. 1: 207  
 Верлен П. — Т. 1: 454  
 Верн Ж. - Т. 1: 265  
 Вернадский В. И. - Т. 1: 97,  
 233, 235; Т. 2: 94  
 Вертов Д. - Т. 1: 552  
 Веселовский А. Н. - Т. 1:  
 433; Т. 2: 10, 11, 87, 572  
 Вивальди А. - Т. 2: 194  
 Вида М. И. - Т. 2: 153  
 Вико Дж. - Т. 1: 252  
 Виланд К. М. - Т. 1: 337  
 Вильмонт Н. Н. - Т. 1: 248,  
 249  
 Винер Н. - Т. 1: 269, 311  
 Винкельман И. И. - Т. 1: 103,  
 104; Т. 2: 198  
 Виньи А. Д. - Т. 2: 242  
 Витрак Р. - Т. 2: 367  
 Вламинк М. - Т. 1: 114; Т. 2:  
 321, 322  
 Вобан С. де - Т. 2: 203  
 Вознесенский А. А. - Т. 2:  
 444  
 Войнович В. Н. - Т. 2: 63,  
 461  
 Войси Ф. Э. - Т. 2: 328  
 Воксель Л. - Т. 2: 324  
 Волошин М. А. - Т. 2: 316,  
 551  
 Вольнский А. Л. - Т. 2: 420  
 Вольтер - Т. 1: 101, 102, 163,

- 174, 185, 215, 236, 548,  
566; Т. 2: 31, 69, 216, 217,  
220, 228, 370, 475
- Вольф Х. - Т. 1: 227
- Врангель П. Н. - Т. 2: 432
- Врубель М. А. - Т. 1: 354;  
Т. 2: 76, 77, 331
- Выготский Л. С. - Т. 1: 243
- Высоцкий В. С. - Т. 1: 291,  
484; Т. 2: 444
- Вяземский П. А. - Т. 2: 103,  
548
- Г**
- Габо Н. - Т. 2: 352
- Габрилович Е. И. - Т. 2: 353
- Гадамер Г. Г. - Т. 1: 31, 48,  
434; Т. 2: 527, 534-537
- Гайденок П. П. - Т. 2: 526
- Гайдн Й. - Т. 1: 174, 181
- Галилей Г. - Т. 2: 483, 484
- Гальперин И. Р. - Т. 1: 188
- Гаман И. - Т. 1: 121
- Ган А. - Т. 2: 352
- Ганди М. К. - Т. 1: 27, 155
- Ганц А. - Т. 2: 14, 192, 198
- Гаррисон Д. - Т. 1: 271
- Гарсна-Бустос А. - Т. 2: 492
- Гартман Н. - Т. 1: 71, 121,  
162, 178, 189
- Гартман Э. - Т. 2: 338
- Гаспаров М. Л. - Т. 2: 131
- Гаусс К. Ф. - Т. 1: 27, 277
- Гачев Д. И. - Т. 2: 198
- Гашек Я. - Т. 1: 186
- Ге Н. Н. - Т. 2: 76
- Гегель Г. В. - Т. 1: 19, 21,  
34, 35, 38, 70, 105-108,  
121, 132-134, 138, 139,  
146, 152-155, 160, 164,  
169, 170, 178, 193, 227-  
229, 233, 260, 261, 301,  
333, 501, 503, 528-530;  
Т. 2: 96, 100, 131, 163,  
169, 221, 228, 257, 276,  
283, 301, 302, 449, 506
- Гейзенберг В. - Т. 2: 527
- Гейне Г. - Т. 1: 82, 138, 150,  
185, 201, 203, 457, 492,  
544; Т. 2: 242, 246, 247,  
255
- Геллерт К. Ф. - Т. 2: 237
- Гельфрейх В. Г. — Т. 2: 355,  
356
- Гераклит - Т. 1: 87-89, 93,  
223; Т. 2: 242
- Гердер И. Г. - Т. 1: 105, 228,  
252, 253, 267; Т. 2: 226
- Геродот - Т. 1: 194, 226
- Герцен А. И. - Т. 1: 35, 163,  
175, 249, 531; Т. 2: 456,  
465, 475, 523, 524
- Гершвин Дж. - Т. 1: 153
- Гершензон М. О. - Т. 1: 345,  
346
- Гессе Г. - Т. 1: 153
- Гестел Л. - Т. 2: 326
- Гете И. В. - Т. 1: 23, 132,  
249, 262, 292, 309, 326,  
343, 353, 357, 422, 482,  
484; Т. 2: 62, 79, 153, 226,  
541
- Гизо Ф. - Т. 2: 243, 419
- Гилфорд Д. - Т. 1: 340
- Гинзбург М. Я. - Т. 1: 63
- Гиппиус З. Н. — Т. 1: 350;  
Т. 2: 428, 440
- Гиппократ - Т. 1: 60
- Гитлер А. - Т. 1: 154, 155;  
Т. 2: 57
- Гладков Ф. В. - Т. 2: 445

- Глинка М. И. - Т. 1: 174,  
253; Т. 2: 55, 273, 453  
Гоббс Т. - Т. 1: 164, 363;  
Т. 2: 227, 375  
Гоген П. - Т. 1: 80; Т. 2: 52,  
318, 319  
Гоголь Н. В. - Т. 1: 152,  
172, 179, 186, 202, 203,  
216, 245, 249, 252, 299,  
342, 422, 463, 464, 539;  
Т. 2: 82, 83-87, 118, 260,  
262-264, 273, 280, 573,  
574, 576  
Гойя Ф. - Т. 1: 185, 189  
Голдинг Д. - Т. 2: 324 '  
Гольбейн Г. Младший -  
Т. 2: 76  
Гольберг Л. - Т. 2: 40  
Гомер - Т. 1: 226, 259, 302,  
326, 337, 357, 534; Т. 2:  
31, 39, 40, 45, 51, 71, 90,  
92, 112, 116, 117, 123,  
153, 157, 199, 239, 529  
Гомес И. - Т. 2: 406  
Гончаров И. А. - Т. 1: 249,  
354; Т. 2: 270, 549  
Гораций - Т. 2: 153, 178, 202  
Горгий - Т. 1: 438  
Горький М. - Т. 1: 154, 155,  
249, 448; Т. 2: 78, 267,  
429, 444, 445, 447, 448  
Готшалк - Т. 2: 301  
Готье Т. - Т. 2: 191  
Гофман Э. Т. А. - Т. 1: 214,  
354; Т. 2: 242  
Гофмансвальдау Х. Г. - Т. 2:  
196  
Грабарь И. Э. - Т. 1: 523  
Градский А. - Т. 1: 454  
Грак Ж. - Т. 2: 367, 368  
Грез Ж. Б. - Т. 2: 236, 237  
Грей Т. - Т. 2: 237  
Греймас А. Ж. - Т. 1: 434  
Грибоедов А. С. - Т. 1: 460;  
Т. 2: 521, 574  
Гриммельсхаузен Г. - Т. 2:  
187  
Грин - Т. 1: 271  
Грин А. - Т. 2: 448, 511  
Грин Г. - Т. 1: 211  
Гринцер П. А. - Т. 1: 434,  
437, 459  
Грис Х. - Т. 1: 297, 375;  
Т. 2: 325, 326  
Грифнус А. - Т. 2: 187, 196  
Гриффит Д. - Т. 1: 552  
Гро А. Ж. - Т. 2: 100  
Гропиус В. - Т. 1: 50, 63  
Гросс Г. - Т. 1: 29; Т. 2: 339  
Гросс К. - Т. 1: 164  
Гроссман В. С. - Т. 1: 476,  
477; Т. 2: 63, 81, 446,  
456, 461, 465  
Грэй М. - Т. 2: 196, 215  
Грюневальд М. Н. - Т. 2: 340  
Гумбольдт В. - Т. 1: 252, 253  
Гумилев Н. С. - Т. 2: 8, 75,  
441, 542  
Гундольф Ф. - Т. 2: 583  
Гуссерль Э. - Т. 2: 337, 423,  
583  
Гюго В. - Т. 1: 189, 411, 452,  
453, 462, 531; Т. 2: 242,  
254, 572  
Гюйо Ж. - Т. 1: 229

## Д

- Давид Ж. Л. - Т. 2: 100  
Дагер Л. - Т. 1: 548  
Дайн Дж. - Т. 2: 398, 402  
Дали С. - Т. 1: 189, 354, 449,

- 452; Т. 2: 361, 362, 368-372
- Даль В. И. - Т. 1: 249; Т. 2: 56
- Данте А. - Т. 1: 118, 143, 144, 262, 302, 326, 356, 534; Т. 2: 41, 62, 79, 90, 92, 106, 137, 152, 153, 159, 160, 162
- Дасье А. - Т. 2: 123, 204
- Дворжак М. - Т. 2: 145
- Де Кунинг - Т. 2: 410
- Дебюсси К. А. — Т. 1: 492; Т. 2: 52, 319
- Дега Э. - Т. 1: 104, 550; Т. 2: 319
- Декарт Р. - Т. 1: 149, 315, 538; Т. 2: 69, 185, 197, 198, 199, 526
- Деке П. - Т. 2: 324
- Делакруа Э. - Т. 2; 100, 249
- Деларош П. - Т. 1: 548
- Дельвенкур К, - Т. 2; 368
- Демокрит - Т. 1: 90, 348
- Депре Ф. - Т. 1: 173
- Дерен А. - Т. 1: 114; Т. 2: 321-323
- Державин Ф. Р. — Т. 1: 249, 449, 462
- Дессуар М. - Т. 1: 45
- Дефо Д. - Т. 2: 220, 475
- Джемис Х. - Т. 2: 410
- Джемс У. - Т. 2: 299, 300, 302-305
- Джойс Дж. - Т. 1: 237; Т. 2: 41, 52, 92, 388, 389
- Джонсон Б. - Т. 2: 187
- Джорджоне - Т. 1: 213, 291; Т. 2: 177
- Дземидок Б. - Т. 1: 164, 165, 271
- Дидло Ш. Л. - Т. 1: 548
- Дидро Д. - Т. 1: 71, 102, 103, 105, 131, 167, 209, 214, 539, 541, 548; Т. 2: 69, 217, 218, 220, 221, 237, 475, 514, 551
- Дидье Б. - Т. 2: 203, 254, 331
- Диккенс Ч. - Т. 1: 152, 240, 260, 471; Т. 2; 41, 47, 74, 76, 260, 267, 278
- Дикс О. - Т. 1; 205
- Дильтей В. - Т. 2: 357, 528, 532, 533, 539
- Диоген - Т. 1: 11, 518
- Добролюбов Н. А. - Т. 1: 21, 35; Т. 2: 263
- Довлатов С. Д. - Т. 2: 461, 465
- Долматовский Е. А. - Т. 1: 274
- Домбровский Я. - Т. 2: 63, 461, 465
- Домье О. - Т. 1: 185, 189
- Донн Дж. - Т. 1: 244
- Доре Г. - Т. 1: 203; Т. 2: 150, 174
- Достоевский Ф. М. - Т. 1: 23, 27, 54, 152, 154, 155, 210, 214, 216, 231, 263, 277, 288, 316, 326, 359, 471, 534, 550; Т. 2: 78, 79, 83, 92, 145, 260, 264, 266, 270-275, 279, 280, 344, 350, 463, 473, 475, 549, 554, 599
- Дузе Э. - Т. 2: 275
- Дьюи Д. - Т. 2: 299-302, 304
- Дю Белле Й. - Т. 2: 157
- Дю Марсе - Т. 1: 460
- Дюбо Ж.-Б. - Т. 1: 227, 542

