

Учебники  
профессора П.С. Гуревича

Познание Вера Сверхшение



**ЭСТЕТИКА**

П.С. Гуревич

# ЭСТЕТИКА

*Рекомендовано Учебно-методическим центром  
«Профессиональный учебник» в качестве учебника  
для студентов высших учебных заведений*



Москва • 2017

УДК 7.01(075.8)  
ББК 87.8я73-1  
Г95

Главный редактор издательства  
кандидат юридических наук,  
доктор экономических наук *Н.Д. Эриашвили*

**Гуревич, Павел Семенович.**  
**Г95** Эстетика: учебник для студентов высших учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. — 303 с. — (Серия «Учебники профессора П.С. Гуревича»).

ISBN 978-5-238-01021-2  
Агентство СІР РГБ

Рассматривается эстетика Древнего Египта, Древней Греции, эпохи Возрождения и средневековой Европы, эстетика авангарда и современного постмодернизма. Отдельные темы посвящены выдающимся представителям мировой культуры и искусства: И. Канту, Г.В.Ф. Гегелю, Ф. Шлегелю, П. Рубенсу, Ф. Гойя, С. Дали, У. Шекспиру, И.В. Гёте, Ш. Бодлеру и др.

Для студентов гуманитарных вузов, учащихся колледжей и лицеев, а также широкого круга читателей.

**ББК 87.8я73-1**

ISBN 978-5-238-01021-2

© П.С. Гуревич, 2006  
© ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА, 2006

Воспроизведение всей книги или любой ее части любыми средствами или в какой-либо форме, в том числе в Интернет-сети, запрещается без письменного разрешения издательства.

## Введение

Отвечая на вопрос, что такое красота, каждый скорее всего приведет в пример произведение искусства. А что думают о специфике художественного творчества, об искусстве философы?

*Эстетика* (греч. *aesthētikos* — чувственное восприятие) — философская наука, которая исследует ценностное мироощущение, характеризуемое категорией «прекрасного» и наиболее полно выраженное в такой форме человеческого сознания и деятельности, как искусство.

Термин «эстетика» был введен в 1735 г. немецким философом *Александром Баумгартеном* (1714—1762). В работе «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» (1735) он обозначил этим термином науку о чувственном познании, которое выражается в образах искусства в противоположность логике — науке о рассудочном познании. Проблемам чувственного познания Баумгартен посвятил незавершенный труд «Эстетика». Хотя проблематика эстетики как совокупности знаний о прекрасном разрабатывалась с самых глубоких времен, задолго до Баумгартена, он создал теорию прекрасного, особую философскую дисциплину, определившую самостоятельность науки эстетики.

Эстетика в значительной степени выявляет собственный смысл искусства, его обособленность от прикладных умений и его возвышение до той, почти религиозной роли, которую понятие и практика искусства играют в нашей жизни. Философская история эстетики спровоцирована рационалистическим духом Нового времени, зарождавшимся на почве математического естествознания, которое сложилось в XVII в. и до сих пор является сутью современного мироощущения, во все более стремительном темпе реализующего себя в технике.

Что побудило философию вспомнить о «прекрасном»? — спрашивает немецкий философ *Г. Гадамер* (1900—2002). На фоне общей рационалистической ориентации на вычисленную определенность законов природы, признания значимости природы для овладения ее силами опыт прекрасного, опыт искусства предстал той областью, где царят субъективность и случайность. Так выглядело великое заблуждение XVII в. На что здесь вообще мог претендовать феномен искусства? Обращение к античным образцам дало нам возможность выяснить, что в искусстве заложен смысл, который невозможно исчерпать с помощью понятий. Когда мы встречаемся с каким-то проявлением чувственного опыта, у нас есть возможность соотнести его со всеобщим. Однако что-то нас останавливает, и мы сосредоточиваемся на индивидуальном, случайном, единичном.

Баумгартен говорил о чувственном познании. Для традиции познания, начатой еще греками, «чувственное познание» представляется чем-то парадоксальным. С познанием мы имеем дело тогда, когда оно, оставив позади себя субъективную чувственную обусловленность, постигает в вещах разумное, всеобщее и закономерное. Чувственное в своей единичности рассматривается поэтому как частный случай всеобщей закономерности. То, что

мы, сталкиваясь с ним в жизни, принимаем за ожидаемое и рассматриваем как частный случай всеобщего, конечно же, не является познанием прекрасного ни в природе, ни в искусстве. Закат солнца, производящий на нас неизгладимое впечатление, вызывает у нас волнующее чувство неповторимостью момента, который можно назвать «трагедией неба». Именно в области искусства впервые выяснилось, что произведение искусства нельзя понять как таковое, если оно рассматривается лишь со стороны его восторженности в другие взаимосвязи. Его истина, обращенная к нам, — это не проявление заключенной в нем всеобщей закономерности.

Баумгартен определил эстетику как искусство мыслить, как искусство выразить мысль с помощью либо словесных, либо других средств, способных создавать образ, воздействовать на воображение. Чтобы понять эстетический опыт, важно погрузиться в глубины магических состояний языка.

☞ В далекие времена на острове Кипр жил легендарный скульптор царь Пигмалион. Посвятив себя искусству, он жил уединенно и мечтал об идеальной женщине. Свою грезу он воплотил в статуе из слоновой кости. Ни одна женщина не могла сравниться красотой с нею. Пигмалион часто любовался своим творением и наконец влюбился в запечатленный в статуе образ женщины. Он дал ей имя Галатей, приносил ей дары, украшал ее драгоценностями, одевал, словно она и вправду была живой. Однажды в праздник Афродиты Пигмалион принес богатую жертву на алтарь храма богини и высказал робкую просьбу: «Если это возможно, сделай прекрасную статую моей супругой». И тут произошло чудо: когда Пигмалион вернулся домой, его Галатей ожила...

Миф, разумеется, вымысел. Но в нем есть и правда. Ведь часто наше собственное чувство, наша любовь способны преобразить человека, наделять пленительными чертами даже статую из слоновой кости. Неукротимая страсть преобразует человека, способна раскрыть в нем необыкновенное обаяние. В жизни мы часто говорим: «какая поразительная красота», «нет ничего прекраснее».

Но что такое красота и что является ее истоком? Разум, человеческая страсть, молитвенная настроенность или необоримое жизненное побуждение? Пигмалион сознательно принял одиночество. Но он понял, что в одиночестве нельзя победить зародившееся чувство... Он молился богине, и она сняла его страсти. Любовь раскрыла в куске мрамора ослепительное очарование, оживила статую...

В реальной жизни, а не в мифе молитва тоже не исключена. Мировая поэзия сохранила великолепные образцы преклонения перед красотой. Высшим выражением красоты является прекрасное. Прекрасное окружает нас повсюду — в природе, в искусстве, в реальной жизни.

☞ Экспедиция медленно двигалась по полузасыпанным песком улицам города мертвых. Входы в гробницу частью обвалились, частью были занесены песком и угадывались скорее интуитивно, чем по каким-то ориентирам. Надписи и изображения на камнях гробницы и входных блоках были сильно попорчены, местами непоправимо. И вдруг после очередного поворота как чудо, как мираж в пустыне взорам предстала базальтовая стена с изображением какого-то вельможи.

От ветра из пустыни стелу прикрывал край циклопического сооружения, от которого осталась лишь груда камней. Однако эти камни и стали защитным барьером для небольшого по размерам, но очень выразительного камня. В лучших традициях древнейшего искусства изображение сочетало в себе жизненную выразительность с какой-то непередаваемой одухотворенностью, пронизанной тонкой, как шелест песка на ветру, печалью.

Голова фигуры была повернута в профиль, а грудь и руки — в фас. Взгляд был устремлен куда-то вдаль, может быть, даже и не в этот мир, а руки с развернутыми ладонями напоминали крылья птицы, готовой улететь вслед за взглядом, за зовом души. По краю стелы шла иероглифическая надпись с именем изображенного. «Хенену» можно было разобрать прихотливые знаки — имя изображенного. Это было священное имя.

А сколько красоты в самой природе! Человек стоит возле ярко-розового цветка наподобие сирени. Он осторожно прикоснулся к ветке. И вдруг цветок рассыпался и переместился на другую ветку. Как оказалось, это были насекомые, образовавшие цветок, который не существовал в природе. Они располагались на ветви так, что составляли соцветие с зеленой верхушкой. Мир природы затейлив и изобретателен. Когда мы видим перед собой ширь океана, мы не можем остаться безучастными. Нас очаровывает радуга. Радуют закаты. Восхищают кружащие в небе птицы, в ветреный день хорошо заметно, как они играют там друг с другом и ветром.

Кому-то может показаться, что красота не нуждается в пояснениях. Она постоянная спутница человеческого опыта. Она ошутима, осязаема. Это один из наиболее известных человеческих феноменов. И между прочим именно о красоте мы можем сказать очень немного. Красота — непостижимая тайна. Ее осмысление полно загадок. Общий критерий красоты вообще отсутствует. В каждую эпоху рождаются специфические образы красоты. То, что восхищает людей в одной культуре, может вызвать отвращение в другой.

Поясним это таким примером. В архаическом племени юноша должен был доказать своему роду, что он уже настоящий мужчина. Пришел его час... Юноша брал с собой нож и уходил в густые леса. Потом он возвращался и бросал к ногам вождя скальп чужака. Он победил противника и доказал свое мужество. Поступок его красив и благороден. Но так считалось только в архаической культуре. Сегодня такое начало «взрослой жизни» у большинства людей вызвало бы ужас и омерзение. Разве снятый скальп — единственно возможное доказательство мужественного, геройского поступка?

Представление о том, какое тело считать красивым, не остается неизменным на протяжении веков. У средневековых художников женщины обычно облачены в платья, которые делают их похожими на беременных. Если ты женщина — отрази собой красоту материнства. А попробуй сегодня с такой установкой выйти на помост красоты. Время давно истребило эту традицию.

*Николай Гаврилович Чернышевский* (1828—1889), рассуждая о разных эталонах красоты, писал: «С точки зрения крестьянина красивой можно считать женщину здоровую, цветущую и упитанную. В дворянской гостиной совсем иные критерии. Аристократка красива, когда она бледна, тонка и всем своим обликом напоминает о духовном». В современном обществе предпочтения тоже различны. Девушка может стараться походить на английскую законодательницу моды 60-х гг. — худышку Твигги, а юноша — на актера Шварценегера.

Противоположное красоте представление — образ страшного, безобразного... Что такое страх? Предложим, однако, что нам неизвестны никакие философские оценки этого чувства. Допустим, нам неведомы ни интуиции, ни прозрения древних. Попробуем поразмышлять, что называется, от неведения. Еще не вооруженные опытом поколений, разглядываем газетный снимок. На нем изображен мальчик, жертва чернобыльской катастрофы. Маленькое, точно обрубок, однорукое тельце. Жутко? Несомненно. Но страх рождается лишь в то мгновение, когда мы видим глаза ребенка — осмысленные, чистые, страдальческие.

Мир, вообще говоря, наполнен не только красотой, но и эксцентрическими созданиями. Эти тварные существа неспособны внушить ужас самой равнодушной природе. Она многолика и затейлива. Страх возникает только от брошенного окрест человеческого взора. Только человеку заповедано поражаться рассогласованности мира, испытать ощущение ужаса и благоговения.

Ощущение красоты или безобразного возникает вместе с человеком. Это удостоверяет наше сознание. Кроме него, некому содрогнуться от того, что сотворила природа и сам Адамов потомок.

Но ощущение страха от безобразного образует целую вселенную. Он гнездится на всех ярусах человеческого существования, заполняет не только сознание, но и бездны бессознательного. Во время землетрясения в Армении девочку засыпало обломками обрушившегося здания. Ее нашли и вызволили из томительного плена немецкие спасатели. Услышав чужую речь, знакомую по фильмам, она подняла вверх ручки. Ужас притаился в подсознании. Он только ждет опознавательного знака. В тайниках психики дремлют призраки. Сон разума рождает чудовищ.

Ужас преследует не только человека, но и человечество. Грибовидное облако, которое поднялось над Хиросимой, испепелило все живое, оно было разрушительным и для психического состояния тех, кто был на спасительном расстоянии от взрыва. Образ вселенской катастрофы, одномоментно явленный сознанию, разорвал связующие нити обычного человеческого восприятия. Люди перестали понимать, кто они, собственно, такие. Сломалась житейская логика, распалась связь событий. Не только подсознание человека, но и вся родовая память человеческой соборности выплеснули на поверхность психики потоки знаков и предвестий безобразного.

Было сказано: в пустыне нет красоты, красота — в сердце бедуина. В той же мере во вселенской драматургии, в угасании звезд и космическом сжатии нет ничего безобразного. Оно рождается в душе грешного, чувствующего, отверженного и смертного человека. Это он соразмеряет неисчислимые проявления бытия со своей участью. Он прилагает ко всему окружающему человеческие мерки, ужасается бездушию Вселенной и преклоняется перед ее неоспоримой красотой. Это человек, признающий в жизни смысл, различает в ней красивое и величавое.

Феномен красоты существует не обособленно. С ним связано много других слов и понятий, без которых невозможно объяснить смысл красоты: «прекрасное», «возвышенное», «катарсис», «гармония», «эстетика» и др.

# Тема 1

## Красота как феномен



*Изображение бизона в пещере Альтамира*

Среди различных слов, выражающих представление о прекрасном и его разновидностях, таких как изящество, утонченность, прелесть, шарм, грациозность, великолепие, блеск, понятие красоты занимает особое место. Оно выражает наиболее общее их свойство, которое находит свое выражение во внешней форме, внешней организации вещи, действия события. «Если прекрасное характеризует внутреннюю сущность эстетического явления в его отношении к совершенству и абсолюту, то красота — эстетическую значимость внешней организованности явления»<sup>1</sup>.

Красота не была центральным понятием античной эстетики. Она не считалась также исключительным эстетическим феноменом. Тем не менее это понятие было тесно связано с важнейшими эстетическими ценностями. Согласно античным воззрениям, в основе красоты лежат мера, порядок, четкость границ, гармония, симметрия (Демокрит, Платон, Аристотель, Плотин). Красота рассматривается прежде всего как феномен духовного порядка. Некий образ считается красивым, если ему свойственны целесообразность, порядок и разумность. В этом смысле духовная красота находит свое

---

<sup>1</sup> Конев В.А. Красота // Философско-энциклопедический словарь. М., 2000. С. 170.



выражение в красоте физической. Гармоническое единство духовно и физически красивого в доклассический период еще не было найдено. Оно становится основным критерием совершенства в классическую эпоху (V в. до н.э.), затем теряется в эпоху эллинизма и сменяется идеализацией объекта.

Красота — универсальное понятие, раскрывающее эстетический смысл явлений, их внешние и внутренние качества, которые рожают благоговение, удовольствие, радость.

### **Африканские маски**

Африканское искусство остается для нас едва ли не загадкой, ибо является выражением давно утраченного европейцами мироощущения. Это относится, в частности, к африканской пластике, включающей в себя и искусство лепки, валяния, скульптуру; и объемные осязаемые качества художественной формы в скульптуре, в изображениях на плоскости; и гармонию, согласованность движений и жестов в этих изображениях и т.п.

Одни считают, что своими особенностями африканская пластика обязана страхам первобытного человека перед природными стихиями. Другие находят объяснение в фольклоре, магических культах. А может быть, народные обычаи, мифологические представления откроют нам более верный путь к постижению африканского искусства?

Африканские маски, вероятно, имеют отношение к культу предков (таковы, например, погребальные статуи). Надевают их для участия в церемонии, они часть сложного ритуального костюма. Для этих же церемоний держат в особых чашах краску. На такой ритуальной чаше из Дагомеи условно изображено праздничное шествие.

Обостренное пластическое чувство, четкая ритмическая композиция характерны здесь для каждой вещи. И свободный полет фантазии. Что, например, хотел выразить художник народности сенуфо двуликой маской, на голове которой изображена птица, а от подбородка идут ноги? Возможно, он стремился расширить содержание маски и отступил от натуры. А мы удивляемся теперь стихийному чувству ритма, смелости в трактовке формы. Неизвестный художник поклоняется дереву, которое срубает, поклоняется необработанному чурбаку и, вырезая маску, поклоняется ей, как воплощенному им же самим духу. Весь мир для него одухотворен. Настоящее искусство всегда требует подлинной искренности и подлинного

восторга. Может быть, в этом и кроется одна из загадок большого искусства Африки?

### Наскальные рисунки

Наскальные рисунки, относящиеся к эпохе позднего палеолита, во множестве обнаруженные в пещерах Франции и Испании, передают натуру с такой удивительной точностью и живостью, что некоторые специалисты никак не соглашались признать их подлинными — настолько совершенным было их исполнение. Между тем авторы этих рисунков жили в обществе, которое обладало еще всеми признаками стада или стаи, и говорили на языке, который также еще нельзя было назвать вполне человеческим.

Но — вот что поразительно! — переход к неолиту, к искусству людей последней эпохи каменного века, когда возникли первобытные общество, язык, быт, интеллект, вовсе не означал совершенствование в том сугубо подражательном направлении, которое было свойственно искусству на самых первых порах.

Неожиданным образом — если можно слово «неожиданно» применить к процессу, который продолжался тысячу лет, к процессу весьма постепенному — искусство неолита утрачивает безусловную верность натуре и становится, наоборот, в высшей степени условным, символическим. Как будто глаза человека, до той поры смотревшие жадно на мир, обратились теперь вовнутрь, созерцая и воспроизводя темные порождения своей уже могучей фантазии либо пытаясь увидеть, дабы воспроизвести затем, процарапав на камне, контуры совсем невозможного, невообразимого — контуры абстракций, которые тогда уже стали доступны мозгу человека. Как если бы переместился центр тяжести, изменилась зона контактов с миром, которая для палеолитического человека размещалась почти исключительно в сфере ощущений — зрение, осязание, слух, наблюдательность, изошренная настолько, что показалась бы нам фантастической, как кажется фантастической наблюдательность бушмена, без затруднений идущего по следу за зверем.

Простой мир первобытного человека, его наблюдательность, почти свободная от какого бы то ни было размышления, с редкостным совершенством воплотились в наскальных рисунках испанских и французских пещер и во множестве палеолитических изображений, обнаруженных в самых разных районах земного шара.

Но более того, искусство племен, еще и сейчас существующих, — охотничьих племен Центральной Африки, аборигенов Австралии, эскимосов американского севера — искусство народностей, уклад которых по тем или иным причинам еще примерно соответствует первобытной стадии, — это искусство отличается точно такими же

особенностями, как и искусство палеолита: оно изображает видимый мир чрезвычайно живо и точно.

Что же касается оседлых, земледельческих племен, живущих иногда по соседству, племен с уже развитыми религиозными представлениями, с богатой мифологией, с целым миром воспоминаний, то искусство этих племен фантастично, до крайности эмоционально, причудливо, ирреально. Реальность для них не внешнее, не зверь в джунглях, не корова на пастбище, не человек с копьем и щитом, но «душа» человека, его представления о красоте, его внутренний мир.

### Египетский стиль

*Стиль* — бронзовый стержень, заостренный конец которого использовался для нанесения текста на дощечку, покрытую воском. Противоположный конец стиля делался плоским, для того чтобы стирать написанное. *Стиль* — общность изобразительных приемов, совокупность основных художественных средств в индивидуальном творчестве. Стилевое единство существует также в культуре определенной эпохи, страны, а также в сложившихся жанрах, видах и течениях искусства.

Каждая культура обладает собственными представлениями о красоте. Образ египетской царицы Нефертити давно стал олицетворением женского совершенства. Высеченное в камне своеобразное лицо, точеный профиль, изящный изгиб шеи. Но развернутое анфас изображение слегка разочаровывает. Низкий лоб, оттопыренные уши, детский овальный подбородок. Разве это идеальный образ? Неужели это чудо природы, обладающее способностью чаровать потомков?

То, хотя бы немного, что мы знаем о Древнем Египте, нередко бывает достаточным, чтобы составить себе вполне определенное и ясное представление о египетском стиле, если под стилем подразумевать общую и единую интонацию, свойственную всем без исключения фактам материальной и духовной культуры. В «египетском стиле» есть «нечто египетское», т.е. застывшее, величественное, прямолинейное, подавляюще равнодушное, однако утонченное, изысканное, несколько даже изломанное, почти декадентское, это стиль крематориев и пирамид — словом, каждый знает, что такое египетский стиль, недаром скульптуры, строители и живописцы Египта в течение трех тысячелетий с редкой последовательностью, невозмутимостью и упорством, постоянно совершенствуясь, но почти не меняясь, внушали человечеству понятие об этом стиле.

Стиль, т.е. некое единство, в котором каждая часть определяет собой целое, уравнение, в котором всегда можно безошибочно подставить недостающие члены, обломок, по которому не составляет труда реконструировать целое, и, наоборот, грандиозное, монолитное, тотальное целое, определяющее каждую мелочь, завиток на капители, даже саму интонацию власти.

Поразительно, что такое ощущение своеобразного идеала красоты возникло сначала в представлениях людей искусства, культуры как некий образ. И только потом оказалось, что эта реконструкция целиком совпадает с той фактической картиной, которая восстановлена археологами и историками.

Действительно, нетрудно представить себе эту громадную плоскую долину, огороженную пустыней и скалами, покрытую бесструктурной илистой почвой, тяжкие испарения Нила и его медлительный ход; косную и аморфную массу, захваченную суевериями и экзальтированными жрецами, приученную к поклонению власти и беспрекословному доверию к ней, почти первобытных общинников, на которых наложены жесткая сетка закона и власти, досконально разработанный механизм принуждения, вернее, приучения, потому что не существовало, вероятно, на земле государства, в котором народ был бы приучен к повиновению в большей степени, нежели в Древнем Египте.

В пределах этого слаженного механизма, подобно безжалостным термитам, функционировали всякого рода чиновники, которых, по видимому, было невероятное множество. В Египте существовала стройная чиновничья иерархия, на вершине которой стояли начальники областей — номархи. А выше всех, над всем — царь, фараон, «живой бог», окруженный шеренгами придворных кавалеров и дам, воспеваемых поэтами и многократно повторенный скульпторами в граните.

Помимо придворных дам и высоких чиновников при дворе фараона пребывали художники, т.е. именно те, кто практически своими руками создавал этот царственный стиль, кто конструировал форму, в которую отливалось великолепие легендарной африканской державы. Они, эти художники, тоже функционировали в жесткой обойме, они, казалось, были только деталью неких гигантских структур, и деятельность их была строго предопределена, а личность их представляла собой только незаметную часть мощного, слаженного механизма. Однако представление об абсолютной растворенности художника в массе, об анонимности творчества египетских мастеров не более чем иллюзия.

Один из крупнейших знатоков искусства Древнего Египта *М.Э. Матье* в своей работе «Роль личности художника в искусстве Древнего Египта» привела подлинные имена ста тридцати шести скульпторов, живописцев и зодчих, зафиксированные в иероглифических надписях. Художники, как правило, занимали высокие должности при дворе фараона — они были великими таинниками, начальниками царских работ, воспитателями царских детей; их портретные статуи устанавливались в самых почетных местах, рядом со статуями самого фараона. Художник был не только мастером своего дела, он был хранителем, аккумулятором всего культурного комплекса, художники были строителями, администраторами, поэтами, священнослужителями и мифотворцами, они были — каждый из них! — творцами тысячелетия существовавших традиций, и если изначально создавал их народ, то они, художники, оттачивали эти традиции, формировали и трансформировали их. Таким образом, даже в такого рода влияниях проявлялась их воля к творчеству, при отсутствии которой эти сто тридцать шесть превратились бы в пешки, движимые непонятной мистической силой.

Вообще-то говоря, в Древнем Египте художники пользовались несравненно большей властью и влиянием, чем когда бы то ни было, — в частности потому, что, как правило, совмещали в своем лице не только творца, но и администратора: некоторым из этих придворных художников доверено было распоряжаться Нилом, что тогда означало колоссальную и почти бесконтрольную власть, подобную власти жрецов. Если бы мы попробовали подыскать современный термин для того, чтобы определить форму правления, к которой тяготел Древний Египет, то мы бы назвали ее технократией, т.е. властью руководителей, специалистов. Техника, искусство, религия и политика были в Древнем Египте связаны совершенно неразрывно, образуя единый идеологический монолит.

Многими искусствоведами было отмечено, что статуи фараонов в царских гробницах выполнялись — в одной и той же гробнице одного и того же царя — в двух, диаметрально противоположных манерах, хотя и то и другое было, несомненно, «египетским стилем». Однако в одном случае фараон изображался в условной иератической позе, скованным, угловатым, почти лишенным индивидуальных человеческих черт, в другом же — это было сугубо «натуральное» изображение — голова выполнялась портретно, причем с чисто «египетской» резкостью, совершенно недоступной даже чувственному искусству греков.

Полагают, что столь поразительный параллелизм объясняется различными функциями двойников покойника, посмертных его

воплощений: кроме главного двойника — Ка, существовали еще Рен — имя человека, Халбей — тень человека, Ба — оживляющий тело дух... Но важно здесь не то, какого именно двойника воплощала та или иная статуя, а сама возможность для мастера работать в столь различных манерах. Если мы, даже бегло, ознакомимся с искусством Древнего Египта, с его образами красоты на всем протяжении его долгой истории, то убедимся, что эта двойственность изначально заложена в самой природе древнеегипетского искусства.

Египетская статуя представляет собой жесткое, пожалуй, насильственное соединение двух художественных принципов — натурально, свободно исполненной детали и условного, традиционного, застывшего целого — египетская пластика не столько статичная, сколько остановленная. Любопытнейшее обстоятельство, поразительный факт: в долине Нила археологами не обнаружено ничего подобного неолитическим мраморным изображениям-схемам острова Крит. В том, что предшествовало необычайно быстро, как будто бы даже сразу сформировавшемуся искусству династического Египта, не было ничего схематического и символического, не было ничего того, что мы вправе ожидать от искусства неолита.

В символическую условную стадию Египет вступил, уже став государством, которое чрезвычайно быстро организовалось, усложнилось, даже бюрократизировалось, поскольку создана была письменность. Произошло своего рода торможение; культурные пласты, которые должны друг друга сменять, спутались, наложились один на другой; произошло смешение — отсюда и двойственность.

Чувственный, палеолитический импульс, который так явствен в чрезвычайно пластичных, жизненных и очень живых статуэтках, найденных археологами в слоях, относящихся к первобытному Египту, как будто бы совсем непосредственно, минуя мистификацию и схематизм неолита, переходит в реалистическую пластику «натуральной манеры», характерную еще для скульптур в захоронениях Древнего Царства.

Эта стихия реального, поддержанная изощренной наблюдательностью и любовью к тщательной, почти осязаемой точности мельчайших деталей, делает условное, скованное, при всем своем необычном изяществе магическое, ритуальное искусство Египта базой традиций реального, характерных для палеолита и перешедших в неолитические изображения. К неолитической мистике, магии и религиозным фантазиям оно перешло, вовсе не желая освобождаться от палеолитической трезвости и здорового чувства реальности. Прямо из неолита оно вошло в государственность, к централизованной власти, к досконально разработанному бюрократическому

аппарату, к церемониалу, с которым может сравниться разве что придворный церемониал средневековой Европы. Искусство реального поднималось все выше, на вершину, до которой было три тысячи лет, не освобождаясь ни от чего, приобретая многое. Его идеология утончалась, становилась изысканной, в Египте появлялся время от времени декаданс (стиль упадка), который чудовищным образом перекликался с каннибальскими ритуальными текстами: «Дождь с неба, меркнут звезды, блуждает созвездие Лука, трепещут кости созвездия Льва... Видят они Его (речь идет о покойнике) сияющим, одушевленным, как бога, живущего от отцов своих и питающегося матерями своими...» Это чудовищное заклинание заканчивается так: «Он пожирает знание каждого бога. Время — его вечность, предел его — бесконечность. Знатность его, как у делающего то, что он хочет, и не делающего того, что он ненавидит во веки веков!»

А вот еще один текст, правда, значительно более поздний, передающий диапазон этой культуры, присущий ей спектр красоты: «Смерть стоит сегодня передо мною, как запах лотосов, как ощущение человека, сидящего на берегу опьянения... Смерть стоит сегодня передо мною, как ощущение человека, желающего снова увидеть свой дом после того, как он провел долгие годы в плену».

Заупокойная тематика этих текстов объясняется культом мертвых, культом предков, культом потусторонней мистической жизни, занимавшим в идеологии Древнего Египта место чрезвычайно существенное. Но при всей его мрачности (что может быть печальнее смерти) нельзя отрицать, что человеческая культура начинается именно с этого культа, потому что уважение к предкам — что это, как не косвенное признание ценности жизни?

Человек палеолита, удачливый охотник, преисполненный здравого смысла, не хоронил своих мертвецов. Для него не существовало прошлого, но не существовало и будущего. С культа предков начинается миф — миф рождает историю. Древний Египет довел этот культ, почитание прошлого и стремление гарантировать будущее (в потусторонней жизни, конечно) до колоссальных размеров. От живого Египта не осталось почти ничего — дворцы фараонов, которые строились так же, как последняя хижина, из сырого кирпича и соломы, разваливались, не успев постареть. Однако гробницы и храмы остались и могут простоять еще не одну тысячу лет. Но ведь египетская культура не достояние мертвых: она существует для живых. Сами египтяне понимали, что достойные произведения увековечивают имена их авторов лучше надгробных памятников: «...Имена их (речь идет о пишущих людях) пребывают вовеки, хотя

они отошли, закончили свои жизни и неизвестно уже потомство их. Они не делали себе пирамид из бронзы с надгробными плитами из железа. Они не заботились о том, чтобы оставить наследниками детей, которые произносили бы их имена, но они сделали своими наследниками писания и поучения, которые они сотворили. Они поставили себе свиток вместо чтеца и письменный прибор вместо любимого сына. Книги поучений стали их пирамидами, тростниковое перо — их ребенком, поверхность камня — женой...»

Писания и поучения остались, но египетское государство, просуществовав почти неизменным более трех тысяч лет, распалось. Египет был покорен и переустроен цивилизациями, которые были моложе и гармоничней, хотя отнюдь не богаче. Все двойственное содержит в себе тенденцию роста, развития: двойственное стремится к единству. Трудно представить себе цивилизацию более двойственную и более противоречивую, чем цивилизация Древнего Египта, и в то же время не было в истории человечества другого примера, когда цивилизация просуществовала три тысячи лет, стянув эти противоречия стальными обручами социально-государственной структуры и в то же время не подвинувшись ни на йоту к тому, чтобы эти противоречия как-то изжить.

Египетскую цивилизацию можно сравнить с чрезвычайно сложным, замысловатым механизмом, который сконструирован ради движения, но механизм этот заклинило, и он застыл навсегда. Египет жил медленно, поэтому он жил долго.

### Ощущение времени как красоты

Египтяне, по свидетельству *Освальда Шпенглера* (1880—1936), хорошо чувствовали образ времени, его точный ход. Они сохранили свое прошлое в памяти, в камне и иероглифах. Сегодня, когда прошло уже четыре тысячелетия, мы можем с точностью определить годы правления их царей. Увековечены их великие фараоны — потрясающий символ времени — они и теперь еще лежат в музеях с прекрасно сохранившимися чертами лица. Никакой истории заботливости о бессмертии не присуща в такой степени, как египетской. Она распространяется как на все прошлое, на храмы, имена и мумии, так и на будущее. Египетское чувство заботы уже во времена Хеопса, т.е. за три тысячи лет до н.э., привело к глубоко продуманной государственности.

Пирамиды, эти грандиозные произведения египетской истории, нельзя рассматривать как стереометрические сооружения. Образ мира и красоты у египтян был иной, нежели у античного зрителя. Этот образ был резко подчеркнутым в отношении целевой направ-



ленности, пространство понималось как процесс осуществления цели. Это изначальное переживание, пробуждающее внутреннюю жизнь, делает египтянина обладателем своеобразного внешнего мира. Ощущение красоты становится признаком глубины пространства и превращает время в третье измерение пространства, в удаленность. Громадные площади стен, барельефы, ряды колонн, мимо которых проходит египтянин, представляют «длину и ширину», т.е. ощущение протяженности жизни.

Таким образом, путник переживает пространство как бы в его элементах, еще не связанных воедино, поэтому египетское искусство стремится не только к плоскостному воздействию — даже в тех случаях, когда используются и кубические средства. Для египтянина пирамида над царской гробницей была треугольником, грандиозной, чрезвычайно выразительной плоскостью, замыкающей путь и господствующей над ландшафтом, плоскостью, к которой он приближался. Строго скомпонованные и покрытые украшениями колонны внутренних переходов на темном фоне действовали как совершенно вертикальные плоскости, ритмически сопровождавшие процессию жрецов. Рельеф (в противоположность античному) с трудом связывается с плоскостью, его фигуры движутся. Все неудержимо устремлено к одной цели. Господство горизонтальных и вертикальных линий и прямых углов, стремление избежать неожиданных ракурсов усиливают принцип двумерности и изолируют переживания пространственной глубины, совпадающей с направлением пути и целью — гробом. Это искусство не допускает никакого отклонения, облегчающего напряжение души.

Само освоение пространства, отражавшее смысл внешнего мира, было символическим переживанием того, кто от ворот храма пирамиды на берегу Нила шел по закрытому жертвенному пути, стороны которого были украшены глубокомысленными изображениями всех символов бытия. Сквозь узкие ворота мощного портала — чувственный образ рождения — судьба неумолимо вела по все более суживающемуся проходу к последней келье, которая содержала увековеченное путем превращения в мумию тело, приковылающее к себе «Ка» умершего фараона. Эта метафизика из камня воспроизводит единственный символ пути и воплощает смысл египетской земной жизни чище и полнее, чем мог бы воплотить любой из античных и индийских символов. Он сообщает языку форм Египта такую чистоту и простоту, которые люди других культур способны ощущать только как оцепенелость.

Эстетика египетского стиля абсолютно выразилась в художественных закономерностях архитектуры вплоть до того, что здесь ис-

черпалась египетская душа. Она не позволяет никакого уклонения в другие искусства, не позволяет украшений вроде стеной живописи, бюстов, музыки мирового значения. В Египте господство архитектуры остается непоколебленным. Мы можем говорить лишь о смягчении ее языка. В залах храмов-пирамид IV династии (пирамида Хефрена) стоят лишенные всякого украшения остроугольные колонны. В сооружениях V династии (пирамида Сахура) появляется колонна с растительным орнаментом. Исполинские лотосы и пучки папирусов произрастают из прозрачной алебастровой почвы, означающей воду, с пурпурными стенами между ними. Потолок украшен птицами и звездами. Священный путь от портала к гробнице, символ жизни, есть не что иное, как река. Эта река Нил, который тождествен изначальному символу направленности. Дух родного ландшафта соединяется с душой.

Египетскому стилю свойственна полнота выражения, которая кажется просто недостижимой в других культурах. Скука была неизвестна египетской душе. Жить, и только жить, вкладывать в каждое мгновение возможную полноту содержания — вот что характерно для этого мира красоты с его символикой мумий, иероглифов и пирамид-гробниц. Характер египетского «этоса» (жизненного уклада) мы можем только чувствовать, выразить же в словах не в состоянии — не в письме и не в чтении, а в рукотворном создании образа. Глубокое безмолвие — таково первое впечатление — вводит в заблуждение относительно силы его жизненности. Здесь нет культуры обнажать высшие способности души.

Египетский стиль есть выражение отважной души. Его строгость и значительность никогда не ощущались и не подчеркивались египтянами. Египтяне отваживались на все, но они не хвастались. Египтянин любил твердый камень массивных построек, он отвечал его склонности выбирать самую трудную задачу.

И все-таки мы имеем возможность судить о том, как жили древние египтяне и какие представления о красоте они вынашивали. Об этом рассказывает древнегреческий историк *Геродот* (490 или 480—425 до н.э.).