Дюбуа Ж. - Т. 1: 454  
 Дюмезиль Ж. - Т. 1: 328  
 Дюрей Л. - Т. 2: 368  
 Дюрер А. - Т. 1: 219, 404;  
 Т. 2: 101, 168, 340  
 Дюркгейм Э. - Т. 2: 41  
 Дюрренматт Ф. - Т. 1: 202,  
 203, 236, 264; Т. 2: 490,  
 492, 514  
 Дюфрен М. - Т. 1: 258, 415  
 Дюшан М. - Т. 2: 364

## Е

Еврипид - Т. 1: 206, 262;  
 Т. 2: 47, 239  
 Евтушенко Е. А. - Т. 2: 444  
 Екатерина II - Т. 1: 167  
 Ермилов В. В. - Т. 1: 71  
 Есенин С. А. - Т. 1: 249;  
 Т. 2: 428, 430, 441  
 Ефремов О. Н. - Т. 2: 454

## Ж

Жакоб М. - Т. 2: 324, 325  
 Жан Поль (Рихтер И. П.) -  
 Т. 1: 71, 164, 169, 171,  
 178  
 Жданов А. А. - Т. 1: 21, 252;  
 Т. 2: 57, 429-432, 434,  
 437, 440, 446  
 Женетт Ж.-Т. - Т. 1: 437  
 Жирмунский В. М. - Т. 1:  
 433  
 Жоффруа Н. - Т. 1: 120  
 Жубер Ж. - Т. 2: 202, 240-  
 242  
 Жуков Г. К. - Т. 2: 61  
 Жуковский В. А. - Т. 1: 450,  
 465; Т. 2: 576

## З

Завадская Е. В. - Т. 2: 283  
 Загер П. — Т. 2: 408  
 Зайцев Б. К. - Т. 2: 440  
 Замятин Е. И. - Т. 1: 265;  
 Т. 2: 428, 440  
 Захаров А. Д. - Т. 2: 214  
 Згура В. - Т. 2: 313  
 Зелинский К. Л. - Т. 2: 353  
 Земпер Г. - Т. 1: 50, 59, 62  
 Земцов М. - Т. 2: 200  
 Зенон - Т. 2: 98  
 Зефор М. - Т. 2: 395  
 Златоуст - Т. 2: 128  
 Золя Э. - Т. 1: 315; Т. 2: 69,  
 568  
 Зошенко М. М. - Т. 1: 28;  
 Т. 2: 446

## И

Ибер Ж. - Т. 2: 368  
 Ибсен Г. - Т. 1: 341, 539,  
 550; Т. 2: 422, 514  
 Иванов Вяч. Вс. - Т. 1: 366  
 Иванов Вс. Вяч. - Т. 1: 410;  
 Т. 2: 441, 452  
 Иванов Вяч. Ив. - Т. 2: 162  
 Изер В. - Т. 1: 487, 488;  
 Т. 2: 536  
 Измайлов А. Е. - Т. 2: 237  
 Иконников А. В. - Т. 1: 380  
 Илиаде М. - Т. 2: 14  
 Ильинский И. В. - Т. 2: 59  
 Инбер В. М. - Т. 2: 353  
 Ионеско Э. - Т. 1: 202, 203;  
 Т. 2: 492  
 Иполитов Л. - Т. 2: 185  
 Иртенъев И. - Т. 2: 455  
 Исаковский М. В. - Т. 1: 274

Искандер Ф. А. - Т. 1: 153,  
154, 158, 159, 216, 355;  
Т. 2: 63, 264, 265, 271,  
272, 461  
Исократ — Т. 1: 438  
Истомина А. И. - Т. 1: 548

## К

- Каверин В. А. - Т.2: 520, 521  
Каган М. С. - Т. 1: 45, 46,  
71, 307  
Каладжеро Г. - Т. 2: 505  
Калатозов М. К. - Т. 1: 553  
Калидаса - Т. 1: 275, 286,  
459, 463  
Каллен - Т. 2: 304  
Кальдари Бевидаква Ф. -  
Т. 2: 366  
Кальдерон П. - Т. 2: 179,  
187, 194  
Каменев Г. П. - Т. 2: 237  
Каменский В. В. - Т. 2: 435  
Кампанелла Т. - Т. 1: 100,  
101; Т. 2: 156  
Камю А. - Т. 1: 21, 540;  
Т. 2: 78, 84, 344, 374-379,  
381, 382, 384-387, 482,  
514  
Канвейлер - Т. 2: 327  
Кандинский В. В. - Т. 2:  
391-393, 396  
Кант И. - Т. 1: 21, 73, 74,  
104, 120, 132, 164, 168,  
178, 227, 337, 389, 390,  
485, 501; Т. 2: 74, 188,  
219, 226, 427  
Кантемир А. - Т. 1: 449  
Капица П. Л. - Т. 2: 57  
Кара Т. Л. - Т. 2: 477  
Караваджо М. - Т. 2: 194  
Карамзин Н. М. - Т. 1: 316;  
Т. 2: 235-237  
Караулов Ю. И. - Т. 1: 441  
Кардош Л. - Т. 2: 316, 361  
Карко Ф. - Т. 1: 114  
Карл V - Т. 2: 177  
Карра К. - Т. 2: 326  
Кассандра - Т. 1: 264  
Кассирер Э. - Т. 1: 370;  
Т. 2: 41  
Кассу Ж. - Т. 1: 212  
Катон Утический - Т. 2: 195  
Кафка Ф. - Т. 1: 135, 209,  
265, 266; Т. 2: 41, 52,  
78,82-87,338, 343-350,  
378  
Кацев В. - Т. 1: 511  
Качалов В. И. - Т. 1: 243;  
Т. 2: 494  
Кваренги Д. - Т. 2: 214  
Квинтилиан - Т. 1:463  
Кеведо Ф. - Т. 2: 187  
Кейдж Дж. - Т. 2: 404, 411  
Кеннеди Дж. - Т. 1: 38  
Кент Р. - Т. 1: 191, 566;  
Т. 2: 467  
Кепроу А. - Т. 2: 408  
Керби М. - Т. 2: 410  
Кестлер А. - Т. 1: 355; Т. 2:  
43  
Кехадд Ж. - Т. 2: 367  
Киндерманн Х. - Т. 2: 211,  
212  
Кирилл Александрийский -  
Т. 2: 331  
Кириченко Е. И. - Т. 1: 448;  
Т. 2: 214, 314, 330  
Киров С. М. - Т. 2: 57  
\* Кирхегардт (Кьеркегор) С. -  
Т. 1: 113, 187, 210; Т. 2:  
277, 374, 494

- Кирхнер Э. Л. - Т. 2: 326,  
338, 340, 341, 349  
Клее П. - Т. 2: 290, 291  
Клер Р. - Т. 2: 373  
Климов Э. Г. - Т. 2: 454  
Клинкенберг Ж.-М. - Т. 1: 454  
Клукхорн К. - Т. 2: 41  
Клюев Н. А. - Т. 2: 441, 464  
Кога Х. - Т. 2: 326  
Козинцев Г. М. - Т. 1: 291  
Кокоска О. - Т. 2: 338, 340  
Кокто Ж. - Т. 2: 367  
Колычевы - Т. 1: 248  
Кольцов М. Е. - Т. 2: 446  
Кольцов А. В. - Т. 1: 249  
Кольимидт В. - Т. 2: 341  
Коненков С. Т. - Т. 2: 448  
Конрад Н. И. - Т. 2: 283  
Констан де Ребек Б. А. -  
Т. 2: 241-243  
Коонен А. Г. - Т. 2: 446  
Корбюзье Л. - Т. 2: 353-355,  
510  
Корелин М. С. - Т. 2: 155  
Коржавин Н. М. - Т. 2: 465  
Корин П. Д. - Т. 2: 448  
Корнейчук А. Е. - Т. 1: 157;  
Т. 2: 415  
Корнель П. - Т. 1: 149, 150,  
538; Т. 2: 198, 204-206,  
209, 212, 216  
Корнфорд Ф. М. - Т. 2: 44,  
49  
Костлин К. Р. - Т. 1: 189  
Котляревский - Т. 2: 440  
Коуэлл Г. - Т. 2: 404  
Кочетов Вс. А. - Т. 2: 435  
Крамер С. - Т. 2: 467, 470,  
471, 477  
Крамер С. Н. - Т. 1: 83  
Красаускас С. - Т. 2: 477  
Краузе К. Х. Ф. - Т. 1: 189  
Кронберг И. - Т. 1: 21, 104;  
Т. 2: 201  
Кроче Б. - Т. 1: 71, 162, 262,  
267; Т. 2: 130, 285, 286  
Крузенштерн И. Ф. - Т. 1:  
136  
Крученых А. Е. - Т. 1: 448;  
Т. 2: 435, 436  
Крылов И. А. - Т. 1: 450;  
Т. 2: 281  
Крэг Г. - Т. 1: 539; Т. 2: 493  
Ксенофонт - Т. 1: 90-92; Т.  
2: 520  
Кубин А. - Т. 1: 356  
Кублай - Т. 1: 508  
Куддон Ж. А. - Т. 1: 188  
Куделин А. Б. - Т. 1: 434,  
475  
Кузмин М. А. - Т. 1: 33;  
Т. 2: 428  
Куйбышев Н.В. - Т. 2: 57  
Кук А. Б. - Т. 2: 49  
Кукольник Н. В. - Т. 2: 313  
Кулагина А. В. - Т. 2: 49  
Кулик И. Ю. - Т. 2: 445  
Кульман К. - Т. 2: 186  
Курбас Л. - Т. 1: 539  
Курбе Г. - Т. 1: 28; Т. 2:  
325  
Курсава А. - Т. 1: 471  
Кусевицкий С. А. - Т. 1: 273  
Кустодиев Б. М. - Т. 2: 260  
Кутузов А. М. - Т. 1: 263  
Кэмбелл Дж. - Т. 1: 468  
Кэмпбелл И. - Т. 2: 41  
Кэрролл Л. - Т. 1: 470  
Кювийе А. - Т. 2: 308  
Кюхельбекер В. Г. - Т. 2: 521

## Л

- Лабрюйер Ж. де - Т. 1: 456  
 Лавуазье А. Л. - Т. 1: 299  
 Лакан. Ж. - Т. 1: 328  
 Лало А. М. - Т. 2: 307  
 Лало Ш. - Т. 1: 70, 109;  
 Т. 2: 285, 305, 307, 308  
 Ламартин А. — Т. 1: 549  
 Ланге К. - Т. 2: 18  
 Ларионов М. Ф. - Т. 2: 321  
 Ларошфуко Ф. де - Т. 1: 456  
 Лашоссе П. - Т. 2: 237  
 Лебедев-Кумач В. И. - Т. 2:  
 81  
 Левек Б. - Т. 1: 121  
 Леверкюн А. - Т. 1: 266  
 Леви-Брюль Л. - Т. 2: 41  
 Леви-Стросс К. - Т. 1: 75,  
 328, 376  
 Левитан И. И. - Т. 1: 249;  
 Т. 2: 76, 273  
 Левкипп - Т. 1: 90, 348  
 Леже Ф. - Т. 2: 325, 326, 353  
 Лейбниц Г. В. - Т. 1: 300,  
 543  
 Лемари Д. - Т. 2: 322  
 Лекки В. - Т. 1: 214  
 Ленин В. И. - Т. 1: 21, 155,  
 252; Т. 2: 139, 419-422,  
 424, 432, 433, 438, 443,  
 465  
 Леонардо да Винчи — Т. 1:  
 20, 23, 100, 101, 119, 521,  
 522, 559, 560; Т. 2: 153,  
 154, 177  
 Леонидов И. И. - Т. 1: 63;  
 Т. 2: 353, 355  
 Леон-Портилья М. - Т. 1:  
 137  
 Лермонтов Ю. М. - Т. 1: 249,  
 466; Т. 2: 81, 246, 260,  
 265, 266, 273  
 Лесажа А. - Т. 2: 220  
 Лесин В. М. - Т. 1: 188  
 Лесков П. С. - Т. 2: 80  
 Лессинг Г. Э. - Т. 1: 105, 131,  
 132, 167, 168, 205, 206,  
 216, 267, 403, 539, 562;  
 Т. 2: 89, 123, 134, 218-  
 221, 475, 487  
 Либединский Ю. Н. - Т. 2:  
 445  
 Ливанов Б. Н. - Т. 2: 167  
 Лиденберг - Т. 2: 42  
 Лимонов Э. - Т. 2: 462  
 Липпе Т. - Т. 1: 70, 164, 190,  
 214  
 Липшиц Ж. - Т. 2: 284, 327  
 Лисицкий Л. М. - Т. 1: 63  
 Лихачев Д. С. - Т. 1: 47, 55,  
 246, 434, 469, 475  
 Лихтенберг Г. К. - Т. 1: 466  
 Лобачевский Н. И. - Т. 1:  
 27  
 Локк Д. — Т. 1: 354, 363;  
 Т. 2: 230, 231  
 Ломброзо И. - Т. 1: 342  
 Ломоносов М. В. - Т. 1: 119,  
 249, 299, 460, 511  
 Лонг М. - Т. 1: 492  
 Лонг Р. - Т. 2: 409  
 Лонгин К. - Т. 1: 116; Т. 2:  
 127, 200  
 Лопе де Вега - Т. 1: 216, 538;  
 Т. 2: 187  
 Лоренс А. - Т. 2: 45, 327  
 Лорка Ф. Г. - Т. 2: 373  
 Лосев А. Ф. - Т. 1: 11, 28,  
 32, 439; Т. 2: 156

Лотман Ю. М. - Т. 1: 32, 434,  
445, 461, 466; Т. 2: 96, 97  
Луговской В. А. - Т. 2: 353  
Лукиан - Т. 1: 546  
Луначарский А. В. - Т. 2:  
438  
Лучюк Ю. - Т. 2: 403  
Лысенко Т. Д. - Т. 2: 463  
Людвик XIV - Т. 2: 186,  
203, 242  
Людвик XV - Т. 1: 190  
Людвик XVI - Т. 2: 40  
Лютер М. - Т. 1: 248  
Ля Манардиер - Т. 2: 198

## М

Магаффи Дж. П. - Т. 1: 196  
Магритт Р. - Т. 2: 336  
Мазаччо - Т. 2: 100  
Мазель Л. А. - Т. 2: 555  
Майер К. - Т. 2: 205  
Майер Т. Ф. - Т. 2: 530  
Майоль А. - Т. 1: 526, 528;  
Т. 2: 52  
Маканин В. С. - Т. 2: 455  
Макаров П. И. - Т. 2: 237  
Маклюэн М. - Т. 1: 330, 532,  
574  
Малевич К. - Т. 2: 394-396  
Малер Г. - Т. 1: 135  
Малиновский Б. К. - Т. 2:  
44  
Малларме С. - Т. 1: 454  
Мальро А. - Т. 2: 41  
Мамонтов С. И. - Т. 2: 57-58  
Мандельштам О. Э. — Т. 1:  
11, 28, 355, 372, 461;  
Т. 2: 71, 428, 446, 448,  
464, 498  
Мане Э. - Т. 1: 523; Т. 2: 325

Манн Г. - Т. 2: 476  
Манн Г. - Т. 1: 135, 249, 264,  
266; Т. 2: 52, 294, 295,  
476, 477  
Манро Т. - Т. 1: 30, 60; Т. 2:  
305, 308-310  
Маргрит Р. - Т. 2: 365  
Маринетти Ф. Т. - Т. 2: 332  
Марк Ф. - Т. 2: 341  
Маркиш П. - Т. 2: 446  
Марков Г. М. - Т. 1: 28  
Маркс К. - Т. 1: 108, 109,  
153, 155, 157, 170; Т. 2:  
96, 287, 415-419, 427,  
429  
Маркс Х. - Т. 1: 495  
Мартини С. - Т. 2: 162  
Мартьянов Л. Н. - Т. 2: 447  
Маслин М. А. - Т. 1: 155  
Матисс А. - Т. 2: 52, 319,  
322, 324, 391  
Матье Ж. - Т. 2: 395, 410  
Матье М. Э. - Т. 1: 84, 308  
Маяковский В. В. - Т. 1: 163,  
202, 203, 216, 253, 345,  
567; Т. 2: 428, 445, 447,  
449, 465, 511  
Медичи - Т. 1: 48  
Мейерхольд В. Э. - Т. 1: 534,  
539, 540; Т. 2: 82, 353,  
446  
Мейман Э. - Т. 1: 71  
Мейнонг А. - Т. 1: 71  
Мелаид А. - Т. 2: 455  
Мелетинский Е. М. - Т. 1:  
434; Т. 2: 16, 48  
Мемнон - Т. 1: 242  
Менандр - Т. 1: 166  
Менделеев Д. И. - Т. 1: 33  
Мендельсон Е. - Т. 2: 375

Ментухотеп III — Т. 1: 308  
 Мережковский Д. С. - Т. 2:  
 178, 274, 428, 440  
 Мерсье Л. С. - Т. 2: 234, 235,  
 237, 497  
 Мертисен - Т. 1: 308  
 Мийо Ж. - Т. 2: 368  
 Микеланджело Б. - Т. 1: 48,  
 263, 456, 517, 521, 526,  
 527; Т. 2: 161  
 Микетти Н. - Т. 2: 200  
 Микоян А. И. - Т. 2: 58, 59  
 Милитон Нахама С. — Т. 1: 164  
 Милл - Т. 1: 196  
 Миллер О. - Т. 2: 40, 185  
 Милль Дж. С. - Т. 1: 46, 354,  
 363  
 Минье О. - Т. 2: 243, 419  
 Мирзашвили Т. - Т. 2: 477  
 Мириманов В. Б. - Т. 1: 529;  
 Т. 2: 52, 100, 283, 284,  
 326, 333  
 Мирон - Т. 1: 268  
 Митри Ж. - Т. 1: 374  
 Михайлов А. Д. - Т. 2: 131  
 Михайловский Н. К. - Т. 2:  
 420  
 Михник А. - Т. 2: 455  
 Михоэлс С. М. - Т. 1: 291,  
 292; Т. 2: 446, 523  
 Мицкевич А. - Т. 2: 82  
 Мишианик - Т. 2: 192  
 Моль А. - Т. 1: 328, 329  
 Мольер Ж.-Б. - Т. 1: 23, 185,  
 203, 538; Т. 2: 204, 211,  
 212, 233, 483, 600  
 Мондриан П. - Т. 2: 392-  
 394, 396  
 Моне К. - Т. 1: 523, 550  
 Монтьен М. - Т. 2: 38-40,  
 51, 185, 186, 231

Монтегье Ш. - Т. 1: 178  
 Монье Ж.-Б. - Т. 1: 535  
 Мопассан Ги де - Т. 2: 522  
 Мор Т. - Т. 2: 507  
 Морен Э. - Т. 1: 258  
 Мориак К. - Т. 2: 290  
 Моррис У. - Т. 1: 62  
 Моррис Ч. У. - Т. 1: 363, 366  
 Моруа А. - Т. 2: 388, 389  
 Москвин И. М. - Т. 1: 243  
 Мосс М. - Т. 2: 41  
 Мохой-Надь Л. - Т. 1: 63  
 Моцарт В. А. — Т. 1: 127,  
 207, 483; Т. 2: 62, 275,  
 514  
 Мошковский А. - Т. 1: 277  
 Мунк Э. - Т. 1: 160, 375; Т. 2:  
 338, 341, 342, 349, 350  
 Мурей Г. - Т. 2: 327  
 Мусоргский М. П. - Т. 1:  
 151, 152, 174, 181, 186;  
 Т. 2: 273, 453  
 Мутезиус Г. - Т. 1: 62  
 Мэррей Г. - Т. 2: 44, 46  
 Мюнстерберг Г. - Т. 1: 390

## Н

Набоков В. В. - Т. 1: 454  
 Надо М. - Т. 2: 357  
 Назианский Г. - Т. 2: 128  
 Наполеон I - Т. 1: 379; Т. 2:  
 233, 271  
 Некрасов Н. А. - Т. 1: 231,  
 411, 453, 464; Т. 2: 260,  
 420, 465  
 Неруда П. - Т. 2: 373  
 Нессельроде К. В. - Т. 2: 521  
 Нестеров М. В. - Т. 2: 52  
 Нижинский В. Ф. - Т. 1: 547,  
 548

Низами - Т. 1: 300  
 Никифоров А. И. - Т. 2: 16  
 Николай I - Т. 1: 327, 429;  
 Т. 2: 265, 266, 432  
 Никольский В. А. - Т. 2: 314  
 Нимейер О. - Т. 2: 510  
 Нисский Г. - Т. 2: 128  
 Нифо А. - Т. 1: 100  
 Ницше Ф. - Т. 1: 345; Т. 2:  
 54, 191, 278, 295, 298,  
 338, 341, 350  
 Новалис - Т. 1: 21, 316;  
 Т. 2: 357  
 Новерр Ж. Ж. - Т. 1: 26, 544  
 Нокс Р. - Т. 1: 100  
 Нуриев Р. Х. - Т. 1: 548  
 Нуцубидзе Ш. И. - Т. 2: 89  
 Ньепс Ж. - Т. 1: 548  
 Ньютон И. - Т. 1: 300, 337;  
 Т. 2: 92