☞ Теперь я хочу подробно рассказать о Египте, потому что в этой стране более диковинного и достопримечательного сравнительно со всеми другими странами. Поэтому я должен дать более точное ее описание. Подобно тому, как небо в Египте иное, чем где-либо в другом месте, и как река у них отличается иными природными свойствами, чем остальные реки, так нравы и обычаи египтян почти во всех отношениях противоположны нравам и

обычаям остальных народов. Так, например, у них женщины ходят на рынок и торгуют, а мужчины сидят дома и ткут. Другие народы при тканье толкают уток кверху, а египтяне — вниз. Мужчины у них носят тяжести на голове, а женщины — на плечах<sup>1</sup>.

В других странах жрецы носят длинные волосы, а в Египте они стригутся. В знак траура у других народов ближайшие родственники, по обычаю, стригут волосы на голове, египтяне же, если кто-нибудь умирает, напротив, отпускают волосы и бороду. Другие народы живут отдельно от животных, а египтяне — под одной крышей с ними. Другие питаются пшеницей и ячменем, в Египте же с презрением относятся к пище из этих злаков. Хлеб там выпекают из полбы...

Египтяне — самые богобоязненные люди из всех, и обычаи у них вот какие. Пьют они из бронзовых кубков и моют их ежедневно, при этом именно все, а не только некоторые. Они носят льняные одежды, всегда свежевывстиранные; об этом они особенно заботятся. Половые части они обрезают ради чистоты, предпочитая опрятность красоте. Каждые три дня жрецы сбривают волосы на всем теле, чтобы при богослужении у них не появилось вшей или других паразитов.

На пиршествах богатых людей после угощения один человек обносит кругом деревянное изображение покойника, лежащего в гробу. Изображение представляет собой расписную фигуру величиной в один или два локтя (от 40 до 90 см) с чертами покойника. Каждому сотрапезнику показывают эту фигуру со словами: «Смотри на него, пей и наслаждайся жизнью. После смерти ведь ты будешь таким!» Таковы обычаи египтян на пиршествах.

У египтян есть еще и другой обычай, сходный с эллинским, именно лакедемонским. При встречах со старцами юноши уступают дорогу, отходя в сторону, а при их приближении встают со своих мест. Напротив, следующий египетский обычай не похож на обычай какого-нибудь эллинского племени: на улице вместо словесного приветствия они здороваются друг с другом, опуская руку до колена.

Каждый месяц и день (года) египтяне посвящают какому-нибудь богу. Всякий может предугадать заранее, какую судьбу, какой конец и характер будет иметь родившийся в тот или иной день. Плач по покойникам и погребение происходят вот как. Если в доме умирает мужчина, пользующийся некоторым уважением, то все женское население дома обмазывает себе голову или лицо грязью. Затем, оставив покойника в доме, женщины оббегают город и, вы-

---

<sup>1</sup> Геродот. История. Л., 1962. С. 91—92.

соко подпоясавшись и показывая обнаженные груди, бьют себя в грудь. С другой стороны, и мужчины бьют себя в грудь, также высоко подпоясанные. После этого тело уносят для бальзамирования<sup>1</sup>.

О египетском идеале красоты, о чувстве прекрасного можно узнать из египетских древних мистерий. «В храме Изиды на горе Вати-эль-Хав только что отошла первая часть великого тайнодействия, на которую допускались верующие малого посвящения... Сегодня был седьмой день египетского месяца Фаменота, посвященный мистериям Озириса и Изиды. С вечера торжественная процессия трижды обходила вокруг храма со светильниками, пальмовыми листьями и амфорами, с таинственными силами богов и со священными изображениями Фаллуса».

Эти строчки из рассказа *А.И. Куприна «Суламифь»*. Они вводят нас в первый фрагмент нашей темы. *Эрос* — изначальная, стихийная, мощная страсть, которая запускает в действие механизм порождения мира. Образ живительной природы был непременным компонентом мистических культов начала времен. Поклонение ей проявлялось в разнообразных формах, иногда аскетических (аскетизм — учение и практика, позволяющие достичь нравственного совершенства путем подавления чувственных влечений), иногда бурных, оргиастических, разнузданных пиршеств.

О том, каким был *Эрос* в древних цивилизациях, мы можем судить по уникальным памятникам культуры — мистериям, духовным драмам, которые рассказывали о важнейших событиях прошлого, о сугубо секретных обрядах Древнего мира, с участием лишь посвященных. Только в Средние века они превратились в театрализованные представления, доступные зрителям. Вот одна из *мистерий*.

☞ Сет (злой бог) решил погубить собственного брата, божественного Озириса (бог плодородия и повелитель загробной жизни). Пригласил его на пиршество. Там с помощью лукавых слов заставил лечь в роскошный гроб и захлопнул крышку. Так свершилось задуманное преступление. Гроб с телом великого бога оказался в Ниле.

Жена Озириса только что родила сына и ничего не знала о судьбе супруга. В тоске и рыданиях она отправилась на поиски. Рыбы рассказали ей историю о гробе, который волнами отнесло в море и прибило к Библосу. Там выросло громадное дерево и скрыло в своем стволе тело бога и его плавучий дом. Царь той страны даже не догадывался, что в мощной колонне, которую он приказал сделать из дерева, покоится сам бог Озирис — великий податель жизни.

<sup>1</sup> См.: *Геродот. История*. С. 103—105.

Изида отправляется в Библос. Тяжелая каменистая дорога, жажда и зной подрывают ее силы. Однако ей удается освободить гроб из середины дерева. Она уносит его и прячет в городскую стену. Но Сет опять тайно похищает тело Озириса, разрезает его на четырнадцать частей и рассеивает по дорогам и селениям Египта. И все равно верная супруга не прекращает странствий и поисков.

В Древнем Египте оргии входили в высший культ скоптического (скопец — это кастрат) служения Изиде. Мистерия как раз и воспроизводила тайный смысл происходящего. Десять жрецов в белых одеждах, испещренных красными пятнами, выходили на середину алтаря. Двое других, одетых в женское платье, изображали Нефтис и Изиду, оплакивающих Озириса. Мистерия также рассказывала об обряде скоптической жертвенности. Вернейшие поклонники Изиды соглашались на оскпление, ибо эта их жертва напоминала о расчлененном теле бога.

Многие ученые, психологи, культурологи пытались распознать ускользающий смысл древних мистерий. Какие реальные события человеческой истории нашли отражение в культовых действиях? Отчего они вновь и вновь разыгрывались на протяжении веков? В чем была связь между священной жертвой и божественным плодородием? Наконец, какие стороны человеческой природы проявлялись в культовых действиях?

Разгадать смысл священных историй — значит проникнуть в тайну человеческой природы. Раскрыть тайну любви — по существу, распознать феномен человека с его идеалом прекрасного. Ведь каждый из нас, независимо от того, к какой культуре принадлежит, пытается преодолеть одиночество, обрести сладчайший миг единения. В человеческой любви коренится та поэтическая сила, которая создала миф.

Древние мистики утверждали, что духовная любовь первична по отношению к любви тела. Любовь открывалась в мистериях во все времена у многих народов. Это единственный путь к богу, к жизни вечной, к нетленной красоте. Только она освящает землю. Возможно, здесь и таится первоначальная разгадка. Любовь плоти делается великой и святой, когда она становится реализацией и завершением любви духа. Какие чувства испытывал человек после и благодаря мистерии? Возвращаясь к обыденной жизни, он не мог забыть о своих глубинных переживаниях. Человек испытывал необыкновенное потрясение, завораживающее все его существо. В сравнении с этим очарованием рутинная жизнь казалась пресной и малопривлекательной.

Однако наступал и третий акт этой истории — возвращение в мир обновленного бога. Оно сопровождалось всеобщим примирением и ликованием. Эрос увлекал не только в «недра душ помраче-

нье» (*М. Цветаева*), он просветлял душу, пробуждал совесть. «Не позволяйте себе превратить этот ужас в повседневность. Оказавшись действующим лицом этой драмы, опомнитесь, прокляните разрушительные страсти» — таков урок древних мистерий... Как пишет отечественный философ *Ю. Бородай*:

Несомненно одно: важнейшая функция этой грозной мистерии, ее всеблагая цель, тот примиряющий человека с самим собой, «очищающий» душу эффект (катарсис), который достигался путем предельного напряжения и реального воспроизведения (и изживания) прямо противоположных, страшных и разрушительных сил. Загадка трагедии, таким образом, состоит в том, что цель (нравственное просветление) и средства достижения этой цели прямо противоположны. И тем не менее необходимый эффект — катарсис — здесь налицо<sup>1</sup>.

О большом общественном значении музыки в Египте говорят многочисленные барельефы с изображением певцов и инструменталистов, начиная с Древнего Царства (III тыс. до н.э.). Музыка сопровождала трудовые процессы, массовые празднества, религиозные обряды, а также действия, связанные с культом богов Озириса, Изиды и Тота. Она звучала на торжественных шествиях и во время дворцовых развлечений. С глубокой древности существовало в Египте искусство *хейрономии*, сочетавшее дирижирование хором и «воздушное» нотное письмо (по-древнеегипетски «петь» — буквально производить рукой музыку). Среди изображений часто встречаются ансамбли арф. В период Нового царства (XVI—XI вв. до н.э.) при дворе фараона наряду с местной капеллой вводится сирийская капелла. Развивается военная музыка. В эллинистический период в Александрии, одном из крупнейших культурных центров древности, был сооружен первый орган (*гидравлос* — водяной орган, III в. до н.э.).

Холодный мрачный загадочный мир древнеегипетской красоты, оставивший нам имена богов в их странных для наших представлений обликах. Мир, полный загадок и уходящих вдаль пространственных линий.

### Язык древнеегипетской культуры

По словам Т. Шерковой:

Этот спектакль начался в III тысячелетии до н.э. и завершился в канун христианской эпохи, его постановщиками были древнеегипетские боги, а их великие замыслы осуществляли обитатели долины и дельты Нила. Не существует единого сценария этой пьесы. Он

---

<sup>1</sup> *Бородай Ю.М.* Эротика, смерть, табу. М., 1996. С. 134—135.

развеян временем по различным памятникам письменности, получившим условные названия: «Тексты пирамид», «Тексты саркофогов», «Книга мертвых». Их сохранилось много, хотя время оставило свой разрушительный след, вымарав большие части текстов. Но дело не только в этом. Язык древнеегипетской культуры, полный иносказательности, мифопоэтической образности и символов, не имеет адекватных переводов на языки современных культур. Множество прекрасных интерпретаций древнеегипетской культуры создано со времени ее ухода в вечность, и в каждой из них отразился портрет эпохи их написания и конкретного автора, предпринимавшего иногда очень удачную попытку живописать культуру древнего Египта как бы изнутри<sup>1</sup>.

Древний Египет — это образ юной, наполненной чистой радостью начинающейся жизни, упивающийся ею, жизнью, неомраченной зрелищем гибнущих культур, ведающей и чтящей строгий порядок, знающей один мотив дороги и одну цель — путь к гробу, совершаемый бесстрастно, повинуюсь предначертанности, судьбе. Но, может быть, путь к гробу — лишь пролог к главному содержанию культуры? Ведь гроб — это дорога в вечность, и о ней написана драма древнеегипетской культуры, названная «Выхождение в день».

Во всех известных космогонических мифах начальным актом творения мироздания, собственно бытия, является создание тверди, первохолма, поднявшегося над водами первобытного океана Нуна. Этот образ был рожден самой природой — ежегодные разливы Нила оставляли на почве долины и нижней пустыни возвышенные участки земли, на которых еще первобытное население Египта основало поселения, святилища и некрополи.

Этот первобытный холм-космос персонифицировался с образами богов-творцов: Атума гелиопольской космогонии, Птаха-Татена Мемфиса и Амона Фиванского. Они олицетворяли целостность, полноту, единство, замкнутый космос, который состоит из частей других первоматерий, символизированных божествами. Свет — неотъемлемое качество космоса, поэтому в гелиопольской, видимо, наиболее древней версии о сотворении мира, бог Атум слился с солнечным богом Ра и величался Атум-Ра. Это, однако, не мешало египтянам относиться к ним как к двум разным богам. В контексте полярных представлений солнце в течение дня, проплывая на своей небесной ладье, старело: на восточном горизонте солнечное божество именовалось Хепри, в зените — это был Ра, на западном горизонте оно превращалось в Атума. Ночью бог Ра плыл во тьме под-

---

<sup>1</sup> Шеркова Т. Выхождение в день // Архетип. 1996. № 1. С. 63.

земного Нила, сражаясь со своим извечным врагом змеем Апопом, поднимаясь через расщелину, соединяющую Нижний мир, Средний мир и Верхний мир.

Смутные воспоминания о том, что человеческий род — египтяне — чуть не был уничтожен, сохранились в одном из мифов о боге Ра. Этот бог, собственно говоря, и создал людей, именно людей — древнеегипетская мифология не знает первочеловека. По одной версии, люди вышли из тела Ра, по другой — из его слез. Однажды люди задумали недоброе против своего старого царя, поэтому он призвал к себе любимую дочь Око Ра и велел наказать всех людей. После того как богиня в образе огнедышащей змеи истребила огромное количество людей, Ра, испугавшись за жизнь человеческого рода, приказал ей остановиться.

Напоенная вином цвета цвета крови, она утихомирилась, и оставшимся на земле людям была сохранена жизнь. В основе событий этого мифа — представления о разрушительной для египтян силе засушливых периодов, с которыми весьма часто им приходилось сталкиваться. Египтяне имели обыкновение отмечать возвращение богини Ока Ра. Люди отправлялись на берег Нила, канала или другого водоема и проводили там весь день, поклоняясь воде, дарящей им жизнь. Кстати, обычай обводить глаза краской также пришел из древности. Правда, в те времена использовалась зеленая краска — малахит, символизирувавшая воскресение, новое рождение.

### Ритм как понятие эстетики

Ритм — один из фундаментальных принципов бытия, означающий периодическое повторение каких-либо явлений через определенные промежутки времени. В глубокой древности было замечено, что вся живая и неживая природа подчиняется определенным ритмам. День сменяется ночью, сменяются времена года, рождение и смерть, восход и закат — все это имеет определенную повторяемость. По мнению американского социолога *Льюиса Мэмфорда* (1895—1990), именно в Древнем Египте реализовалась магия ритма. Он считал, что уникальным феноменом египетской культуры можно считать концентрацию рабочей силы и создание основ организации, которые сделали возможным выполнение работ невиданных ранее масштабов. Все это требовало огромной восприимчивости к ритму. Ведь гигантские инженерные задачи, выполненные пять тысяч лет назад, были невозможны без ритмически организованных усилий.

Механизация социальной жизни в древней форме ритуала родилась значительно раньше, нежели механизация орудий труда. Но как только новый механизм был создан в виде коллективной рабо-



ты строителей, он начал быстро распространяться и приводил к такому увеличению выработки энергии и объема выполняемой деятельности, которые были немислимы до этого. Вместе с умением концентрировать колоссальные механические силы возник новый вид динамизма, который преодолевал инертность и узкие рамки ограниченной земледельческой культуры абсолютной новизной своих достижений.

Мэмфорд разъясняет: примененные царской властью силы значительно раздвинули пространственно-временные границы. Работы, для завершения которых когда-то требовалось несколько столетий, теперь выполнялись за период меньший, чем жизнь одного поколения. По распоряжению царя создавались горы из камня и обожженной глины, пирамиды и зиккураты: фактически весь ландшафт был изменен, в его точных границах и геометрических формах отразились космический порядок и нестигаемая воля человека. Ни одна сложная механическая машина, хоть сколько-нибудь сравнимая с этим механизмом, нигде не использовалась вплоть до IV в. н.э., когда в Западной Европе получили распространение часы, ветряная и водяная мельницы.

Как считал древнегреческий философ *Платон* (ок. 428 — ок. 348 до н.э.), порядочный и мужественный человек живет в ином ритме, нежели, к примеру, злой человек, отдавшийся безобразию. На самом деле есть ритмы возбуждающие, окрыляющие человека и вдохновляющие его на активные действия. Другие же ритмы расслабляют людей, порождают уныние и тоску. Платон считал, что есть «соответствие между благообразием и ритмичностью, с одной стороны, и уродством и неритмичностью — с другой»<sup>1</sup>.

*Аристотель* (384—322 до н.э.) также толковал ритм как феномен, который помогает обрести душевную гармонию, пробуждает творческие способности. Ритм он считал одним из основных принципов, который определяет взаимодействия человека и мира. В работе «Политика», задумываясь над проблемами воспитания, Аристотель сначала выявлял особенности воздействия на человека ритма и его силы. «Ритм и мелодии, — писал он, — содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств»<sup>2</sup>.

Аристотель также указывал на этико-эстетический аспект ритмико-гармонических сочетаний в искусстве, в действительности и в самом человеке. «Да и у гармонии и ритмики существует, по-

<sup>1</sup> *Платон*. Соч. в 3 т. М., 1972. Т. 1. С. 184.

<sup>2</sup> См.: *Идеи эстетического воспитания*. М., 1973. Т. 1. С. 166.

видимому, какое-то сродство их (с душою), почему одни из философов и утверждают, что сама душа есть гармония, а другие говорят, что душа носит гармонию в себе»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Многие категории эстетики сложились задолго до того, как появилось само это слово. В египетской культуре мы встречаемся с понятиями стиля, ритма. Возникает представление о красоте, о протяженности пространства и времени. В последующие века эти понятия будут обогащаться, вбирая в себя художественный опыт других поколений.

Пройдут тысячелетия, но никогда мировая культура не создаст больше таких загадочных образов прекрасного. Парадоксален знак красоты, понимаемый как дорога к смерти. Тягуче время, но в то же время оно воспринимается как ясный символ движения. Внутри культуры скрыта мощная динамика, но какая-то неведомая сила остановила ее, придав цивилизации оттенок стылости, медлительности. Кстати, Нефертити вряд ли воспринималась бы как красавица в иной культуре. В ней нет пышнотелости, которая ценилась в эпоху Возрождения. Нет в ней античной гармонии человеческих черт, своеобразного эталона красоты, открытой древнегреческими скульпторами. Но в ней, в Нефертити, есть ощущение детскости, таинственности и в то же время грозной силы.

## Литература

*Бородай Ю.М.* Эрос, смерть, табу. М., 1996.

*Бычков В.В.* Эстетика. Краткий курс. М., 2003.

*Карцева Г.А.* Ритм как философско-антропологический феномен. М., 2003.

*Конев В.А.* Красота // Человек. Философско-энциклопедический словарь. М., 2000.

*Шеркова Т.* Выхожение в день // Архетип. Философско-психоаналитический журнал. 1996. № 1.

*Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993.

---

<sup>1</sup> См.: *Идеи эстетического воспитания*. М., 1973. Т. 1. С. 167.

## Тема 2

### Смысл и очарование мифов



*Амфора с изображением Аякса и Ахилла*

#### **Олицетворение любви в мифе об андрогинах**

Когда древние говорили: «Я человек и ничто человеческое мне не чуждо», они подразумевали прежде всего чувство прекрасного, эмоции и вожделения, тайные умыслы и страсти. Эти движения души уникальны, их нет в животном мире. Драма человеческого существования раскрывается именно в «упоеании страстями». Среди них первозданной кажется нам любовь. Это она олицетворяет красоту, хранит и пестует ее. Ведь человечество ни одного дня не могло бы прожить без любви. На протяжении всей истории человечества у разных народов, в различных религиях, в музыке и поэзии, в танце и живописи звучит вечная тема любви. Любовь Дафниса и Хлои, Ромео и Джульетты, Руслана и Людмилы, пушкинское «Я вас любил безмолвно, безнадежно...» Мудрецы всех времен пытались понять, как родилась любовь. Незадолго до смерти отечественный артист Николай Еременко-младший, выступая по телевидению, сказал такую фразу: «Лучшим доказательством существования Бога является его дар — любовь...»

В самом деле, почему какой-то человек, которого мы встречаем на жизненном пути, оказывается для нас самым дорогим и желанным на свете? Любимый человек бесконечно дорог нам. А само это

чувство открывает мир прекрасного, возвышенного и нравственно-го. Любовь захватывает все человеческое существо. В жизни каждого человека любовь играет огромную роль. Любящий человек способен даже пожертвовать собой ради любимого.

☞ О тайне любви рассказывает древний миф. Жили на земле когда-то особые люди — андрогины. Тело у них было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног столько же, сколько рук. У каждого два совершенно одинаковых лица. Голова же у этих лиц, глядевших в противоположные стороны, была общая. Эти существа были и мужчинами и женщинами одновременно. Андрогины считали себя верхом совершенства и гордились своей красотой. Они даже возмнили, что они равны богам. Вот почему боги долго совещались, как уменьшить силу этих людей. И они решили разделить их тело на две половинки.

И вот когда тела были рассечены пополам, рассказывается в мифе, каждая половинка с вождением, со страстным желанием устремилась к другой половинке. Они обнимались, сплетались и, страстно желая срастись, умирали от голода и вообще от того, что их желание оставалось бесплодным.

Красивый миф, не правда ли?

Любовь — это стремление отыскать свою половинку, т.е. человека, который безмерно дорог вам и воспринимается как ваша собственная частичка. Люди тянутся друг к другу, потому что они принадлежат к мужскому или женскому полу. Анатомически они устроены по-разному. Сама природа предусмотрела это слияние тел — так рождается новая жизнь. Но не будь любви, человеческий род просто вымер бы. Любовь — это не животное чувство. В ней тоска и страдание, восторг и разочарование, безмерное переживание радости жизни и душевная боль.

Далекий по времени миф... Но ведь в нем, пусть и необычное, объяснение тайны того очарования, которое несет в себе любовь. Древнегреческий философ Платон, французский писатель и философ *Жан-Жак Руссо* (1712—1778), немецкий философ *Артур Шопенгауэр* (1788—1860) пытались найти другое, немифическое происхождение любви. Однако пока человечество располагает только единственной версией — мифологической.

Иногда люди думают: любить — это так просто... Мы выбираем, нас выбирают. Ведь обязательно кто-то нравится другому человеку. Придет и мое время, я почувствую нежность к кому-нибудь или увижу, что кто-то без ума от меня. На самом деле любовь не только благородное и прекрасное чувство. Она требует серьезного к себе отношения. Многие хотят, чтобы их любили. Но важно уметь любить самому. Это не очень просто любить человека за то, что он

есть на земле. Не бывает любви и без жертвы или готовности жертвовать собой ради близкого человека. В истории человечества было немало примеров, когда влюбленные шли на смерть, чтобы сохранить жизнь любимому существу. Любовь только тогда прекрасна и удивительна, когда она помогает стать лучше, добрее, мудрее и ей, и ему. Действительно, любовь — это необыкновенный дар и чудо. И именно об этом по-своему мудро рассказывает нам древний миф.

### Миф об Изиде

Изида — величайшая из богинь, как считали древние египтяне. Они приписывали ей чудодейственную силу, которой она пользовалась исключительно для того, чтобы делать добро. Изиды была сестрой и супругой бога Озириса и родила ему сына Гора. Озирис стал первым царем на свете и своими благодеяниями заслужил любовь людей. Но брат его Сет проникся ненавистью к нему. Брат из зависти убил его, разрубил на части и разбросал по всему Египту. Поэтому Изиды не могла похоронить его как следует, а по египетским представлениям это означает, что он не мог жить посмертной жизнью. Но Изиды собрала все части тела Озириса, соединила их с помощью своих чар и вдохнула в него новую жизнь. После этого она сошла с ним в загробное царство, где Озирис стал владыкой душ умерших.

Пленительный образ Изиды — образ супружеской верности, жертвенности, бесконечной преданности. Греки познакомились с культом Изиды примерно в VII в. до н.э. и стали поклоняться ей примерно с V в. до н.э. Греки видели в ней небесную правительницу мира, дарительницу жизни, поборницу порядка в природе и обществе, покровительницу женщин. Но всегда и прежде всего они видели в ней богиню, «великую чарами», могучую волшебницу.

Древнейшие египетские изображения Изиды относятся к началу III тыс. до н.э. Многочисленные греческие и римские статуи и статуэтки представлены почти во всех собраниях древностей. Еще до расшифровки египетских иероглифов Европа уже знала мифы об Изиде благодаря сочинению историка *Плутарха* (ок. 45 — ок. 127) «О Изиде и Озирисе». В Новое время Изиды интересовала в основном композиторов: мы встречаемся с ней в опере «Волшебная флейта» *Амадея Моцарта* (1791).

### Поэзия чувств в образе Психеи

Мир психики человека неисчерпаем и парадоксален. Название «психика» происходит от греческого слова *psyche* — душа, дыхание,

бабочка. Психея — олицетворение человеческой души и дыхания, «огонь, мерцающий в сосуде», по выражению поэта. Психею обычно изображали в виде облачка дыма и струящегося пара. Она покидала тело человека после его смерти. В более поздние времена Психею представляли в виде бабочки или девушки (иногда с крыльями бабочки).

В греческой культуре миф — сказание, рассказ о каких-то событиях, которые сопровождали историю разных народов у ее истоков. У каждого народа были свои мифы, свои рассказы. У греков Психея — супруга бога Эроса (Эроса). Миф о Психее чрезвычайно важен для понимания природы человеческой души. Поэтому обратимся к нему, как он был рассказан древнеримским писателем *Апулеем* (ок. 124 до н.э.). В этом произведении какая-то старушка рассказывает историю девушке, похищенной разбойниками, чтобы развлечь ее. В основе этой сказки лежит сюжет, который был достаточно распространен в творчестве многих народов. Достаточно назвать «Аленький цветочек» русского писателя *С.Т. Аксакова* (1791—1859).

☞ Так вот, жили-были царь и царица. У них было три прекрасных дочери, старшие довольно удачно вышли замуж. Что же касается младшей, то к ней никто не мог подступиться. Она отличалась такой неземной красотой, что каждый лишь восхищался ею, словно прекрасной статуей или богиней. Люди стали поговаривать, что Психея — не какая-нибудь обыкновенная царевна, а новая Афродита, богиня любви.

Разгневанная невысказанной красотой смертной девушки, Афродита велела своему сыну Эроту ранить сердце Психеи стрелой любви к самому отвратительному мужчине на свете. Когда отец девушки спросил у Дельфийского оракула, как найти жениха для дочери, оракул велел ему отвести Психею в свадебном наряде на высокую гору, а там за ней придет чудовищный чешуйчатый дракон. Увидев Психею, Эрот был пленен ее красотой и забрал ее в свои чертоги.

Эрот взял обещание со своей невесты, что она никогда не будет пытаться увидеть его лицо. Между тем сестры пришли на скалу и стали оплакивать Психею. Она попросила у возлюбленного встречи с ними. Но тот пригрозил ей серьезными испытаниями. Однако Психея встретилась с сестрами. И здесь мы вступаем в мир человеческой обыденности. Сестры позавидовали Психее. Они даже стали советовать ей убить чудовище, потому что не знали о настоящем муже Психеи.

Эрот покинул Психею, потому что понял: она раскрыла его тайну. В отчаянии Психея бросилась в реку, но из любви к Эроту река вынесла ее. Измученная тщетным стремлением к любимому и к смерти, Психея отправилась к сестрам, которые своими ковар-

ными советами едва не погубили ее, и сказала им, что Эрот любит их, а на нее и смотреть не хочет. Сестры бросились к скале и разбились...

В пересказе мифа попробуем разглядеть мир человеческих чувств. Здесь любовь и зависть, доверие и хитрость, красота и ее отражение — уродливость, успех и крушение, мечта и реальность, жизнь и желание уйти из этого мира, очарование и разочарование. Поистине в этом мифе — весь наш внутренний мир.

Проследуем за мифом, и тут окажется, что даже боги могут изменить себе.

☞ Узнав о проделках сына, Афродита из богини любви превратилась в богиню злобы. Она впала в такое буйство, которое оказалось неслыханным для тысячелетней истории греческих мифов. Афродита велела служанкам отхлестать Психею плетьюми, а затем принялась за нее сама. Разодрала на ней платье, вырвала пряди волос, потом потребовала, чтобы Психея выполнила три задания. Богиня высыпала перед ней груды пшеницы, ячменя, проса, мака, гороха, чечевицы, тщательно перемешала все и велела Психее рассортировать это зерно к зерну. Однако муравьи выручили красавицу и помогли ей в трудном деле.

Затем Афродита велела ей принести клок шерсти из золотого руна диких овец, которые паслись за рекой. Здесь на помощь Психее пришел тростник — покровитель влюбленных. Он посоветовал ей дожидаться полудня, когда разморенные жарой овцы присмирят и устанут, и собрать с кустов клочки шерсти, оставленные овцами на пути к пастбищу. И снова Афродита была посрамлена.

Наконец Психея должна была принести воду из источника на крутой скале, который сторожили недремлющие драконы. Эту воду принес Психее орел самого Зевса. Афродита догадалась, что тут не обошлось без помощи и сочувствия. И тогда она велела Психее отправиться в загробное царство и принести баночку с волшебной мазью, дарующей красоту. Сознывая, что это поручение невозможно выполнить, Психея поднялась на башню, чтобы броситься вниз. Но башня помогла Психее, рассказав ей, как попасть в загробное царство и вернуться оттуда, ни в коем случае не открывая баночку, которую она добудет в загробном мире. Но разве женщина может убежать от собственного любопытства? В баночке оказалась не красота, а «подземный стигийский сон». И Психея погрузилась в вечный сон.

Неужели мифу конец? А Эрот? Он простил Психею, снял с нее сон легким уколом своей стрелы и велел ей отнести коробочку Афродите. А сам бросился к Зевсу. Так, мол, и так. Люблю Психею и все тут. Что делать Зевсу? Возвел он смертную Психею в ранг боги-

ни. Мифологическое повествование о трагической и все же счастливой любви Психеи и Эроса — один из самых распространенных, постоянных и популярных сюжетов литературы и искусства.

Если примерить на себя события этого мифа, то окажется, что мы не только понимаем чувства и поступки его героев, но и сами испытывали и разочарование, и горе, и безутешность, порою сами искали вечного забвения. Но всегда оказывалось: рано, еще есть выход... И находили ненависть там, где искали любовь. Впрочем, спросим себя: умеем ли мы хранить тайну, не проявляем ли излишнего любопытства, знаком ли нам голос зависти? Нам понятен древний миф о Психее — рассказ о человеческих слабостях, стремлениях, поражениях и победах. Миф нам возвещает: сколько преображений претерпевает человеческая душа, какие только испытания не выпадают на нашу долю. Как часто мы находимся на грани смерти, которую зовем...

Зову я смерть. Мне видеть неverteж  
Достоинство, что просит подаяния...  
И прямоту, что глупостью слывет,  
И глупость в маске мудреца, пророка,  
И вдохновения зажатый рот,  
И праведность на службе у порока.

Уильям Шекспир. Сонет 66 в перев. С.Я. Маршака

Но что такое миф? На первый взгляд он кажется только бесформенной массой фантазий. Возможно, это рассказ о каком-то историческом событии, которое забылось, осталось в памяти людей в виде живого красочного повествования. А может быть, это просто вымысел, что-то вроде сказки. Нет, ученые давно осознали: в мифе выражена глубокая правда о нас, о нашей душе.

В индийском эпосе «Ригведа» есть известный гимн Насадия, толкующий о начале мира.

Кто верно знает, кто теперь расскажет,  
Откуда этот мир возник, откуда?  
Позднее боги появились, чем он сам.  
Кому же знать, откуда он возник?  
Был кем-то создан или не был  
Тот, от кого широкий мир явился.  
Кто вниз глядит из крайней бездны неба,  
Возможно, знает он или не знает?<sup>1</sup>

Конечно, это философский вопрос, выраженный в мифопоэтической форме. И в греческой и восточной традиции философия начиналась с удивления: откуда возник этот мир? Таинство звезд-

---

<sup>1</sup> Меликов В.В. Введение в текстологию традиционных культур. М., 1999. С. 121.



ной бездны привлекало человека раньше, чем тайна его бытия. Но впоследствии пути греческой и индийской традиции разошлись. В индийской культуре человек стал восприниматься как часть земли, неба, звезд, луны, солнца.

Миф — это, разумеется, вымысел, он соединяет в себе элементы теории и художественного творчества. Первое, что поражает в нем, это близкое родство с поэзией. Иные полагают, что древний миф — это та почва, на которой постепенно вырастает современная поэзия. В самом деле, миф часто служит материалом для искусства.

### Музыка, воплощенная в мифе об Орфее

Возьмем, к примеру, миф об Орфее. Это сын греческого бога Аполлона и музы Каллиопы, величайший певец и музыкант греческих мифов. Тот факт, что Орфей почитался как герой, полностью соответствует представлениям античности. Эта честь выпадает не только тому, кто побеждает в бою, но и превосходному артисту, музыканту, художнику. И величайшие герои считали его равным себе. Это был буквально волшебник своего искусства: когда он трогал струны лиры и начинал петь, дикие звери сходились к нему из чащи, слетались птицы, деревья и скалы собирались вокруг него. Волк лежал рядом с барашком и растроганно внимал Орфею, даже широколиственный платан не бросал тени на полевой цветок. Во всей природе воцарялись мир и согласие.

Не меньше, чем своим искусством, Орфей прославился и своей любовью к молодой жене Эвридике. Но им не было суждено долго наслаждаться счастливой супружеской жизнью.

☞ Однажды, собирая на лугу цветы, Эвридика наступила на ядовитую змею, и Орфей, поспешивший на ее крик, застал жену уже бездыханной. Охваченный безмерной скорбью, Орфей решился на отчаянный шаг: он добровольно сошел в царство мертвых. Очарованный его музыкой Харон (перевозчик умерших в царство вечной мглы) перевез его через Стикс, и Орфей смиренно предстал перед богами подземного мира Аидом и Персефой, моля выслушать его песню о любви к Эвридике и просьбу вернуть ему желанную супругу. Ведь это будет всего лишь отсрочка — пройдя жизненный путь, Эвридика неизбежно вернется в царство Аида. Если же это невозможно, пел Орфей, он просит о другой милости: позволить ему остаться здесь, не разлучать его с милой тенью.

Песнь Орфея тронула обитателей загробного царства. Расплакалась даже суровая Персефона. И Аид согласился выполнить просьбу Орфея, но с одним условием: бог Гермес поведет Орфея из загробного царства, а за ними пойдет Эвридика. И пока они не

увидят свет солнца, Орфей не должен оглядываться на нее, иначе она вернется к теням.

Орфей с восторгом согласился на условие Аида и держал себя в руках всю долгую и трудную дорогу. Лишь когда они подошли к пределу, за которым начиналось царство живых, нервы у Орфея не выдержали. Он оглянулся, не заблудилась ли Эвридика, не отстала ли от них, утомленная долгим путем, и увидел ее удаляющуюся тень. Он сам стал причиной ее второй смерти...

Тщетно пытался Орфей снова проникнуть в царство мертвых, неумолимый Харон не хотел перевозить его во второй раз через Стикс. Семь дней и семь ночей, без еды и питья, сидел Орфей на берегу мрачной реки и плакал — все было напрасно. Орфей снова увиделся с Эвридикой только через четыре года. Он погиб от рук фракийских женщин, которые назвали его врагом человеческого рода за то, что он избегал их после смерти Эвридики. Однажды во время празднеств захмелевшие вакханки увидели Орфея на поляне под Родопскими скалами и стали бросать в него камнями, но камни останавливались на лету, очарованные пением Орфея. Тогда вакханки набросились на него, подобно стае хищных птиц, разорвали на куски, а голову и лиру бросили в волны реки. Вся природа ужаснулась этому злодеянию и облачилась в траур, плакали даже скалы и своими слезами переполнили реку. С тех пор с приближением годовщины смерти Орфея, природа всякий раз печалится заново. Согласно преданию, волны перенесли голову и лиру Орфея на остров Лесбос, на котором возродилось лирическое пение.