## О

Обинье Т. А. де - Т. 2: 187  
 Обуэ Э. - Т. 1: 164  
 Овсянников М. Ф. - Т. 1: 71  
 Озеров Л. А. - Т. 2: 541, 542  
 Окуджава Б. Ш. - Т. 2: 444  
 Олеша Ю. К. - Т. 1: 36; Т. 2:  
 78, 167, 446, 465  
 Оливье Л. — Т. 1: 298, 299  
 Ольденбург К. - Т. 2: 303,  
 398, 402  
 Онеггер А. - Т. 2: 368  
 Орджоникидзе Г. К. — Т. 2:  
 57  
 Орик Ж. - Т. 2: 368  
 Орс Е. де - Т. 2: 191  
 Ортега-и-Гасет Х. - Т. 1: 11,  
 113, 303, 523  
 Островский А. Н. - Т. 1: 539

Остужев А. А. - Т. 1: 298,  
 299  
 Охлопков Н. П. - Т. 2: 513

## П

Паален В. - Т. 2: 318, 326  
 Павлова А. П. - Т. 1: 548  
 Паганини Н. - Т. 1: 492  
 Пазолини П. - Т. 1: 374  
 Палнер Р. - Т. 2: 536  
 Панди К. К. - Т. 1: 272  
 Пархоменко А. Я. - Т. 2: 441  
 Паскаль Б. - Т. 1: 249, 456;  
 Т. 2: 39, 40  
 Пастернак Б. Л. - Т. 1: 28,  
 82, 249, 355, 393, 421,  
 452; Т. 2: 446, 448, 450,  
 456, 464, 465, 498, 519  
 Пачиолио Л. - Т. 1: 100  
 Пейперт С. А. - Т. 1: 360  
 Пельцинг Г. - Т. 2: 349  
 Пендерецкий К. - Т. 2: 403,  
 404  
 Пепкинс Дж. - Т. 2: 215  
 Перголези Д. Б. - Т. 1: 174  
 Пере Б. - Т. 2: 366  
 Перилл - Т. 1: 114  
 Перро Ш. - Т. 2: 200  
 Перс С.-Ж. - Т. 2: 362  
 Петерсен К. - Т. 1: 521  
 Петипа М. - Т. 1: 548  
 Петр I - Т. 1: 249, 309, 310,  
 312-314, 423, 425-429;  
 Т. 2: 432  
 Петрарка - Т. 2: 156, 162  
 Петров-Водкин К. С. - Т. 1:  
 157, 473; Т. 2: 449  
 Петгорути Э. - Т. 2: 326  
 Пехштейн М. - Т. 2: 386  
 Пикабия Ф. - Т. 2: 361

- Пикассо П. - Т. 1: 27, 115, 135, 297, 316, 338, 419, 420, 497, 523; Т. 2: 283, 284, 324-327, 331, 365, 373, 410, 476  
 Пиксанов Н. К. - Т. 2: 573  
 Пикуль В. С. - Т. 2: 465  
 Пильняк Б. А. - Т. 1: 28; Т. 2: 435, 441, 446, 456  
 Пиндар - Т. 1: 23, 357; Т. 2: 239  
 Пиросманишвили Н. - Т. 1: 212; Т. 2: 323  
 Пирс Ч. С. - Т. 1: 363, 368; Т. 2: 299  
 Писарев Д. И. - Т. 2: 522  
 Плавт - Т. 2: 375  
 Платон - Т. 1: 20, 23, 70, 90-92, 96, 97, 129, 165, 223, 259, 357, 401, 438, 518; Т. 2: 74, 91, 115, 162, 289, 392, 427, 506, 520  
 Платонов А. П. - Т. 1: 28, 135; Т. 2: 55, 446, 448, 453, 456, 461, 465  
 Плеханов Г. В. - Т. 1: 76; Т. 2: 429, 522  
 Плиний - Т. 2: 178  
 Плисецкая М. М. - Т. 1: 548  
 Плотин - Т. 1: 98, 99; Т. 2: 128  
 Погодин Н. Ф. - Т. 1: 540; Т. 2: 465  
 Подгаецкая И. - Т. 2: 361  
 Покровский М. М. - Т. 2: 120  
 Поллесдел Д. - Т. 2: 535  
 Поллок Дж. - Т. 2: 326, 391, 401, 410  
 Поло М. - Т. 1: 508  
 Поляков М. Я. - Т. 1: 434, 441, 467; Т. 2: 494  
 Помяловский Н. Г. - Т. 1: 452; Т. 2: 460, 462  
 Понге Г. - Т. 2: 344  
 Поспелов Г. Н. - Т. 2: 31  
 Потемкина А. А. - Т. 1: 267, 445  
 Потемкин-Таврический Г. А. - Т. 1: 249  
 Прево А. Ф. - Т. 2: 237  
 Пригов Д. - Т. 2: 455  
 Пригожин И. Р. - Т. 1: 348; Т. 2: 94, 95, 498  
 Прокофьев С. С. - Т. 1: 28, 135, 493; Т. 2: 52  
 Пруст М. - Т. 1: 237, 353, 458; Т. 2: 92, 388, 389  
 Прутков К. - Т. 2: 55  
 Прюдон П. П. - Т. 2: 205  
 Псевдо-Лонгин - Т. 1: 117-119, 463  
 Птолемей - Т. 2: 178  
 Пуанкаре Ж. А. - Т. 1: 360  
 Пуле Ж. - Т. 2: 287  
 Пуленк Ф. - Т. 2: 52, 368  
 Пулинец А. С. — Т. 1: 188  
 Пуссен Н. - Т. 1: 213; Т. 2: 320  
 Пуссер А. - Т. 2: 404, 405  
 Пушкин А. С. - Т. 1: 23, 24, 122, 124, 127, 128, 151, 155, 156, 216, 230, 231, 248, 249, 251, 252, 264, 279, 290, 294, 299, 309, 311, 327, 338, 339, 345-347, 411, 422-429, 443, 445, 446, 451, 455, 456, 459-461, 470, 474, 476, 483, 527, 531, 540, 567; Т. 2: 59, 62, 79, 82, 134, 135, 167, 169, 175, 213, 229, 244, 247, 260, 261,

265, 273, 279, 420, 438,  
465, 498, 523, 541, 548-  
550, 555, 556, 576, 600  
Пьерон А. - Т. 1: 241

## Р

Рабинович В. Л. - Т. 1: 140  
Рабле Ф. - Т. 1: 146, 147,  
174, 185, 197, 198, 203,  
326; Т. 2: 145, 147, 156,  
158, 175, 184, 225  
Равель М. - Т. 2: 52, 319  
Рагон М. - Т. 2: 322, 395  
Радионова Т. Я. - Т. 1: 331,  
334  
Радищев А. Н. - Т. 1: 231,  
263, 264, 411; Т. 2: 465,  
475  
Райкин А. И. - Т. 1: 177  
Райтер У. - Т. 2: 47  
Раппопорт С. Х. - Т. 1: 244  
Расин Ж. - Т. 1: 150, 538;  
Т. 2: 71, 198, 204, 212,  
216, 239  
Распутин В. Г. - Т. 2: 459  
Растрелли Б. К. - Т. 1: 526  
Растрелли В. В. - Т. 1: 249,  
515; Т. 2:  
Раушенберг Р. - Т. 2: 398  
Рафаэль - Т. 1: 119, 263,  
343, 483, 517, 518, 522;  
Т. 2: 275, 369, 600  
Рахманинов С. В. - Т. 2: 273  
Реверди П. - Т. 2: 363  
Рей И. - Т. 2: 326  
Рейнах С. - Т. 1: 194, Т. 2:  
18  
Рейнхардт М. — Т. 1: 539  
Рело Ф. - Т. 1: 62  
Рембо А. - Т. 2: 338, 350

Рембрандт Х. ван Рейн -  
Т. 1: 263, 521-522; Т. 2:  
33, 184, 275, 290, 399  
Рене А. - Т. 1: 459  
Рецуар О. - Т. 1: 523, 550;  
Т. 2: 318  
Решин И. Е. - Т. 1: 550; Т. 2:  
57, 258, 273, 275, 587  
Рерих Н. К. - Т. 2: 467  
Рёскин Дж. - Т. 1: 62, 214  
Рибера Х. - Т. 1: 209; Т. 2:  
195  
Рибо Т. - Т. 1: 492  
Ривера Д. - Т. 2: 326  
Ривьер Э. - Т. 2: 18  
Ригель А. - Т. 2: 18  
Рид Г. - Т. 2: 287-292, 395  
Рикёр П. - Т. 2: 537  
Рильке Р. М. - Т. 1: 27, 158;  
Т. 2: 338  
Римский-Корсаков Н. А. -  
Т. 1: 180  
Рифтин Б. Л. - Т. 1: 475  
Рихтер Г. - Т. 2: 326  
Ришелье - Т. 2: 198, 199, 209  
Робб Б. - Т. 1: 39  
Роб-Грийе А. - Т. 1: 237;  
Т. 2: 389, 390  
Роден О. - Т. 1: 110, 111,  
296, 300, 524  
Родченко А. М. - Т. 1: 63  
Розанов В. В. - Т. 1: 215,  
339, 340, 343, 358, 524,  
537; Т. 2: 428, 440  
Розенкранц К. - Т. 1: 214  
Розов В. С. - Т. 2: 458  
Роланд А. - Т. 2: 368  
Роллан Р. - Т. 1: 502, 543;  
Т. 2: 507  
Ромм М. И. - Т. 2: 57, 58,  
477

Ронсар П. - Т. 2: 157  
Роуз Х. Дж. - Т. 2: 14  
Рохайм Г. - Т. 2: 41  
Рошин М. М. - Т. 2: 460  
Рубенс П. П. - Т. 1: 560;  
Т. 2: 188, 194  
Рубинштейн А. Г. - Т. 2: 273  
Рублев А. - Т. 1: 517  
Русселе Д. - Т. 2: 324  
Руссей Р. - Т. 2: 367  
Руссо Ж.-Ж. - Т. 1: 252, 253,  
316, 548; Т. 2: 39, 202,  
323, 226-237  
Руссо И. Б. - Т. 2: 247  
Рыбаков А. Н. - Т. 2: 456  
Рыклин Г. - Т. 2: 61  
Рылов А. А. - Т. 2: 448

## С

Савицкий М. А. - Т. 2: 442  
Савонарола Д. - Т. 2: 129  
Саврасов А. К. - Т. 1: 307  
Саккетти Л. - Т. 1; 214  
Сакс Г. - Т. 2: 187  
Салливен Г. - Т. 2: 298  
Салтыков-Щедрин М. Е. -  
Т. 1: 186, 197, 203; Т. 2:  
263, 264  
Сальвини Т. - Т. 1: 297, 299  
Сальери А. - Т. 2: 62, 514,  
600  
Сальмон А. - Т. 2: 327  
Самсонов Н. - Т. 1; 88  
Сантуолой М. - Т. 2: 18  
Саргон П. - Т. 1: 115  
Сароян У. - Т. 2: 476  
Саррот Н. - Т. 1: 237; Т. 2:  
389  
Сартр Ж. П. - Т. 1: 21; Т. 2:  
52, 374, 387, 423

Сарьян М. - Т. 1: 248  
Сафо - Т. 1: 238  
Сахаров А. Д. - Т. 1: 27, 28;  
Т. 2: 57  
Светлов М. А. - Т. 2: 465  
Свифт Дж. - Т. 1: 185, 188,  
197, 200, 201, 203; Т. 2:  
220-225, 475, 599  
Северини Д. - Т. 2: 325, 395  
Сезанн П. - Т. 2: 317, 318,  
320, 324, 325, 331  
Сейц У. - Т. 2: 410  
Сельвинский И. Л. - Т. 1:  
457, 458; Т. 2: 352, 353  
Семенов Ю. С. - Т. 2: 465  
Семичастный В. Е. - Т. 2:  
464  
Сент-Бев Ш. О. - Т. 2: 243,  
244, 572  
Сент-Экзюпери А. - Т. 2:  
467, 468  
Сепир Э. - Т. 1: 441  
Сера Ж. - Т. 2: 318  
Серафимович А. С. - Т. 2:  
449  
Сервантес М. - Т. 1: 146, 171,  
199, 203, 216, 326; Т. 2:  
158, 174, 177-179, 183,  
184, 225, 275  
Сервет М. - Т. 2: 185  
Серов В. А. - Т. 2: 273, 281  
Сероцкий К. - Т. 2: 403-405  
Симон Е. - Т. 1: 209  
Симонов К. М. - Т. 1: 273,  
274; Т. 2: 498  
Симпсон Р. - Т. 2: 222  
Синдо К. - Т. 2: 469  
Сирин Е. - Т. 2: 128  
Скалигер И. Ю. - Т. 2: 157  
Сквозников В. Д. - Т. 2: 270  
Скельд О. - Т. 2: 326

- Скотт А. Ф. - Т. 1: 369; Т. 2: 14, 191, 193, 196, 198  
 Скотт Б. - Т. 2: 328  
 Скотт В. — Т. 2: 243  
 Скофилд П. — Т. 1: 291, 484  
 Скрыбин А. Н. - Т. 1: 492  
 Смирнов А. А. - Т. 2: 143  
 Смирнов А. В. - Т. 2: 540  
 Смит Р. - Т. 2: 49  
 Смоктуновский И. М. - Т. 1: 291, 484; Т. 2: 453, 454  
 Смышляев В. С. - Т. 2: 493  
 Собинов Л. В. — Т. 2: 273  
 Сократ - Т. 1: 20, 71, 73/74, 90-95, 186; Т. 2: 115, 118, 188, 286, 430, 520  
 Сола Пинто В. де - Т. 2: 248  
 Солженицын А. И. - Т. 1: 28, 135, 410; Т. 2: 63, 267, 444, 450, 461  
 Соллертинский И. И. - Т. 1: 135  
 Соловьев Вл. С. - Т. 1: 55, 285; Т. 2: 270  
 Сосюр Ф. де - Т. 1: 363  
 Софокл - Т. 1: 142, 262; Т. 2: 120, 121, 140, 199, 239  
 Софронов А. В. - Т. 1: 28; Т. 2: 498  
 Спатола - Т. 2: 373  
 Спенсер Г. — Т. 1: 164  
 Спиноза - Т. 1: 144, 167; Т. 2: 160  
 Ставский В. П. — Т. 2: 445  
 Сталин И. В. - Т. 1: 21, 140, 239, 252; Т. 2: 56-59, 61, 62, 233, 415, 427, 429-432, 437, 445  
 Сталь Ж. де - Т. 2: 99, 243  
 Станиславский К. С. - Т. 1: 367, 537, 539, 540; Т. 2: 514, 523  
 Стафф Л. - Т. 2: 368  
 Стенгерс И. - Т. 2: 95  
 Стендаль - Т. 1: 152, 237, 249, 457, 472, 550; Т. 2: 239, 260, 278, 387  
 Стерн А. Бэн А. - Т. 1: 164, 240  
 Стерн Л. - Т. 2: 237  
 Стоковский Л. - Т. 1: 543  
 Столович Л. Н. - Т. 1: 72, 78, 389, 391  
 Столяров Я. В. - Т. 1: 63  
 Стравинский И. Ф. - Т. 1: 420, 547; Т. 2: 52, 338  
 Страда В. - Т. 1: 246, 247  
 Страхов П. С. - Т. 1: 63  
 Стриндберг А. Ю. - Т. 2: 338  
 Стюарты - Т. 1: 248  
 Суворов А. В. — Т. 1: 249  
 Суза-Кардосо А. - Т. 2: 326  
 Сулла - Т. 2: 232  
 Супо Ф. - Т. 2: 358, 360  
 Сурбаран Ф. - Т. 1: 65  
 Суриков В. И. - Т. 1: 310, 313, 450, 550  
 Сурио А. - Т. 1: 120, 214  
 Сурио Э. - Т. 2: 305-308  
 Сурков А. А - Т. 1: 275  
 Суров А. А - Т. 1: 28; Т. 2: 464  
 Сучков Б. Л. - Т. 2: 348
- Т**
- Табидзе Т. - Т. 2: 446  
 Таиров А. Я. - Т. 2: 82, 446  
 Тайефер Ж. - Т. 2: 368  
 Тальякочцо - Т. 1: 100  
 Тангэ К. - Т. 1: 380, 381

Тарковский А. А. - Т. 1: 153, 263, 552  
 Тассо Т. - Т. 1: 214, 226; Т. 2: 187-191  
 Татлин В. Е. - Т. 1: 63; Т. 2: 396  
 Тахо-Годи А. А. - Т. 2: 16  
 Тацит - Т. 2: 120  
 Твардовский А. Т. - Т. 2: 424, 454, 523  
 Твен М. - Т. 1: 185  
 Тезауро Э. - Т. 1: 459, 466  
 Тейяр Шарден П. де - Т. 2: 96  
 Тернер У. - Т. 1: 260  
 Тергуллиан - Т. 1: 20, 70, 99; Т. 2: 127-130  
 Тик Л. - Т. 1: 21, 316; Т. 2: 242  
 Тимофеев Л. И. - Т. 1: 433  
 Тихонов С. Н. - Т. 2: 428, 441  
 Тициан - Т. 1: 560  
 Товстоногов Г. А. - Т. 2: 454  
 Тодоров Ц. | Т. 1: 441, 471  
 Толлер Э. - Т. 2: 338, 341  
 Толстой А. Н. - Т. 1: 343; Т. 2: 445  
 Толстой Л. Н. - Т. 1: 23, 152, 154, 155, 212, 240, 249, 257, 260, 264, 288, 289, 293, 302, 326, 359, 448, 471, 476, 477, 531, 534, 550, 566; Т. 2: 57, 58, 62, 76, 78, 81, 90, 92, 153, 258, 260, 271, 273, 280, 387, 462, 463, 465, 573, 574  
 Томсон Дж. - Т. 2: 236  
 Томсон У. Д. - Т. 2: 37  
 Торрес-Гарсна И. - Т. 2: 326

Торричелли Т. 2: 373  
 Трипп Я. П. - Т. 2: 407  
 Триссино Д.-Д. - Т. 2: 205  
 Тронский И. М. - Т. 1: 198; Т. 2: 117, 146  
 Троцкий Л. Д. - Т. 1: 21; Т. 2: 427-443, 466  
 Трубецкой Е. Н. - Т. 1: 563  
 Тулуз-Лотрек А. де - Т. 1: 507, 523  
 Туманный Д. (Н. Н. Панов) - Т. 2: 353  
 Тургенев И. С. - Т. 1: 210, 290, 411; Т. 2: 80, 177, 181, 420  
 Цара Т. - Т. 2: 335-337  
 Тынянов Ю. Н. - Т. 1: 374; Т. 2: 521, 573, 584  
 Тычина П. Г. - Т. 1: 274  
 Тышлер А. Г. - Т. 1: 292  
 Твери О. - Т. 2: 243, 419  
 Тэйлор Э. - Т. 1: 519  
 Тэн И. - Т. 1: 25, 229, 354  
 Тютчев Ф. И. - Т. 1: 354, 411, 447; Т. 2: 412, 517

## У

Уайет Э. - Т. 2: 486  
 Уайльд О. - Т. 1: 260; Т. 2: 392  
 Уберхорст К. - Т. 1: 164  
 Уваров С. С. - Т. 1: 252  
 Узнадзе Д. Н. - Т. 2: 425  
 Уитмен У. — Т. 2: 476  
 Уланова Г. С. - Т. 1: 548  
 Ульянов М. А. - Т. 2: 454  
 Унамуно М. - Т. 2: 74, 75  
 Унгер Р. - Т. 2: 583  
 Уник П. - Т. 2: 362  
 Уоллес Э. - Т. 1: 271

Уоррен У. - Т. 2: 62  
 Уорхол Э. - Т. 2: 400  
 Усов Т. - Т. 2: 200  
 Успенский Г. И. - Т. 2: 600  
 Утерман де — Т. 2: 136  
 Уткин П. С. - Т. 1: 112  
 Утрилло М. - Т. 2: 319  
 Ухтомский А. А. - Т. 2: 520  
 Уэбстер Дж. - Т. 2: 187  
 Уэллс Г. - Т. 2: 476

## Ф

Фаворский В. А. - Т. 2: 425, 448  
 Фадеев А. А. - Т. 1: 157; Т. 2: 452  
 Фальк Р. - Т. 1: 353; Т. 2: 446, 448  
 Фальконе Э. - Т. 1: 249, 309, 312  
 Фараби - Т. 1: 60  
 Фейербах Л. - Т. 1: 177; Т. 2: 139, 416  
 Феллини Ф. - Т. 1: 135, 153, 263, 354, 451, 469, 552; Т. 2: 467, 469, 470  
 Фенелон Ф. - Т. 2: 40, 116, 186  
 Феофраст - Т. 1: 166  
 Фергюссон Ф. — Т. 2: 46  
 Фет А. А. - Т. 1: 249; Т. 2: 420  
 Филдинг Г. - Т. 1: 240, 471; Т. 2: 47, 220  
 Филла Э. - Т. 2: 326  
 Филонов П. Н. - Т. 1: 282  
 Фихте И. Г. - Т. 1: 389; Т. 2: 91  
 Фишер Ф. Т. - Т. 1: 157, 164, 189, 190