А теперь подумаем о смысле мифа. Прежде всего в нем выражена мысль: никому еще не удавалось вернуться из царства мертвых. В мифе об Орфее выражена также высокая значимость пения, музыки и поэзии в греческом мире. Любимца муз почитали повсюду, возникла даже секта особо ревностных его почитателей (орфики). Трогательная история его любви и трагическая смерть знакомы нам прежде всего благодаря римским поэтам — *Вергилию* («Георгики») и *Овидию* («Метаморфозы»).

Сцены из этого мифа запечатлены на множестве античных ваз и рельефов, наиболее известный из них — рельеф работы одного из учеников знаменитого греческого скульптора *Поликтета* (ок. 420 до н.э.), некогда украшавший алтарь олимпийских богов на афинской Агоре. Однако нам он известен только по римским копиям. О популярности Орфея говорят и раннехристианские римские фрески и мозаики. В археологическом музее Константинополя, например, хранится поздняя мозаика «Орфей среди чудовищ», созданная в VI в. в Иерусалиме. Естественно, что самой большой популярностью Орфей

пользовался у композиторов всех жанров. Оперу «Орфей» написал еще в 1607 г. композитор *К. Монтеверди*. Одна из вершин мирового оперного творчества — «Орфей и Эвридика» *К. Глюка* (1762). Музыка к балету «Орфей» написал *Игорь Стравинский* в 1948 г.

### Фатальность судьбы в образе Сизифа

Однако между мифом и искусством есть существенное различие. Когда творит художник, ему необязательно видеть перед собой объект изображения. Жил ли на самом деле Орфей или Пигмалион — человеку, создающему искусство, это безразлично. Ведь его волнует собственное воображение, он отдает дань своей фантазии. Миф без веры невозможен. Каким бы странным он ни выглядел, сколь ни казался бы неправдоподобным, мы относимся к нему с полным доверием. Без веры в реальность своего объекта миф теряет основу.

☞ Сизиф — сын повелителя ветров Эола. Он — основатель и первый царь Коринфа, хитрейший из людей. Биография Сизифа изобилует всевозможными плутовскими проделками, в частности, он был мастер соблазнять легковверных царских дочерей. Но это все не так оригинально, поэтому в памяти людей прежде всего запечатлелись уловки, к которым прибегал Сизиф, чтобы избежать смерти. Ему не хотелось умирать раньше времени. Дело было так: Сизиф видел, как Зевс похитил у речного бога Асопа его дочь Эгину, и выдал эту тайну Асопу, предварительно выпросив приличное вознаграждение. Разгневанный Зевс послал к Сизифу черного бога смерти Танатоса, но Сизиф изловчился, связал Танатоса и засадил его в железную бочку (или, по другой версии — просто в подвал). Это привело к катастрофическим (особенно для богов) последствиям: люди перестали умирать, не приносили жертвы богам, так как перестали их бояться. Порядку, на котором базировалось само существование богов, угрожала серьезная опасность, поэтому Зевс послал на землю бога войны Ареса с приказом освободить Танатоса, после чего Танатос доставил душу Сизифа в загробный мир.

Однако Сизиф не терялся в любой ситуации. Он предусмотрительно наказал своей жене Мeroпе в случае его смерти не приносить погребальных жертв. Не дождавшись положенных им даров, владыка загробного царства Аид и его супруга Персефона вызвали к себе душу Сизифа для объяснений. Сизиф обещал навести порядок, если его ненадолго выпустят на свет. Он тут же сходит к жене и делает ей строжайшее внушение: что, мол, это за манера — не выполнять свои обязанности, форменным образом оскорблять богов.

Красноречие Сизифа произвело на Аида большое впечатление, а Сизиф утратил последние остатки уважения к мудрости и прозорливости богов. Придя в Коринф, он и не думал возвращаться на тот свет, а стал проводить время в кутежах, попойках и прочих земных удовольствиях. Посланный Аидом Танатос на этот раз благоразумно выждал, чтобы вино основательно затуманило Сизифу разум, и лишь тогда безжалостно исторг из него душу.

По примеру Сизифа люди могли бы, пожалуй, подвергнуть сомнению всеведение и авторитет богов, поэтому Зевс придумал для него наказание в назидание другим. Сизиф вечно пытается вкатить на гору огромный камень, но перед самой вершиной камень выскальзывает, скатывается вниз, и Сизифу приходится начинать все сначала. Тяжелая, а главное, бессмысленная и отупляющая работа символизирует тщетность всех попыток тягаться с богами. Должно быть, сознание, что в этой работе никакая хитрость не поможет, мучила Сизифа не меньше, чем ее бесплодность.

Бессмысленный, отупляющий «сизифов труд» знаком людям и сегодня и, к сожалению, не только в виде выражения, дошедшего до нас из античных мифов. Первое из известных нам упоминаний о Сизифе имеется в «Одиссее» древнегреческого поэта *Гомера*. В современной литературе и искусстве образ Сизифа воскресает, например, в «Мифе о Сизифе» французского писателя и философа *Альбера Камю* (1913—1960).

### Что же рождает ощущение красоты?

В пересказах античных мифов есть ощущение творческого вымысла, выразительно подчеркивающего прекрасное. Психея — само воплощение красоты. Орфей — музыкант, способный зачаровать мир природы, вызвать слезы даже у богов. Сизиф, конечно, трагическая фигура: но он бросил вызов богам, показав свое хитроумие. Но образы красоты здесь особые, их источник — жизненный опыт древнего человека. Если бы миф не давал особого способа восприятия мира, он не позволял бы судить об окружающих вещах и своеобразно истолковывать их. Чтобы понять образ мифологического мышления, нужно дойти до глубочайших слоев восприятия. Мифологический мир гораздо более текуч и расплывчат.

Мир мифа — *драматичен*; это мир действий, усилий, борющихся сил. Схватка этих сил усматривается во всех явлениях природы. Мифологическое мышление пропитано этими эмоциональными качествами. Все, что бы ни находилось в поле зрения или чувства, окутано этой атмосферой радости или горя, волнения, ликования

или уныния. Когда мы испытываем сильную эмоцию, в нас возрождается драматизированное понимание всех окружающих вещей: они теряют свой привычный облик, окрашиваются в особый цвет наших страстей — любви или ненависти, страха или надежды.

Если мы хотим принять во внимание мир красоты, отраженный в мифе, мы не можем подойти к нему с позиций критики. Мифологический опыт мы берем как некую данность. Ведь то, что здесь нам нужно, — это не просто объяснение мыслей и верований, а истолкование самой мифологизированной жизни. Миф — выдающееся достижение, ценнейший материал жизни, тип человеческого переживания, способ уникального существования. Это не только социальный, культурный, но прежде всего антропологический феномен. Иначе говоря, можно рассматривать миф как специфический тип человеческого бытия.

В мифе воплощаются тайные мечтания человека, его представления о жизни и драматургия бессознательного. В недрах культуры легко отыскивается жар души, спонтанное влечение, жизненный порыв. Литературовед и историк *Михаил Гершензон* (1869—1925) в работе «Гольфстрем» показал, что не только ум может стать импульсом культурного творчества. Хитрость как орудие ума далеко не всегда оказывается универсальным истоком культуры.

В культуре ощутим живой нерв, глубинное наполнение, полное движение живительного преображения. «Первобытная мудрость, — пишет Гершензон, — содержала в себе все религии и всю науку. Она была как мутный комок протоплазмы, кишащий жизнями, как кудель (волоконистая часть льна, пеньки. — *П.Г.*), откуда человек до скончания времен будет прясть нити своего отдельного знания». Культура не только рассудочна, аналитична. Она вбирает в себя человеческие страсти, тайные умыслы и вожеления.

Человеку психологически неуютно в разорванном, расколоте мире. Он интуитивно тянется к нерасчлененному восприятию. Миф освящает человеческое существование, придает ему смысл и надежду. Он помогает одолеть безжалостную, критическую направленность сознания. Вот почему люди так часто отступают от трезвой мысли, отдавая предпочтение миру мечты. Вот почему мифы никогда не потускнеют. Люди будут всегда отыскивать в них эталоны вечной красоты.

В наши дни стало ясно, что древнейшие формы постижения мира не только остаются у истоков истории, но продолжают жить. Представление о том, что какие-то формы человеческого духа, связанные с красотой мира, могут быть окончательно изжиты, а ступени духовного восхождения попросту забыты, оказалось не более чем иллюзией. Обнаружилось, что человеческие достижения не утрачиваются, а сопровождают человеческий род непрестанно.

Выяснилось, что миф — далеко не простой феномен. Нет оснований оценивать миф как неправду, как некую мнимость и чистое заблуждение. Именно поэтому мы видим, как возрождаются сегодня особенности той красоты, которую несет в себе миф, например, в блистательной литературе латиноамериканских стран. На долю того или иного персонажа выпадает удивительная, постоянно возобновляемая судьба. Он как бы приговорен воспроизвести некий эскиз жизни, неоднократно разыгранный на подмостках истории.

Поэтическое вдохновение побуждалось не только фантазией, создававшей миражи. Напротив, в мифе проступала некая неразложимая правда. За зыбкостью и своеобразием обнаруживается неизмеримо глубокое постижение реальности. *Мифологизм* — вообще одна из наиболее характерных черт литературы прошедшего века. Нашу эпоху называют мифологической. Переработка, актуализация мифа обнаруживаются в творчестве многих писателей. Некоторые исследователи полагают, что это реакция на унылое, прагматическое существование наших современников. Именно поэтому мифотворческие свойства сознания заработали вновь. Миф, рождающий целостное восприятие реальности, открыл возможность как-то структурировать стихию, хаос жизни.

Использование мифа для моделирования жизни английский поэт *Томас Элиот* (1888—1965) назвал мифологическим методом, который позволяет осмыслить необозримую панораму пустоты и анархии, какой является современная история. В статье «Улисс, порядок и миф» (1923) Элиот попытался сформулировать суть мифологизма. Мифологизм стал явлением всеобщим, и писатели ищут вдохновение в самых разных мифологиях — древневосточной, античной, библейской.

Ирландский поэт *Уильям Йейтс* (1865—1939) в поисках героя обратился к центральному персонажу кельтского эпоса Кухулину. Этот образ сопровождал Йейтса на протяжении всего творческого пути. Первое стихотворение он посвятил ему в начале 90-х годов XIX в. «Битва Кухулина с морем», последнее закончил за несколько дней до смерти («Кухулин успокоенный»), а в десятилетия между ними создал пять пьес о Кухулине.

В этих произведениях Йейтса прежде всего интересовала основа трагедии личности, вступающей в борьбу с судьбой. Это и был тот путь, по которому пошла литература XX в., извлекающая из мифа, изначально чуждого психологизму, психологическую напряженность внутренней борьбы. Немецкий писатель *Томас Манн* (1875—1955) определил это формулой: «Мифология плюс психологизм». Йейтс предварил и другие особенности мифологизма, свободно об-

рашаясь с сюжетом, вводя в него новые образы, сопрягая древний миф с современностью.

Красота возобновляется в каждом поколении и вместе с тем сохраняет свою цельность на фоне другой эпохи. Она представляет собой универсальный феномен, но всегда проявляется в истории как нечто глубоко индивидуальное, сугубо личностное, уникальное. Образы красоты поэтому в каждой эпохе разные. Но феномен красоты сохраняет свою общность.

В чем же особенность мифа как носителя эталона красоты? Миф представляется наивным, порой нелогичным. Его персонажи совершают поступки, но эти поступки, как подметил Т. Манн, лишены психологизма. Точнее сказать, этот психологизм намечен, но еще не выявлен. Медея убивает двух своих сыновей, чтобы показать Язону всю неисчерпаемую мерзость его поступков. Царь Эдип, приговоренный роком к тому, чтобы убить своего отца и жениться на своей матери, ослепляет себя и бросается в пропасть. Но ведь он без вины виноватый. Изю всех сил стремился он избежать приговоренности. Но возмездие все-таки принял. Страдание, ненависть, любовь, тоску, ужас древний миф скрывает под маской.

Вот почему древний миф вечно пленяет. Так и хочется снять маску, разглядеть живое человеческое лицо, придать поступкам человеческие, хорошо осмысленные мотивы.

\* \* \*

Миф — вечный арсенал прекрасного, сокровищница всего, что может познать и выстрадать на этой земле человек. Миф — первая форма постижения мира. Она превращает хаос в космос. Миф — продукт коллективного бессознательного, кристаллизация универсального опыта человечества. Это также внутренний язык психики, с помощью которого устанавливается гармония между человеком, природой и культурой. Благодаря мифу человек живет в циклическом времени, периодически возвращаясь к «началу времен», к мигу творения. Со времен возникновения миф расширил свои границы. Будучи рожденным в архаические времена, он не покидает историю и культуру.

## Литература

*Вундт В.* Миф и религия. СПб., 1913.

*Голосовкер Э.Я.* Логика мифа. М., 1987.

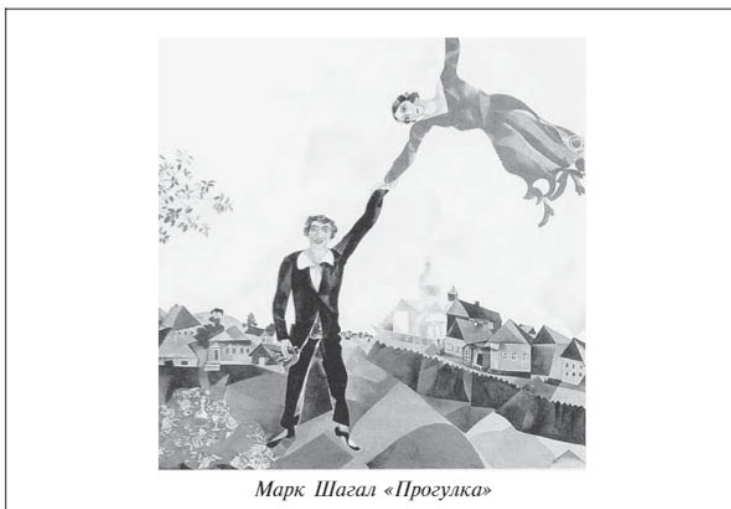
*Гуревич П.С.* Социальная мифология. М., 1983.

*Любнер К.* Истина мифа. М., 1996.

*Элиаде Мирча.* Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996.

## Тема 3

### Феномен прекрасного



Марк Шагал «Прогулка»

*Прекрасное* — эстетическая категория, которая обобщает предметно-чувственные феномены упорядоченности, гармонии и совершенства в самых разнообразных сферах бытия. Этот феномен возвышает неутилитарное, прагматическое, бескорыстное отношение к миру и вызывает глубокие положительные чувства.

Красота и прекрасное схожи, но это не синонимы. Их можно различать по степени полноты эстетического качества. Прекрасное обычно рассматривается как высшая ступень кристаллизации красоты, ее концентрация. Сопоставляя их по уровню организации, мере сложности, можно отметить, что красота более «внешнее» по набору признаков понятие. Она представляет собой универсальный феномен. Слово «прекрасное» чаще упоминается при оценке объектов высшей сложности, например человека или художественного произведения.

Феномен прекрасного, который раскрывает искусство, представляется одной из самых ясных и очевидных сторон человеческого опыта. Он не окутан таким туманом таинственности, как религия или мифология, не требует такого же уровня специальных знаний, как наука. Нас окружает мир красоты, которую человек стре-



мится сохранить и приумножить великолепными архитектурными сооружениями, живописными полотнами, поэзией, музыкой.

Тем не менее в течение многих веков феномен прекрасного представлял собой загадку. Русский поэт *Николай Заболоцкий* (1903—1958) увидел однажды некрасивую девочку, не привлекавшую внимания ни выразительностью глаз, ни красотой лица. Но она излучала внутренний свет доброты. И вот у поэта родились строчки: «...что такое красота и почему ее обожествляют люди? Сосуд она, в котором пустота, или огонь, мерцающий в сосуде?»

Поначалу эстетики считали, что искусство рождается потребностью в подражании. Первобытный художник рисовал мамонта, потому что хотел закрепить в своем сознании образ животного. Однако художник не только воспроизводил знакомое, похожее, он вносил в свое произведение фантазию. Неандерталец нарисовал птицу. Однако у нее человеческое лицо. Разве можно считать это только подражанием?

### Прекрасное как подражание

*Мимесис* — эстетическая категория, введенная Аристотелем, которая определяет отношения между произведением и внешним миром. Платон скептически относился к мимесису, поскольку сомневался в подражательной силе слова. Порождающую способность космоса он ставил в зависимость от способности к растворению, вбиранию части целым. Русский исследователь *Н. Гринцер* стремится дать этому термину современное толкование. Мимесис понимается как внутренний порядок трагедии<sup>1</sup>. Однако нельзя понять этот термин вне сакрально-ритуальной практики. Иначе искажается изначальный смысл слова<sup>2</sup>.

Мимесис различает искусства, дополняющие природу новыми образами, и миметические искусства (скульптура, поэзия и частично музыка), которые подражают природе, но не копируют ее. Мимесис в широком смысле — это подражание действительности в искусстве.

Долгое время эстетики рассматривали искусство как подготовительную ступень в иерархии человеческого знания и человеческой жизни. Искусство считалось лишь подготовительным средством для достижения более высокой цели. «В философии искусства, — пи-

<sup>1</sup> См.: *Гринцер Н.П., Гринцер П.А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 293.

<sup>2</sup> См.: *Макуренкова С.* Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004. С. 143.

шет Э. Кассирер (1874—1945), — выявляется тот же самый конфликт между двумя противоречивыми тенденциями, с которыми мы сталкиваемся в философии языка. Это, конечно, не просто историческое совпадение. В обоих случаях этот конфликт обусловлен одним и тем же глубинным разрывом в нашем истолковании реальности. Язык и искусство постоянно балансируют между двумя полюсами — объективным и субъективным. Нет такой теории языка или теории искусства, которые могли бы забыть или обойти один из этих полюсов, хотя акцентироваться может то один, то другой<sup>1</sup>.

В первом случае язык и искусство подпадают под общую рубрику категории подражания, их главная функция при этом — миметическая. Язык происходит из подражания звукам, искусство — из подражания внешним вещам. Подражание — главный инстинкт, неустрашимый факт человеческой природы. «Подражание, — писал Аристотель, — присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания».

Но подражание, отмечает Кассирер, также неисчерпаемый источник наслаждения, и это доказывается тем, что мы наслаждаемся искусством, реалистически воспроизводящим те предметы, созерцать которые в действительности нам неприятно, например низших животных или мертвого тела. Аристотель описывает это наслаждение скорее как теоретический, чем как специфически эстетический опыт.

На первый взгляд, такой принцип применим разве что к репрезентативным искусствам, т.е. искусствам, основанным на представлениях. Его, однако, нетрудно перевести на все другие формы. Даже музыка становится образом вещей. Даже игра на флейте и танец — не что иное, как подражание, поскольку флейтист или танцовщик в своих ритмах представляют человеческие характеры, действия и состояния. Вся история поэзии вдохновлена девизом римского поэта Горация (65—8 до н.э.): «Живопись — поэзия немая, поэзия же — говорящая живопись». Поэзия отличается от живописи лишь средствами и способами подражания, а не самой общей им функцией подражания.

Э. Кассирер считает, что даже наиболее радикальные теории подражания не были нацелены на то, чтобы свести произведения искусства к одному лишь механическому воспроизведению реальности. Все они в той или иной степени должны были допустить творческую способность художника. Оба эти требования нелегко

---

<sup>1</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1988. С. 603.

согласовать друг с другом: если подражание — истинная цель искусства, то ясно, что спонтанность, творческая сила художника скорее разрушительный, чем созидательный фактор. Еще бы — ведь вместо того чтобы описывать вещи в их подлинной природе, художник искажает их<sup>1</sup>.

Действительно, классические теории подражания не могут отрицать самоволие, привносимое субъективностью художника; однако они вводят его в надлежащие рамки и подчиняют общим правилам. Таким образом, этот принцип («искусство обезьяна природы») не должен приниматься в строгом и безоговорочном смысле. Ибо даже природа не безгрешна, и она не всегда божественна. В таких случаях искусство должно прийти ей на помощь — исправить и усовершенствовать ее.

Но естество его туманит мглой,  
Как если б мастер проявлял уменье,  
Но действовал дрожащею рукой.

Если «всякая красота — истина», то вовсе не всякая истина — красота. Это традиционная линия рассуждения, приведшая к новому осмыслению единства истины, добра и красоты, которое стало конституирующим признаком философии как философии культуры. Чтобы достичь красоты, важно не только воспроизвести природу, но и отойти, отклониться от нее. Определить меру, правильные пропорции этого уклонения — одна из важнейших задач теории искусства. Аристотель утверждал, что для целей поэзии предпочтительнее убедительная невозможность, нежели неубедительная возможность. Верный ответ на критическое возражение, что древнегреческий живописец Зевксис рисовал людей, которые никогда не могли бы существовать реально, состоит именно в том, что именно лучшему они должны быть подобны, ибо художник должен превосходить образец (произведения не сохранились).

Понятие прекрасного используется в самых различных значениях, хотя в нем сохраняется нечто от старого, изначального смысла греческого слова *calon*. В определенной ситуации мы связываем понятие прекрасного с тем, что освящено традицией, признано в обществе или с чем-то в этом роде. В нашей языковой памяти, как подметил немецкий философ Г. Гадамер, продолжает жить выражение «прекрасная нравственность», с помощью которого в немецком идеализме (Шиллер, Гегель) характеризовались греческая государственность и греческие нравы, противостоящие механическому бездушию государственной машины Нового времени.

---

<sup>1</sup> См.: Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. С. 604.

Это выражение, по словам немецкого философа, нельзя понимать буквально. Оно означает не то, что нравственность пошла на встречу помпезности и декоративному великолепию, а лишь то, что она представлена и присутствует во всех формах совместной жизни, пронизывает все и, таким образом, позволяет человеку в его собственном мире обнаруживать самого себя. И для нас это определение прекрасного как пользующегося всеобщим признанием и одобрением, еще остается убедительным. Естественно, что с точки зрения нашего понимания прекрасного нельзя спросить, почему нечто нравится. Прекрасное является своего рода самоопределением, излучающим радость самовыражения, не связанным ни с пользой, ни с целесообразностью.

Что же познает человек в результате общения с прекрасным и в особенности с искусством? Основным выводом Гадамера является: нельзя говорить о простой передаче или сообщении смысла. Если бы дело обстояло так, то познаваемое при этом составляло бы лишь часть общего смыслового ожидания теоретического разума. Если следовать идеалистам, например *Г. Гегелю* (1770—1831), в определении прекрасного в искусстве как чувственной видимости идеи (гениальное возвращение к рассуждениям Платона о единстве добра и красоты), с необходимостью придется предположить, что логически можно превзойти этот род проявления истины и что как раз философская мысль, а не чувственное воплощение идеи и есть высшая и наиболее адекватная форма постижения истины. Начиная с *И. Канта* (1724—1804) и немецких романтиков в западной философии искусства утвердился подход, согласно которому основу художественной деятельности составляет творческая субъективность. Этой эстетической позиции («эстетика гениальности» или «эстетика гения») Гадамер противопоставляет эстетику мимесиса, опираясь при этом на античную, и прежде всего платоновскую, традицию. С культом художнической индивидуальности резко контрастируют, например, такие слова Платона: «Если бы поэт нигде не скрывал себя, его творчество и повествование оказались бы чуждым и подражанию»<sup>1</sup>.

Но как раз понятие гения сегодня попало под подозрение. Никто и всего меньше те, кто с глубоким пониманием следит за новым искусством, сегодня уже не готовы принимать речи о сновидческой, сомнамбулической безошибочности гениального творца за чистую монету. Мы должны поэтому поостеречься, прежде чем прилагать кантовскую философию непосредственно к современной творческой деятельности.

---

<sup>1</sup> *Платон*. Государство. 111 393 d.

Аристотель не строил теорию искусства в широком смысле слова, тем более теорию изобразительных искусств, хотя мысль Аристотеля сформировалась в IV в., веке греческой живописи. Понятие подражания явно должно иметь силу для всего поэтического искусства вообще. Аристотель бросает походя взор и в сторону изобразительного искусства, а именно живописи, прослеживая аналогию. Что он подразумевает, говоря, что искусство есть мимесис, подражание? Он ссылается в подкрепление этого тезиса прежде всего на то, что человеку присуще стремление к подражанию и что человек от природы ценит подражание. В этой связи мы читаем высказывание, вызвавшее в Новое время критику и противодействие, но у Аристотеля выступающее в чисто описательном смысле, что ценность подражания в радости узнавания. Аристотель напоминает среди прочего о том, с какой охотой играют в подражание дети. Что такое радость от *узнавания*, можно видеть из игры в переодевание. Для детей, между прочим, нет ничего огорчительнее, чем когда их не принимают за тех, в кого они переоделись. При подражании должен, стало быть, узнаваться вовсе не ребенок, который переоделся, а то, чему он подражает. Это простейший мотив всякого мимического поведения и представления. Узнавание свидетельствует и подтверждает, что благодаря мимическому поведению вновь созданный образ соответствует представлению присутствующих, при этом узнавание изображенного обязательно учитывает степень отождествления и уподобления оригиналу. «Узнавать не только философам сладостнейшее дело, но и всем другим также, только они редко этому причастны. И они радуются, видя изображения, потому что при разглядывании им случается узнавать и рассуждать, что есть каждая вещь, например, "вот это — тот"». Аристотель не ставит здесь пределов «узнаваемому», последнему ничто не мешает быть и философски глубоким, и чисто интеллектуальным. Цель художественного изображения — возможность «узнать» в нем то, что человек тем или иным образом «видел», не исключено, что во сне или мечте. Детальная схожесть изображения при этом малосущественна и чуть ли не излишня: безобразное и мертвое привлекает нас в изображении, говорит Аристотель, и добавляет, словно беря худший случай: «даже в самом точном». Строго говоря, перевод «мимесиса» как «подражания» вводит в заблуждение: «мимесис», скорее, «образотворчество».

Ту же мысль можно увидеть, конечно, и в платоновской критике искусства. Искусством пренебрегают, считал он, потому что оно отстоит от истины, причем не на одну ступень. Искусство ведь только подражает облику вещей. А вещи в свою очередь тоже лишь

случайные, изменчивые подражания своим вечным прообразам, своему существу, своей идее. Искусство, на три ступени отстоящее от истины, есть поэтому подражание подражанию, гигантским расстоянием отделенное от истины.

В трактовке Аристотеля утверждения Платона об искусстве подвергнуты корректировке. Нет никакого сомнения: существо подражания состоит как раз в том, что мы видим в изображающем изображенное. Изображение хочет быть истинным, таким убедительным, чтобы зритель вообще не думал о том, есть или нет в изображении «действительность». Не отмысливание изображенного от изображения, но не отличие, Как и познание истинного, узнавание осуществляется *идентификацией* объекта и изображения. Ведь узнать не значит еще раз увидеть вещь, которую мы однажды уже видели. Не будет, конечно, никаким узнаванием, если я еще раз увижу нечто когда-то виденное мною, не заметив, что я это уже однажды видел. Узнать — значит, наоборот, опознать вещь как некогда виденную. В этом «как», между прочим, заключена вся загадка. Я имею в виду не чудо памяти, а чудо познания, кроющееся здесь. Ибо когда я кого-то узнаю или что-то узнаю, то вижу узнанное освободившимся от случайности как его теперешнего, так и его тогдашнего состояния.

В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нем, что уже не затуманивается случайными обстоятельствами его первого или второго явления. Этим создается узнавание. И оно-то оказывается причиной радости, доставляемой подражанием. При подражании приоткрывается, стало быть, как раз подлинное существо вещи. Подражание природе, таким образом, не означает, что подражание неизбежно отстает от природы, коль скоро оно лишь подражание.

Мы, наверное, лучше поймем мысль Аристотеля, если вдумаемся в то, что мы сейчас, в наше время называем мимическим. Где имеет место мимическое в искусстве, где существует мимическое искусство? Ну прежде всего в театре. Но не только там. Такие вещи, как узнавание масок, манекенов, мы переживаем на любом народном празднике, скажем на карнавале. Там каждый ликует от узнавания представляемого, и, разумеется, религиозное шествие, несущее божественные изображения или символы, имеет те же мимические компоненты. Словом, мимическое, будь то в торжественном, будь то в обыденном контексте, присутствует в непосредственном акте представления чего бы ни было.

В узнавании, однако, заключено еще и нечто большее. Тут не просто выступает наружу всеобщее, так сказать, непреходящий геш-

тальт, очищенный от случайностей явления. Мы помимо того еще и сами в известном смысле узнаем самих себя. Всякое узнавание есть опыт нашего возрастающего осваивания в мире, а все виды нашего опыта в мире суть в конечном счете формы, в которых мы осваиваемся в нем. Искусство, какого бы рода оно ни было — аристотелевское учение здесь, похоже, совершенно безупречно — есть род узнавания, когда вместе с узнаванием углубляется наше самопознание и доверительность наших отношений с миром.

Узнаванию, какое имел в виду Аристотель, служит предпосылкой наличие обязательной традиции, в которой каждый сведущ и на которую каждый может сослаться при сходных обстоятельствах. Для греческого мышления такая традиция — миф. Он есть всеобщее содержание и его узнавание углубляет освоенность человека в мире, в его собственном бытии, будь то даже через сострадание и страх. Познание себя, развертывающееся среди ужасающих событий на греческой сцене — это самопознание в узнавании опиралось на целый мир представлений и преданий греков, за ним стояли небеса их богов, их сказания о героях и осмысление их текущего дня из их мифически-героического прошлого.

Что нам до всего этого? Даже христианское искусство вот уже полтора века как утратило силу мифа и предания. Революция в современной живописи, а еще раньше конец последнего великого европейского стиля — барокко, принесли с собой настоящий конец, конец естественной образности европейского предания, его гуманистического наследия, как и христианского обетования.

Древнейшим понятием подражания предполагаются три проявления порядка: *миропорядок*, *музыкальный порядок* и *душевный порядок*. Что в таком случае означает основание этих порядков как ни мимесис их природных соотношений? Выраженные в числах и числовых соотношениях явления действительности определяют для людей ход небесных светил, пропорции пирамид, составляют порядок в знаках зодиака и поэтических рифмах. Платон ведь тоже основывал порядок человеческого мира в полисе на соблюдении и сохранении в чистоте музыкального порядка тональностей, так называемых ладов.

Не во всяком ли искусстве мы переживаем опыт порядка? Порядок, который позволяет нам ощутить модернистское искусство, разумеется, уже не имеет никакого сходства с великим прообразом природного порядка и мироздания. Перестал он быть и зеркалом человеческого опыта, развернутого в мифических содержаниях, или мира, воплощенного в явленности близких и полюбившихся вещей. Все проходит. Мы живем в новом индустриальном мире. Этот мир

не только вытеснил зримые формы ритуала и культа на край нашего бытия, он, кроме того, разрушил и самую вещь в ее существе.

Всякое подлинное подражание является преобразованием. Оно не только воскрешает к жизни то, что и без того существует. Подражание представляет собой бытийственность, преобразованную таким образом, что она продолжает нам указывать на то, из чего она возникла. Всякое подражание есть усиление, испытание на пределе.

Олицетворением красоты в классический период является прекрасный человек, в котором соединились все достоинства, как внешние, так и внутренние (Аристотель). Любовь к прекрасному была также необходимым элементом жизни полиса (Фукидид), так как прекрасными считались такие социальные атрибуты гражданина, как слава, достоинство, честь, имущество, свобода от унижающего труда (Аристотель). Красота, с одной стороны, могла и должна была доставлять удовольствие, а с другой — быть неотделимой от пользы (Сократ, Цицерон). При известных условиях красоту можно отождествлять с добром (Платон). Упадок греческих городов-государств, распад их социальных институтов выразился в эпоху эллинизма в том, что понятие красоты в искусстве и обществе было соотнесено с естественной красотой, которая, по мнению стоиков, разлита в природе и космосе.

Прекрасное не отличается такими свойствами, которые оставалось бы лишь распознать в предмете, оно должно быть засвидетельствовано субъективным моментом, а именно возрастанием чувства жизни в гармоническом соответствии способности воображения и рассудка. Перед лицом прекрасного в природе и искусстве оживает вся целокупность наших духовных сил, их вольная игра.

Да, действительно, красота бывает броской, требовательно-навязчивой. Но красота может оказаться тихой, покойной. Это свет изнутри. Он не обжигает, а согревает. Воспользуемся рассказом русского писателя *Глеба Ивановича Успенского* «ВЫпрямила». Герой повести вышел из гостиницы и совершенно неожиданно попал в Лувр. Он пишет о себе так:

Без малейшей нравственной потребности вошел я в сени музея; войдя в музей, я машинально ходил туда и сюда, машинально смотрел на античную скульптуру, в которой, разумеется... ровно ничего не понимал, а чувствовал только усталость, шум в ушах и колотье в висках; и вдруг, и вдруг в полном недоумении, сам не зная почему, пораженный чем-то необычайным, непостижимым, остановился перед Венерой Милосской в той большой комнате, которую всякий, бывший в Лувре, знает и, наверное, помнит во всех подробностях.



Я стоял перед ней, смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: что же такое со мной случилось? Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость... До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего «хрустнуть» именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом.

Я смотрел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего так это вышло? Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого, покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня? И решительно не мог ответить себе ни на один вопрос; я чувствовал, что нет на языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа...

С этого дня я почувствовал не то что потребность, а прямо необходимость, неизбежность самого, так сказать, безукоризненного поведения: сказать что-нибудь не то, что должно, хотя бы даже для того, чтобы не обидеть человека, смолчать о чем-нибудь нехорошем, затаив его в себе, сказать пустую, ничего не значащую фразу, единственно из приличия, делать какое-нибудь дело, которое могло бы отозваться в моей душе малейшим стеснением или, напротив, могло малейшим образом стеснить чужую душу, — теперь, с этого памятного дня, сделалось невысказанным; это значило потерять счастье ощущать себя человеком, которое мне знакомо и которое я не смел убавить даже на волосок...

И все-таки я не мог бы определить, в чем заключается тайна этого художественного произведения и что именно, какие черты, какие линии животворяют, «выпрямляют» и расширяют скомканную человеческую душу. Я постоянно думал об этом и все-таки ничего не мог бы переделать и высказать определенного...

И мысль о том, когда, каким образом человеческое существо будет распрямлено до тех пределов, которые сулит каменная загадка, не разрешая вопроса, тем не менее рисует в вашем воображении бесконечные перспективы человеческого совершенства, человеческой будущности и зарождает в сердце живую скорбь о несовершенстве современного человека.

Художник создал вам образчик такого человеческого существа, которое вы, считающий себя человеком и живя в теперешнем человеческом обществе, решительно не можете представить способным принять малейшее участие в том порядке жизни, до которого вы дожили. Ваше воображение отказывается представить себе это человеческое существо в каком бы то ни было из теперешних человеческих положений, не нарушая его красоты. Но так как нарушить эту красоту, скомкать ее, искалечить ее в теперешний человеческий тип — дело немыслимое, невозможное, то мысль ваша, печалась о бесконечной «юдоли» настоящего, не может не уноситься мечтою в какое-то бесконечно светлое будущее. И желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего, даже и очертаний уже определенных не имеющего, радостно возникает в душе<sup>1</sup>.

Красота не кажется абсолютной. Вы в восторге от пейзажа, а иной считает его слишком мрачным. В кинофильме «Мертвый сезон» советский разведчик в поисках нужного ему персонажа вынужден бродить по городу, заглядывая в парк, в кафе. Однажды он оказался на собачьей выставке. Его цель совсем иная, не собачья выставка. Он все равно ничего в этом не смыслит. И вдруг разведчик слышит восторженный голос знатока:

— Какой окрас!