Флегель - Т. 1: 189  
 Флобер Г. - Т. 1: 189, 354, 471  
 Флоренский П. А. - Т. 1: 234, 534; Т. 2: 18, 463  
 Фогел ер Г. - Т. 2: 329  
 Фолкнер У. - Т. 1: 135, 153, 461; Т. 2: 41, 52, 467  
 Фолькельт Й. - Т. 1: 189  
 Фома Аквинский - Т. 1: 70, 99; Т. 2: 128, 129  
 Фрай Н. - Т. 2: 41, 46, 49, 215  
 Франк Л. — Т. 1: 153  
 Франк С. - Т. 1: 390  
 Франс А. - Т. 1: 185; Т. 2: 476  
 Франциск Ассизский - Т. 1: 20, 70, 99-100; Т. 2: 128  
 Фреге Г. - Т. 1: 363  
 Фрейд З. - Т. 1: 12, 164, 165, 190, 237, 357, 358; Т. 2: 42, 44, 293-298, 337, 350, 372, 440  
 Фрейденберг О. М. - Т. 1: 366, 458  
 Фрейзер Дж. - Т. 2: 44, 46, 49  
 Фридрих Великий - Т. 2; 40  
 Фриш М. - Т. 1: 264; Т. 2: 52, 514  
 Фромм Э. - Т. 2: 288, 298  
 Фрост Р. - Т. 2: 541  
 Фуко М. - Т. 1: 328  
 Фульгенция - Т. 2: 130  
 Фурманов Д. А. - Т. 2: 449, 452

## Х

Хаббл Э. П. - Т. 1: 348

Хаджикиракос-гикос Н. -  
 Т. 2: 326  
 Хайдеггер М. - Т. 1: 434;  
 Т. 2: 533, 534, 537  
 Хайне Т. Т. - Т. 2: 330  
 Халникс Р. - Т. 2: 259  
 Харрисон Дж. - Т. 2: 42, 49  
 Хаузер А. - Т. 2: 320, 333  
 Хван В. - Т. 1: 454  
 Хейдон - Т. 1: 100  
 Хейзенберг В. — Т. 2: 528  
 Хейзинга Й. - Т. 1: 278, 491  
 Хейт Г. - Т. 2: 405  
 Хеккель Э. - Т. 2: 338  
 Хемингуэй Э. - Т. 1: 135,  
 153, 244, 290, 292, 309;  
 Т. 2: 78, 467, 468  
 Хеопс - Т. 1: 464, 513  
 Хичкок А. - Т. 2: 366  
 Хладениус И. М. - Т. 2: 530,  
 531  
 Хлебников В. В. - Т. 1: 11,  
 449, 556; Т. 2: 52, 435,  
 436  
 Хойзер А. - Т. 2: 9  
 Холлоуэй Д. - Т. 2: 423  
 Холмс О. В. - Т. 2: 74  
 Хольцингер - Т. 2: 340  
 Хорни К. - Т. 2: 298  
 Хоффдинг Г. - Т. 1: 164  
 Хрущев Н. С. - Т. 2: 434  
 Хунби А. С. - Т. 2: 332  
 Хэггер Р. Г. — Т. 1: 370

## Ц

Цветаева М. И. - Т. 1: 11,  
 28, 322, 331, 341, 350,  
 407; Т. 2: 76, 448, 461,  
 465, 498  
 Цейзинг А. - Т. 1: 162, 171

Цециллий - Т. 1: 116, 119  
 Циолковский К. Э. - Т. 1:  
 27  
 Цицерон - Т. 1: 167; Т. 2:  
 178

## Ч

Чаадаев П. Я. - Т. 1: 264:  
 Чабукиани В. - Т. 1: 548  
 Чайковский П. И. - Т. 1:  
 135, 152, 158, 548; Т. 2:  
 273, 453  
 Чаки - Т. 2: 326  
 Чапаев В. И. - Т. 2: 452  
 Чапек К. - Т. 1: 175; Т. 2:  
 476  
 Чаплин Ч. - Т. 1: 135, 192,  
 459, 495, 551; Т. 2: 353,  
 511  
 Чаренц Е. - Т. 2: 446  
 Чейз Р. - Т. 2: 41  
 Челли - Т. 2: 373  
 Челлини Б. - Т. 1: 296; Т. 2:  
 154  
 Чемберлен Д. - Т. 2: 398  
 Чернышевский Н. Г. - Т. 1:  
 21, 35, 71, 76, 107, 108,  
 121, 153, 155, 164, 178,  
 315, 510; Т. 2: 257, 463,  
 464, 475  
 Черчилль У. Ж. С. - Т. 2: 56,  
 57  
 Чехов А. П. - Т. 1: 186, 216,  
 231, 232, 249, 288-290,  
 306, 352, 450, 539, 540,  
 550; Т. 2: 76, 260, 273,  
 426, 483, 514, 523  
 Чехов М. А. - Т. 1: 537;  
 Т. 2: 493, 494  
 Чижевский Д. - Т. 2: 97, 131

Чинцио Дж. — Т. 2: 156  
 Чичерин А. Н. - Т. 2: 352,  
 353  
 Чюрленис М. К. - Т. 1: 492

## Ш

Шагал М. - Т. 2: 338, 340,  
 364, 365  
 Шаламов В. Т. - Т. 2: 461, 465  
 Шаляпин Ф. И. — Т. 2: 273  
 Шанкара - Т. 1: 73  
 Шантепи де ля СоссейД. П. -  
 Т. 1: 137  
 Шар Р. - Т. 2: 362  
 Шарден Ж. - Т. 2: 237  
 Шари Л. - Т. 2: 404  
 Шаррон П. - Т. 2: 185  
 Шатобриан Ф. Р. де - Т. 2:  
 239-241, 243, 246  
 Шатров М. Ф. - Т. 2: 458,  
 465  
 Шварц Б. - Т. 2: 599  
 Шварц Е. Л. - Т. 2: 478-480,  
 482, 483  
 Швейцер А. - Т. 1: 27  
 Шеберх Х. фон - Т. 1: 249  
 Шевырев С. П. - Т. 2: 187  
 Шекспир У. - Т. 1: 23, 100,  
 101, 126, 144, 146-148,  
 151, 171, 205, 208, 215,  
 232, 262, 276, 302, 315,  
 326, 373, 481, 483, 484,  
 534, 535, 538, 567; Т. 2:  
 41, 46, 62, 74, 79, 90, 92,  
 143, 158, 159-164, 167,  
 172, 173, 175-177, 184,  
 195, 205, 209-211, 216,  
 225, 239, 246-248, 260,  
 261, 275, 301, 348, 494,  
 519, 522, 583, 600

Шелер М. - Т. 1; 391  
 Шелли М. - Т. 2: 246  
 Шелли П. Б. - Т. 1: 36; Т. 2:  
 242, 246  
 Шеллинг Д. - Т. 2: 598  
 Шеллинг Ф. В. - Т. 1: 169,  
 178, 357  
 Шенберг А. - Т. 1: 493; Т. 2:  
 338, 340  
 Шестов Л. - Т. 1: 341, 397;  
 Т. 2: 494  
 Шеффер Б. - Т. 2: 404  
 Шехтель Ф. О. - Т. 1: 380  
 Шиллер Ф. - Т. 1: 23, 105,  
 120, 150, 169, 345, 358,  
 390; Т. 2: 91, 99, 219, 220,  
 246, 252-254  
 Шилли Дж. Т. - Т. 2: 192, 193  
 Шимбровская В. - Т. 1: 164  
 Шипли Дж. Т. - Т. 2: 331  
 Шишкин И. И. - Т. 2: 268  
 Шкловский В. Б. - Т. 2: 57,  
 263, 436  
 Шлегель А. - Т. 2: 241  
 Шлегель Ф. - Т. 1: 252;  
 Т. 2: 91, 99, 238, 240-242,  
 245  
 Шлейермахер Ф. - Т. 2: 526,  
 531-533  
 Шлиман Г. - Т. 2: 62  
 Шмидт-Ротлуфф К. - Т. 2:  
 338  
 Шнебель Д. - Т. 2: 411  
 Шнееганс Г. - Т. 1: 189  
 Шнитке А. Г. - Т. 1: 135  
 Шолом-Алейхем - Т. 1: 186  
 Шолохов М. А. - Т. 1: 158, 186,  
 448; Т. 2: 424, 450-452  
 Шонгауэр М. - Т. 2: 144  
 Шонди П. - Т. 2: 536  
 Шопен Ф. - Т. 1: 151

Шопенгауэр А. - Т. 1: 164,  
178, 342, 543; Т. 2: 338  
Шостакович Д. Д. - Т. 1: 28,  
135, 158, 180, 207, 263,  
273, 493; Т. 2: 555  
Шоу Б. - Т. 1: 145, 185, 539;  
Т. 2: 476  
Шоу Н. - Т. 2: 328  
Шоу Х. - Т. 2: 193, 215  
Шпенглер О. - Т. 1: 391, 544;  
Т. 2: 337  
Шпет Г. - Т. 1: 390, 534  
Штендер Г. М. - Т. 1: 263  
Штернхайм К. - Т. 1: 521  
Штокхаузен К. - Т. 2: 404  
Штраус И. - Т. 1: 181  
Шукшин В. М. - Т. 2: 452  
Шуман Р. - Т. 1: 180, 181

## Щ

Щедрин Р. К. - Т. 1: 163,  
186; Т. 2: 454  
ГЦуко В. А - Т. 2: 355, 356  
Щусев А. В. - Т. 1: 378

## Э

Эбергарт - Т. 1; 189  
Эвелин Д. - Т. 1: 47  
Эдди А. - Т. 2: 327  
Эделин Ф. - Т. 1: 454  
Эдмен И. - Т. 2: 285  
Эзоп - Т. 1: 185  
Эйзенштейн С. - Т. 1: 135,  
365, 366, 455, 459, 472,  
552, 555; Т. 2: 449, 554  
Эйнштейн А. - Т. 1: 27, 32,  
277; Т. 2: 57, 92, 374  
Эйнштейн К. - Т. 2: 350  
Эйхенбаум Б. М. - Т. 2: 573

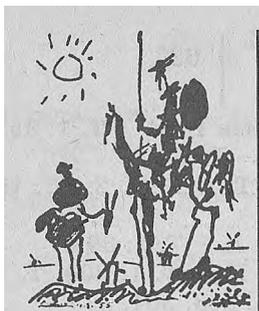
Эккерман И. П. - Т. 1: 357  
Элиан - Т. 1: 287  
Элиот Т. С. - Т. 2: 52, 70,  
71  
Элоуэе ЈИ. - Т. 2: 397  
Элюар П. - Т. 1: 304; Т. 2:  
358, 363, 364, 373  
Эммануэль П. - Т. 2: 362  
Эмпедокл - Т. 1: 89, 225,  
226, 348  
Энгельмейер П. К. - Т. 1: 63  
Энгельс Ф. - Т. 2: 415-419  
Энгр Ж.-О.-Д. - Т. 1: 310  
Энсор Дж. - Т. 2: 341  
Эразм Роттердамский - Т. 1:  
185, 199, 203; Т. 2: 76,  
162, 167, 183  
Эренбург И. Г. - Т. 1: 274;  
Т. 2: 90, 352, 353  
Эсхил-Т. 1: 142, 458; Т. 2:  
120, 121, 140

## Ю

Ювенал - Т. 1: 199, 203;  
Т. 2: 119-120  
Юм Д. - Т. 1: 135, 264  
Юнг К. - Т. 1: 237, 339;  
Т. 2: 14, 41-44, 46, 293,  
440  
Юнг Э. - Т. 2: 236

## Я

Якобсон Р. О. - Т. 1: 346,  
443, 450, 455; Т. 2: 436  
Якулов Г. Б. - Т. 1: 47  
Ямпольский Б. С. - Т. 2: 465  
Ярхо А. И. - Т. 2; 132  
Ясперс К. - Т. 1: 159  
Яусс Г. Р. - Т. 1: 434



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ I

<b>ОТ АВТОРА</b> .....	11
<b>1. ВВЕДЕНИЕ. Эстетика как наука</b> .....	17
<b>ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ</b> .....	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
<b>СИСТЕМНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ</b> .....	30
Наука - это система.....	30
Единство (монизм) системы .....	33
Научный метод.....	38
<b>2. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. Наука об общечеловеческих аспектах освоения мира</b> .....	41
<b>ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ</b> .....	43
Многообразие форм эстетической деятельности.....	43
Соотношение эстетической и художественной деятельности.....	45
Дизайн .....	49
Терминологический аппарат эстетической деятельности.....	54
<b>ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ЭСТЕТИКИ</b> .....	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. *Наука об эстетическом богатстве действительности и искусства* ..... 67

<b>ЭСТЕТИЧЕСКОЕ - ЦЕННОСТЬ ДЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА КАК РОДА</b> .....	69
Теоретические модели эстетического.....	69
Эстетическое и полезное.....	72
Эстетическое как ценность .....	76
Системообразующее значение эстетического .....	79
<b>ПРЕКРАСНОЕ - ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И СФЕРА СВОБОДЫ</b> .....	82
Маленькое введение.....	82
Прекрасное в истории эстетики.....	83
Прекрасное и мера.....	109
Прекрасное в природе и в обществе .....	111
Прекрасное в искусстве .....	113
<b>ВОЗВЫШЕННОЕ - ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И СФЕРА НЕСВОБОДЫ</b> .....	116
Возвышенное в истории эстетической мысли.....	116
Природа возвышенного.....	122
Возвышенное в искусстве .....	124
<b>ТРАГИЧЕСКОЕ - ГИБЕЛЬ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ ВО ИМЯ РАСЩИРЕНИЯ СФЕРЫ СВОБОДЫ</b> .....	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 .....	
Сущность трагического .....	
<b>КОМИЧЕСКОЕ - ОТВЕРЖЕНИЕ ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ, РАСШИРЯЮЩЕЕ СФЕРУ СВОБОДЫ.....</b>	
Предваряющие соображения .....	
Концепции комического в истории эстетики.....	
Комическое - социокультурная реальность .....	
Комизм как критика.....	
Комическое как противоречие и неожиданность .....	
Чувство юмора и остроумие.....	
Разрушающее и созидающее в смехе.....	
Типы и оттенки комизма. Мера смеха .....	
Комическое как утверждение радости бытия .....	
Историзм комедийного анализа жизни .....	
<b>МНОГООБРАЗИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ.....</b>	
Безобразное - отрицательная общечеловеческая ценность в сфере свободы.....	
Низменное - отрицательная общечеловеческая ценность в сфере несвободы.....	
Ужасное - гибель общечеловеческих ценностей, сужающая сферу свободы .....	
Целостность и разорванность .....	
Эстетические понятия и их взаимоотношения с категориями .....	
Полифоничность и взаимодействие эстетических свойств в жизни и в искусстве.....	

**4. ЭСТЕТИКА - СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА. *Наука об общественной природе художественного творчества*.....**

<b>ИСКУССТВО КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ.....</b>	
Концепции искусства в истории эстетики .....	
Искусство - форма общественного сознания .....	
Искусство и ноосфера.....	
Искусство - модель деятельности личности и художественное освоение мира.....	

Искусство - концентрированное выражение общественной практики, обобщение «опыта отношений».....	240
Личное, национальное, межнациональное и общечеловеческое в искусстве .....	244
Народность искусства.....	251
<b>ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА</b> .....	256
Общественно-преобразующая функция (искусство как деятельность) .....	256
Компенсаторная функция (искусство как утешение).....	258
Познавательльно-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
<b>. ЭСТЕТИКА - ГНОСЕОЛОГИЯ ИСКУССТВА. Наука художественном мышлении</b> .....	283
<b>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ - ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ</b> .....	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
<b>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ - СИСТЕМА ОБРАЗОВ.....</b>	<b>302</b>
Художественная реальность и художественная концепция.....	302
Ценность, целостность и изоморфность художественной реальности.....	306
Художественная правда и правдоподобие .....	308
<b>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД - СПОСОБ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ .....</b>	<b>313</b>
Наука, искусство и факт .....	313
Природа художественного метода.....	314
 <b>6. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ. Наука о творческом взаимодействии реципиента и произведения..... &gt;.....</b>	 <b>319</b>
<b>ИСКУССТВО КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ .....</b>	<b>321</b>
Звенья и формы художественного общения .....	321
Художественное общение в свете теоретико-информативной эстетики.....	326
<b>ИНТОНАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ .....</b>	<b>331</b>
Природа интонации и ее роль в процессе художественного общения .....	331
Виды интонирования .....	333
 <b>7. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. Наука о творческом процессе.....</b>	 <b>335</b>
<b>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.....</b>	<b>337</b>
Творческий процесс .....	337
Автор. Иерархия творческих предрасположенностей .....	339

Генезис текста. Творчество как воплощение замысла .....	343
Художественное творчество - создание непредсказуемой художественной реальности.....	347
<b>ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА.....</b>	<b>353</b>
Память, воображение, ассоциации, вдохновение.....	353
Сознание и подсознание .....	357
<b>8. ЭСТЕТИКА - СЕМИОТИКА ИСКУССТВА. <i>Наука о знаках и знаковых системах художественного общения</i> .....</b>	<b>361</b>
<b>СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ .....</b>	<b>.... 363</b>
Знаки и их роль в художественном общении .....	363
Типология знаков в семиотике искусства.....	368
<b>ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК .....</b>	<b>372</b>
Многоязычие художественной деятельности .....	372
Произведение - метазнак художественной культуры.....	384
<b>9. ЭСТЕТИКА - КУЛЬТУРОЛОГИЯ ИСКУССТВА. <i>Наука об искусстве как феномене культуры и о культурном смысле художественной деятельности</i>.....</b>	<b>387</b>
<b>ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ .....</b>	<b>389</b>
Искусство и оппозиция «цивилизация/культура» .....	389
Механизмы функционирования художественной культуры.....	393
<b>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕНИЕ И КУЛЬТУРА.....</b>	<b>395</b>
Коммуникативно-культурный потенциал искусства .....	395
Художественная культура и язык .....	396
<b>10. ЭСТЕТИКА - ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА. <i>Наука о социальном бытии художественной культуры</i>.....</b>	<b>399</b>
<b>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ФОРМА БЫТИЯ ИСКУССТВА .....</b>	<b>401</b>
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
<b>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ</b> .....	413
Стиль как категория онтологии искусства.....	413
Поле функционирования стиля: .....	415
Структура стиля.....	417
Стиль - «генная» (порождающая) программа произведения .....	423
<b>11. ЭСТЕТИКА - РИТОРИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ И ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ. Наука о средствах создания стиля и построения художественного мира</b> .....	431
<b>РИТОРИКА - ПОЭТИКА - ЭСТЕТИКА</b> .....	433
Риторика и поэтика, их предмет .....	433
Эстетический потенциал риторики и поэтики.....	436
<b>РИТОРИКА - ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ, СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ</b> .....	440
Риторические операции и риторические фигуры.....	440
Типы риторических фигур.....	445
<b>ПОЭТИКА - СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ</b> .....	468
Поэтика межфразовой связи .....	468
Поэтика пространства, времени и действия .....	469
Поэтика точки зрения.....	471
Поэтические матрицы.....	474
<b>12. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ. Наука о художественной рецепции</b> .....	479
<b>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ - ЗАВЕРШАЮЩЕЕ ЗВЕНО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ</b> .....	481
Реципиент (читатель, слушатель, зритель) .....	481
Диалогичность восприятия и «сотворчество» реципиента .....	483

<b>РЕЦЕПЦИЯ КАК СОКРОВЕННЫЙ, ЛИЧНОСТНЫЙ ПРОЦЕСС И КАК НАСЛАЖДЕНИЕ.....1.....</b>	<b>489</b>
Механизмы художественного восприятия .....	489
Законы художественного восприятия.....	495

### **13. ЭСТЕТИКА - МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА. Наука о системе видов художественного творчества .....**

<b>ВИДЫ ИСКУССТВА .....</b>	<b>501</b>
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
<b>ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ВИДОВ ИСКУССТВА .....</b>	<b>557</b>
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



ТОМ II

**14. ЭСТЕТИКА - ГЕНЕАЛОГИЯ ИСКУССТВА. Наука  
о происхождении художественной культуры  
и эстетического чувства ..... 3**

<b>ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ ПРОПАСТЬ БЕССИЛИЯ И УДВОЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ .....</b>	<b>5</b>
Способы постижения первобытной культуры .....	5
Труд, магия и изобразительно-подражательная деятельность .....	6
Тотемизм - миф - искусство.....	11
<b>ИСКУССТВО - НЕИЗБЕЖНЫЙ ПРОДУКТ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА .....</b>	<b>20</b>
Возникновение сферы свободы как условие возникновения искусства .....	20
Длительность, многоэтапность, «многократность» рождения художественной культуры .....	28

**15. ЭСТЕТИКА - МЕТАФИЗИКА ФОЛЬКЛОРА.  
Наука об общих особенностях самодельного  
творчества..... 35**

<b>ФОЛЬКЛОР КАК НАУЧНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА.....</b>	<b>37</b>
Фольклор как научный термин.....	37
Фольклор как теоретическая идея.....	38
Фольклор как методологическая идея.....	41
<b>ФОЛЬКЛОР КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА.....</b>	<b>48</b>
Устное художественное творчество народа.....	48
<b>Интеллигентский фольклор как пласт культуры XX в.....</b>	<b>54</b>

<b>16. ЭСТЕТИКА - ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА. Наука об общих особенностях художественного развития.....</b>	<b>65</b>
<b>ЗАКОНЫ ДИНАМИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА.....</b>	<b>67</b>
Художественное развитие, его внутренние и внешние факторы .....	67
Наследие и преемственность, традиции и новаторство .....	70
Художественные взаимодействия как внутренние связи художественного процесса .....	73
Художественные взаимодействия в сфере концепции и формы.....	82
Повторяемость неповторимого (типология совпадений в художественном процессе).....	87
Художественный прогресс .....	90
Непреходящий характер художественных ценностей.....	92
<b>ЭТАПЫ И РУСЛО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА.....</b>	<b>94</b>
Непредсказуемость развития искусства.....	94
Историческое членение (периодизация) художественного процесса .....	98
Художественное направление как инвариант художественной концепции .....	102
 <b>17. ЭСТЕТИКА - ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА. Наука об общих особенностях художественных эпох и направлений.....</b>	<b>109</b>
<b>АНТИЧНЫЙ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ГЕРОИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ГАРМОНИИ И РОКА.....</b>	<b>111</b>
Эстетические основания античного искусства.....	111
Особенности античного реализма.....	116
<b>ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: САМОУТВЕРЖДАЮЩИЙСЯ ЧЕЛОВЕК-СТРАДАЛЕЦ В МИРЕ МОНАСТЫРЯ, ЗАМКА И ГОРОДА.....</b>	<b>126</b>
Эстетические основы искусства средневековья.....	126
Сакральный символизм как художественное направление .....	130