— Да, да, — поспешно соглашается разведчик. И тут же слышит:

— Морда малость легковата...

Вот вам — знаток и дилетант, но такое впечатление, что четких критериев нет. Неужели и вправду сегодня красивой считается тяжелая собачья морда?

### Происхождение прекрасного

Как все-таки возникли представления о красоте, прекрасном? Как человек обрел этот благословенный дар, понял его ценность? Поначалу думали, что все это связано с человеческой способностью к подражанию. Природа — это язык, на котором Бог разговаривает с людьми. Она полна красок, движения, таинственной силы. Вот что пишет об этом немецкий писатель-романтик *Йозеф Геррес* (1776—1848):

Природе ненавистен покой и бесформенность, беспрестанно стремится она к движению, к пластическому облику. Через все про-

---

<sup>1</sup> Успенский Г.И. Собр. соч. М., 1957. Т. 7. С. 246—254.

странства вселенной катят небесные тела, свет проникает сквозь пространство, и форма тяготеет к подвижному, и каждую весну растительный мир заново покрывает прекрасной, нежной, идеальной драпировкой голую землю. Столь велико это тяготение к форме, к пластическому облику, что не будь силы тяжести, влекущей все к центру Земли и препятствующей пластическому воздействию света, то, по всей вероятности, вся твердая масса Земли вылезла бы наружу, в пустоту мощными растительными сплетениями и в конце концов обратила бы всю Солнечную систему в один огромный лес, который, подобно зарослям лиан, срастался бы в единственный ствол, и ствол этот уходил бы корнями в Солнце. Год делится на положительную и отрицательную части — на лето и зиму; в отрицательную часть года все обрешее форму распадается, форма отлетает из разлагающейся, гниющей массы вещества, прочный облик теряется в бесформенно текучем тумане, поднимающемся вверх, а место его занимают мертвые химические вещества — кристаллические образования света и замерзшей воды; точно так же и многообразие сияющих красок, цветочный покров Земли теряется в однородной белизне снежного покрова. В положительную часть года все аморфное, разбухшее солнечным светом, вновь пускается в рост и обретает пластический облик; зимняя светотень вновь раскалывается и рождает весенний колорит, и в цветущих растениях вновь восстает торжествующая форма. Там, где царит вечная зима, цепенеет растительный мир, материя поглощает форму в безжизненных ледяных тундрах Заполярья; там же, где лето никогда не кончается, форма уничтожает, разрывает вещество, растительность выгорает в пустыне под палящими лучами стоящего в зените Солнца<sup>1</sup>.

Человек — это существо, видящее себя в этом мире. Знаете ли вы, что даже обезьяна никак не реагирует на свое изображение в зеркале? Сознание — что это как не способность отделить себя от окружающей природы, противопоставить себя ей как нечто активное и увидеть себя в этом качестве?

О, эти люди, увидевшие себя впервые! Они действительно были людьми, хотя их внешность, если бы мы могли с ними встретиться, показалась бы нам чудовищной. Но их мозг приспособлялся к миру быстрее, чем все остальное. Он как бы взял на себя груз новых забот.

В лабиринтах пещер, едва освещенных коптящим пламенем факела или костра, исцарапанным, натруженным пальцем: рисуй! Для чего? Что пользы в том, что ты прорежешь на стене кремне-

---

<sup>1</sup> *Эстетика немецких романтиков*. М., 1987. С. 198.

вым ножом изображение мамонта, что пользы в том, что ты изобразишь существо, себе подобное, изобразишь себя самого? Так нет же! Это бесцельное, как будто бесплодное занятие стало уделом разумного существа с того самого момента, когда разум в нем только забрезжил.

Мы по привычке и по недоразумению страшно суживаем громадное поле человеческой культуры, поле искусства — суживаем его и в пространстве, и в особенности во времени. Действительно, по сравнению с пятью тысячами лет, которыми обычно измеряют время развития культуры, долго не учитывался срок по крайней мере в десять раз больший. Пятьдесят тысяч лет: палеолит — древний каменный век, мезолит — средний каменный век, неолит — новый, совсем недавний каменный век.

К границе верхнего неолита с бронзовым веком человечество подошло, уже обремененное грузом культуры, мифов, религиозных представлений, привычек, устойчивых и традиционных наклонностей. *Homo sapiens* влек за собой свое прошлое — он уже нашел способы его сохранять и думал о будущем. *Homo sapiens* научился мечтать.

Люди шествовали через века, неуклонно ускоряя свой шаг, среди них были художники, странные люди, которые неожиданно — после битвы или во время чумы — отходили в сторону и, наклонившись над лужей, принимались изучать свой собственный облик, как будто именно в нем могли они отыскать разрешение невероятных загадок, которые человечеству предлагала судьба. И — странная вещь! — то несущественное по сравнению с массой событий, с целой лавиной дел, которые постоянно выполнял человеческий род, то, что удавалось все-таки исполнить художникам посреди этого постоянного бурления, оказывалось иногда несравненно более долговечным, нежели все остальное.

И — взгляните! Во всем этом существует единство, как бы далеко не отстояли друг от друга мастера, разделенные тысячелетиями и десятками тысяч километров. Единство сознания, единство человеческой воли, которая замечательна тем, что допускает роскошь заниматься искусством, потому что искусство — что это как не роскошь, без которой нельзя обойтись? Единство сознания, единство красоты, единство взгляда — напряженного, внимательного, бесстрашного взгляда художника.

Если верен закон, сформулированный впервые немецким ученым *Эрнстом Геккелем* (1834—1919), то каждый организм в процессе развития проходит все те стадии, которые характеризуют разви-

тие вида на протяжении миллионов лет. В соответствии с этим законом было бы, естественно, например, что палеолит — «раннее детство» человеческого рода — соответствовал хотя бы некоторым сторонам своей духовной жизни интеллекту ребенка. Между тем сравнение с очевидностью показывает неприменимость закона Геккеля, в частности, в сфере изобразительного творчества.

В самом деле: человек в возрасте пяти, шести, восьми лет — человек фантазии, человек символа, если хотите. Ребенок, изображая дерево, например елку, рисует не столько внешний вид, сколько идею елки, ее сущность: строгая вертикаль ствола и ветви-линии: это знак, иероглиф, который неведом был человеку палеолита, феноменальному наблюдателю и исследователю.

Наблюдатель, охотник, практический, несентиментальный и трезвый, воспринимал мир таким, как он есть, не обволакивая его туманом воображения. В том, как он изображал животных, на которых охотился, столь же мало, по-видимому, принимали участие способности его мозга, как и в процессе работы: он рисовал так же, как метал прашу или дротик, — метко, уверенно и ни над чем особенно не задумываясь. Если уже сравнить искусство первобытных народов с детским рисунком, то творчество неолитического человека, иероглифическое, условное творчество, окажется ближе к фантастическим схемам, которыми ребенок с непонятым старанием покрывает белый лист бумаги. Ребенок как бы минует первоначальную стадию, стадию точного воспроизведения, сразу же, с первых штрихов, демонстрируя свою способность воображать и абстрагироваться. Так что, обучая ребенка так называемому «грамотному рисованию», мы нисколько не изничтожаем его непосредственности; более того, мы возвращаем его к непосредственности, к наблюдению.

Все Возрождение великие итальянские, фламандские, испанские мастера пользовались, условно говоря, «палеолитическим» методом непосредственного наблюдения. Рисование *Пауля Рубенса* и *Антуана Ватто* — рисование мастеров, обладавших необычайной зоркостью глаза, мастеров, «упивавшихся плотью», боготворивших ее и не испытывающих необходимости усложнять и затемнять свое творчество «подтекстом». Их вполне устраивал «текст», они видели мир, как он есть, и любовались им как таковым.

Что лучше? Что совершеннее? В применении к искусству эти вопросы всегда звучат довольно нелепо. Кто лучше — Веронезе или Ван Гог? Изысканный колорит первого или мрачная цветовая гамма второго? Праздный вопрос. И то и другое прекрасно.

Но «классифицировать» явления жизни искусства тем не менее важно, потому что классификация — это чертеж, который помогает нам закладывать камни нашего знания. А кто предпочтет беспорядочную грудку камней законченной великолепной постройке?

Но вот и первый вывод. Красота — не подражание природе. Ведь если бы это было так, то всякое отступление от предмета, от его очертаний, его вида было бы нарушением законов красоты и искусства. Но в том-то и дело, что человек вовсе не старается передать природу в том виде, в каком он ее созерцает. Он вносит в ее изображение собственную фантазию. Что же получается? Вместо того чтобы описывать вещи в их подлинной красоте, художник искажает их. Оказывается, чтобы достичь высшей красоты, важно не только воспроизвести природу, но и отойти, отклониться от нее. Уже упоминаемого живописца Зевксиса упрекали в том, что он рисовал людей, которые никогда не могли бы существовать реально. Он рисовал божества, персонификации стихий, особой славой была отмечена его картина, изображавшая семью кентавров. Нет, красота — это не подражание...

Дикарь чувствителен к тонким различиям, ускользающим от нашего внимания. Наскальные рисунки и изображения животных, относящихся к низшим стадиям человеческой культуры, к палеолитическому искусству, часто восхищают нас своим натурализмом, демонстрируя поразительное знание всякого рода животных форм. Все существование первобытного человека по большей части зависело именно от умения наблюдать и различать. Будучи охотником, он должен был хорошо знать мельчайшие подробности жизни животных, уметь распознавать следы различных животных. Но в создании красоты этот человек был выдумщиком, фантазером.

### Уникальность человека

Удивительный факт: философы, писатели, ученые безоговорочно считают человека уникальным творением. Еще более поразительно, что этот вывод воспринимается как аксиома. Нет, разумеется, многие готовы рассуждать о том, что в человеке особенно необыкновенно: природная плоть, разум, душа, творческий дух. Но что человек неповторим и царствен, это понятно всем...

В повести американского фантаста *Роберта Шекли* «Обмен Разумов» человек путешествует по вселенной в чужих телесных оболочках. И вот на его жизненном пути — женщина.

Марвин заметил, что она красива. Миниатюрная, ему едва по грудь, но сложена безукоризненно. Брюшко подобно точеному цилиндру, гордая головка наклонена к телу под углом пять градусов (от такого наклона щемило на сердце). Черты лица совершенны, начиная от милых шишечек на лбу и кончая квадратной челюстью. Два яйцеклада скромно прикрывает белый атласный шарф покроя «принцесс», обнажая лишь соблазнительную полоску зеленой кожи. Ножки в оранжевых обмотках, подчеркивающих гибкие сегменты суставов<sup>1</sup>.

Оказывается, можно смущаться, глядя на сморщенную шишечку, и сходить с ума от высоких яйцекладов. Но ведь это совсем не про человека. Да, человек не похож на панцирную черепаху, белокрылую чайку или саблезубого тигра. Но разве каждое живое существо, живущее на планете, не отличается оригинальностью, неповторимостью природного проекта? Весь тварный мир отмечен печатью самобытности. Получается почти по писателю *Джорджу Оруэллу*: «Самый равный среди равных...». Человек, стало быть, самый уникальный среди уникальных.

Здесь сознательно приведен отрывок из фантастической повести. Красота существует только среди людей, ибо только человек наделен способностью художественного восприятия. Процитируем еще раз Роберта Шекли, его рассказ «Абсолютное оружие»:

Они вошли в огромную комнату, где грудями лежало сверкающее легендарное марсианское оружие, остатки марсианской цивилизации. Люди стояли и молча смотрели по сторонам. Перед ними лежало сокровище, от поисков которого давно отказались. С того времени, когда человек высадился на Марсе, развалины великих городов были тщательно изучены. По всей равнине лежали сломанные машины, боевые колесницы, инструменты, приборы — все говорило о титанической цивилизации, на тысячу лет опередившей земную. Кропотливо расшифрованные письма рассказывали о жестоких войнах, бушевавших на этой планете. Однако в них не говорилось, что произошло с марсианами. Уже несколько тысячелетий на Марсе не было ни одного разумного существа, не осталось даже животных.

Культура перестает быть собой, если исчезает человек. То же самое можно сказать о красоте. Обломки марсианской цивилизации — часть природного ландшафта, не более того. Такова мысль Шекли. Смысл красоты раскрывается только тогда, когда вновь появляется

---

<sup>1</sup> Шекли Р. Рассказы. Повести. М., 1968. С. 238.

человек. В данном случае это земляне, которые прилетели на Марс и пытаются понять ход марсианской истории. Красивые боевые колесницы, сверкает легендарное марсианское оружие.

В земной истории много похожего. Красота из глубины веков тянет свою нить. Вглядываясь в эпоху, мы можем приблизить к себе человека и постараться понять его. Размышляя о личности, мы способны угадать смысл протекшего, войти в глубь истории. Каков век, таковы в целом мысли и чувства людей, их представления о прекрасном. Мы разгадываем время по берестяным грамотам, по церковным храмам, по летописным хроникам, по архитектурным сооружениям, по предметам утвари.

В отечественной эстетике есть попытки создать определенную типологию различных представлений о прекрасном. Можно выделить, к примеру, натуралистические взгляды на прекрасное. В этом случае феномен прекрасного связан с выявлением у объекта, который нас интересует, некоторых предметных свойств, таких как пропорциональность, симметричность, ритмичность. При таком подходе к прекрасному оно оказывается независимым от человечества, от культуры, поскольку эти качества могут принадлежать и явлениям природы. Вот как описывает прекрасное немецкий романтик Йозеф Геррес:

...Земля замкнулась в своей прекрасной завершенности, вода вошла в свои берега, эфир очистился, лишь легкие облачка плавают по светло-голубому небу, уже родилось, чтобы встретить день, божественное дитя, любовь стала жизнью, красота воплотилась, облекшись зримым телом, и кроткая сладость, свет и блеск сочится из глаз его, словно из теплых и светлых ключей, и сияние это наполняет и переполняет кубок неба, наступает первая и прекрасная весна девственной Земли. И тут далеко на Востоке, у самого края Земли встает Аврора нового Времени, пышный сад пламени, жар роз, вспыхивающий в изумрудной листве, сливающиеся, сплетающиеся, мягко переливающиеся побеги цветов, соцветия эфира, распускающиеся в пламенеющих облаках, и густой дождь искр, осыпающийся среди цветущих роз<sup>1</sup>.

\* \* \*

В античном сознании прекрасное еще объединяется с полезным. Сократ, характеризуя прекрасное, показывает его связь с разумной целесообразностью. Чем привлекательнее выглядит человек

---

<sup>1</sup> *Эстетика немецких романтиков*. С. 289.



внешне, тем выше оценивают люди и его внутренние качества! Иначе говоря, от красивых людей ждут красивых поступков. Красивые люди имеют большее количество разнообразных внутренних, духовных достоинств, чем некрасивые. Платон, впервые в философии поставивший вопрос о том, в чем сущность красоты в отличие от ее разнообразных обнаружений («Что такое прекрасное?», «Что прекрасно?»), не отделяет прекрасное от доброго, благого, истинного. Аристотель продолжает эту традицию, пристально изучая отличие этих понятий. Таким образом, специфика прекрасного выявлялась в сопоставлении с другими ценностями: польза, истина, добро. Прекрасное вызывает состояние радости, бескорыстной любви. Она подтверждает и обогащает эстетические идеалы.

### Литература

*Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.

*Гуревич П.С.* Культурология. М., 2004.

*Розин В.М.* Теория культуры. М., 2005.

*Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965.

*Столвич Л.Н.* Красота, добро, истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.

## Тема 4

### Искусство как эстетический феномен в античности



*Акрополь в Афинах*

*Искусство* — это форма творчества, способ духовной самореализации человека с помощью чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т.д.). Понятием искусства обозначают художественное творчество в целом. К искусству относятся литература, архитектура, живопись, графика, музыка, танец, кино и другие разновидности человеческой деятельности, которые отражают мир в образах. Образ — это спускок художественного видения и переживания, которому искусство воплощения придает выразительность и художественную ценность.

Согласно античным воззрениям, получившим наиболее ясное выражение у Аристотеля, искусство появляется тогда, когда на основе приобретенных знаний образуется общий взгляд на сходные предметы, осмысленный и обобщающий опыт, который, по Аристотелю, является искусством в широком смысле и может быть использован для тех или иных целей. Одни искусства служат удовлетворению материальных целей (все виды ремесел, медицина, агрикультура, гимнастика), а другие — для досуга (это мусические искусства — музыка, танцы, поэзия).

Все искусства в узком смысле слова основаны на подражании. Подражательными являются не только мусические, но и изобразительные искусства (скульптура, живопись, графика); с некоторыми оговорками — и архитектура, тогда как сами мастера — представители изобразительных искусств причислялись к ремесленникам. Искусство, как и природа, создает из противоположностей гармоническое единство. Разница состоит в том, что природа содержит творческое начало в себе самой, а в создании произведений искусства непосредственным источником содержания и формообразования оказывается художник. Чтобы быть таковым, он должен знать эстетические законы, владеть художественными средствами и техническими приемами, а также (в меньшей степени) фантазией.

Из трудов древних греков, основоположников западноевропейской мыслительной традиции, мы можем узнать, что искусство охватывается понятием того, что Аристотель называл знанием и умением изготовления. Общим в изготовлении ремесленника и творчестве художника, отличающим его знания от теоретического знания или же знания в области политики, является отделение произведения от породившей его деятельности. В этом сущность изготовления. Произведение, по определению, предназначено для использования. Платон старательно подчеркивал, что знание и умение делать подчинены использованию и зависят от знания того, кто будет изделием пользоваться.

Художественное творчество — это по преимуществу творческая деятельность в соответствии с традиционными правилами. Поскольку искусство является не самоцелью, но средством приобщения к нравственному и прекрасному, постольку оно выполняет в обществе просветительскую и воспитательную функции.

### Два бога — два эталона красоты

Перед нами сосуд — «краснофигурный кратер» (*кратер* — сосуд, употреблявшийся древними греками для смешивания вина с водой). Стремление к правдивому и более полному отображению окружающего мира в эпоху классического греческого искусства вызвало появление так называемого краснофигурного стиля. На черном фоне изображались светлые фигуры, что открывало перед художником возможности для убедительной передачи человеческого тела, черт лица, складок одежды. Краснофигурный стиль относится к времени наивысшего расцвета греческой культуры. Обращает на себя внимание красота самой формы кратера. Он напоминает бутон распускающегося цветка. Роспись сосуда гармонирует с его спокойным и плавным контуром.

Одним словом, перед вами самый настоящий шедевр, созданный неизвестным мастером. А ведь это обычная бытовая ут-

варь, с которой ежедневно имели дело эллины, и естественно, разбивали ее, нимало не задумываясь над ее эстетическими достоинствами. А теперь мы, далекие потомки, бережно храним эти бесценные черепки, тщательно и скрупулезно собираем их в целое и восхищаемся гармонией, уже не доступной нам, но навечно ставшей идеалом и мерой прекрасного.

Античная Греция всегда привлекала внимание людей искусства. Ведь она стала колыбелью европейской культуры. Здесь родились наука, философия, театр. Но главное — культ человеческой красоты. Некоторые ученые, которые искали истоки религии, предложили формулу: «Страх создал богов». Но неужели это сказано об эллинском мире? Венера, которая стояла у изголовья влюбленных, благословляя их страсть. Гермес, покровительствующий торговле. Аполлон, под сенью которого расцветало искусство. Неужели можно обосновать происхождение религии страхом первобытного человека?

Религия как феномен возникла вовсе не в результате осознания человеком своей подорванности. Напротив, мандала появилась раньше колеса, священный огонь — прежде очага для приготовления пищи. Поклонение звездам известно до появления календаря, а золотая ветвь родилась раньше скипетра царя или посоха пастуха. Этнографы вовсе не фиксируют в первобытном сознании той задушенности сознания, о которой писали религиоведы. Тем более это относится к богам Древней Греции. Молодой немецкий философ *Фридрих Ницше* (1844—1900) написал работу, которая называлась «О рождении эллинской трагедии из духа музыки». И он описал нам двух античных богов — Аполлона и Диониса.

Аполлон — бог совершенства, бог света и солнца, покровитель искусств, непревзойденный арфист, бог гармонии и меры, возвещающий истину и грядущее. Околдованный чарами солнечного бога, человек побеждает страдание, видит в жизни радость, гармонию, красоту, не чувствует окружающих бездн и ужасов.

Аполлон — гений величавой гармонии. На арене длящейся вечности он из безграничного хаоса жизни стремится выявить частицы прекрасного. Отражаясь взаимно, эти частицы должны беспрестанно изливаться друг на друга царящую в мире творческую мощь. И таким образом волновать не знающую покоя творческую мысль Мирового Художника. Однако в этой гармонии многообразных форм есть только стойкость, порядок, стремление к устойчивости и величавому покою, торжествующему и непрерывающемуся, невзирая на все изменения и смерть.

В аполлоническом начале есть только свет, яркий, блистающий, непрерывно ткущий красоту, не знающий пределов своей фантазии.

Но мир этого гения чужд трепету жизни. Как ни величав он и ни светозарен, он гнетет человека отсутствием тепла и сострадания, своим бездушным спокойствием, безразлично взирающим на скорби и восторги всякого существа. В нем есть экстаз, и этот экстаз бесконечно упоителен, ибо он уносит томящийся дух в светозарные чертоги света, но в то же время он гнетет его. Великий закон, царящий здесь, не знает милости, не знает чуда, не знает сказки, ибо здесь гармония красоты превыше всего. И эта красота влечет человека, исполняет его дух великим томлением, и все доносящиеся до него отзвуки мира, бога лиры и солнца он претворяет в многообразные виды искусства форм и слова.

Немецкий драматург *Фридрих Шиллер* (1759—1805), задумавшись над единством человека и природы, применил слово «наивный». Но как редко, по словам Ницше, достигается эта наивность, эта полная поглощенность красотой иллюзии! Как невыразимо возвышен поэтому древнегреческий Гомер, который, как отдельная личность, относится ко всей аполлонической народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии. Это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Такой была сфера красоты, в которой греки видели свои отражения — отражения олимпийцев...

Где именно впервые подмечается в эллинском мире аполлонический росток, который впоследствии развился в трагедию? Образное разрешение этого вопроса, как считает Ницше, дает нам сама древность, когда она сопоставляет на своих барельефах и геммах (*гемма* — драгоценный или полудрагоценный камень с врезанным или выступающим изображением мифологических или бытовых сцен) *Гомера* и *Архилоха* (VII в. до н.э.) как священноносцев греческой поэзии.

Имя Гомера, стоящего у истоков греческой и, следовательно, европейской литературы, связано с древнейшим литературным жанром греков — героическим эпосом, прежде всего с «Илиадой» и «Одиссеей». Уже в древности (VIII в. до н.э.) о жизни и личности Гомера не было известно ничего достоверного. Поэт классической древности, одновременно считающийся учителем-наставником и образцом для всей античности, изображался слепым старцем.

В «Илиаде», названной по имени греческого города Илион (Троя), в 24 книгах изображен 49-дневный этап десятилетней войны за Троию. В этой поэме три мифологических сюжета: похищение Прекрасной Елены Парисом, поход на Троию героев, совершающих бесчисленные подвиги, и прославление Ахилла, гнев которого из-за

ссоры с Агамемноном, отобравшим у него красивую пленницу, вовлекает в сражения людей и богов. От своей матери богини Фетиды Ахилл получает доспехи, выкованные для него Гефестом, убивает Гектора в бою и мстит за погибшего друга Патрокла.

Вот Ахилл выезжает на последний бой с Гектором. Он всходит на колесницу и обращается к своим бессмертным коням — пусть они вынесут его сегодня из битвы иначе, чем Патрокла, брошенного на побоище мертвым. Один из коней отвечает Ахиллу:

Вынесем, быстрый Пелид, тебя еще ныне живого.  
Но приближается день твой последний! Не мы, повелитель,  
Будем виною, но бог великий и рок самовластный.  
Хоть бы бежать наравне мы с дыханием стали Зефира,  
Ветра, быстрее всех, но сам ты, назначено роком,  
Должен от мощного бога и смертного мужа погибнуть.

В многочисленных эпизодах повествуется о захвате Трои обманном путем, уничтожении города, избиении троянцев. Боги принимают участие в борьбе с обеих сторон.

В поэме Гомера «Одиссея» рассказывается о скитаниях героя, которые длились 10 лет после окончания Троянской войны. Одиссей возвращается на родину к своей жене Пенелопе, преодолев множество препятствий и искушений. После кораблекрушения, представ перед феаками, герой рассказывает о пережитых событиях. Поэма повествует о том, как верная Пенелопа, ожидающая домой супруга, хитростью оттягивает свой брак с женихами, ее сын Телемах оказывает возвратившемуся домой неузнанным Одиссею помощь при избиении женихов. В эпосе повествования о морских путешествиях переплетаются со сказочными мотивами.

К числу недостижимых вершин гомеровского эпоса принадлежат полет фантазии, сила красноречия, замедление хода действия для создания драматического напряжения, естественность в изображении жизни, красота сравнений, передающих дух мифологической эстетики.

Но кто же такой *Архилох*, которого упоминает Ницше? Это греческий лирик (род. в 650 до н.э.). Из многообразного литературного творчества Архилоха, которое отличалось страстностью, до нас дошло не более 100 отрывков.

### **Дионис — бог торжествующего безумия**

Среди античных богов есть тот, кто выступает как антипод Аполлону. Его зовут Дионис. Он сын Зевса и смертной фиванки Семелы — божество буйных сил природы, бог экстаза, опьянения и вина, бог Луны и темного времени суток и года. Даже знаменитый Дельфийский оракул, посвященный Аполлону Дельфийскому, на время зимы отдавал себя во власть Дионису: зимние службы здесь совершались в честь этого божества.

Дионис тоже красив, но его красота иная. В ней нет соразмерности пропорций, тонких, одухотворенных черт лица. Дионис изменчив как сама природа, избыток сил прорывается у него страстью, неистовством. Дионис — бог страдающий, вечно растерзываемый и вечно воскресающий. Он символизирует единство разрушения и созидания, освобождаясь от гнета избытка и переизбытка теснящихся в нем контрастов, он и человеку дает возможность проявить собственную мощь.

Дионис касается души человеческой, замершей в чудовищном ужасе перед раскрывшейся бездной. И душа преобразуется. В священном оргийном безумии человек «исходит из себя», впадает в иступление, в экстаз. Дионис не знает и не хочет знать никаких законов, ибо он бежит от внешней красоты и гармонии форм, сливается с потоком жизни и утоляет жажду прекрасного в первородном источнике жизни.

Однажды царю Мидасу после больших усилий удалось настичь в лесу мудрого Селена, спутника Диониса. Царь спросил его, в чем высшее счастье человека. Демон упорно отмалчивался, наконец дико расхохотался и ответил:

— Злополучный, однодневный род, дети случая и нужды! Зачем заставляешь ты меня сказать то, чего самое лучшее для тебя не слышать? Высшее счастье тебе совершенно недоступно: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. Второе же, что тебе остается, — скоро умереть.

Вот — безотрадная истина, подготавливающая человека к восприятию таинственной высшей истины бога-страдальца.

Мир Диониса — это мир дивной и грозной сказки. Он влечет к себе человека, наполняет его дух великим томлением, приобщает к внутренней красоте.

Радостная, «синяя» эллинская осень. Виноград собран и выжат. Толпы весело возбужденных мужчин с песнями движутся к жертвеннику бога. Впереди несут амфору с вином, увитую зеленью, за ней тащат жертвенного козла, несут корзину с фигами. Шествие замыкает фаллос — изображение напряженного мужского члена, символ изобилия и плодородия. Плоды и вино возлагают на алтарь, закалывают козла, и начинается веселое празднество. Свистят флейты, пищат свирели, повсюду звучат игривые песенки; заводят хороводы, парни затевают двусмысленные пляски с непристойными телодвижениями. Подвыпившие музыканты сидят на телегах, задирают острыми шуточками прохожих, зло высмеивают их, прохожие отвечают тем же. В воздухе стоит грубый, здоровый хохот, топот и уханье пляски, визги девушек. Появляются ряженные в козлиных шкурах и масках, либо их лица вымазаны винными дрожжами. Наступает ночь, и еще жарче разгорается веселье, и творится под покровом ночи много такого, чего не должен

видеть день. Широким вихрем носится пьяная, самозабвенная радость, втягивает в себя души и высоко поднимает их над обыденной жизнью, над трудами и заботами скучных будней.

Дионисийская культура, по определению Ницше, должна была найти символическое выражение. Ей необходим был новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте. Не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Здесь внезапно и порывисто рождались другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии.

Темная, бурная декабрьская ночь — самая долгая ночь в году. По вершинам и отрогам гор мелькают отсветы факелов, слышны пронзительные, наводящие ужас женские вопли, безумный смех и безумные стоны. Исступленно звучат призывные клики: «Эвой! Эвой! Бромий!» Женщины пляшут и кружатся, волосы их развеивает ветер, одежды растерзаны. Как серны переносятся они через пропасти и скачут с обрывов, не разбиваясь; бьются в конвульсиях; тела их принимают самые невероятные позы, как будто все законы тяжести вдруг исчезли. Вакханки хватают жертвенных животных, голыми руками разрывают их живьем на части и поедают сырое, дымящееся мясо. Если кто посторонний случайно попадает на пути — горе ему! С грозно-восторженным воем бросятся на него женщины, схватят его за голову, за руки, за ноги и разорвут на части, и даже не услышат воплей его. И как ни будь силен человек, защититься он не сможет.

В экстазе Диониса человек всецело охватывается его безграничностью. Все преграды, отделяющие его от окружающего, бесследно исчезают, даже таящееся воспоминание о нем становится нелепым.

Весна — та эллинская пора, когда всюду благоухают фиалки, и алые маки, как живые огни, колышутся и вспыхивают под ярким солнцем. Тысячи, десятки тысяч людей теснятся на полукруглых помостах, ступенями спускающихся со склона афинского Акрополя. Внизу на возвышении сцены и на круглой площадке оркестры идет представление трагедии.

*Ритм* — первоначально, по определению античных теоретиков искусства от Платона до Августина Блаженного, членение времени или пространства в определенной последовательности. Ритм упорядочивает движение в танце, соотношение звуковых сочетаний в музыке и поэзии, где ритм основывался на чередовании долгих и кратких слогов. Аристоксен, ученик Аристотеля, выделил ритм из среды его существования, т.е. слова, музыкальной интонации и танцевального движения, в результате чего произошло разделение звуковой и речевой ритмики. Очевидно, самостоятельное выделение ритмики было необходимо для оправдания ритмических вольностей так назы-



ваемой «новой музыки», допускавшей разрешение слогов по типу музыкальных украшений как разновидности орнаментики. Большинство сохранившихся музыкальных памятников античности представляют собой гимны, написанные стихами одного и того же метра без строфической организации. Поэтому в них в силу музыкального характера древнегреческого ударения мелодия соответствует естественной внутренней мелодии слова или фразы. В отличие от этих памятников дошедший до нас фрагмент трагедии Еврипида «Орест» с музыкальной нотацией, принадлежащей, по всей видимости, самому автору, обнаруживает строфическую организацию. Поэтому в нем соответствие мелодии словесным ударениям не может быть выдержано: мелодия антистрофы должна повторять мелодию строфы вне зависимости от иного расположения ударений в словах.

### Неоценимая ценность устного слова

Вспоминается история, рассказанная Сократом в «Федре», о том, как Тевт изобрел письмо и стал расхваливать свое изобретение египетскому царю за его будто бы великую ценность: ведь оно поможет человечеству безгранично усилить память. Мудрый царь, однако, возразил ему: «То, что ты изобрел, послужит не усилению, а ослаблению памяти». Значит, Сократ не усматривал в письме никакого прогресса, и уж тем более ему не приходило в голову, что звучащее слово можно превзойти чем-то менее эфемерным. Напротив, к письменному тексту он относился как к незащитному, открытому для спекуляций, злоупотреблений и извращений. Аутентичность, подлинность, свойственные учтивой беседе, здесь растворяются в чем-то сомнительном. В отличие от устной речи письменный текст характеризуется тем, что он не может постоять за себя. Автор единожды выдает свое произведение в свет, тогда как в живом разговорном общении всякое недоразумение и ложное понимание исправляются последующей репликой. Таков взгляд Платона, который он позднее ясно обосновал в одном из тринадцати сохранившихся писем, утверждая, что лишь тот, кто покинут всеми богами, способен поверить в возможность облечь в письменную форму что-то действительно важное и истинное.

О высокой ценности устного слова пишет Гадамер. Он отмечает, что искусство разговора исчезает. Мы наблюдаем в жизни общества в нашу эпоху постепенную монологизацию человеческого поведения. Всеобщее ли это явление, связанное с присущим нашей цивилизации научно-техническим мышлением? Или же это какие-то особенные переживания одиночества, отчуждения от самого себя

сковывают уста более молодым людям? А может быть, это решительный отход от самого желания договариваться друг с другом, ожесточенный протест против видимости взаимопонимания в общественной жизни?<sup>1</sup>

Вести разговор — это естественная принадлежность человека. Аристотель назвал человека существом, наделенным языком, а язык существует в разговоре.

### Красота по-древнегречески

Согласно античным представлениям, в основе красоты лежат мера, порядок, четкость границ, гармония, симметрия (Демокрит, Платон, Аристотель, Плотин). Красота рассматривалась прежде всего как явление духовного порядка. Некий образ считается красивым, если ему свойственны целесообразность, порядок и разумность. В этом смысле духовная красота находит свое отражение в красоте физической.

Гармоническое единство духовно и физически красивого в доклассический период еще не было найдено. Оно становилось основным критерием совершенства произведений искусства в классическую эпоху (V в. до н.э.), затем теряется в эпоху эллинизма и сменяется идеализацией объекта. Олицетворением красоты в классический период оказывается человек, в котором соединились все достоинства, как внешние, так и внутренние (Аристотель). Любовь к красоте была также необходимым элементом жизни полиса. Упадок греческих городов-государств, распад их социальных институтов выразился в эпоху эллинизма в том, что понятие красоты стало соотноситься с природой. Красота разлита в космосе. Искусство и вся жизнь общества должны соотноситься с этой природной красотой.

Со времени эллинизма существует традиция выделять семь античных произведений архитектуры и искусства, не имеющих себе равных благодаря величественным размерам, красоте, драгоценной отделке и неповторимости. Выражение «чудо света» содержит представление о чем-то волшебном, сверхъестественном. Самый древний перечень семи чудес света (II в. до н.э.) включает в себя: стены Вавилона, статую Зевса в Олимпии, изваянную скульптором Фидием из золота и слоновой кости, так называемые «висячие сады» в Вавилоне, ошибочно приписываемые Семирамиде (жена царя Ассирии), Колосса Родосского, пирамиды под Мемфисом, мавзолей в Геликарнасе, а также храм Артемиды в Эфесе. Эти шедевры впоследствии были частично заменены. Так, среди чудес света назывались маяк на

---

<sup>1</sup> См.: Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 82.

острове Фарос под Александрией, статуя Асклепия в Эпидавре, скульптура Афины Парфенос работы Фидия на афинском Акрополе. К чудесам света относили также римские постройки, например Капитолий и Колизей; византийские, такие как храм Св. Софии; библейские — Ноев ковчег и храм Соломона в Иерусалиме.

## Нарцисс

Какой необычайный штрих в человеческое понимание красоты внесла греческая мифология! В ней грозное предостережение и поразительное постижение человеческой природы. В греческой мифологии Нарцисс — прекрасный юноша, сын речного бога Кефисса.

☞ Всем занятиям Нарцисс предпочитал одинокие прогулки по лесам. Так как он избегал общения со своими сверстниками и сверстницами, нимфы считали его самовлюбленным и высокомерным. Когда Нарцисс отверг любовь нимфы Эхо и та с горя высохла настолько, что от нее остался один голос, ее подруги попросили Афродиту наказать Нарцисса за пренебрежение к их любви. И Афродита услышала их мольбы. По ее воле Нарцисс влюбился в самого себя, вернее, в свое отражение в водах лесного источника. По одной версии, залобовавшись на самого себя, он слишком низко наклонился над источником, упал в него и утонул; по другой — Нарцисс зачах от неразделенной любви к своему двойнику, отраженному в воде.

Узнав о смерти Нарцисса, нимфы сжалились и решили достойно его похоронить. Но вместо его тела они нашли цветок с белоснежными лепестками, получивший его имя.

В Спарте цветок нарцисса был излюбленным орнаментом, в других местах Греции он считался лепестком смерти. Имя Нарцисса попало и в научную терминологию как обозначение патологической самовлюбленности, «нарциссизма». Известно, что австрийский психиатр Зигмунд Фрейд изучал феномен нарциссизма, его различные модификации. Говоря условно, теория красоты тоже обогатилась важным понятием. Речь идет о людях, которые в силу разных причин становятся жертвами собственной красоты.

Сохранилось несколько римских копий греческих статуй Нарцисса и изображение Нарцисса на фреске дома Фронтона в Помпеях. В Новое время этот сюжет уже в начале XVI в. заинтересовал художников, живописцев и скульпторов, среди них «Нарцисс у источника» *Якопо Тинторетто* (середина XVI в.), «Нарцисс превращается в цветок» *Никола Пуссена* (XVIII в.). В XX в. их примеру последовал *Сальвадор Дали* («Метаморфозы Нарцисса», 1937).

## Эстетика природы

В языческой античной культуре «природа как универсум... наделена высшей эстетической ценностью»<sup>1</sup>. Представления древних язычников и христиан о священном и символическом характере природных элементов и процессов получили освещение во многих работах<sup>2</sup>.

Как отмечают исследователи, один из древнейших художественных образов универсума, известный большинству народов — *композиция с Древом Мира* (или Древом Жизни) и оберегающими его животными — «стражами». Порядок размещения животных возле Древа (птицы возле ветвей, звери у основания ствола, чуть реже в греческой вазописи изображались рыбы или подземные существа нижнего яруса) характеризовал ярусную структуру мироздания<sup>3</sup>.

В качестве еще одной «формулы» универсума выступал образ календаря. Его связь с древними космогоническими моделями наглядно запечатлена в композициях внешнего периметра мозаики из Карфагена. Там представлены традиционные для сцен терзаний чередующиеся фигуры хищников и травоядных, представителей земного яруса мироздания, причем изображения зверей разделены изображениями растений (Древо жизни). Внутренний квадрат населен птицами (стихия воздуха, поднебесное пространство). Изображение месяцев во внутреннем круге в виде шагающих друг за другом фигур вполне сопоставимо с образами зодиакальных созвездий в античных астрономических таблицах.

Греческая стилизация в скульптуре пальмовых листьев — веером, формула, заимствованная с Востока, но обретшая эстетическую завершенность в искусстве классики, — пример наблюдения естественных связей между частями растения и их обобщения. Образы всадника и коня, заимствованные из античных монет, в «варварском» искусстве разбивались на фрагменты, растворялись в вихреобразном хаосе орнаментальных знаков.

## Античная пастораль

Греки обожествляли природу, отмечая в ней необыкновенную красоту. Древний человек более, чем нынешний, был связан с землей, с растениями и животными. Огромную роль играла теллу-

---

<sup>1</sup> *Эстетика природы* / К.М. Долгов, П.Д. Тищенко, Т.Б. Любимова и др. М., 1994. С. 32.

<sup>2</sup> См.: *Элиаде М.* Священное и мирское. А также работы С.С. Аверинцева, П.М. Бицилли, Л.П. Карсавина и др.

<sup>3</sup> См.: *Мишачева И.В.* Образы природы в античной культуре: художественные модели // *Вопросы культурологии: Сборник аспирантских работ.* Вып. 2. М.: ГАСК, 2002.

рическая (от лат. *tellus* — земля) мистика. Известно, какое большое значение имели растительные и животные религиозные культы. Скажем, Гея — богиня Земли и сама Земля, возникшая из первоначального хаоса, была матерью всего, что жило и росло на земле. Вначале она родила звездное небо — Урана, затем высокие горы и глубокое море — Понт.

Образы красоты в античной культуре связаны с культом природы. Ощущение античности как счастливой пасторали, идиллии сельской жизни и беззаботного детства европейской цивилизации — не важно, правда ли это или нет, — может быть, ничто не отражает так точно, как роман древнегреческого писателя Лонга (II—III вв. н.э.) «Дафнис и Хлоя», который оказал огромное влияние на пасторальную тему в европейской литературе XVI—XVIII вв.

Начиналась весна, и таял снег. Стала земля обнажаться, стала трава пробиваться, и пастухи погнали стада на пастбища, а раньше других Дафнис и Хлоя, — ведь служили они пастырю могущества несравненного. И точно бегом побежали они к нимфам в пещеру, а оттуда к Пану (богу природы. — *П.Г.*), к сосне, а затем и к дубу. Сидя под ним, и стада свои пасли, и друг друга целовали...

В греческой мифологии Дафнис — сын Гермеса и одной из нимф, первый исполнитель пастушеских песен. Этот легендарный изобретатель нового художественного жанра стал героем многих преданий и песен греческого фольклора, воспевавших идиллическую жизнь пастухов. Жизнь сицилийского пастуха была полной противоположностью судьбы воина или предпринимателя. И смерть его не была похожа на гибель героев, воспеваемую великими поэтами. По одной из версий, Дафнис так влюбился, что ослепленный счастьем любви не разглядел перед собой крутой обрыв и разбился при падении. По другому рассказу, нимфа Номия связала Дафниса клятвой хранить ей верность, пока глаза его видят свет. Но Дафнис имел неосторожность заглядеться на царскую дочь, и нимфа ослепила его. С тех пор он пел только печальные песни и погиб, слепым скитаясь в горах.

Роман Лонга пропитан мифологическим ощущением. Древний бог Эрот предопределяет жизнь Дафниса и Хлои еще до того, как они родились. Дафнис — сын богатых родителей, бросивших его сразу после рождения; его нашли и воспитали бедные пастухи. В их идиллической среде прекрасный юноша повстречал Хлою — девушку такой же судьбы. Молодые люди познали все радости и страдания первой любви, в поисках своих родителей пережили множество приключений и в конце концов стали счастливыми супругами.

Роман Лонга оставался в неизвестности более тысячи лет, но в XVIII в. вошел в моду. Многочисленные поэты всячески обрабатывали и варьировали этот сюжет, он оживал на дворцовых сценах и

костюмированных балах. Художники и скульпторы находили в нем источник вдохновения. Однако из многочисленных произведений под названием «Дафнис и Хлоя» доказали свою жизнеспособность хореографическая симфония французского композитора *Мориса Равеля* (1875—1937), симфоническая поэма другого французского композитора рубежа XIX—XX вв. *Камила Сен-Санса* (1835—1921) и оперетта создателя этого музыкального жанра во Франции *Жака Оффенбаха* (1819—1880).

Роман Лонга привлек к себе внимание французских художников, в частности *Пьера Боннара* (1867—1947), скульптора *Аристиды Майоля* (1861—1944). Влечение Дафниса и Хлои — это еще не страсть, а только наивное и милое обещание. Жизнь их проходила среди лесов и полей. Пасторальные герои как бы слиты с природой.

С каждым днем становилось солнце теплее: весна кончалась, лето начиналось. И опять у них летней порой начались новые радости. Он плавал в реках, она в ручьях купалась, он играл на свирели, соревнуясь с песней сосны. Она же в состязание с соловьями вступала. Гонялись они за болтливыми цикадами, ловили кузнечиков, собирали цветы, деревья трясли, ели плоды; бывало, нагими вместе лежали, покрывшись козьею шкурой одной. И Хлоя легко могла бы женщиной стать, когда бы не смущала Дафниса мысль о крови. Однако, боясь, что решенье разумное страсти порывом как-нибудь сломлено не было, не позволял он Хлое сильно себя обнажать; этому Хлоя дивилась, но спросить о причине стыдилась.

По словам Гёте, «Дафнис и Хлоя» — последний цветок древнегреческой литературы, не уступающей лучшему из того, что когда-либо было написано.

Да, конечно, это произведение уже позднего периода, т.е. периода заката античной цивилизации и ее постепенного упадка. Однако в нем прекрасно выражена та гармония духа и телесности, разума и сердца, которая пронизывает эллинскую культуру и воплощена в Парфеноне, в драмах Еврипида и в диалогах Платона. Увы, это была «гармония детства». «Взросление» цивилизации принесло коллизии и проблемы, разрешить которые античность не могла. И первой из них было постепенное отчуждение культуры от природы.

### Красота божественной веры

*Христианство*, которое появилось в I в. н.э. в восточных провинциях Римской империи (в Палестине) — одна из мировых религий. Главное в христианстве — учение о богочеловеке Иисусе Христе, который сошел с неба на землю, принял страдания и смерть для искупления вины людей от первородного греха, воскрес и вознесся на небо. Первые христиане были гонимы. Их завязывали в промас-

ленные шкуры и бросали в костры. Однако постепенно христианство завладевало умами людей. Оно возвестило еще один эталон красоты — красоты не земной, *божественной*.

В христианской традиции раскрываются совершенство и разумность устройства мира, отражающие величие Творца. Двухтысячелетняя история христианства в Европе началась с противостояния господствующей культуре, с провозглашения новых святынь и жизненных установлений. Возникло острое сопоставление красоты языческой, дохристианской и собственно христианской. «Оттого античная культура, — отмечал Освальд Шпенглер, — и начинается с грандиозного отказа от уже наличествующего богатого живописного, почти перезрелого искусства, которое не могло быть выражением новой души»<sup>1</sup>.

Разумеется, существует глубокая противоположность между искусством языческим и искусством христианским, точнее искусством христианской эпохи. Классически прекрасное языческое искусство стремится к завершенности, совершенству форм здесь, на земле, в этом мире. Небо, по словам русского философа *Н.А. Бердяева* (1874—1948), замкнуто над языческим искусством, и идеал совершенства в нем всегда посюсторонний, а не потусторонний<sup>2</sup>. Идеальное, законченное совершенство мира богов возможно лишь в языческом искусстве. Законченное совершенство языческого искусства никуда не зовет, оно оставляет здесь, в этом мире. В этой классически прекрасной завершенности форм языческого мира нет прорыва в мир иной, достигнутая завершенность замыкается в этом мире. На этой вере в возможность замкнуть красоту в этом мире через законченное совершенство форм покоится вся античная скульптура.

По мнению *Н.А. Бердяева*, само небо в языческом мире было завершенным, замкнутым куполом, за которым дальше уже ничего не было. Совершенство и красота достижимы не там, за пределами, а здесь, в земных пределах. Искусство языческого мира говорит не о тоске по прекрасному иному миру, а о достижении красоты в этом мире, под замкнутым куполом небес. И эта языческая устремленность к классической завершенности форм создает одну из вечных традиций в искусстве.

Искусство христианское, считает русский философ, иного духа. Небо разомкнулось над христианским миром, и открылось запредельное. В искусстве христианского мира уже нет и быть не может классической завершенности форм. В христианском искусстве есть устрем-

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 347.

<sup>2</sup> См.: Бердяев Н.А. Философия свободы: Смысл творчества. М., 1989. С. 440.

ленность к миру иному, к прорыву за пределы видимого мира, есть романтическая тоска. Романтическая незавершенность, несовершенство форм характерны для христианского искусства. Христианское искусство уже не верит в законченное достижение красоты здесь, в этом мире. Христианское искусство верит, что законченная, совершенная, вечная красота возможна лишь в мире ином. В этом же мире возможна лишь устремленность к красоте мира иного, лишь тоска по ней.

Романтическое христианское искусство, — пишет Н.А. Бердяев, — видит неземную красоту в самой незавершенности, незаконченности, в этой устремленности к прорыву, за пределы этого мира. Христианское искусство не оставляет в этом мире, в красоте достигнутой и завершенной, а уводит в мир иной, к красоте потусторонней и запредельной. В искусстве языческом было классическое здоровье. В искусстве христианском есть романтическая болезненность. На идеалах христианского искусства отпечатались жажда искупления грехов этого мира, жажда приобщения к миру иному<sup>1</sup>.

В классическом языческом искусстве творческий акт художника приспособляется к условиям этого мира, к жизни и красоте здесь. Эта классическая завершенность языческого мира создает традицию канонического искусства, создает канон для достижения совершенных, законченных форм. Но классически прекрасное искусство античного мира в мире христианском меняется. В нем есть вечное и неумирающее, но есть и слишком временное. Античное искусство — вечный источник творчества и красоты. Но канон классицизма стал задерживающей, консервативной силой, враждебной духу пророческому.

### Трагедия — особый жанр

*Трагедия* (от греч. козлиная песнь) — разновидность драматического произведения, действие которого развивается на основе трагедийного конфликта. Это один из жанров высокого искусства, истоки которого уходят в античность. Герой трагедии мыслился средним по своим моральным качествам, но все же совершающим поступок, который ведет его от счастья к несчастью, по ошибке, по незнанию. *Трагическое* — эстетическая категория, связанная с катастрофическим. Однако эта категория относится не только к искусству. Трагическое может быть и в реальной жизни. Грибовидное облако, которое поднялось над Хиросимой, испепелило все живое. Но оно разрушило также психическое равновесие тех, кто оказался на безопасном расстоянии от взрыва. Образ вселенской катастрофы,

---

<sup>1</sup> См.: Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 441.



одномоментно явленный сознанию, разорвал связующие нити обычного человеческого восприятия, разрушилась житейская логика. Не только подсознание, но и сознание каждого человека и родовая память человечества вынесли на поверхность психики трагическое полководье знаков и предвестий.

Трагическое возникает как выражение неразрешимого конфликта. Он влечет за собой страдания и гибель героя, который заслуживает славы и сочувствия. Аристотель считал, что трагедия рождает катарсис, который испытывает зритель, пережив вместе с героем его беды, что способствует воспитанию высоких гражданских и человеческих чувств. В «Поэтике» Аристотель отмечает, что трагедия предполагает «перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью». Трагедия необязательно предполагает гибель главного героя, однако невыразимые мучения для него неизбежны. Аристотель усматривал источник трагедии в ошибке героя, который совершал некий проступок по незнанию, но практика античной трагедии была шире. Аристотель считал, что трагический герой не обязательно исключительный человек. Он не лучший и не худший. Однако в истории эстетики утвердилось представление о персонажах трагедии как о великих героях.

В основе трагедии лежит напряженный, непримиримый конфликт, оканчивающийся часто гибелью героя. Герой трагедии оказывается перед превосходящими его силы препятствиями. Античные драматурги видели в трагедии «прообраз мира» с его нескончаемой борьбой страстей и идей. Отсюда проистекала трактовка рока как безличной силы, господствующей в природе и обществе, над людьми и богами.

Однако трагедия — это не просто описание печальных происшествий и страшных убийств. Не количество драм и не число гибелей рождает жанр. Герои трагедии ищут оправдание своим поступкам. Они находятся в ситуации, когда выхода нет, когда приходится до конца осмысливать свою судьбу, свой выбор, когда любое решение оказывается катастрофическим. И герой побеждает ситуацию. Чаще всего ценою собственной жизни. Но вот что странно. Герой античной трагедии погибал, а зрители, вытирая проступившие слезы жалости, расходились с просветленными душой и сердцем, готовыми к самым тяжелым испытаниям. Так греки открыли великую тайну драматического действия, сохраняемую всеми театрами мира всех эпох и кинематографом нашего времени.

Блещет весеннее солнце, ярко зеленеют загородные долины меж темно-серых шиферных гор, вырисовываются радостные дали в чудесных мягко-синих контурах, каких нигде нет, кроме Греции. А здесь, на священной площадке сцены, происходит мрачное, кровавое дейст-

во. Могучие герои и полубоги, изнемогая в неравной борьбе, корчатся под сокрушающими ударами сумрачной судьбы. А хор смотрит и исходит в жалобных стенаниях. Он поет, что жизнь ужасна и мрачна, что страшны нависшие над человеком неведомые силы, что счастье прозрачно и люди подобны сну, что лучше всего для смертного не жить.

Заливаются исступленные флейты, ритмически мелькают в воздухе поднятые руки, изгибаются в плавной пляске тела, гремят песни хора — то бешено веселые, то полные отчаяния и ужаса. И странное опьянение овладевает восприимчивой толпой зрителей. Души их высоко возносятся над тем, что разворачивается перед ним, охватывает огненным ощущением какого-то огромного всеединства, где всякое явление, всякая радость и боль кажутся только мимолетным сном. И уже не страшными становятся человеку страдания и муки, и уже не нужна ему победа трагического героя; все человеческие оценки, ощущения и чувства спутались в душе. «Страдание, — как пишет Ницше, — пробуждает веселье, а восторг вырывает из груди мучительный стон». Душа переполнена ощущением огромной силы, бьющей через край, которой ничего не страшно, которая все ужасы и скорби жизни способна претворить в пьяную, самозабвенную радость.

Это театральное представление — не просто зрелище, как у нас. Это священнодействие в честь все того же Диониса. В середине оркестры стоит его жертвенник, почетнейшее кресло в первом ряду занято его жрецом, и сам театр есть «святилище Диониса». Недаром называли Диониса «многообразным» и «многоликим».

Античная трагедия выдвинула выдающиеся имена: Эсхил, Софокл и Еврипид. Исследователь античной драмы *С. Анн* пишет:

Когда говорят «Эсхил», сразу возникает у одних смутный, у других более или менее четкий образ «отца трагедии», образ почтенно-хрестоматийный, даже величественный, представляются мрамор античного бюста, свиток рукописи, актерская маска, залитый южным, средиземноморским солнцем амфитеатр.

*Эсхил* (525—456 до н.э.) — великий афинский драматург, ставший первым известным трагиком мировой литературы. Из 90 трагедий Эсхила до нас дошло 79 произведений и отдельных довольно обширных отрывков. Трагедия «Прикованный Прометей» проникнута пафосом утверждения свободного гражданина греческого полиса, не отклоняющегося от ответственности за принятое решение. Пытливый Прометей олицетворяет в трагедии человеческий разум, он первооткрыватель всех достижений человеческой культуры. Он вступает в конфликт с косностью, несправедливостью, невежеством, жестокостью нравов — все эти качества олицетворяют Зевс и его помощники Гефест, Сила, Власть, Старик Океан. Эсхил — не богоборец, но он верен этическому идеалу, обеспечивающему разумность

существующего мира. Возникает вопрос: почему Эсхил осуждает бога, которого он, безусловно, чтит? Греки опасались гневить своих богов, устраивали в их честь праздники, приносили им жертвы. Но боги не являлись для них образцом поведения и справедливости. Их можно было критиковать, потому выше богов были Рок и страшные Мойры, олицетворявшие ход неотвратимой судьбы.

Своим творчеством Эсхил придал трагедии классическую форму, ослабив ее привязанность к культу божеств и усилив самостоятельность театра. Главным содержанием представления стало драматическое действие. Партии хора Эсхил использовал для сопровождения и комментария сюжетного сценического действия. Для создания подлинного драматического диалога он ввел помимо одного актера, исполняющего все роли в пьесах (протагониста), второго (девτεραгониста), а позднее, по примеру Софокла, и третьего актера (триагониста).

Он объединял сюжетно взаимосвязанные пьесы в трилогии (а там, где это было возможно, соединял и четыре произведения) с единым замыслом. Образ Прометея, созданный Эсхилом, оказал огромное воздействие на поэзию (Кальдерон, Гёте, Байрон, Шелли), музыкальное искусство (Ф. Лист, А. Скрябин, К. Орф), скульптуру и живопись Нового времени (Тициан, Рубенс, Ансельм Фейербах, А. Бёклин).

Возвышенность мыслей, богатая фантазия, красноречие снискали Эсхилу славу одного из великих трагиков мировой литературы.

*Софокл* (496—406 до н.э.) — один из трех великих античных трагиков. В своих драмах он использовал мифологию. Сюжет для «Аякса» (самоубийство героя, на которого Афина наслала безумие) взят из легенд троянского цикла. Эти же легенды использованы в качестве сюжета для «Филоктета»: герои этой драмы — греки — во время плавания после смерти Геракла, сообщают Филоктету волю богов, желающих, чтобы он принял участие в битве за Трою. Честь, доблесть, благородство — это уже личные качества героев, а не божественная воля.

Трагедии «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне» повествуют о судьбе и сбывшемся предсказании, достигшем царя Фив. Сюжет «Антигоны» несложен: Антигона предает земле тело своего убитого брата Полиника, которого правитель Фив Креонт запретил хоронить под страхом смерти — как изменника родины. За непослушание Антигону казнят, после чего ее жених, сын Креонта, и мать жениха, жена Креонта, кончают жизнь самоубийством. Одни толковали софокловскую трагедию как конфликт между законом совести и властью, другие видели в ней конфликт рода и государства. Гёте считал, что Креонт из личной ненависти запретил похороны. Антигона обвиняет Креонта в попрании закона богов, а Креонт отвечает, что власть государя должна быть незыблема, иначе все погубит анархия.

Жажда мести и убийство Клитемнестры ее сыном Орестом составляет содержание трагедии «Электра».

Искусство Софокла высоко ценилось его согражданами: 24 раза он становился победителем состязаний драматургов. Софокл впервые развил эпическую традицию греческой философии, с вниманием исследуя внутренний мир и поступки героев. Сокрытая от героев божественная воля часто ведет их к трагическим страданиям и смерти. Нравственный долг заставляет героев действовать вопреки запретам (Антигона), что свидетельствует о гуманизме поэта, для которого важно не только выявить вину и ошибки людей, но и показать трагическое стечение обстоятельств, обусловленных роком (Эдип субъективно невиновен, однако объективно — преступник).

Глубоко любя свою родину, Софокл воспевал Афины и их политическое устройство. Еще в античности он считался классиком, его пьесы изучались в школах, в театрах он считался образцом. Начиная с XVI в. произведения Софокла, особенно «Антигона», «Электра» и «Эдип-царь», многократно ставились в театрах. Были и музыкальные переработки драм Софокла.

Древнегреческий драматург *Еврипид* (485—406 до н.э.) известен как автор многочисленных драм и трагедий. Ко времени появления Еврипида творчество Эсхила уже утвердило трагедию как ведущий литературный жанр. Им поставлены 22 тетралогии, причем он четырежды был признан победителем. Еврипид, наиболее трагический поэт, на материале древних мифов он создал драмы, в которых отразил духовные и социальные проблемы эпохи кризисов. Осовременивание легенд, спорность воплощения им некоторых образов богов, склонность ставить под сомнение общепринятые обычаи часто мешали современникам Еврипида в полной мере осознать его величие. Таковой была судьба его трагедии «Медея»: месть, жертвами которой стали дети, не укладывалась в эстетические нормы, что отразилось на неприятии глубоко человеческого образа Медеи.

В отличие от Эсхила и Софокла Еврипид дал иное осмысление мифа. Он отошел от традиции возвышенных нормативных образов и стал изображать мифологических персонажей как земных людей — со всеми страстями, противоречиями и заблуждениями. Еврипид выработал и новые принципы изображения человека, показывая психологические мотивы поступков, а не типологически предусмотренные, как было прежде: герой поступает героически, злодей — злодейски. Ему первому удалось представить психологическую драму, когда боления, смятения чувств персонажей передаются зрителям и вызывают сочувствие, а не просто осуждение или восхищение.

Творческий метод Еврипида имел множество последователей: новая аттическая комедия восприняла его произведения в качестве образца (мотивы узнавания, интриги). Римская драма (особенно римского писателя и философа *Сенеки*) без Еврипида просто немыслима. Его сильное влияние испытала на себе западноевропейская драма, начиная с Возрождения (частично благодаря Сенеке), и драматургия XX в., в том числе творчество французского писателя и философа *Ж.П. Сартра* (1905—1980).

### Комедия античная

Посвященные Дионису культовые драмы, исполнявшиеся хором и актерами, назывались *комедиями*, они имели стихотворную форму и исполнялись в сопровождении музыки. Актеры и участники хора носили маски.

Существовали две исторически и типологически независимые формы литературной комедии: сицилийская и аттическая. Характер аттической комедии значительно менялся с течением времени, поэтому уже в древности различались ее три последовательные стадии: древняя, средняя и новая аттическая комедия. Римская комедия создавалась и развивалась исключительно по образцу новой аттической комедии. От разных видов комедии в строгом смысле слова отличались другие драматические жанры, которые были «комическими» по своему духу, но не считались в Греции комедией. Генетически они были связаны со строго определенными формами культа Диониса, который был первым актером на земле, и представления в его честь устраивались не только на сцене, но и на народных земледельческих празднествах. Средневековье потом повторило грозные мистерии и веселые карнавалы с масками-пересмешниками, которые их сопровождали. Рождение, смерть, второе рождение и великая непрерывность бытия лежали в основе мистерий, разыгранных по библейским сюжетам. Средние века покинули Европу, унося с собой всенародные праздники, и театр отпочковался от этих праздников и захватил с собой понимание трагедии и комедии. Театр ушел в иную область и зажил серьезной жизнью, обзавелся домом и буднями. Но тень мистерий и карнавалов осталась с народом и долго еще бродила по городам и селам, пробуждая в душах ощущение Великого Праздника, объединяющее людей в единое братство. Потом и та тень потерялась в суете и сутолоке хлопотливых столетий.

Аристотель утверждал, что умение смеяться — это то достоинство, которое отличает человека от животного. В своей «Поэтике» он приводит название комедии от слова «комос» — веселое шествие подвыпивших гуляк, а начало ее выводит из фаллических песен в честь бога-

виночерпия Диониса. Обрядовые песни непременно должны были включать в себя шутки, насмешки и даже непристойности.

Оформил комическое в канонический комедийный жанр *Аристофан* (ок. 446—385 до н.э.), за что и получил звание «отца комедии».

В древних обрядовых играх важное место занимал спор, когда на насмешки одной стороны отвечала другая, и дело доходило до бранных слов, а то и до потасовки. Аристофан в своих комедиях убрал из оборота все грубые, чисто внешние комические приемы, основанные на непристойностях. «Кто в этом находит смешное, тот от моих шуток не получит удовольствия», — говорит он в комедии «Облака». В устранении всего пошлого (отказываясь «кидать в толпу угощение») Аристофан видел свое отличие от предшественников, которые начинали разрабатывать этот жанр.

Теория комического изначально учитывала момент осмеяния. Платон, Аристотель, Цицерон связывали его с безобразным. Однако *Цицерон* (106—43 до н.э.) считал, что предмет остроумия или шутки не должны быть пороки и преступления, требующие серьезного наказания, что не следует высмеивать жалких людей или возлюбленных. «Предметом насмешек могут быть те слабости, какие встречаются в жизни людей, не слишком уважаемых, не слишком несчастных и не слишком явно заслуживающих казни за свои злодеяния»<sup>1</sup>. В I в. н.э. *Деметрий*, автор трактата «О стиле», отнес смешное и комическое к особому «изящному» стилю, отличающемуся веселостью, радостностью, шутливостью, дружественностью.

## Катарсис

Зачем человеку зрелище? И еще конкретнее: откуда у него удивительная потребность в искусстве, выражающем красоту? Вопросы эти вроде бы отвлеченные. А они мучили древнегреческого философа Платона. Мы же, миновавшие очередное тысячелетие, ничего конкретного античному философу сообщить не можем. Он недоумевал: зачем человек идет в театр, в упоении наблюдает героическое деяние? Не логичнее ли самому совершить подвиг? Так нет. Не решаясь на реальный поступок, человек отправляется непосредственно к подмосткам и там упивается геройством, которое автор приписал выдуманному персонажу. Не странность ли? Не в театр ходи, а на городскую площадь, где страждущие и обездоленные...

Между прочим разумному и хорошо продуманному доводу Платона так никто и не внял. Театров понастроили, героев навывдумывали.

---

<sup>1</sup> *Цицерон*. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 59.

вали — Эдип, Медея, Электра, Антигона! Тут со своей судьбой не все понятно, поди вникай в чужой жребий. Об этой способности человека погружаться в мир грез, мы еще поговорим... А пока — еще одно слово, которое пришло к нам из античности. *Катарсис* — целебный психологический взрыв, очищение души. Первоначально это был термин античной культуры, выражавший глубину воздействия искусства на человека. В древнегреческом словоупотреблении — освобождение души от «скверны», тела — от вредных веществ. Пифагорейцы, последователи древнегреческого философа и математика *Пифагора* (ок. 570 — ок. 498 до н.э.), полагали, что душа страдает от пагубных страстей. К таковым они относили гнев, вожделение, властолюбие, фанатизм, страх, ревность. Очистить душу от этих аффектов способна, по мнению пифагорейцев, специально подобранная музыка. Пифагор, согласно легенде, исцелял мелодиями не только душевные, но и телесные недуги.

В отличие от Пифагора Платон не рассчитывал на помощь искусства в исцелении души, но полагал, что можно очистить душу от чувственных вожделений, от всего телесного, от того, что может исказить красоту идеи. Он утверждал, что идеи пребывают в природе как бы в виде образцов. Вещи же сходны с ними и представляют собой их подобия. Причастность вещей идеям заключается не в чем ином, как только в уподоблении им.

Платоновское истолкование катарсиса было развито затем древнегреческим философом *Платином* (ок. 205 — ок. 270), основателем неоплатонизма, позже приверженцами *патристики* (совокупности теологических, философских и политических доктрин христианских мыслителей II—VIII вв., которых называют «Отцами церкви») и представителями эстетики.

*Катарсис* — важнейший момент развития действия в античной трагедии, предполагавшей эмоциональную разрядку. У Аристотеля находим эстетическое определение катарсиса. В «Поэтике» он писал, что под влиянием музыки и песнопений психика человека начинает преобразаться. В ней рождаются сильные чувства — жалость, страх, энтузиазм, сочувствие. Так слушатели получают некое очищение и облегчение, связанные с удовольствием. В «Поэтике» Аристотель показал катарсическое действие трагедии, определив трагедию как особого рода подражание посредством не рассказа, а действия, в котором благодаря состраданию и страху происходит просветление подобных аффектов (аффект — всякое эмоционально окрашенное состояние, приятное или неприятное, смутное или отчетливое, которое проявляется в общей душевной тональности или в сильной энергетической разрядке).

Цель трагедии — обеспечивать катарсис души, «очищение от страстей». Трагедии великих древнегреческих трагиков Эсхила, Софокла, Еврипида заканчиваются гибелью героев и самым, казалось бы, безнадежным отрицанием жизни. Однако трагедия не вселяет в нас отчаяние, а, напротив, примиряет с жизнью. Как, каким образом безобразное и дисгармоничное, составляющее содержание трагического мифа, может примирять с жизнью? Достигается это той таинственной силой, которая скрыта в искусстве, — силой, претворяющей в красоту жизненный ужас и делающей его предмет нашего эстетического наслаждения. По Аристотелю («Поэтика», гл. VII), зритель следит за событиями трагедии, испытывает душевное волнение: сострадание к герою, страх за его судьбу. Это волнение приводит зрителя к катарсису — очищает его душу, возвышает, воспитывает его.

Но в древнегреческой культуре (как и в древнеегипетской) существовали так называемые мистерии. Этот жанр, который никогда больше не повторился в европейской культуре, имел одну особенность. В мистериях не было зрителей. Все были участниками действия. Все рвали на куски тело бога, впадали в исступление. Каков был психологический смысл всего происходящего? Зачем нужно вовлекать массу людей в богомерзкое действие и превращать это в своеобразный праздник? Древние мистерии тоже были рассчитаны на эффект катарсиса.

Понятие «катарсис» вызвало к жизни множество различных интерпретаций, среди которых основными являются религиозно-ритуальное прочтение термина, медицинско-физиологическое, эмоционально-психологическое и интеллигентное как рационально-интеллектуальное<sup>1</sup>. Как считают некоторые исследователи, глубокий смысл греческого слова утерян. По мнению Н. Гринцера, не случайно Аристотель говорил о том, что эмоции, возникающие в душе зрителей, сродни психологическим характеристикам описываемых действий, но им не тождественны. Страх зрителя подобен, но не равен страху героического героя. Об этом, возможно, говорит терминологическое разграничение у Аристотеля эмоциональных переживаний героя и зрителя. Аристотель подобным образом подчеркивал отличие подвергшихся катарсису зрительских чувств от сходных с ними претерпеваний характеров в драме, составляющих суть трагического сюжета<sup>2</sup>.

Катарсис символизирует новое рождение. Вот как это описано в книге Светланы Макуренковой:

<sup>1</sup> См.: Макуренкова С. Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004. С. 139.

<sup>2</sup> См.: Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 293.



Зритель в театре испытывает симпатию (букв. сострадание) и жалость к героям... Через симпатию и жалость герой и зритель становятся одним существом, одним целым, подверженным общему старению (патосу). В момент катарсиса происходит *разделение единого сложного субъекта*. Изображаемое, сцена, а там находятся и души зрителей, разом отсекается, и тут — о, ужас! — на какой-то миг человек оказывается *нигде*: душа была там, а там все уже *кончилось*. Но в следующий же миг душа находит свое тело, входит в него и осознает — не разумом, а всем своим существом — что она на месте, что она спасена, а что *там* — отделено, отсечено и закончено, в то время как *здесь* все продолжается. Там — смерть, здесь — жизнь, хотя в первый миг казалось, что смерть — везде. Происходит уход от смерти, новое рождение. Это и есть катарсис<sup>1</sup>.

Стало быть, настоящий катарсис — особый, а вовсе не обыденный опыт, о котором можно вскоре забыть. Душа возвращается в тело, обновленная и измененная, и требует обновления и изменения самой жизни.

Итак, понятие «катарсис» впервые использовалось в древнегреческой культуре для характеристики некоторых элементов мистерий (об этом чуть позже) и религиозных праздников. Оно было унаследовано древнегреческой философией и употреблялось в ней в различных значениях (магическом, мистериальном, религиозном, физиологическом, медицинском, этическом, собственно философском и пр.).

В философской и психологической литературе понятие «катарсис» имеет более полутора тысяч различных толкований. В эстетике Возрождения преобладало как этическое понимание катарсиса, так и гедонистическое (т.е. получение удовольствия). Теоретики классицизма (направление в европейской литературе, искусстве XVII — начала XVIII в.) считали, что в момент катарсиса происходит разделение единого уже не столько со страстями, сколько с разумом человека. У французского драматурга *Пьера Корнеля* (1606—1684) трагедия, демонстрируя, как страсти приводят людей к несчастьям, заставляет разум человека проявлять сдержанность.

В христианской концепции эпохи Просвещения (XVIII в.) находим осуждение катарсиса. Так, французский философ *Ж.-Ж. Руссо* (1712—1778) осуждал театр, ставя в упрек катарсису то, что он «лишь пустое мимолетное чувство, которое исчезает тотчас же. Вслед за иллюзией, породившей его, этот остаток естественного чувства, сразу же загубленный страстями, бесплодная жалость, которая удовлетворяется несколькими слезами, но не подвигла никого на малейшие проявления человеколюбия» («Об общественном договоре»).

---

<sup>1</sup> Макуренкова С. Онтология слова... С. 177.

По мнению немецкого поэта и философа *Г. Лессинга* (1729—1781), возбуждение страстей повышает социальную активность человека. Трагедия в конечном счете оказывается «поэмой, возбуждающей сострадание». Она призывает зрителя найти золотую середину между крайностями сострадания и страха. Немецкий поэт *И.В. Гёте* считал, что катарсис восстанавливает с помощью искусства разрушенную гармонию мира человека.