<b>Рыцарский романтизм как художественное направление .....</b>	<b>138</b>
<b>Карнавальный натурализм как художественное направление .....</b>	<b>145</b>
<b>РЕАЛИЗМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ТИТАН, СРАЖАЮЩИЙСЯ С МОРЕМ БЕД, ЧТОБ ПОБЕДИТЬ ИХ В ЕДИНОБОРСТВЕ.....</b>	<b>152</b>
<b>Эстетические основы искусства Ренессанса.....</b>	<b>152</b>
<b>Ренессансный реализм и его гуманистическая художественная концепция .....</b>	<b>157</b>
<b>БАРОККО: ЭКЗАЛЬТИРОВАННЫЙ, ГУМАННЫЙ СКЕПТИК-ГЕДОНИСТ В НЕУСТОЙЧИВОМ МИРЕ .....</b>	<b>185</b>
<b>Скептицизм - философский фундамент барокко .....</b>	<b>185</b>
<b>Эстетические основы барокко.....</b>	<b>187</b>
<b>Особенности искусства барокко .....</b>	<b>191</b>
<b>КЛАССИЦИЗМ: ЧЕЛОВЕК ДОЛГА В АБСОЛЮТИСТСКОМ ГОСУДАРСТВЕ .....</b>	<b>197</b>
<b>Картезианский рационализм - философское основание классицизма .....</b>	<b>197</b>
<b>Эстетика классицизма.....</b>	<b>198</b>
<b>Художественная концепция искусства классицизма.....</b>	<b>203</b>
<b>ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ РЕАЛИЗМ: ИНИЦИАТИВНЫЙ, АВАНТЮРНЫЙ ЧЕЛОВЕК В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ .....</b>	<b>216</b>
<b>Эстетические концепции Просвещения .....</b>	<b>216</b>
<b>Художественная концепция искусства Просвещения.....</b>	<b>220</b>
<b>СЕНТИМЕНТАЛИЗМ: ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК, УМИЛЯЮЩИЙСЯ ДОБРОДЕТЕЛИ И УЖАСАЮЩИЙСЯ ЗЛУ.....</b>	<b>226</b>
<b>Руссоизм - философско-эстетическая основа сентиментализма.....</b>	<b>226</b>
<b>Художественная концепция сентиментализма .....</b>	<b>236</b>
<b>РОМАНТИЗМ: ВЕЧНОСТЬ ЗЛА И ВЕЧНОСТЬ БОРЬБЫ С НИМ; «МИРОВАЯ СКОРЬБЬ» - СОСТОЯНИЕ МИРА, СТАВШЕЕ СОСТОЯНИЕМ ДУХА.....</b>	<b>238</b>
<b>Эстетика романтизма .....</b>	<b>238</b>
<b>Художественная концепция романтизма .....</b>	<b>244</b>
<b>КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: МИР И ЧЕЛОВЕК НЕСОВЕРШЕННЫ; ВЫХОД - НЕПРОТИВЛЕНИЕ ЗЛУ НАСИЛИЕМ И САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ.....</b>	<b>257</b>

Философско-эстетические основы критического реализма .....	257
Художественная концепция критического реализма.....	259
<b>ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ МОДЕРНИЗМА, НЕОМОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА.....</b>	<b>282</b>
Предваряющее замечание .....	282
Интуитивистская эстетика (Бергсон, Кроче, Рид) - теоретический фундамент абстракционизма.....	285
Иррационалистско-антропологическая эстетика (фрейдизм) - теоретический фундамент сюрреализма .....	: 292
Прагматическая эстетика - теоретический фундамент поп-арта .....	299
«Реальная» («натуралистическая») эстетика.....	305
Неопозитивизм в эстетике .....	310
<b>ПРЕДМОДЕРНИЗМ КАК НАЧАЛО НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ: СВОБОДА И УДОВОЛЬСТВИЕ .....</b>	<b>312</b>
Эклектизм: демократизм, равенство, доходность.....	312
Натурализм: человек плоти в вещественно-материальном мире.....	315
Импрессионизм: утонченная, лирически отзывчивая, впечатлительная личность, способная видеть красоту,.....	316
<b>МОДЕРНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЕГО НАПРАВЛЕНИЯ: УБЫСТРЕНИЕ ИСТОРИИ И УСИЛЕНИЕ ЕЕ ДАВЛЕНИЯ НА ЧЕЛОВЕКА.....</b>	<b>321</b>
. Лучизм и фовизм.....	321
Примитивизм: упрощение человека и мира .....	323
Кубизм: геометрическое упрощение человека и мира.....	324
Модерн: мир в лучах заката.....	328
Символизм: «в закате утонула (так пышно!) кровать»; мечты о рыцарстве и прекрасной даме.....	331
Футуризм: агрессивно-воинственная личность в урбанистически организованном хаосе мира .....	332
<b>НЕОМОДЕРНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЕГО НАПРАВЛЕНИЯ: ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ НЕОЧЕЛОВЕКОМ.....</b>	<b>335</b>
. Дадаизм: мир - бессмысленное безумие .....	335

Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире.....	337
Конструктивизм: человек в среде отчужденных от него индустриальных сил .....	351
Сюрреализм: смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире.....	357
Экзистенциализм: одинокий человек в мире абсурда.....	374
Литература «потока сознания»: духовный мир личности, не сопряженный с реальностью .....	387
Абстракционизм: бегство личности от банальной и иллюзорной действительности.....	390
<b>ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЕГО НАПРАВЛЕНИЯ: ЧЕЛОВЕК НЕ ВЫДЕРЖИВАЕТ ДАВЛЕНИЯ МИРА И СТАНОВИТСЯ ПОСТЧЕЛОВЕКОМ .....</b>	<b>397</b>
Поп-арт: демократ-приобретатель в обществе «массового потребления» .....	397
Сонористика.....	403
Алеаторика: человек - игрок в мире случайных ситуаций.....	404
Музыкальный пуантилизм: «мне дождь весенний говорит: мир из осколков состоит» .....	405
Гиперреализм: обезличенная живая система в жестоком и грубом мире.....	406
Хэппенинг: своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире «случайных» событий .....	408
Саморазрушающееся искусство: безлика личность в мире «ничто».....	411
<b>СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: «НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК» - АКТИВНАЯ ЛИЧНОСТЬ, ВКЛЮЧЕННАЯ В ТВОРЕНИЕ ИСТОРИИ НАСИЛЬСТВЕННЫМИ СРЕДСТВАМИ.....</b>	<b>413</b>
Марксизм-ленинизм как эстетический фундамент социалистического реализма.....	413
Ленинский принцип партийности.....	419
Эстетика Троцкого и сталинизм в художественной культуре .....	427
Художественная концепция социалистического реализма.....	443

Современная литературно-культурная ситуация в России ...	457
Тоталитарная и демократическая модель культуры.....	463
<b>РЕАЛИЗМ XX ВЕКА: ОЧЕЛОВЕЧЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК ПРИЗВАН СПАСТИ ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ, КУЛЬТУРУ</b> .....	467
Психологический реализм: личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура - способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма.....	467
Интеллектуальный реализм (произведение-концепция): счастлив творящий добро; состояние мира не способствует счастью; существуют ли пути изменения мира?.....	475.

#### 18. ЭСТЕТИКА - ФУТУРОЛОГИЯ ИСКУССТВА.

<i>Наука о прогнозировании художественной культуры</i> .....	495
--	-----

<b>ПРЕДМЕТ, ЦЕЛИ И МЕТОДЫ ПРОГНОЗИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ</b> .....	497
Футурология искусства - при непредсказуемости художественного мира и художественного направления.....	497
Прогнозы и планы развития художественной культуры.....	499
Предмет и методы футурологии искусства.....	500
<b>ПРЕДВИДИМОЕ БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА</b> .....	505
Эсхатологические концепции искусства и его судьба в грядущем мире .....	505
Виды искусства и их будущее развитие .....	510

#### 19. ЭСТЕТИКА - ГЕРМЕНЕВТИКА ИСКУССТВА.

<i>Наука о понимании художественного текста</i> .....	515
---	-----

<b>ГЕРМЕНЕВТИКА И ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА</b> .....	517
Понимание и интерпретация.....	517
Историческое, групповое и индивидуальное в понимании текста .....	520
Авторская интерпретация произведения и его понимание ...	524
Герменевтика - теория понимания .....	525

<b>герменевтика как инструмент понимания художественного текста .....</b>	<b>529</b>
Важнейшие эпизоды истории герменевтики .....	529
Методологические возможности герменевтики .....	536
Перевод как герменевтическая процедура и взаимообогащение культур .....	540
Опасности и возможности герменевтической интерпретации .....	542
<b>20. ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ. Наука о задачах и инструментах анализа искусства.....</b>	<b>545</b>
ЭСТЕТИКА - ТЕОРИЯ КРИТИКИ.....	547
Искусство - критика - общество.....	547
Критика - литература? Критика - наука?.....	550
Критика как движущаяся риторика и эстетика .....	553
Объективное и субъективное в критическом анализе.....	557
ЭСТЕТИКА - МЕТОДОЛОГИЯ КРИТИКИ.....	565
Методология анализа художественного произведения.....	565
Методология анализа художественного процесса.....	583
<b>21. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЭСТЕТИКА - ФИЛОСОФИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. Наука о законах эстетического и художественного освоения мира .....</b>	<b>589</b>
Типология эстетических категорий.....	591
Законы эстетики.....	595
Гуманизм - высшая цель и смысл эстетики и искусства .....	598
<b>ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ .....</b>	<b>601</b>

Научное издание

**Борев Юрий Борисович**

ЭСТЕТИКА

**В 2-х томах**

**Том II**

*Художественный редактор* А. А. Барейшин

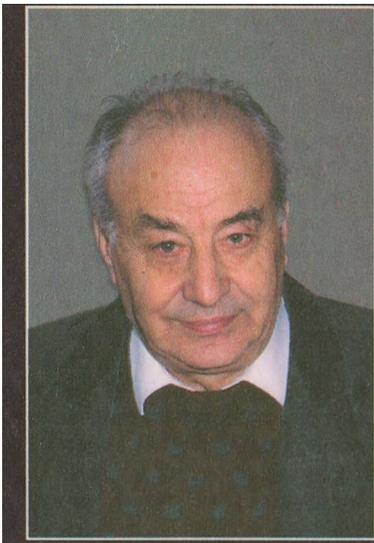
*Технический редактор* Е. В. Михалкина

Подписано в печать 10.07.97. Формат 84x108V32. Гарнитура  
«Schoolbook». Бумага офсетная. Печать офсетная. Уел. печ. л. 33,6.  
Тираж 11 000 экз. Заказ 1394.

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.