В Новейшее время понятие «катарсис» получило значительное распространение в психологии и психотерапии, что было обусловлено использованием его в теории и психотерапевтической практике *И. Брейера* и *З. Фрейда* и достижением ими реального очищения психики пациентов от болезнетворной информации, в облегчении их страданий. В психоанализе катарсис понимается как удовольствие, которое человек испытывает во время спектакля от своих собственных эмоций, передающихся от эмоций другого человека (актера), а так же как удовольствие от ощущения части своего прошлого «Я» (оно принимает облик «Я» другого человека), обеспечивающей безопасность. Сейчас существует множество психотерапевтических методов и приемов, рассчитанных на достижение катарсиса.

Однако не всякое душевное облегчение связано с катарсисом. В психоанализе чаще всего речь идет о смене душевных состояний, терапевтическом переходе от тоски к радости, от горя к наслаждению. Но это скорее всего сублимация, т.е. переключение энергии с социально и культурно неприемлемых (низших, низменных) целей и объектов на социально и культурно приемлемые — высшие, возвышенные, нежели катарсис. Исследователи отмечают, что состояния катарсиса человек может достичь с помощью искусства (рассказ *Г.И. Успенского* «Выпрямила») и без посредства искусства или философии. Это возможно в том случае, если человек сможет научиться самостоятельно извлекать уроки из личной судьбы, особенно если в реальном содержании этой судьбы будут и подлинно трагические события. Исцеление в психоанализе, как правило, ведет к катарсису.

## О возвышенном

*Возвышенное* — эстетическая категория, которая характеризует художественную ценность предметов, явлений или процессов, настолько сильно воздействующих на человека, что они в силу своей колоссальной мощи и масштабов не могут быть осознаны и освоены личностью или обществом. Это понятие отражает все величественное, что есть в природе, в жизни или в искусстве. Поскольку возвышенное воплощает в себе зачастую недостижимый идеал, то по отношению к нему человек не свободен. В отличие от прекрас-

ного, которое олицетворяет свободу человека, возвышенное связано с относительной несвободой человека. Величественные картины природы, неукротимая мощь человеческого духа, роковые тайны истории — все это обозначения возвышенного.

Понятие о возвышенном возникло на закате античной эпохи. Теоретически возвышенное было осмыслено *Цецилием* (I в. н.э.). Как стилистическую фигуру риторики — в виде правил стиля, техники пафосной ораторской речи — использовал это понятие Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном». Это значение термина сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Как самостоятельное эстетическое понятие «возвышенное» впервые было разработано *Эдмундом Бёрком* (1729—1797) в трактате «Философское исследование относительно возникновения наших понятий о возвышенном и прекрасном» (1757). Однако сама категория утвердилась в эстетике в эпоху Просвещения.

## Ирония

*Ирония* появилась в древнегреческой комедии в начале V в. до н.э. и означала манеру говорить, притворно изображая себя незнающим, неосведомленным, как бы отрицающим смысл того, что произносится. В современной эстетике одна из форм отрицания. Существенный признак иронии — двойственный смысл: истинным оказывается не то, что произносится, а то, что имеется в виду. Ирония становится более глубокой, если противоречие между смыслом и высказанным достигает предела. В древнегреческой комедии в числе действующих лиц оказывался ироник — обыватель-притворщик, нарочито подчеркивающий свою скромность и незначительность. На последовательном приеме иронии строятся многие сатирические жанры (например, «Похвала глупости» Эразма Роттердамского). Как риторический прием насмешки ирония входит в рассуждения Сократа, но имеет конечной целью открытие истины.

*Сократовская ирония* состояла в том, что мудрый представлялся глупым перед невеждами, которые кажутся себе знающими и умными. Ирония была призвана показать мнимым мыслителям их ограниченность и невежество. Эти усилия были призваны направить глупцов к ясной мудрости. Важнейший прием Сократа — «ироническая майевтика» — (повивальное искусство) состоял в том, что Сократ принимал на себя роль простеца, желающего поучиться у своих «умудренных знаниями» собеседников. Он задавал наивные вопросы, загоняющие в тупик этих «мудрецов», подталкивая их на путь перехода от мнимого

всезнания к плодотворному «незнанию» и подлинному знанию. Он становится на точку зрения своих собеседников и, исследуя ее, доводит до логического абсурда, показывая их несостоятельность и провоцируя их на поиск другой, истинной позиции. С помощью «майевтики» познание переходит от философского сомнения к рождению истины посредством самопознания<sup>1</sup>. В эпоху эллинизма ирония оформляется как риторическая фигура, усиливающая высказывание своеобразной акцентировкой. В той же функции ирония переходит к римским риторам и становится одним из вариантов аллегории.

### Культ тела

В античной Греции натура человека, его облик, его тело воспринимались как важные критерии, соотносимые с красотой, идеалом, совершенством и гармонией. Когда скульптор *Фидий* (V в. — ок. 432 до н.э.) делал на площади свои скульптуры, вокруг собирались зрители. Это было событием — увидеть, как из камня проступает человеческая красота.

Известен такой факт. Одну женщину судили за преступление, которое она, возможно, совершила. Тогда подозреваемая сняла с себя одежды, чтобы присутствующие могли видеть ее нагой. И суд оправдал женщину. Судьи решили, что такая телесная красота несовместима с преступлением.

Поскольку человек воспринимался как перл создания, греческое искусство стремилось воспроизвести, выразить человеческое тело в порыве одухотворенности. Вот, скажем, известная всем скульптура древнегреческого мастера *Мирона* (V в. до н.э.) «Дискобол». Спортсмен запечатлен в момент броска диска. Могучее, красивое тело застыло в напряжении. Мирон выбрал смелый художественный мотив — кратчайшую остановку между двумя сильными движениями, тот момент, когда сделан последний взмах руки перед броском. Вся тяжесть тела падает на правую ногу, даже пальцы которой напряжены, левая нога свободна и едва касается земли. Левая рука, касаясь колена, как бы удерживает фигуру в равновесии. При таком сильном напряжении всего тела лицо юноши удивляет зрителя своим совершенным спокойствием. Передача мимики лица, соответствующей напряжению тела, могла бы исказить красоту атлета, образ которого воплощает свободного, прекрасного и доблестного греческого гражданина.

История изобразительного искусства V в. до н.э. раскрывается перед нами в многочисленных подлинниках мраморной скульпту-

---

<sup>1</sup> *Пивовев В.М.* Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. С. 10.

ры, в римских копиях с образцов греческих оригиналов, в греческих расписных вазах, бронзовых и терракотовых статуэтках. О живописи, монументальной и станковой, можно судить по литературным источникам.

Образы богов, титанов, героев изображались в искусстве реальными людьми: в живом движении, сильными, энергичными и вместе с тем полными достоинства и равновесия душевных сил. Так прославлялись бойцы и победители, свободные граждане города-государства, осознавшего превосходство своего строя, своей культуры над старыми культурами Востока и варварским миром.

В искусстве V в. до н.э. создается новый идеал красоты, тот новый классический тип, который существовал и в следующие столетия, изменяясь лишь в частности, наполняясь новым содержанием. Уже к 470 г. до н.э., как показывает фрагмент статуи — голова атлета с Афинского Акрополя, так называемый «Белокурый юноша» — в греческом искусстве сложился определенный, новый тип лица: продолговатый, но округлый овал, прямая линия лба и носа, плавная дуга бровей, выступающих над миндалевидной формы глазами, губы, довольно пухлые, красивого рисунка, без улыбки; общее выражение лица спокойное и серьезное.

Греческое искусство второй четверти V в. до н.э. формировалось под влиянием знаменитого греческого живописца *Полигнота*. Этот мастер с поразительной художественной силой выразил в грандиозных композициях пафос греческих побед («Греки после взятия Илиона»). Его рисунок был выразителен и красив. Полигнот, кроме точно охарактеризованного движения, делал первые попытки передать и мимику лица. Он смог посредством жеста и мимики достаточно убедительно показать душевное величие своих героев, их скорбь и отчаяние, ужас и изумление. Полигнот умел ярко передать возраст человека и даже такое состояние, как умирание.

В композициях Полигнота фигуры объединены не только действием, но и общим настроением. Он пытался ввести в картину пейзаж, передать пространство, разместить фигуры на разных уровнях плоскости картины, как бы на склоне горы, сохраняя общий масштаб для всех фигур; посредством изображения неровной линии почвы объединял фигуры в отдельные сцены. Некоторые фигуры были частью скрыты возвышением почвы, что тоже было новостью в греческом искусстве. Композиционные приемы Полигнота, богатейшее разнообразие художественных мотивов и положений отдельных фигур были неисчерпаемым источником для последующих поколений художников.

В художественной жизни времен *Перикла* (444—429 до н.э.) центральное место занимал античный скульптор *Фидий*. Самыми знаменитыми в древности считались его колоссальные статуи Афина Парфенос и Зевс в Олимпийском храме. Афина Парфенос, одетая в длинные одежды со складками, с эгидами на груди, в шлеме, увенчанном тройным гребнем со сфинксом и грифонами, с фигурой богини Nike, щитом и копьем в руках, производила впечатление величия, непоколебимости и мощи. Складки одежды не скрадывали формы стройного сильного тела; классически правильное прекрасное лицо богини, обрамленное локонами, было оживлено легкой нежной улыбкой. Нащечники шлема, щит, находившийся у ног богини, пьедестал были украшены рельефами на мифологические темы.

### Безобразное

Противоположная прекрасному категория *безобразного* является выражением отрицательной эстетической ценности. В античной эстетике безобразное связано с дурным, оно вызывает отвращение. Каковы же общие признаки безобразного? Оно характеризует болезненные, патологические феномены, выражает неодухотворенное, фрагментарное. В безобразном нет внутреннего света, оно бесплодно. Проблему соотношения прекрасного и безобразного поставил в античной эстетике Аристотель. Он подчеркнул разницу между прекрасным лицом и прекрасно нарисованным лицом. Парадоксальность безобразного обнаруживается в том, что и безобразный предмет можно нарисовать красиво. Поэтому эстетическое переживание двойственно: не испытывая, к примеру, восхищения мертвым телом, можно наслаждаться его изображением в искусстве. «На что нам неприятно смотреть (в действительности), на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы», — утверждал Аристотель. В социально-этическом плане безобразное представляет собой неуместное, чрезмерное. Мастерски и точно отражаясь в искусстве, безобразное вызывает эстетическое удовлетворение. Безобразное в смягченной и безвредной форме выступает как смешное, комичное.

\* \* \*

Античная эстетика сохраняет для нас ценность не только потому, что многие понятия художественного сознания возникли именно в эту эпоху. Само представление об искусстве сложилось в пору

эллинизма. Философы античности обсуждали проблемы красоты и прекрасного, трагического и комического, мимесиса и катарсиса, иронии и возвышенного. Значимость античной эстетики определяется также и глубиной разработки этих категорий. В античности сложились разнообразные суждения, которые затем стали предметом более основательной проработки. Ни одна тема эстетики не может обсуждаться без обращения к античной эпохе. Поражает широта охвата эстетических проблем. Удивляет также и поразительная интуиция древнегреческих философов, сумевших угадать потаенный смысл художественных феноменов.

### Литература

- Античность* как тип культуры. М., 1988.
- Античные поэты об искусстве*. СПб., 1996.
- Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1975.
- Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
- Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания С. Кьеркегора. М., 1970.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. М., 1963.
- Макуренкова С.* Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004.

## Тема 5

### Красота и трансцендентальное в средневековой эстетике



Дуччо ди Буонинсенья «Мадэста»

#### Средневековая эстетика

*Трансцендентальное* как понятие, выражающее то, что возвышается над всеми категориями и родовыми понятиями, возникло в период Средневековья (с IV—V вв. до XV в.). Обычно различают шесть трансценденталий: *вещь, сущее, истину, добро, нечто, единое*. Сущее — вещь в себе; при отрицании деления оно есть единое, отделенное от других сущих — нечто. В отношении к познанию оно истинно, в отношении к воле — добро, без учета воли — совершенно.

Вначале этот фундаментальный и теологический принцип выступал как синоним трансцендентного (выходящего за пределы возможного опыта, лежащего за пределами человеческого сознания). Такое представление основывалось на средневековом учении о трансценденталиях (наиболее общих характеристиках всякого сущего).

Позднантичное искусство, далеко отошедшее от своих классических образцов, тем не менее не кануло в Лету в новую эпоху. В средневековье античное наследие оказалось востребованным, во-первых, византийской культурой — прямой преемницей античной традиции, переработанной в новом, христианском духе. Греческая музыка стала



основой христианской литургии; пластические и изобразительные искусства положили начало достижениям византийского художественного гения; архитектурное искусство было развито в храмах (Святая София), философский гений эллинов получил достойное продолжение в трудах восточно-христианских Отцов церкви. Во-вторых, античная традиция была воспринята арабо-мусульманской культурой, и средневековая европейская культура получила это наследие от арабов.

У истоков средневековой эстетики стоял *Августин Блаженный* (354—430). Он разрабатывал классическую теодицею (оправдание Бога), которая базировалась на идее справедливого и эстетически трактуемого мирового порядка. По мнению философа, мировая гармония и абсолютное добро существуют вопреки несовершенству и темным сторонам бытия. Многие положения Августина Блаженного не потеряли своего значения и в последующей истории. «Августин отмечает, — пишет Г. Гадамер, — что свет был создан прежде, чем появились различия между вещами и были сотворены излучающие свет небесные тела. Особенное значение он придает, однако, тому, что первоначальное сотворение неба и земли происходило еще без божественного Слова. «Лишь при сотворении света Бог впервые начинает говорить». Это речение Бога, призывающее и творящее свет, он толкует как духовное возникновение света, благодаря которому становится возможным различие оформленных вещей. «Лишь благодаря свету первоначально сотворенная бесформенная масса неба и земля становится способной к оформлению в многообразные формы»<sup>1</sup>.

Первый период средневековой эстетики выражает учтивое отношение к античному наследию. *Бозций, Кассиодор, Исидор Севильский* ввели в средневековую эстетику античное представление о красоте в искусстве, античную теорию музыки, классификацию искусства на теоретические, практические и созидательные виды. Во времена Каролингов (VIII—X вв.) на территории Франции и Германии наблюдается процесс встречного движения античных и христианских эстетических идей.

Средневековая эстетика трактует божественную красоту, которая воплощается в зримых образах — в единстве, целостности, порядке, форме. Эта видимая, конкретная красота понимается как выражение иной, невидимой, но постоянно напоминающей о себе. Поэтому и красота определяется как нечто незримое, становящееся зримым. Особое внимание направлено у средневековых философов на религиозное содержание изобразительных искусств. Они имеют

---

<sup>1</sup> Гадамер Г. Истина и метод. М., 1988. С. 558—559.

три основные функции. Это, во-первых, «книга для неграмотных», во-вторых, увековечивание исторических событий, в-третьих, украшение интерьеров храмов.

*Фома Аквинский* (1226—1274) считал, что прекрасное следует соотносить с познанием, а благое — с вождением. Прекрасно то, при виде чего желание успокаивается. Прекрасное добавляет, сверх благого, порядок, способствующий развитию процесса познания. «Выявление» прекрасного оказывается светом, сияющим над оформленными вещами. Фома Аквинский рассматривал человека как духовную личность, отмечая ее несовершенство в отличие от божественного духа. Он выделял такие отличия, как несформированность человеческого слова, которое в отличие от божественного не может быть совершенным выражением нашего духа. Дело здесь не в совершенстве слова как такового. Скорее речь идет о несовершенстве человеческого духа, который никогда не присутствует полностью у себя самого, но рассеивается на мысли о том или этом. Из этого существенного несовершенства следует, что человеческое слово не является, подобно божественному, одним-единственным словом, но необходимо должно быть многими словами. Множественность слов отнюдь не означает, что отдельному слову присущ некий подлежащий устранению изъян, в том смысле, что оно не полностью высказывает разумеемое духом. Сам наш интеллект нуждается в множественности слов именно потому, что он несовершенен, т.е. не присутствует в том, что он знает, полностью у себя самого. Он не обладает действительным знанием того, что он знает.

С этим связано третье различие. Если Бог полностью высказывает в Слове свою природу и субстанцию, то всякая мысль, которую мы мыслим, а значит, и всякое слово, в котором завершается это мышление, суть случайное состояние духа. Человеческое слово, хотя и нацелено на саму вещь, однако, не может содержать ее в себе как целое. Поэтому мышление постоянно переходит к новым концепциям и ни в одной из них не может быть полностью завершено. Обратной, позитивной стороной этой незавершенности является то, что она образует истинную бесконечность духа, который в постоянно обновляющемся духовном процессе выходит за собственные пределы и именно таким образом обретает свободу для все новых концептуальных набросков<sup>1</sup>.

Красота и полнота божественного Слова (учения — в широком смысле) выражены в искусстве и культуре средневековья. Культура

---

<sup>1</sup> См.: *Гадамер Г.* Истина и метод. С. 493—494.

характеризуется свойством воспроизводить совокупный духовный опыт, передавать его от человека к человеку, от поколения к поколению, от эпохи к эпохе, от страны к стране. В культуре разных эпох соседствуют непохожие образы красоты: просветление разума и чудо, знание и вера, практичность и романтика, рассудочность и интуиция, упорядоченность духа и экстаз, аскетизм и чувственность.

Средневековая культура религиозна. Французский исследователь *Инполит Тэн* (1828—1893) писал:

Когда мы смотрим на церковные витражи и статуи, на примитивную живопись, нам кажется, что род людской выродился и кровь его обеднела: чахоточные святые, безобразные мученики, плоскогрудые девы с чересчур длинными ногами и узловатыми руками, отшельники, высохшие и лишенные плоти, изображения Христа, похожие на раздавленных и окровавленных земляных червей, — процессии бесцветных грустных личностей, отражающих в себе все уродства немощи и страха угнетения.

Куда исчезла человеческая плоть, красота человеческого тела? Но ведь священники средневековья считали, что тело — это темница, в которую заключена душа. «Мой бедный ослик», — говорил о своем теле известный Средневековый мыслитель Августин Блаженный. Но означает ли это, что Средневековье не имело других образов красоты, не совпадающих с теми, что существовали в эпоху античности?

✪ В близ города Анконы находилась церковь во имя св. мученика Стефана. При ней исправлял должность парамонаря (низший чин служителя) человек, достоуважаемый по жизни, Константин. Слух о его святой жизни распространился очень далеко, ибо он, совершенно презрев все земное, всюю душой прилепился лишь к небесному. Однажды в этой церкви не оказалось масла, чтобы засветить лампы; Константин, не смущаясь, налил в лампы воды и опустил светильню: потом, когда, принеся огня, засветил, вода стала гореть так, как будто в лампадах было налито масло.

Молва о святости Константина распространилась настолько, что множество народа из разных областей начало приходить с нетерпеливым желанием видеть святого. Однажды из отдаленной страны пришел посмотреть на него какой-то поселянин. В это время св. Константин, стоя на деревянной скамье, поправлял лампы. Ростом святой был очень мал, на вид худ и лицом весьма невзрачен. Пришедший посмотреть на святого расспрашивал всех, где он и с нетерпением просил указать на него. Знавшие святого исполнили желание поселянина. Но как люди невежественные часто судят о душевных добродетелях по внешнему виду, то и поселянин, видя

перед собой этого малорослого и невзрачного служителя, не поверил, что это был святой. Поселянину казалось, что слышанное им о святом противоречило тому, что он видел теперь сам. Не может быть, думал он, чтобы человек, по общей молве столь знаменитый, был так ничтожен по внешности. Когда же многие подтвердили, что это действительно знаменитый святой, он неуважительно с насмешкой сказал: «Я думал видеть важного человека, а этот на человека-то не похож». Лишь только услышал эти слова св. Константин, тотчас оставил лампы, которые опралял, быстро и с радостным видом подошел к поселянину, заключил его в свои объятия, с необыкновенной любовью начал его лобызать, и от полноты сердца благодарил, что поселянин сделал о нем такой отзыв: «Один ты, — говорил святой, — сделал обо мне справедливый отзыв!» Из этого можно заключить, как глубоко было смирение святого, когда он оказал так много любви к поселянину, несмотря на невыгодный для себя отзыв. Душевные качества человека всего скорее познаются из того, как он переносит оскорбления от других. Ибо как гордые любят почет от других, так смиренные радуются своему унижению. Они остаются спокойны, когда другие презирают их, ибо видят, что мнение, составленное ими о самих себе, подтверждается и со стороны других. Велик был этот святой по своим чудесам, но еще более велик по своему смирению.

### Человек как ценность

В прошлом году я побывал в селе Бояна, которое находится в Болгарии, недалеко от Софии. В ослепительный солнечный день вошел в церковь и попал в мир завораживающей стеной росписи. Нет, не сцены и не сюжеты средневекового искусства поразили меня. Их символика оказалась довольно традиционной, типичной для далекого XIII века. Но сквозь привычные каноны, отвлеченные зрелищные формы неожиданно проступил лик живого человека. Характерный прищур глаз. Клинообразная борода. Узнаваемый образ человеческого достоинства.

Выражение глубочайшей, безмерной скорби... В каждой композиции безвестный художник отразил яркую и сложную индивидуальность. Какой захватывающий диалог через частокол веков!

Боянский живописец проявил интерес к переживаниям сильным, драматическим. Разрушая трафареты, он отрешился от подробностей бытового плана, передавая движение острой ломаной линией. И вот странный эффект: с одной стороны, аллегории, обезличенные символы. Но в них же — с другой стороны — пре-

дельное обострение чувств, такая индивидуализация, что, наблюдая за игрой световых бликов, я вдруг поразился догадке: да ведь это портрет! Сомнений нет — прекраснейший памятник средневековой Болгарии отражает судьбу реального человека. В каждом случае — иного. И его рок, разгаданный безымянным автором, превращается в концентрированный образ.

В христианстве рождается новый поворот в осмыслении человека, обсуждаются проблемы человеческой природы, понятия любви, греха, совести, святости, спасения. Рождается представление о человеке как существе, воплотившем в себе телесно-чувственную субстанцию, одушевленную разумом, духовностью. Созданный по образу и подобию Божьему, человек обладает свободой. Августин Блаженный ставит вопрос: «Добр или зол человек?» Человека мыслитель считает самым благородным существом по всей природе.

«Человек — точка пересечения двух миров, — пишет Н.А. Бердяев, — об этом свидетельствует двойственность человеческого самосознания, проходящая через всю его историю. Человек сознает себя принадлежащим к двум мирам, природа его двоится, и в сознании его побеждает то одна природа, то другая. И человек с равной силой обосновывает самые противоположные самосознания, одинаково оправдывает их фактами своей природы. Человек сознает свое величие и мощь и свое ничтожество и слабость, свою царственную свободу и свою рабскую зависимость, сознает себя образом и подобием Божьим и каплей в море природной необходимости»<sup>1</sup>.

Пока человек оставался в лоне язычества, пока он не был слит с космосом, не было и гуманизма как специфического духовного умонастроения. В античной культуре индивид лишь частичка космоса, подражание ему. Различие между человеком и космосом в античной культуре чисто количественное. Между ними нет никакого раскола, никакой бездны. Добавим: у древних греков не было ощущения личности, как не было его у большинства народов Древнего Востока.

Однако нет ли здесь преувеличения? Неужели народ, достигший столь высокой степени культуры, был лишен «личностного чувства». Скажем так: это чувство было у него весьма специфичным. Согласно античным представлениям, судьба любого человека, даже поведение в каждый из моментов его существования заранее роковым образом предопределены. Иными словами, свобода человека в точности повторяет «линию» его судьбы.

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 296.

И все же (не поразительно ли?) герои древнегреческих мифов Ахилл, Геракл, Прометей, даже ведая о своей судьбе, поступают так, как диктует им их рок. Предопределенность не убивает активное начало, рок не противостоит активным деяниям. Греки, как свидетельствует *Г. Гегель* (1770—1831), «не задержались на ступени несвободного восточного единства, имеющего своим результатом религиозный и политический деспотизм, когда субъект полностью исчез в единой всеобщей субстанции или в какой-нибудь особой стороне, ибо не обладает никакими правами как личность и потому лишен всякой опоры».

Античные греки, эти одаренные язычники, прославляли природное естество человека. Богиня Афродита склонялась у ложа влюбленных. В диких оргиях, в экстатических плясках люди приветствовали жизнедателя бога. В европейской культуре, по мнению немецкого писателя и мыслителя *Т. Манна* можно зафиксировать два элемента — античность и христианство. Но ведь античность — это еще язычество. Древние боги Греции — Зевс, Аполлон, Афродита — вовсе не личности, а предельно обобщенные природные и социальные силы. Конечно, они антропоморфны, т.е. уподоблены человеку, но все-таки величественны, ибо идея личности предполагает развитую субъективность человека (внутренний мир, уникальность человека и его свободу).

Русский религиозный философ *В.С. Соловьев* (1853—1900) высоко ценил *язычество*. Он подчеркивал, что многие думают, будто только истинная религия дает силы своим приверженцам исполнять добро. Это, разумеется, не подлежит сомнению. Но на самом деле это противоречит учению самого великого поборника прав веры — апостола Павла, который признавал, что и язычники по естественному закону могут делать добро<sup>1</sup>. Апостол Павел говорил: «Ибо когда язычники — те, что не имеют закона, — по природе законное творят, то они, закона не имеющие, сами себе закон. Они показывают, что дело закона написано в сердцах их, о чем сосвидетельствует их совесть и рассуждения, промеж себя обвиняющие или защищающие друг друга».

По мнению Соловьева, когда миссионер убеждает мусульманина или язычника в превосходстве христианского нравственного учения, то он, очевидно, предполагает в своем слушателе присутствие (по крайней мере в потенциальном, скрытом состоянии) тех же самых нравственных норм, как и его собственные. Значит, эти нормы, общие христианину с язычником, и у последнего независимы от положительной религии вообще.

---

<sup>1</sup> См.: *Соловьев В.С.* Собр. соч.: в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 100.

Отрицательное отношение к той или иной религии нередко бывает мнимым. Так, язычники Римской империи признавали христиан безбожными, и со своей точки зрения, считает Соловьев, они были правы, так как все их боги действительно отвергались христианством<sup>1</sup>. Соловьев, обдумывая феномен язычества, отмечал, что историческое существование Христа не подлежит серьезным сомнениям. «В то время как языческий мир созерцал свое духовное крушение в лице мнимого человекобога — кесаря, бессильно корчившего божество, отдельные философские умы и верующие души ждали воплощения божественного Слова, или явления Мессии, Сына Божия и Царя правды»<sup>2</sup>.

В.С. Соловьев показывал, что кроме дикого язычества все религии осуждают в принципе войну. Но все войны, которыми полна древняя история, только расширяли область мира, и «зверинные царства язычества» готовили пути для возвещавших царство Сына человеческого<sup>3</sup>. Философ утверждал, что язычники начали с обожествления индивидуальных тел (астральных, растительных, животных и особенно человеческих) в множестве всевозможных богов, а кончили обожествлением собирательного тела — государства (культ монархов в восточных деспотиях, апофеоз римских цезарей).

Язычество не исчезло после победы христианства, не вытеснено окончательно. Однако Соловьев подчеркивает, что уже в античном обществе Древнего Рима «прежнее действительно христианское общество расплылось и растворилось в христианской по имени, а на деле — языческой громаде»<sup>4</sup>.

Часто полагают, что средневековая культура была сплошь христианской. Но в средневековом мирозерцании и жизненном строе, разъясняет философ, новое, духовное, т.е. христианское начало, не овладело старым, языческим. И это говорится про эпоху, когда мудрецы толковали о торжестве христианского мироощущения, о слиянии человека с Богом.

Я нахожу полезным и важным выяснить, — пишет Соловьев, — что христианство и средневековое мирозерцание не только не одно и то же, но что между ними есть прямая противоположность. Этим самым выяснится и то, что причины упадка средневекового мирозерцания заключаются не в христианстве, а в его извращении и что этот упадок для истинного христианства нисколько не страшен<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. Т. 1. С. 180.

<sup>2</sup> Там же. С. 272.

<sup>3</sup> Там же. С. 470.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С. 343.

<sup>5</sup> Там же. С. 343.

Мы находим ценнейший материал о языческом влиянии на средневековое искусство в работах австрийского искусствоведа и историка культуры *Ганса Зедльмайра* (1896—1986). В работе «Утрата середины» он пишет о том, что в «в конце романской эпохи (романики), около 1125 в. в Европе была краткая, уместившаяся в одно поколение, фаза странной демонизации священных образов. Портал «Страшный суд» Отенского собора, романская часть собора Св. Магдалины в Везле, романский портал в Муассакке, скульптуры храма в Болье-сюр-Дордонь даже в сравнении с остальным доготическим средневековым искусством, не отличавшимся особой правдой изображения человека, поражают исследователя потусторонностью и мертвенностью образов святых»<sup>1</sup>.

Зедльмайр отмечает, что Христос в средневековом искусстве иногда походит на азиатского божка или деспота. Апокалиптические звери и ангелы демонически страшны. Далеко не все здесь объясняется средневековой эстетикой, которая допускала крайние искажения зримого, лишь бы хоть как-то навести созерцателя на мысль о незримом. По-видимому, считает историк религии, дело было в другом, если рядом со священными изображениями теснились демоны, адские звери и химеры, проникая даже внутрь храма.

Рассматривая историю христианского мира, Зедльмайр отмечает, что в предроманском и романском искусстве (550—1150) западный храм постепенно приобретает черты, отличающие его от старохристианского и византийского. Внутренние помещения темнеют, важную роль играют подземные склепы. В образ Бога примешиваются демонические черты. Подобное проникновение демонических и хтонических (хтонический культ в Древней Греции — почитание богов земли и подземного мира фигур (тематически передающих апокалипсис, падение ангелов, битвы небесных воинств и Страшный Суд) было бы немыслимо в восточно-христианском ареале.

Искусство готики (художественного стиля середины XII и XV—XVII вв.), которое завершило развитие средневекового искусства в Западной, Центральной и отчасти Восточной Европе, по словам Г. Зедльмайра, находилось под знаком Богочеловека (в этом слове акцент делался на второй части слова — человека). Бог приближался к человеку в образе вочеловечившегося Спасителя. Храм, уподобляясь небесному своду, озарялся светом, внутренность его украшалась золотом и драгоценными камнями, в нем зазвучал орган.

---

<sup>1</sup> *Зедльмайр Г.* Утрата середины // Общество, культура, философия: Материалы к XVII Всемирному философскому конгрессу. М., 1983. С. 81.



Христос чаще изображался как земной человек, что подчеркивают на иконах льнувшие к нему Богоматерь и святые. Человек реалистически изображался в живописи и возродившейся пластике.

Средневековое искусство было символическим, отвлеченным. Художники творили для церкви: христианской, буддистской, мусульманской. Разумеется, существовало и светское творчество. Но не оно определяло характер художественной культуры той эпохи. Взятое вместе мышление людей средневековья было религиозным. Так, первый подъем византийского искусства (V—VII вв.) пришелся на VI в., когда ведущую роль приобрела архитектура монастырских ансамблей и храмов, отличавшихся разнообразием типов. В живописи постепенно сложилась иконография Священного Писания — сюжеты, композиции, типы фигур, лиц, атрибуты христианских святых, которые легко воспринимались и запоминались зрителем. В дальнейшем иконографические типы и композиции превратились в утвержденные официальной церковью каноны.

В IX—X вв. в Византии стала возрождаться сюжетная изобразительная церковная живопись. В XII—XIV вв. византийское искусство пережило последний расцвет в мозаиках и фресках монастыря Хора в Константинополе. Историческая миссия Византии заключалась в том, что она развила и передала последующим векам античную трагедию и завоевания культуры, эллинизированного Переднего Востока, обогатив их новыми открытиями.

Средневековое искусство Западной и Центральной Европы в своем десятивековом развитии прошло три этапа: дороманский (середины V—X вв.), романский (XI—XII) и готический (конец XII—XIV вв.) В дороманский период начинали выкристаллизовываться основные принципы средневекового искусства. Романское изображение искусства было подчинено архитектуре, большое распространение получила монументальная скульптура. Христос — центральный персонаж этого искусства — трактуется как страшный судья мира, возвещающий человечеству неумолимый и грозный приговор.

Готика — более зрелый стиль искусства средневековья, нежели романский. Опасность иератических эпох — мумифицированность, схематизм. Опасность готики — красота, игрушечность, «фотографичность» в изображении человеческого тела, а также сухость, истонченность. Готика «спускается» к земной действительности.

Важнейшая роль в создании средневековой культуры принадлежит народам Ближнего и Среднего Востока. Арабские страны, Иран и Средняя Азия — очаги древних художественных цивилизаций, непосредственные преемники и хранители достижений антич-

ной цивилизации. Религиозные сюжеты питали также красочное искусство Индии эпохи Средних веков. Однако трактовка их существенно изменилась в последующий период мировой истории.

### Возвышенное

На протяжении V—XI вв. произошло принятие христианства практически всеми народами Европы, причем к XI в. вся Западная и Центральная Европа в религиозном смысле была однородна — подчинялась духовной власти Папы Римского.

Каким же было в этот период религиозное представление о красоте? Попытаемся раскрыть тайну неземного глазами итальянского мыслителя *Романо Гвардини* (1712—1793). Вот что он пишет:

Оглядываясь вокруг, мы видим различные предметы и явления. Это и громадные, заполняющие пространства тела — солнце, луна, звезды; это и составляющие земной ландшафт равнины, горы, моря, реки, это и растения, культурные и дикие, и всякого рода животные, населяющие землю. И наконец это люди — близкие наши соседи и жители отдаленных мест — то бесконечное их множество, которое мы называем «народ» и «человечество»<sup>1</sup>.

Но что хочет сказать этим описанием теолог? Его вопрос — исчерпывает ли этот образ мира и способ его постижения всю полноту реальности и все многообразие форм ее восприятия человеком? Человек вошел в лес. Могучие деревья неподвижны, между их стволами пробивается солнечный свет. Можно эту картину увидеть по-разному. Например, взглянуть на нее глазами ученого-ботаника или ученого-лесоведа, или художника, изучающего форму деревьев, игру света и обдумывающего, как передать все это средствами живописи. Но можно отбросить всякий практический интерес, и тогда перед человеком предстанет высокое и завершенное, покой и торжественность, его коснется тайна, разбудив в нем сокровенное.

Можно назвать и иные случаи, когда человек сталкивается с чем-то загадочным, и одновременно очень близким, очень чуждым, но от всего сердца чаемым; оно может мелькнуть или в чьей-то судьбе, или в лице погруженного в себя человека, или в пришедшем из глубины веков памятнике. Для обозначения этого загадочного есть разные слова: «таинственное», «иное», «неземное», «святое», «горнее», «божественное».

---

<sup>1</sup> *Гвардини Романо*. Спаситель в мифе, откровении и политике. Теолого-политические раздумья // Культурология. Хрестоматия. Сост. П.С. Гуревич. М., 2000. С. 307—308.

Именно это сродни религиозному постижению красоты. Древний мир не просто погиб. Он был усвоен Средневековьем. По мнению Гвардини, образ европейского человека в глубочайшей степени создан христианством.

Он держится воздействием искупительного подвига Христа, который освобождает человека от насильства природы и дает ему такую независимость от нее и от самого себя, какой он никогда не достиг бы на пути одного лишь естественного развития, ибо основание этой независимости — суверенитет Бога по отношению к миру<sup>1</sup>.

*Героическое* — разновидность возвышенного, эстетическое понятие, которое раскрывает грандиозный смысл какого-нибудь деяния. Такой поступок требует от героя высшего напряжения духовных и физических сил, мужества и самоотверженности. В тематическом воплощении героическое предполагает художественное изображение индивида или масс, осуществляющих высокие и благородные цели. Древние греки называли героем сына или потомка бога и человека (полубога) или человека, превращенного в бога. Такие герои совершали, как правило, выдающиеся подвиги, выполняя волю судьбы, богов или действуя во имя самоутверждения. В дальнейшем героизм стал связываться с интеллектуализацией героев, с их искусностью.

Будучи одной из форм проявления возвышенного, героическое тесно связано с трагическим. В христианстве сложился культ святых, которые во имя веры претерпевали муки, принимали мученическую смерть. Герои обычно выражают передовые общественные идеалы, нравственную стойкость и мужество. Героями считались и средневековые рыцари. Роланд погубил себя и свой отряд из-за собственной гордыни, но он любит «Францию милую» и верен сюзерену. Этого наряду с воинским подвигом достаточно для вечной славы («Песнь о Роланде», XII в.).

Теоретическое осмысление трагического имеет длительную историю. *Джордано Бруно* (1548—1600) как человек Возрождения выступил против идеи боговдохновенности героя. Он сравнивал его в этом случае с орудием и пустым сосудом, провозгласив превосходство его собственной человечности («О героическом поступке», 1585).

Мы обращаемся к великой поэме гениального *Данте Алигьери* (1265—1321). Главное произведение его жизни — «Комедия», которую современники Данте называли «Божественной комедией». Она построена как рассказ о странствиях Данте в ином мире, где он попадает в Ад, Чистилище и Рай. Проводником Данте по Аду и Чис-

---

<sup>1</sup> *Гвардини Романо*. Спаситель в мифе, откровении и политике. С. 328.

тилищу становится душа *Вергилия* (70—19 до н.э.) — любимого поэта Данте, но Вергилию как язычнику нет дороги в Рай. Данте описывает центр Ада:

Мы были там — мне страшно этих строк —  
Где тени в недрах ледяного слоя  
Сквозят глубоко, как в стекле сучок.

Одни лежат; другие вмерзли стоя,  
Кто вверх, кто книзу головой застыл;  
А кто — дугой, лицо ступнями края.

В безмолвии дальнейший путь свершив  
И пожелав, чтобы мой взгляд окинул  
Того, кто был когда-то так красив,

Учитель мой вперед меня подвинул,  
Сказав: «Вот Дит, вот мы пришли туда,  
Где надлежит, чтоб ты боязнь отринул».

Как холоден и слаб я стал тогда,  
Не спрашивай, читатель; речь — убоже;  
Писать о том, не стоит и труда.  
Я не был мертв, и жив я не был тоже;  
А рассудить ты можешь и один:  
Ни тем, ни этим быть — с чем это схоже.

Мучительной державы властелин  
Грудь изо льда вздымал наполовину,  
И мне по росту ближе исполин,

Чем руки Люцифера исполину;  
По этой части ты бы сам расчел,  
Каков он весь, ушедший телом в льдину.

О, если вежды он к Творцу возвел  
И был так дивен, как теперь ужасен,  
Он, истинно, первопричина зол!

И я от изумленья стал безгласен,  
Когда увидел три лица на нем;  
Одно — над грудью; цвет его был красен;

А над одним и над другим плечом  
Два смежных с этим в стороны грозили,  
Смыкаясь на затылке под хохлом.

Лицо направо — бело-желтым было;  
Окраска же у левого была,  
Как у пришедших с водопадов Нила.

Росло под каждым два больших крыла,  
Как должно птице, столь великой в мире;  
Таких ветрил и мачта не несла.

Без перьев, вид у них был нетопырий;  
Он ими веял, движа рамена,  
И гнал три ветра вдоль по темной шири,

Струи Коцита леденя до дна.  
Шесть глаз точили слезы, и стекала  
Из трех пастей кровавая слюна.

Они все три терзали, как трепала,  
По грешнику; так, с каждой стороны  
По одному в них трое изнывало<sup>1</sup>.

Идея текста, дающая возможность множества прочтений, характерна для средних веков, противоречивых и сложных, оставивших нам готическую архитектуру, исландские саги и схоластическую философию, в которой все служило предметом споров. Протяженность же «Божественной комедии», как подметил современный аргентинский писатель *Хорхе Борхес*, больше нашей жизни, наших жизней, с каждым поколением читателей она становится богаче<sup>2</sup>. По мнению Борхеса, у Данте, как и у Шекспира, мелодия следует за чувствами. Фразу за фразой нужно читать вслух.

Многие критики отмечали, что характерное свойство поэмы Данте — напряженность. И если мы вспомним о сотне песен поэмы, то покажется чудом, что эта напряженность не снижается, хотя в некоторых местах Рая то, что для поэта свет, для нас — тень. Мы видим Данте, испуганного Адом. Он испуган не потому что трус, а потому что его испуг необходим, чтобы мы поверили в Ад. Данте испуган, он в страхе, он рассказывает об увиденном. Мы узнаем об этом не по тому, что он говорит, а по стихам, по интонации. Э. Кассирер справедливо писал: «Если бы задача эпоса заключалась лишь в том, чтобы фиксировать минувшие события и освежать их в памяти людей, то он был бы неотличим от простой хроники. Достаточно, однако, подумать о Гомере, Данте или Мильтоне, чтобы убедиться в том, что в каждом великом эпосе мы встречаемся с чем-то особым, что ни в коем случае не сводится к отчету о минувшем»<sup>3</sup>. «Божественная комедия» Данте — величайшее достижение человечества.

<sup>1</sup> Данте А. Божественная комедия. М., 1982. С. 179—180.

<sup>2</sup> См.: Борхес Х. Письмена Бога. М., 1992. С. 386.

<sup>3</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. С. 39.

\* \* \*

В истории, как и в природе, существует ритм, ритмическая смена эпох и периодов. Тысячелетие, лежащее между периодом Древности и Новым временем, называемое Средневековьем, было значительным и насыщенным этапом в культурной истории человечества. «Ночная эпоха всемирной истории» (Бердяев) обогатила мир рыцарским и куртуазным светским романом, драматургией и театром разных жанров религиозной и светской тематики (часто сатирической направленности). В архитектуре это было время возведения грандиозных соборов в Реймсе, Шартре, Париже, среди скульптур, украшавших эти соборы, можно найти предтеч микеланджеловских пророков и роденовских фигур. Художники считали красивыми яркие чистые краски в витражах, миниатюрах, в раскрашиваемых скульптурах. В эстетику вошли новые темы, связанные с религией и религиозным сознанием: трансцендентальное, божественное, мистическое. Мышление средневековья было в основном религиозным. Это, естественно, наложило отпечаток на развитие эстетики. Искусствоведческое направление средневековой эстетики связано со специальными трактатами по поэтике и по музыке. Их авторы опирались не на современную им практику искусства, а в основном на античные теории. В целом можно сказать, что теория искусства в средние века постоянно опаздывала к осмыслению художественной практики. Античное и средневековое мировоззрение поощряло превращение творца в медиума, внеличностную творческую силу.

### Литература

- Бердяев Н.А.* Новое средневековье // Бердяев Н.А. *Философия творчества, культуры и искусства.* М., 1994.
- Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.
- Гуревич П.С.* *Философия культуры.* М., 1993.
- Мелетинский Е.М.* *Средневековый роман.* М., 1983.

## Тема 6

### Личностная творческая сила Возрождения



*Рафаэль «Мадонна в кресле»*

#### **Почему возрождается язычество?**

После нескольких столетий забвения европейская Европа вновь открывает языческую Грецию. Начинается эпоха Возрождения (XIV—XV вв.), восстановления той красоты, которая отличала античную эпоху.

Великое итальянское Возрождение, — писал Бердяев, — безмерно сложнее, чем о нем принято думать. В Возрождении был небывалый подъем человеческого творчества, проблема творчества восстает с небывалой остротой. В Возрождении пытался человек вернуться к античным истокам творчества, к тому творческому питанию, которое не иссякает в Греции и в Риме<sup>1</sup>.

Гуманизм эпохи Возрождения — это новое мировоззрение, проникнутое осознанием безграничных возможностей, которыми наделен человек, величия его воли и разума. Человек рассматривается как средоточие мира, как творец своей судьбы, своего зем-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. С. 442.

ного бытия. Гуманизм — обязательный, необходимый опыт человека. Человек в этой системе мироощущения остается наедине с собой, не испытывая чувства тревоги о своей богооставленности. Это находит отражение в культе природного человека. Восхитительные мастера кисти Возрождения не избегали веяний язычества, обращаясь к традиционным мифологическим сюжетам, в том числе и христианского содержания. Если в античном искусстве боги изображались антропоморфно, то в эпоху Возрождения богоподобным изображался реальный человек. Человеческая плоть буквально завораживала великих мастеров кисти. Натурщицами оказывались то Саския (жена Рембрандта), то обыкновенная женщина с младенцем.

Художники эпохи Возрождения часто обращались к религиозной тематике. Они изображали Бога, Мадонну, Иисуса, библейские сюжеты. Однако при этом старались подчеркнуть языческое обоготворение тела. Вот по замыслу маленький Иисус. А изображен он как обычный хорошенький мальчик. Не религиозный сюжет, а домашний, лишенный божественного ореола. Или, скажем, фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы (1535—1541). Она принадлежит *Буонаротти Микеланджело* (1445—1564). Она не традиционна по своей концепции. Микеланджело изображает не сцену Суда, в которой уже произошло разделение на праведных и грешных, как это принято в канонической композиции, а непосредственно предшествующий ему момент: «...восплачутся все племена земные, и увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силой и славою великою»<sup>1</sup>. Происходящее в трактовке Микеланджело — грандиозная космическая катастрофа, вызывающая ужас у всех, кто в нее вовлечен: грешников не отличить от святых, ангелов — от людей, все втянуто в общий поток движения, которому придан решительный характер. Центром огромного водоворота, увлекающего массу могучих тел, становится поднятая в грозном жесте десница Христа.

Современники Микеланджело видели в круговом вращении фигур, в некоторых образах параллель с «Адом» Данте, любимейшим поэтом Микеланджело. Художнику удалось способом, никому до него недоступным, изобразить Страшный Суд, проклятие и воскрешение. Однако еретическая фреска вызвала не только восторг, но и порицание. Так, великий испанский живописец *Эль Греко* (1541—1614), посетив Рим в 1570 г., предложил сбить фреску со стены и написать на ее месте другую, более глубокую и

---

<sup>1</sup> Мф. 24, 30—31.



истинную с христианской точки зрения. О тяжелейшем кризисе, в котором пребывал сам художник, свидетельствуют не только его письма и сонеты той поры, но и «автопортрет» на фреске в виде кожи, живьем содранной со св. Варфоломея, у ног карающего Христа.

Творчество итальянского живописца и рисовальщика эпохи раннего Возрождения *Сандро Боттичелли* (1444 или 1445—1510) было отражением духовного содержания эпохи. Его искусство складывалось в условиях утонченной культуры круга Лоренцо Медичи, правителя Флоренции. Боттичелли создавал произведения на сложные мифологические и аллегорические темы («Рождение Венеры»). К концу жизни он отказался от античных сюжетов, утонченную чувственность его образов сменяют неоготические по духу сюжеты.

Утверждение величия человека, характерное для эпохи Возрождения, вызвало подъем портретного искусства. Итальянские портреты эпохи Возрождения изображают людей сильными духом, энергичными, полными чувства собственного достоинства. За внешне спокойными образами таится большая внутренняя сила. Венецианские художники любили изображать людей на фоне пейзажа.

В композициях и портретах *Париса Бордоне* (1500—1571) отразились характерные особенности венецианской школы живописи XVI в.: жизнерадостность, полнокровность образов, связь с природой, замечательное колористическое мастерство. Светский характер искусства Возрождения просматривается и в том, что художники изображали богатую, красочную жизнь Венеции.

### Любовь Петрарки и Лауры

Эпоха Возрождения знаменовала собой крупный сдвиг в истории европейской культуры. Он характеризовался крупнейшими экономическими и социально-политическими преобразованиями, расцветом светской гуманистической мысли, великими научными и географическими открытиями, возрождением античного культурного наследия. Исторический поворот от средневековья к Возрождению усматривали многие деятели европейской культуры, в частности, в Италии поэт-гуманист *Франческо Петрарка* (1304—1374), писатель-гуманист *Лоренцо Валла* (1407—1457).

Юный Петрарка, будущий великий поэт Возрождения, как утверждает притча, пришел в храм. Неподалеку от него, захваченная молитвой, стояла девушка, лица которой не было видно. На бархате

покоилась только очаровательная белоснежная ручка. Юноша невольно залюбовался ею, пытаясь в то же время разглядеть силуэт молодой католички. И вдруг в поэтическом воображении юноши эта ручка покрылась морщинами, высохла, стала старческой. Его сердце наполнилось острой болью за юное совершенство, которому природа нанесет отвратительные метки увядания. Так родилась романтическая любовь Петрарки к Лауре, о которой теперь знает весь мир. Похоже, эта притча напоминает нам сюжеты средневекового эроса в его поэтическом, платоническом выражении. Та же любовь, не претендующая на разделенность. Чувство, одухотворяющее душу. Любовь без взаимности нужна странствующему рыцарю, слагателю стихов. Однако между поэзией трубадуров средних веков и эросом Возрождения огромная и принципиальная разница. Она определяется прежде всего возрождением античной культуры, культом человека и обостренным вниманием к сокровенным таинствам человеческой психики.

Конечно, и в античной литературе воспроизводились томления и страдания из-за любви. Переживание печали связывалось не с эротической неудовлетворенностью, как в куртуазной поэзии, а со злосчастной судьбой.

В эпизоде из жизни Петрарки есть момент, почти невысказанный в предшествующей поэзии. Поэт увлечен не образом девушки, а возможным природным увяданием. Возникает новое понимание любви, переосмысливающее прежние традиции. В ее основе лежит античный взгляд на чувственную земную любовь, культ тела. Только он становится теперь более объемным, ибо эпоха Возрождения тем и интересна, что она поставила во главу угла человека — земного, плотского, природного.

Выделяют три периода внутри эпохи Возрождения, интересные каждым своим пониманием любви. Прежде всего ранний Ренессанс, когда в итальянской поэзии сложился «сладостный новый стиль». Многие писатели и поэты обращаются к теме любви. Среди них можно выделить *Гвидо Кавальканти* (1255 или 1259—1300). Настоящая энциклопедия чувств обнаруживается в творчестве Данте, Петрарки и Боккаччо.

Среди самых ранних произведений можно назвать «Диалог о любви» *Лоренцо Пизано*. Однако центральную роль играет все же творчество *Марсилио Фичино*. Через любовь, которая мыслилась как основа мира, философы пытались осознать законы бытия.

Следующий этап относится к XVI в. Он знаменит не только сочинениями философского, но и нравственного, психологического

характера. Люди этой эпохи обсуждают множество конкретных вопросов, помогающих постичь природу чувств: как молодые люди должны влюбляться, как ухаживать за женщинами, что представляет собой женская красота, можно ли говорить о близости любви и ревности, любви и безумия... Вспомним непревзойденные сонеты Шекспира.

Когда на суд безмолвных, тайных дум  
Я вызываю голоса былого,  
Утраты все приходят мне на ум  
И старой болью я болею снова...

В стихах поэтов Возрождения затрагиваются те же темы, которые были известны по средневековью: ночные встречи, предрасветные расставания, клятвы верности, муки ревности и одиночества. Однако теперь, в эпоху, когда рождается обостренное внимание к человеку, эти сюжеты обретают психологическую объемность. Любовь оказывается не фрагментом жизни, а самой ее сутью. Обнаруживаются поразительные нюансы этого всеохватывающего переживания. Вместе с тем оказывается, что любовь раскрывает душу человека, ее неизмеримые глубины...

Так, поэта *Марсилио Фичино* (1433—1499) настигает озарение, что любовь к прекрасному ведет человека к Богу, но религиозное сознание поэта антиаскетично. Чувственность становится объектом осознания, а важнейшими образами — образы любви, света, красоты. В противоположность римско-католической церкви гуманисты Возрождения утверждали, что человек полностью принадлежит земному миру. Был провозглашен идеал «человечного человека». Культ телесных, плотских радостей пронизывает творчество такого известного итальянского гуманиста, как *Джованни Боккаччо* (1313—1375). В своем знаменитом произведении «Декамерон» писатель рисует мир интимных лирических переживаний. Любовь осмысливается как начало человечности и очищения. Откровенность, которая сопутствует описаниям лирических сцен, продиктована представлением о том, что любовь естественное человеческое чувство.

Но в эпоху Возрождения любовь осмысливалась не только как чувственность. Она воспринималась как могущественная космическая сила, как универсальный принцип соединения души и тела. Иначе говоря, в ту эпоху стремились к одухотворению чувства, задумываясь над тем, почему люди испытывают благоговение друг перед другом, почему любовь никого не обходит стороной...

## Эстетика Петрарки

Петрарка принадлежит эпохе с развитым чувством прекрасного, когда некоторые искусства достигли неповторимого совершенства<sup>1</sup>. В поэтическом самовыражении *Петрарки* обобщен его жизненный опыт, представленный как опыт всего человечества. «Воспитательная теория искусства, — пишет В.В. Биbihин о Петрарке, — широка, она заведомо оставляла свободу для различных стилей и жанров, требуя от художников только ответственности в пользовании своей властью, и отводила искусству видное место, которого Петрарке, по натуре не бунтарю, а скорее мирному консерватору, хватало для оправдания своей художественной практики»<sup>2</sup>.

## Гармония созвучий

Как культурно-историческую категорию термин «*Возрождение*» начал впервые употреблять в XVI в. итальянский художник *Джорджо Вазари* (1511—1574). В музыкознании этот термин применяется со второй половины XIX в. Что касается последнего, то, надо сказать, существуют разные точки зрения на исторические границы музыки Возрождения. Как и в других видах искусства, в музыке необычайно усилилась тенденция к отражению разнообразия мира, но непременно в совершенном согласовании, гармонии, соразмерности всех элементов целого.

Средневековый эстетический канон (идеал) стал постепенно разрушаться под влиянием индивидуализма эпохи Возрождения, когда возросла роль светских жанров музыкального искусства. Самостоятельной стала инструментальная музыка. Возродился интерес к танцевальному искусству: появились многочисленные танцевальные жанры, танцевальные собрания, специальные руководства и первые профессиональные танцмейстеры.

В традиционных церковных жанрах, например в мессе (центральное богослужение суточного цикла католической церкви), в котором, как правило, важная роль отводится музыке, стали использоваться не только григорианские (духовные песнопения, исполняемые мужским хором), но и светские мелодии. Было дозволено свободно включать их и исключать. В композиторском

---

<sup>1</sup> См.: Биbihин В.В. Слово Петрарки // Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

творчестве появилась задача «изобретения» нотного материала. Как в живописной композиции эпохи Возрождения, в музыке произошла динамизация пространственных характеристик, породившая переключку хоров и позволившая получить эффект эха. Некоторые новые явления в музыке той эпохи были непосредственно вдохновлены идеями античности. Эстетика Возрождения в своих основных принципах отрицала средневековую. В эпоху Возрождения происходило активное формирование национальных школ. Вместе с тем были заложены основные принципы современной культуры.

### Загадочная улыбка Джоконды

Леонардо да Винчи (1456—1519) — гений эпохи Возрождения, объединяющий в своем универсализме науки и искусства, философскую теорию и практику изобретательства. Он величайший художник, скульптор, архитектор, ученый. Интересно, что австрийский психиатр *Зигмунд Фрейд* (1856—1939) обратился к творчеству Леонардо, пытаясь показать, как рождается творческий гений. Фрейд особенно интересовался тем этапом в развитии личности великого человека, когда психосексуальные влечения в детском возрасте вытесняются социальной творческой деятельностью.

Похоже, — писал Фрейд, — что сутью и тайной природы Леонардо было то, что ему удалось, после того как в детстве его любознательность обслужила сексуальные интересы, сублимировать (преобразить. — *П.Г.*) большую часть своего либидо (психической энергии сексуального характера. — *П.Г.*) в жажду исследования<sup>1</sup>.

Обсуждая картины Леонардо, Фрейд не мог обойти вниманием загадочную улыбку Джоконды («Мона Лиза»). Многие искусствоведы прошлого и настоящего пытались разгадать, в чем очарование, необыкновенное, влекущее обаяние этой человеческой улыбки. Картина писалась на протяжении четырех лет и считалась незавершенной. Леонардо воссоздавал портрет Моны Лизы, супруги флорентийца Франческо дель Джокондо. Заказчик не получил картину, ее приобрел король Франции Франциск I.

Фрейд пытался разгадать, что побудило художника запечатлеть завораживающую улыбку женщины, портретом которой восхища-

---

<sup>1</sup> См.: *Фрейд З.* Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. Л., 1991.

лись миллионы людей, видевших картину Леонардо. Есть еще одно обстоятельство. Художник стал рассматривать улыбку как воплощение человеческой красоты и постоянно воспроизводил ее уже на других полотнах. Фрейд считал, что у Леонардо, по существу, было две матери. В доме отца маленький Леонардо нашел не только добрую мачеху Альбиеру, но и бабушку, мать своего отца, Монну Лючию. Леонардо написал картину «Св. Анна с Марией и младенцем Христом». На этом полотне обе женщины запечатлены молодыми. Художнику хотелось воспроизвести образы двух матерей, той, которая его родила, — Катарини и той, которая его воспитала, — донны Альбиеры. Таковы детские переживания Леонардо, дающие ключ к разгадке тайны. По мнению Фрейда, тонкие и мягкие черты флорентинки Моны Лизы Джоконды воплощали леонардовские воспоминания о своей матери Катарине. В улыбке Джоконды выражены сдержанность и оболстительность, стыдливость и чувственность, нежность и интимность, словом, те противоречивые чувства, которые составляют суть отношений между сыном и матерью.

Когда Мона Лиза предстала перед художником, ее улыбка воскресила у него бессознательные воспоминания, переживания его детства. Любопытно, что после этой картины в других произведениях Леонардо рисовал мадонн с покорно склоненной головой и необыкновенно блаженной улыбкой, характерной для скромной крестьянской девушки. «Леонардо был пленен улыбкой Джоконды, потому что она пробудила в нем нечто, что с давних пор дремало в его душе, быть может, какое старое воспоминание. Это воспоминание, всплыв однажды, оказалось достаточно важным, чтобы более не покидать художника; он был вынужден снова и снова изображать его»<sup>1</sup>.

Все это кажется в известной мере весьма простым истолкованием. Художник рисует женщину и вдруг в ее улыбке угадывается нежность матери. Разве это отгадка для неизъяснимой улыбки Джоконды? Но здесь важно указать на конкретный эпизод из детства. Леонардо помнил, что когда он был младенцем и лежал в колыбели, к нему спустился коршун и своим хвостом много раз толкнул им в губы ребенка. Фрейд, анализируя случай, пришел к выводу, что такого эпизода в жизни не было. Это всего лишь фантазия, перемещенная в детство. В истолковании Фрейда эта греза скрывала воспоминание о

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. С. 198.

сосании младенцем материнской груди. В душе Леонардо воскресли сцены кормления грудью и материнских поцелуев.

Но прав ли Фрейд? Если улыбка Джоконды произвела такое неизгладимое впечатление на художника, что после все изображаемые им мадонны «украшались» улыбкой крестьянской девушки, то как в этом случае объяснить такие леонардовские полотна, как «Мадонна Литта» и «Мадонна с цветком». Ведь они были нарисованы художником задолго до создания Моны Лизы. Сделаем предположение. Чарующая улыбка Моны Лизы — это некий экстракт, окончательный продукт, в котором нашли отражение нюансы всех написанных Леонардо мадонн. В улыбке Моны Лизы наконец удалось ухватить, «обобщить» накопленный психологический и художественный опыт.

Красота вошла в наше изложение с неожиданной стороны. Человеческое лицо обладает несомненной красотой, потому что оно отражает внутренний мир личности. Но улыбка — это не просто выражение лица или гримаса. Это выражение неизбывной внутренней красоты человека. Мы смотрим на полотно и видим в нем оттенки чувств — лукавства, простодушия, лучезарности, отзывчивости — все это передано в таком сочетании, что, естественно, рождается ощущение тайны. Что это за женщина? Что выражает ее улыбка? Какую весть она несет людям?

### Многочисленность карнавала

Красота обнаруживает себя не только на полотне, в музыкальном аккорде, в скульптурном изваянии. Она проступает и в самой жизни, в быте, в повседневности. В конце Средневековья и в эпоху Возрождения широкое распространение получили карнавалы — эти радостные празднества массы людей. Люди надевали маски, а тот, у кого не было карнавального наряда, просто нес факел... Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали огромное место уже в жизни средневекового человека. О красоте этой жизненной обыденности писал русский философ *Михаил Михайлович Бахтин* (1895—1962) в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1990).

Как рассказывает Бахтин, кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями и шествиями, справлялись особые «праздники дураков», «праздник осла», существовал особый, освященный традици-

ей вольный «пасхальный смех». Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народноплощадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые «храмовые праздники», обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, «ученых» зверей). Карнавальная атмосфера господствовала и в дни постановок мистерий. Царила она также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда, проходивших и в городах.

Смех, подчеркивает Бахтин, обычно сопровождал и гражданские, и бытовые церемониалы и обряды: шуты и дураки были неизменными их участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи наследственных прав, посвящений в рыцари и др.). И бытовые пирушки не обходились без элементов смеховой организации, например, избрания на время пира королей и королей «для смеха».

Опираясь на исследование творчества крупного французского писателя Франсуа Рабле, Бахтин противопоставляет культуру народную и официальную. В самом деле, когда мы рассматриваем культуру какой-нибудь эпохи, мы в первую очередь обращаем внимание на парадную красоту — скульптуры, храмы, музеи и грандиозные сооружения. Но красота как феномен обнаруживается и в народной жизни. Бахтин показывает, что все эти обрядозрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать, принципиально отличались от серьезных официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, нецерковный и внесударственный аспект мира, человека и человеческих отношений. Они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь.

Бахтин выделяет три основные формы народной смеховой культуры:

- 1) обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа);
- 2) словесные смеховые произведения (пародии, фавеллы, фантаски);
- 3) фамильярно-площадную речь (ругательства, божба, клятвы и т.д.).

Но неужели площадные ругательства могут отражать лик красоты? Действительно ли проститутка, наряженная королевой, имеет отношение к миру прекрасного?



По словам Бахтина, празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мифосозерцательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой отдых или передышка в труде сами по себе никогда не могут быть праздничными. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, т.е. из мира идеалов.

Почему праздник доставляет людям радость? На это есть две причины: во-первых, праздник служит подкреплению надежды на счастливую жизнь, на социальную гармонию; во-вторых, в отличие от будничной жизни, отягощенной ответственностью, заботами и тяготами трудовой деятельности, праздник превращает жизнь в игру, где происходит «выключение» ответственности, временное снятие серьезности жизни, социального контроля, ограничений и запретов, освобождение ее для естественного самовыражения и самореализации человека.

Смеясь над недостатками других, человек поднимает себя, убеждает себя в собственном совершенстве и непогрешимости, т.е. причисляет себя к идеальной жизни. Смеясь над собственными недостатками, он очищается от них. Таким образом, *смех* — разрушительно-созидательное начало, совершенный инструмент развития культуры и человека.

Как замечал Бахтин, официальный праздник был обращен в прошлое, искал именно в нем ориентиры и нормы для организации и освящения жизни, поэтому выполнял главным образом консервативные функции.

В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечиванию, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее.

На время праздника разрешалось выйти из обычной колеи жизни. В самой тематике праздника существенное место занимал пир участников карнавала, различные игры, которые были не только бытовым моментом праздничного времяпрепровождения: игра внутренне сродни празднику, она неофициальна, в ней властвуют законы, противопоставляемые обычному ходу жизни. Да-

лее, временная отмена исключительной власти официального церковного мира приводит к временному возвращению развенчанных языческих богов: становится возможным прохождение арлекинов, появление фей, появление посланца короля арлекинов, становится возможным праздник проституток на площади под руководством фей.

Может быть, Бахтин не прав: все это не что иное, как глумление над красотой, над ее строгими формами? Но здесь вовсе нет эстетики безобразного. Здесь красота сходит с Олимпа, с его недосыгаемых высот и доказывает свое главное достоинство — право быть красотой самой жизни в ее самых разнообразных проявлениях.

\* \* \*

Какой разносторонний мир красоты раскрывает нам эпоха Возрождения! Однако Н.А. Бердяев считает, что тайна Возрождения в том, что оно не удалось. Никогда еще не было послано в мир, по его словам, таких творческих сил и никогда еще не была так обнаружена трагедия творчества, несоответствие между заданием и достижением. В этой неудаче Возрождения было настоящее откровение судеб человеческого творчества, в нем единственная красота. Возрождения античности не произошло, хотя было в нем великое напряжение творческой энергии<sup>1</sup>.

Эстетические трактаты Возрождения конструируют идеализированное представление о человеке. Человек трактуется как свободное существо, обладающее огромным творческим потенциалом. Художественное мышление той эпохи опирается на человеческое восприятие, взятое в его реальном, нетрансцендентном варианте. Титаны Возрождения опровергали средневековый культ надмировой божественной личности.

## Литература

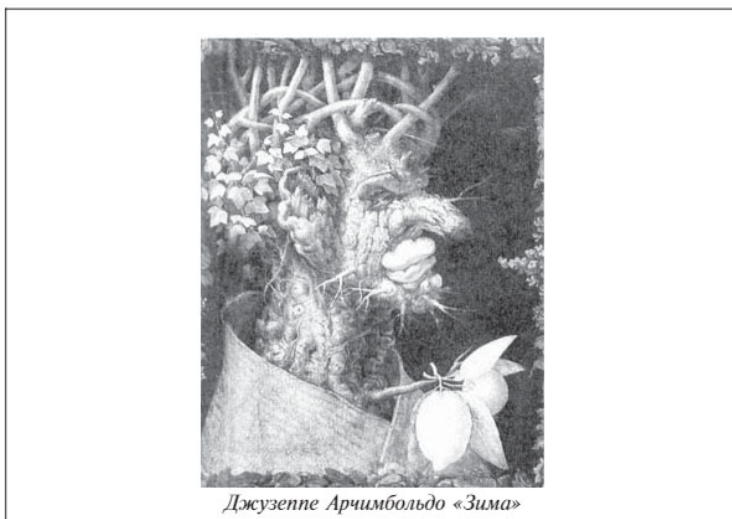
- Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.  
*Зедльмайр Г.* Искусство и истина. М., 1999.  
*Франческо Петрарка.* Эстетические фрагменты. М., 1982.  
*Эстетика* Ренессанса. М., 1981. Т. 1—2.

---

<sup>1</sup> *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. С. 445.

## Тема 7

### Воспитательная роль искусства



#### Эстетическо-философская система образования

Немецкий философ *В. Виндельбанд* (1848—1915) считал, что поэзия и философия стали в сущности единственными общими интересами эпохи Просвещения<sup>1</sup>. Их соединение выросло из того знания человеком самого себя, которое в своей сентиментальности накладывало отпечаток на индивидуальную и социальную жизнь, а в искусстве и науке искало своего предметного выражения. Обе духовные силы, как показывает *В. Виндельбанд*, в ходе XVIII в. сближаются, можно даже сказать — ищут друг друга в общности, с не существовавшими никогда ранее такой интенсивностью и глубиной.

Таким образом, все начатое в духовной деятельности XVIII в. англичанами и французами было завершено в Германии и там возникла та эстетико-философская система образования, которая в духовном отношении определила в этой стране последние десятилетия XVIII в. и первые десятилетия XIX в. Она охватывает величест-

---

<sup>1</sup> См.: *Виндельбанд В.* Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия // *Виндельбанд В.* Избранное. Дух истории. М., 1995. С. 298.

венное развитие, которое ведет от *Ф. Клопштока* (1724—1803) и *Г. Лессинга* до конца деятельности *И.В. Гёте* и *Г. Гегеля*. Вера в себя и внутренняя уверенность, которые жизнь разума обрела в могучем развитии литературы эпохи Просвещения, соединились теперь, чтобы победоносно освободиться от односторонности, иногда ей угрожавшей, с широким творческим развитием. В этом историческом развитии Просвещение было призвано свести в сияющее единство все мыслительное богатство исторического человечества.

В. Виндельбанд показывает, что интерес образованного человека эпохи Просвещения был сосредоточен либо на проблемах жизни отдельного человека, либо на идеальных задачах человеческого рода: то, на чем концентрируется поэтическая и философская жизнь, это отдельный человек или все человечество: с одной стороны, самое общее и, с другой — самое обособленное. К промежуточным явлениям у людей Просвещения отсутствует интерес и понимание<sup>1</sup>.

Во всей духовной жизни XVIII в. можно различить два течения, которые развивались параллельно при величайшем разнообразии и с тончайшими градациями взаимодействия. Само название эпоха Просвещения получила от могучего течения. Речь идет о рассудочной образованности, которая стремилась познать мир и устроить жизнь, руководствуясь потребностями ясности и отчетливости. Она формировалась в ходе завоеваний новой науки, начиная с раннего Возрождения. Идеалом абстрактного, но при этом точного познания ей служила математика. Образованные люди того времени надеялись, что смогут проникнуть с математической ясностью и точностью в действительность и повсюду обнаружить простые элементы.

Но наряду с этим существовало и подспудное течение, которое было, правда, слабее и спокойнее и вначале незаметно, однако следовало со сдержанной страстностью параллельно рационализму. Оно проистекало из чувства, что единичное, в частности индивидуальность отдельного человека, нельзя вывести из общего, нельзя его полностью понять. Это — граница, перед которой должен остановиться доказывающий, постигающий разум. Это сокровенное положение можно только чувствовать, переживать.

В общеевропейской литературе эта противоположность и отношение обоих направлений характеризуется, может быть, наиболее ярко личностями *Вольтера* (1694—1778) и *Ж.-Ж. Руссо*. У первого — блестящая мощь рассудка, который суверенно, критически расчле-

---

<sup>1</sup> См.: *Виндельбанд В.* Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. С. 299.

няет все представления традиционной веры. Руссо также возлагал надежды на разум природного человека. Это были гении, которые в интересах свободной игры фантазии и освобождения элементарной страсти отстаивали изначальное право индивидуальности. В личности и эволюции Гёте высшее соединение направлений жизни и культурных различий XVIII в. проявилось с полным совершенством. Здесь непосредственное переживание сохранилось во всей своей исконности, все глубины и высоты жизни изображены с величайшей правдой. В его творчестве с элементарной силой говорят глубочайшая страсть и темный демонизм личности и ее судьбы, царит благоговение перед непостижимыми тайнами природы и истории. И все-таки весь этот поток непосредственного переживания возвышен до чистой прозрачной формы изображения, страдание и наслаждение особенного погружено в гармонию, в вечную жизнь общего.

Идеализация греческого мира воплотилась в творчестве *Ф. Шиллера* (1759—1805). Он обратил свою эстетику, как и свою философию истории, к эллинскому миру как самому высшему и самому истинному проявлению человеческой сущности.

В сущности и у Шиллера это полное любви погружение в идеализированный греческий мир было в последней инстанции только выражением тоски, неизбежным следствием наслаждения внутренним миром, далеким от неведающей идеалов действительности. Лишенный участия в политической деятельности, чуждый интересам внешней жизни, немецкий дух нашел убежище в созданном им самим царстве внутреннего мира и искал в нем возмещения всех препятствий его деятельности, чинимых внешним миром<sup>1</sup>.

Немецкий поэт, теоретик искусства Просвещения Шиллер в своей эстетике обращал внимание на анализ различных типов культуры. Он считал, что культура состоит из гармонии и примирения нравственной и физической природы человека. Шиллер заявлял, что человек — это существо, которое хочет свободы, и поэтому культура должна ему содействовать в приобретении ее. Игра в эстетике Шиллера является ключевым понятием. Она свободное самостоятельное раскрытие всех сущностных сил человека. Благодаря игре он творит не только реальность высшего порядка («эстетическую реальность»), но и себя как всестороннюю гармоничную личность, а общество не как обычное, а как общество «эстетическое». Шиллер настолько глубоко проникся идеей игры, что его мысли приобрели афористичный характер. Он писал: «Человек играет только тогда, когда он является настоящим человеком».

---

<sup>1</sup> Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. С. 306.

Шиллер буквально «отравлен» мечтой восстановить в прекрасном, в игре внутреннюю целостность человеческой личности, которая размыта, расщеплена недугами и противоречиями современного ему общества. Идеи Шиллера об игре были развиты *Г. Спенсером, Ж.М. Гюйо, К. Кроссом* и др.

В своих письмах об эстетическом воспитании человека и в трактате о наивной и сентиментальной поэзии Шиллер превозносит в соответствии со своей эстетической теорией эллинский мир как выражение истинной человечности. Бегство в прошлое (античность) расценивается им как бегство в эстетический идеал.

«Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера, как признает их автор, «покоятся на Кантовых принципах». Кант прочел их и назвал «превосходными». Это образец блистательных произведений в истории эстетики. Исходный пункт звучит решительно: «Только путем красоты можно достичь свободы». Что имел в виду Шиллер?

Поэт разделяет кантовскую концепцию противоречивого развития культуры. Он еще решительнее подчеркивает, что человечество идет к совершенству, в то время как узы цивилизации «стискивают нас все страшнее», и только «равновесие зла» ставит этому некоторые пределы. Орудие прогресса — антагонизм, разделение людей, их труда, их способностей. «Сколько бы ни выигрывал мир как целое от реального развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели. Гимнастические упражнения, правда, создают атлетическое тело, но красоту — лишь свободная и равномерная игра членов. Точно так же напряжение отдельных духовных сил может производить необычных людей, но только равномерное их сочетание — людей счастливых и совершенных». Другими словами, разделение труда, самоограничение в узкой области делает из человека мастера, но одновременно порождает и то, что сегодня называется «профессиональным кретинизмом», — потерю гармонии.

Восстановить ее призвано искусство. Художник — дитя века, но горе ему, если он становится баловнем века. И Шиллер поучает художника: «Живи со своим веком, но не будь его творением; служи своим современникам, но тем, в чем они нуждаются, а не тому, что они хвалят». Люди нуждаются в воспитании. Художник может и должен воспитывать красотой.

Красота соответствует сокровенной природе человека. Красота двойственна, как сам человек. Еще будучи медиком, Шиллер пришел к выводу, что человек «не исключительно материален и не исключительно духовен»; став поэтом и философом, он утвердился в

этом мнении. Аналогичным образом, полагал он, дело обстоит и с красотой. Она и материальна, и духовна, и объективна, и субъективна, сама жизнь и ее образ. Суть красоты — игра. Здесь та же двойственность; реальное сливается с условным. Шиллер усвоил идею Канта.

Разумеется, речь идет не об азартной игре, где превалирует материальный интерес, где кипят низменные страсти. Подлинная игра — самоцель, это свободное деяние, в котором проявляется природа человека как творца, созидателя культуры. Таковы были Олимпийские игры Древней Греции, их противоположность — римские бои гладиаторов. «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет».

Говоря об эстетическом воспитании, Шиллер имеет в виду не только формирование способности понимать искусство: хороший вкус — всего лишь один из компонентов личности. И не о воспитании нравственных качеств путем демонстрации готовых художественных образцов печется он: это дело малоперспективное. Связь между красотой и нравственностью носит опосредованный характер. Прямое подражание идет помимо интеллекта и эстетического переживания.

Эстетическое воспитание предполагает формирование всесторонне развитой личности, «целостного человека», способного не только к потреблению искусства, но и к творчеству. Пусть возможности творчества ограничены, неважно: глобальные масштабы для истины, добра и красоты не обязательны. Красота при этом лишь подготавливает условия для деятельности. Шиллер назвавший красоту «нашей второй созидательницей», тут же отверг прямую связь ее с поведением и познанием.

Я с очевидностью доказал, что красота ничего не дает ни рассудку, ни воле, что красота не вмешивается в дело мышления и решения, что красота лишь делает человека способным к должному пользованию тем и другим, но нисколько не предрешает этого пользования.

Нельзя полагаться на то, что преступник исправится, прочитав назидательный роман. Решения научной проблематики не следует искать в художественном произведении. Прямой связи нет. Но на страницах художественных произведений возникали нравственные идеи, которые затем становились нормой поведения. Эстетический идеал не раз перерастал в общественный: чувство гармонии требовало гармонии социальной.

В сфере эстетического лежат импульсы к творчеству не только практическому, но и теоретическому. Крупнейшие ученые совре-

менности свидетельствуют о том, что в ходе научного открытия важнейшую роль играет интуитивное озарение, опирающееся целиком на эстетическое чувство. Важно здесь и другое: в красоте содержатся не только стимулы к творчеству, но и необходимость осмыслить их предназначение. Вплоть до последнего времени наука не задумывалась над последствиями открытий. Каждое приращение знания рассматривалось как благо и было заранее оправдано. После атомной бомбежки Хиросимы ситуация изменилась: встала проблема моральной ценности научного открытия, которое в условиях социальных антагонизмов может быть использовано во вред человечеству. Оказалось, что истина не существует вне добра, вне ценностных критериев. Эстетически развитому человеку они открываются полнее.

Те же черты, только патологически искаженные, мы встречаем у немецкого поэта-романтика *Ф. Гёльдерлина* (1770—1843), прежде всего в его «Гиперионе», где с элегическим упоением чистой гуманностью античности соединяется горчайшая жалоба на разобщенность и разлад в современной жизни. Все те струны, которые когда-то затронул Шиллер в «Греческих богах», разрослись здесь в переживания из-за разлада гармонии идеала и дисгармоническими настроениями настоящего.

### Стиль маньеризма

XVII век в Европе — время расцвета абсолютизма, т.е. власти королей и их приближенных. Немецкий историк *Эдуард Фукс* называет это время «галантным веком»<sup>1</sup>. Он, естественно, рождает новый образ красоты. Если в конце эпохи Возрождения художники пытались создать новый стиль — *маньеризм*, принципиально, по замыслу сторонников этого стиля, противопоставлявший красоте те стороны жизни, в которых отражались трагичность, кризисное состояние бытия. Пышность и усложненность *барокко* — это попытка окончательно рассчитаться с предыдущим стилем. Маньеризм различных видов искусства Западной Европы отразил нарастание кризисных явлений в позднем Возрождении, провозгласив главной целью творчества следование «красивой и ученой манере», «идеальным образцам» искусства эпохи Возрождения. Маньеристы утверждали неустойчивость, трагические диссонансы бытия, власть иррациональных сил, субъективность искусства. Произведения маньеристов отличаются усложненностью, напряженностью образов, изощрен-

---

<sup>1</sup> Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. М., 1994.



ной формой, а нередко и остротой художественных решений (в портретах, рисунках и др.).

Осмыслить маньеризм и отделить этот антиклассический стиль от параллельно существовавшего стиля позднего Возрождения всего легче, если исходить из маньеристского мироощущения. В его основе лежали сомнение и отчаяние, внутренний раскол и страх, замороженность смертью. Классическая форма здесь уже окаменела, застыла, мертва. Верх брала вычурная надуманность. Маньеристы пользовались холодными и непрактичными материалами вроде хрусталя, предпочитали панцирь человеческому телу, маску — лицу. Стиль был возвышенным, загадочным, чересчур духовным и предельно серьезным.

Одно из явлений, свойственных маньеризму, — опрошение человеческого образа. Так, нидерландский живописец и рисовальщик XVI в. *Питер Брейгель Старший* (между 1525 и 1530—1569) творчески переработал уроки итальянской живописи своего времени и создал глубоко национальное искусство, опирающееся на нидерландскую традицию и фольклор. В творчестве П. Брейгеля словно переплелись сатира, юмор и фантастический гротеск, лиричность и эпичность картин мироздания («Битва Масленицы и Поста», «Безумная Грета», «Крестынский танец», серия «Времена года», «Слепые»).

Брейгель смотрел на человека как на причудливую странность, залетного инопланетянина. Человек предстает в его произведениях в беспощадном свете — мелким, испорченным, зловредным, придурковатым, неуклюжим. Человеческий мир опять хаотичен и бессмыслен, обуян бесовщиной, одержим смертью. Замечательно внимание Брейгеля к безумцам, уродам, эпилептикам, слепым, к состоянию опьянения, к поведению толпы, к обезьянам, которые особенно интересуют современную психологию. Зато природа на картинах Брейгеля рядом с человеческой скверной величественна и чиста.

Приверженцы маньеризма проводили резкую грань между фантазией художника и воплощением ее в произведениях искусства. В композиционных построениях, цветовой гамме, в музыке и поэзии маньеризм достиг виртуозности профессионального мастера, которая сочеталась с академической официальностью, рассудочным аллегоризмом, аффектацией — преувеличением чувств, неразборчивостью в использовании уже встречавшихся в искусстве приемов.

Во второй половине XVI в. маньеризм стал господствующим направлением в придворном искусстве Италии. Он оказал воздействие на некоторых представителей французской и нидерландской живописи, а также на французскую и испанскую поэзию придворного типа (XVI—XVII вв.) Творчество ряда художников-манье-

ристов было пропитано религиозно-мистическими мотивами. Однако внутри этого течения нашла отражение и «светская» эротическая тематика. В теориях маньеризма обнаруживаются идеи неоплатонизма (нового прочтения древнегреческого философа Платона), опирающиеся на средневековую схоластику, символику чисел, астрологию.

### Стиль барокко

*Барокко* — основной стиль в искусстве Европы и Америки конца XVI — середины XVIII в. Само слово толкуют по-разному, нередко переводят как «кривое, странное, неправильное». В отличие от маньеризма барокко характеризуется драматизмом. Этот стиль связан с дворянско-церковной культурой зрелого абсолютизма, тяготеющей к торжественному «большому стилю» и в то же время отразившей представления о сложности, многообразии, изменчивости мира. Барокко были свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств (городские и дворцово-парковые ансамбли, опера, оратория).

Эпоха барокко не знает себе равных по пышности и помпезности, открытой патетике чувств. Зачинателями и вдохновителями нового стиля явились итальянцы. Своей роскошью и великолепием барокко позволяет создать величественную декорацию для различного рода общественных действ: балов, приемов, банкетов и т.д., достойно обрамляет блистательное придворное общество с его демонстративным, театрализованным ритуалом<sup>1</sup>.

Итальянские мастера XVII в. оставались непревзойденными авторитетами для всей Европы. Их творчество вызывает массу подражаний: их приглашают в разные страны, к различным дворам правителей: в Германию, Францию, Австрию, Россию. Если итальянцы — создатели нового стиля, то печать высочайшего одобрения и свое дальнейшее развитие в качестве придворного искусства он получил во Франции. В средние века произошла смена лидеров, которые определяли вкусы абсолютистской Европы. Пальма первенства перешла к Франции, и теперь уже на все требовалась санкция короля-Солнца. Законодателем европейского придворного искусства Людовика XIV сделало, помимо прочих факторов, строительство роскошного Версальского дворца<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Козьякова М.И. Эстетика повседневности. Материальная культура и быт Западной Европы XV—XIX веков. М., 1996. С. 148.

<sup>2</sup> Там же. С. 149.

Интерьеры версальских залов стали предметом зависти и подражания других европейских монархов. Подъему декоративно-прикладного искусства Людовика XIV в немалой степени способствовали успехи королевской мануфактуры семейства Гобеленов. Она была основана королевским министром Кольбером и рассматривалась как средство насаждения национального стиля. В первой половине века, однако, лидером остается Италия. Знать строит множество дворцов и загородных резиденций. Всеобщей страстью становится пышное и роскошное декорирование внутренних помещений. Великолепные интерьеры в новом стиле сочетают живопись, скульптуру, пышный лепной орнамент, резное золотое дерево.

Набор барочной декорации включает фигуры, гирлянды, рога изобилия, трофеи, картуши, раковины, пальметты, львиные головы и т.п. В основе орнамента лежит динамичный овал, завитки, спираль. Линия изгибается мощно, гладь поверхности разрушается глубоким рельефом. Основной мотив декора — завитки и С-образные кривые; валюты — идеальная форма барокко. Все кажется в нем избыточным, чрезмерным, изобильным: слишком много ярких красок и золота (любимый цвет барокко), слишком сильна экспрессия и патетика. «Это скопище пластических форм и их быющая через край энергия...», — писал *Р. Виттковер* об одном из лучших итальянских барочных интерьеров.

Стены было принято членить пилястрами, нишами и карнизами. Их расписывали, используя иллюзионистские приемы, обманки. Один из самых популярных способов украшения потолков и стен в Италии — иллюзионистская квадратура (архитектурные элементы). Так, например, фрески изображали якобы повешенные в золотых рамах картины, мраморные либо бронзовые фигуры и т.п. Для облицовки стен использовались дорогие сорта цветного мрамора. Мода на роспись «под мрамор» покорила всю Европу. Кроме того, стены зачастую обшивались деревянными панелями — гладкими и естественными или резными и вызолоченными.

Стены также могли обивать тканью, кожей или гобеленами. Последние ткались из шерсти, в них иногда вплетали золотые и серебряные нити, добавляли шелк. Самым простым способом оформления стен считалась их оклейка обоями. В то время они становятся чрезвычайно популярны как в бедных, так и в богатых домах.

В XVI—XVIII вв. обычным становится застекленное окно. Правда, на мануфактурах того времени было много боя, поэтому цены на стекло были весьма высоки. Самыми модными и роскошными считались «французские окна», начинавшиеся на уровне пола. Они вели в сад, на балкон, на террасу. К началу XVIII в. появились выдвигаемые окна, распространившиеся по всей Европе.

Потолки в эпоху барокко пышно расписывались, закрывались кессонами, зачастую резными и золочеными, а также оформлялись лепниной. Меняют свой внешний вид каминны. Исчезает шатровый навес и появляется прямоугольное обрамление с полкой и плоским выступом, идущим от пола до потолка. Каминны могли пышно декорироваться лепниной и росписью, снабжаться приспособлениями для отопления, довольно жалкими, так как были технически несовершенны.

Для мебели того времени характерна пышность, чрезмерная декорированность рельефных поверхностей. Характерные новинки — изогнутые линии, в том числе гнутые ножки кресел, крученые колонны. Мебель для сидения становится уютной, обивается тканями. Кровать по-прежнему представляет собой важнейший предмет любого домашнего хозяйства. Она монументальна, с пологом, который крепится на колоннах, либо приобретает шатровую форму. Пышные занавески и драпировки почти скрывают ее. Спальня играет роль приемной: гостей принимают лежа в кровати либо во время процедуры одевания. Комоды, шкафы с ящиками, кабинеты — важнейшие предметы мебели, которые чрезвычайно популярны уже в следующем столетии. Появляется туалетный стол с зеркалом, горка, где имеется застекленная витрина для демонстрации дорогого фарфора.

### Новые идеалы

Как показывает немецкий историк Э. Фукс, Возрождение выше всего ценило в мужчине и женщине цветущую силу как важнейшую предпосылку творческой мощи. Век абсолютизма, напротив, считал все крепкое и могучее достойным презрения. Сила казалась эстетически безобразной. В этом, вероятно, наиболее выразительное отличие в идеологии красоты обеих эпох, во всяком случае здесь принципиально важное отличие, ибо только уяснение решающей причины, обусловившей это изменение, может привести к познанию истинной сущности созданного абсолютизмом идеала красоты. И поэтому от этой черты должно исходить, если желаем получить пластическое и ясное представление о воззрениях старого режима на красоту<sup>1</sup>.

В прежнюю эпоху законы красоты сочетались со всем здоровым и мощным, ибо в них усматривали сущность активного и продуктивного человека. Напротив, в век абсолютизма идеализации под-

---

<sup>1</sup> См.: Фукс Э. Галантный век. С. 82.

лежали как раз противоположные качества тела: красиво в отдельности и в совокупности лишь то, что оказывается неспособным к труду. Таков был основной базис красоты. Красива узкая кисть, непригодная к работе, неспособная к сильным движениям, зато умеющая нежно и деликатно ласкать. Красива маленькая ножка, движения которой похожи на танец, едва способная ходить и совершенно неспособная ступать решительно и твердо. Прекрасным считалось тело, которое не пышет силой. Оно не тренировано, а холено, нежно и хрупко, или же, как тогда предпочитали выражаться: грациозно. В жестах, движениях преобладает игра, которой, однако, стараются придать благородство.

Выражаясь сжато, эпоха старого режима считает истинно аристократическим идеалом красоты утонченность человека, предназначенного для безделья. Вершиной человеческого совершенства, как бы предметом роскоши, признан идеализированный бездельник, что не значит, конечно, что здесь речь о противоположности между человеком духовно и физически активным. Идеал красоты развивался в сторону рафинированности чувств. Основное отличие в данном случае от эпохи Возрождения состояло в том, что животный элемент в любви остается по-прежнему самым главным, но теперь в нем техника преобладает над творчеством.

Стремление к изысканному чувственному наслаждению обнаруживается в идеологии красоты. Так как паразит-жуир, отмечает Фукс, стремится все к новому увеличению возможностей наслаждения, то первое, что он делает, он дробит наслаждение, чтобы его умножить. Это заставляет по необходимости раздроблять и само человеческое тело. Жуир делает из него десяток отдельных, самодовлеющих орудий наслаждения. Так разрушается прежняя гармония, характерная для царившего в эпоху Возрождения идеала человеческой красоты. В женщине видят уже не нечто целое, а прежде всего отдельные прелести и красоты: маленькую ножку, узкую кисть, нежную грудь, стройный стан и т.д.

Под влиянием такого раздробления, обусловленном творческой тенденцией эпохи, идеалом гармонии уже не представляется нагота. Отныне он, напротив, находится в теснейшей связи с одетым телом, неотделим от демонстрации нарядов. Если раньше одежда была только до известной степени облачением, отныне она становится существенным элементом. Мода эпохи абсолютизма — не что иное, как попытка разъединить гармоническое единство тела, разложить его на отдельные части, сделать костюм связующей рамкой для этих особенно ценимых эпохой частей тела.

Идеал красоты заключается в подчеркивании рафинированности всего телесного, а это подчеркивание состоит в том, что на ме-

сто истинно прекрасного становится пикантное, на место здорового и сильного — пикантное и сладострастное. Пикантность — вот истинный признак красоты этой эпохи, и она заставляет закрывать глаза не только на явную дисгармонию, но даже и на несомненное безобразие.

Пикантна и интересна бледность лица — символ физической хрупкости, а также печать, наложенная на лицо ночами, посвященными любви. Любимый цвет кожи этой эпохи — не пышущий здоровьем и свежестью, а бледный. Чтобы еще резче подчеркнуть свою бледность, дамы ради контраста украшали черными мушками щеки, лоб и шею. Эпоха абсолютизма была веком женщины, а женщина была божеством века. Она была воплощением идеала вообще. Быть может, никогда гимн в честь эротической красоты женщины не раздавался так восторженно, как в эту эпоху. Естественным последствием подобного галантного взгляда, который видел в женщине только эротическое создание, было возможно полное описание ее физического портрета. Если упоминается о душе, то только постольку, поскольку ее душевные качества были способны увеличить степень ее эротического воздействия на мужчину. Пластические искусства создавали культ женщины, ничем не уступавший тому, который творили в честь ее поэты. Живописцы, граверы, скульпторы идеализировали женское тело, изображая дам в роскошных декольтированных нарядах. Венера выглядит не сверхземной богиней, а всегда лишь салонной дамой. Художники стремятся показать названные выше специфические прелести женского тела в возможно более пикантной рамке: очаровательную грудь, красивую ножку или соблазнительную талию. Они никогда не говорят зрителю: смотри, что за красота, а всегда: смотри, что за красоты! И потому все эти отдельные прелести всегда подчеркиваются так же пикантно, как и в стихах поэтов.

### Стиль рококо

В XVIII в. барокко сменяет стиль *рококо*. Это последний оригинальный стиль элитарной культуры феодальной Европы с его удивительно прихотливыми, стилистически отточенными формами. Они отражают образ жизни своего времени — культ изящества, изнеженности, приятных развлечений: музыки, любви, охоты. Жизнь мимолетна, так давайте веселиться — «после нас хоть потоп!». Все становится грациозным, легким, воздушным.

Каков был идеал человека в эпоху абсолютизма, каковы были требования, предъявляемые к нему, и как они изменились с течением

нием времени? Идеал мужчины XVII в. — отнюдь не рыцарь, но придворный. С 50-х гг. образцом мужской красоты и мужских доблестей становится сам король-Солнце — Людовик XIV. Искусный наездник, охотник, танцор, он отличается во всех придворных искусствах. Увлеченно занимаясь военными делами, король тем не менее не воплощал тип воина. Даже военный костюм, разработанный под его руководством и оказавший огромное влияние на весь дворянский обиход, отвечал в большей степени потребностям придворной, а не военной жизни.

Людовик с его не маленьким ростом, правильными чертами лица предстал перед всеми в облике некоего могущественного Юпитера. Вообще он был «гением представительства», любил принимать величественную позу, чему в немалой степени способствовали высокие каблуки и огромные парики — алонжи. Под стать ему была и Юнона, олицетворяемая его матерью Анной Австрийской, либо его фаворитками. Это были представительные дамы, величественные и жеманные одновременно. Создать облик жеманниц помогали шлейфы, фонтанжи, высокие каблуки<sup>1</sup>.

В XVIII в. идеал мужской и женской красоты формируется под воздействием законов рококо. Он теряет черты величественности, становится изящным, кокетливым и грациозным. Юпитер превращается в Адониса, «юного бога в легких туфлях». Рафинированность, утонченность устраняют черты мужественности, наделяя мужчину женоподобием. Мужчина теперь более, чем когда-либо, похож на женщину. Шпага не обязательный атрибут наряда. На руки надеваются перчатки, зубы не только чистят, но и белят, лицо румянят. Мужчина разъезжает в коляске, ест легкую пищу, любит удобные кресла и покойное ложе. Не желая ни в чем отставать от женщины, он предпочитает в одежде тонкое полотно и кружева, обвешивает себя часами, надевает на пальцы перстни, а карманы наполняет безделушками.

Женщина эпохи рококо пикантна, хрупка и изящна. Она должна обладать кукольной внешностью: лицо покрывалось слоем белил и румян, волосы обсыпались пудрой, черные мушки оттеняли белизну кожи, талия затягивалась до немыслимых размеров и составляла рассчитанный контраст с необъятной пышностью юбок. Женщина встала на высокие каблучки и передвигалась чрезвычайно осторожно (иногда с помощью трости). Она превращалась в некое капризно-изысканное существо, в экзотический цветок, в игрушку.

---

<sup>1</sup> См.: Козьякова М.И. Эстетика повседневности... С. 95.

Для подобного облика вырабатывалась особая походка, особые жесты. В таком костюме можно было танцевать только определенные, специально предназначенные для этого танцы. И поэтому менуэт становился излюбленным официозным танцем эпохи.

### Возвращение к природе

Еще один признак галантного века — возвращение к природе. С 20-х гг. XVIII в., возникнув в Англии, по всей Европе распространяется искусство устройства природных парков, альтернативных саду французского типа как части архитектурного ансамбля. *Английский парк* подчинял «естественному» пейзажу архитектуру и скульптуру, а также живопись в той мере, в какой художник-садовник обязательно был и живописцем, а живопись, подобно поэзии, вдохновлялась искусством парка. Паркомания в Англии и у многих государей Германии, но также и во всей остальной Европе мобилизовала такие средства, отняла у земледелия столько угодий и за 70 лет своего процветания (1760—1830) развивалась с такой последовательностью, что создание природных парков оказалось ведущей архитектурной тенденцией этого времени.

Духовной основой явления было новомодное представление, что в своей чистой первозданности природа есть божественный райский сад. Английские парки вместо культа нового божества — природы, создали исторически новый образ человека как уединенного мечтателя, погруженного в смутный океан нежных чувств. К 30-м гг. культура природных садов угасает, парк приобретает черты музея, ботанического заповедника. Всепоглощающие интересы эпохи переключаются на другие формы. Однако отношение человека к природе с тех пор навсегда остается одновременно сентиментальным и активным: культ девственной природы сохраняется, но в порядок вещей входит целенаправленная организация природной среды.

Идиллические мотивы пронизывают все бытовое окружение того времени. Это стилизация в духе пастушеской идиллии, когда аристократия выбирает пасторальные сюжеты и считает себя свободной от условностей светского общества. Модными становятся пасторальные картины французского художника *Ф. Буше*. Мечта о простой жизни на лоне природы оказывалась грезой, но тем не менее весьма показательной.

Рационалистически воспитанное воображение XVIII в., прежде чем в соответствии с английским стилем планировать подобие сада «дикой» природы, создавало геометрические композиции, как бы



распространяя планировку здания и на саму природу. Как подтверждают примеры, в действительности на природу смотрели глазами, воспитанными искусством. Гегель правильно понял, что прекрасное в природе увидено глазами художника и является отражением прекрасного в искусстве. Глаз и творчество художника учат нас пониманию природы, без этого вряд ли нам удастся благополучно обнаружить в ландшафте прекрасное. Действительно, опыту естественного чувства красоты сегодня часто приходится корректировать претензии видения, сформировавшегося на основе искусства. Благодаря природной красоте мы можем заново вспомнить, что в произведении искусства мы познаем вовсе не то, о чем говорится языком искусства. Познаем же мы неопределенность отстраненности, с которой обращено к нам современное искусство и которая наполняет нас сознанием многозначительности, исключительности всего находящегося перед глазами. Что это за отсылка в неопределенное? Мы называем эту функцию символической в том смысле, какой вкладывали в это слово немецкие классики Шиллер и Гёте.

### Классицизм

*Классицизм* как художественное направление, зародившийся в эпоху Возрождения, занял наряду с барокко важное место в литературе XVII в. и продолжал развитие вплоть до первых десятилетий XIX в.

Однако не следует думать, будто эпоха характеризуется обычно однообразием своих представлений о красоте. Искусственности, неорганичности, стихийности тех идеалов, о моде на которые здесь говорилось, противостоит новый стиль — классицизм. Феодальное государство испытывало острую потребность в том, чтобы создать культ своей эпохи. Нужны были новые символы и знаки. Их черпали из классической античности. Именно поэтому они получили название классицизма.

Чем характерен этот стиль? Верой в существование мирового порядка, гармонии, установленной Богом. Человек создан Богом, чтобы постоянно следить за тем, как принципы разума помогают выстраивать необходимую симметрию и порядок.

Теоретиком классицизма считается французский философ *Никола Буало* (1636—1714), который в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674) изложил основные нормы классицизма: гармония и соразмерность частей, логическая стройность композиции, простота сюжета, ясность и четкость языка. В драматургии это воплощалось в законе «трех единств» — единства времени, места и действия. Действие в драме разворачивается в течение одного дня, на одном и том же месте и в высшей степени последовательно.

Установилась норма и система жанров в литературе. Разграничивались высокие жанры (эпопея, трагедия, ода) и низкие (сатира, басня, комедия). Ограничивался круг отображаемых лиц и событий. В эпопеях и трагедиях было абсолютно немыслимо рассказать о драме обыкновенного человека. Речь шла о жизни королей, мифологических героев, полководцев. И только в баснях можно было излагать события жизни простолюдинов и представителей среднего сословия. Каждому жанру соответствовал свой язык и стиль. Чтобы эти нормы свято выполнялись, была даже создана Французская академия.

Именно на ее заседании в 1687 г. *Шарль Перро* (1628—1703) познакомил членов академии с написанной им в связи с выздоровлением короля поэмой «Век Людовика Великого». Автор сравнивал современную ему эпоху с Римской, но, разумеется, в пользу нынешней эпохи. Так начался «спор о древних и новых», который продолжался четверть века. Одни говорили о безусловной красоте античных образцов, другие же доказывали, что современное искусство не только не уступает древнему, но и превосходит его.

Теоретики классицизма обратились к теории красоты. Так, Буало, к примеру, ставит вопрос о характере «безобразного» в искусстве:

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад  
Живыми красками приковывает взгляд,  
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,  
Под кистью мастера становится прекрасным.

Первым, кто употребил эпитет классическое по отношению к писателям XVII в., был *Вольтер*. На французском искусстве XVII в. лежит печать классицистического понимания формы, строгой логики, развитого чувства изящного. Все это воплотилось в драматургии *Пьера Корнеля* (1606—1684) и *Жана Расина* (1639—1699), в живописи *Никола Пуссена* (1594—1665) и *Клода Лоррена* (1600—1682).

Чтобы осознать, какой характер носили идеалы красоты классицизма, обратимся к живописи Пуссена. Темы своих полотен художник черпал из мифологии, древней истории, священной истории Нового и Ветхого Заветов. Герои Пуссена — люди сильных характеров и величественных поступков, высокого чувства долга перед обществом и государством. Общественное назначение искусства было важно для Пуссена. Все эти черты входят в складывающуюся программу классицизма. Искусство значительной мысли и ясного духа вырабатывает и определенный язык. Мера и порядок, композиционная уравновешенность становятся основой живописных произведений классицизма. Пуссен писал:

Прекрасное не имеет ничего общего с материей, которая никогда к прекрасному не приблизится, если не будет одухотворена соответствующей подготовкой... Живопись — не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесные фигуры, выполненные согласно определенному порядку и в определенной манере.

Так что же такое красота в представлениях классицистов? Во-первых, это героика. Повседневность, обыкновенность жизни не относятся к красоте. Во-вторых, это материал, который организован художником. Хаос не может рождать ощущение прекрасного. Только после того как творец придаст ему гармонию, подчинит его строгим правилам, соотнесет с высокими образцами — возникает феномен красоты во всей своей неукоснительности и незамутненности.

### Красота и добродетель

Строгие правила классицизма недолго продержались в искусстве, проповедь возрожденных античных трагических страстей — всепоглощающей любви и жертвенности — постепенно изжила себя. Мир человеческой красоты оказался принципиально нерегулируемым. Если, как учил Буало, «мерзкий гад» или «дракон» может оказаться на холсте прекрасным зрелищем, то почему устаревшие требования высокой нравственности, добродетельности следует неукоснительно соблюдать. Они так же условны.

Не случайно в XVIII в. родилось слово «садизм». Оно было связано с именем французского маркиза де Сада, который полжизни провел в тюрьме за сексуальные бесчинства и неистовства. Слово «садизм» вошло в обиход и стало синонимом половых извращений, сопряженных с жестокостью и острым наслаждением чужими страданиями.

Но в атмосфере названной нами эпохи красоту чувств связывали с так называемой пуританской любовью. Пуритане (от английского слова «чистый») требовали предельной невинности и верности в любви. Плотские утехы, как и многие другие стороны жизни, считались греховными. В европейских гостиницах стало модным покрывать столы белоснежными скатертями и стулья чехлами до самого пола. Ножки, разумеется, деревянные, но обнажать их для посторонних взглядов неприлично. После прихотливой пряности барокко такая стыдливость и предусмотрительность были в диковинку.

Герои пуританских романов говорят изысканным, чувствительным языком, свободным от двусмысленности. Вот, к примеру, диалог из романа *Шеридана ле Фаню* «Кармила»:

— Если бы сударыня удостоила воспользоваться нашим гостеприимством и решила доверить бедняжку на это время попечению моей дочери и ее опытной гувернантки мадам Перродон, а также моему присмотру, мы были бы польщены и одолжены и окружили бы ее неусыпными заботами, дабы оправдать столь высокое доверие.

— Нет, сударь, я не хочу злоупотреблять вашей любезностью и радушием, — отвечала хозяйка несколько рассеянно.

— Напротив, сударыня, это вы окажете нам величайшую любезность, в которой мы весьма нуждаемся. Дочь мою постигла жестокая утрата: она лишена судьбою дружбы, на которую давно уповала.

О сударыне из этого диалога автор сообщает, что незнакомка держалась непринужденно, несмотря на властное достоинство ее облика.

В атмосфере высокой галантности считалось непристойным за столом попросить соседку положить на тарелку ножку цыпленка. Слово «ножка» так много сообщало необузданному викторианскому воображению... Нам, людям другой эпохи, непонятно, как может считаться двусмысленным слово «ножка». Можно ли представить, что намек на игривость усматривался пуританами уже в том, что на полке рядом стоят две книги, одна написанная мужчиной, другая — женщиной...

Представления о красоте человеческих отношений связывались с целомудрием, скромностью. Немецкий поэт *Л. Эйхродт* стал печатать в одном из мюнхенских изданий стихи, посвященные семье, дому, патриархальным традициям. Он помещал их под псевдонимом *Готлиб Бидермейер*. Нет, поэт никого не хотел мистифицировать, он и не помышлял о том, что его выдуманное имя станет обозначением новых ценностных ориентаций эпохи. Не думал он и о том, что благодаря ему сложится эталон красоты и женственности. Как выглядела воспетая им девушка? Кроткая, благородная, женственная. Созданный поэтом образ благонравной особы в сознании средних слоев населения превратился в воплощение идеала. Более того, стиль «*бидермейер*» заявил о себе и в искусстве — литературе и архитектуре.

Читаем у Шеридана ле Фаню, как собираются на свидание к возлюбленной:

Я сделал еще круг-другой по комнате, вздохнул и поправил перед зеркалом роскошный белый бант, завязанный на шее по примеру бессмертного щеголя Бруммея; затем я облачился в песочного цвета жилет, в синий фрак с золотыми пуговицами и обильно оросил

носовой платок одеколоном (в те времена еще не было того разнообразия букетов, которым впоследствии осчастливила нас парфюмерия). Я поправил волосы — предмет моей особой гордости в те дни... Тонкие французские перчатки и довольно увесистая узловатая трость, какая снова ненадолго вошла в моду, завершали, как сказал бы сэр Вальтер Скотт, «мое снаряжение».

Галантный век постепенно уходит в историю. И вместе с тем стирается представление о красоте отношений между мужчиной и женщиной. В эпоху Просвещения объявляется, что душа не имеет пола. Огромной популярностью пользуется произведение *Фрэнсиса Бэкона* (1561—1626), написанное еще в XVII в. Автор утверждает, что любовь не что иное, как безумие. В жизни любовь приносит много несчастий, принимая иногда вид сирены, иногда — фурии. Можно заметить, что среди всех великих и достойных людей, пишет философ, нет ни одного, который был бы увлечен до безумия. Это, по его мнению, говорит о том, что великие умы действительно не допускают такой страсти. Тот, кто слишком высоко ценит любовную привязанность, теряет богатство и мудрость.

Эта страсть достигает своей высшей точки в такие времена, когда человек более всего слаб, во времена великого процветания и великого бедствия, хотя в последнем случае она наблюдалась меньше; оба эти состояния возбуждают любовь, делают ее более бурной и тем самым показывают, что она есть дитя безрассудства<sup>1</sup>.

Эротическая тема постепенно исключается из жизни общества, любой намек на нее считается предосудительным. Люди оказываются как бы бесполовыми и отличаются друг от друга всего лишь костюмом. Нагота символизирует бесстыдство, она исчезает из обихода, поскольку «приличные люди всегда одеты». Жупел «приличий» господствует надо всем. Из лексикона исчезают слова, обозначающие те или иные части тела. У женщины живот заменяется желудком, а бедра — ногами, исчезает задняя часть тела, а вместе с ней и прелесть Венеры Каллипиги (от греч. — имеющая прекрасный зад). Появляется скрупулезная регламентация поведения, предназначенная для охраны как девушек, так и замужних дам. Например, недопустимо, чтобы девушка оставалась в комнате наедине с молодым человеком, и молодой женщине возбраняется делать это по отношению к мужчине. Они вообще должны общаться с противоположным полом только в присутствии третьих лиц. Порядочная женщина не может вечером выйти из дома одна, она обязана строго соблюдать правила поведения в обществе, дома и на улице. Эротика

---

<sup>1</sup> Бэкон Ф. О любви // Эрос: Страсти человеческие. М., 1998. С. 48.

становится прерогативой исключительно сильного пола. Женщины в этом как бы «не участвуют», они должны пренебрегать этой стороной жизни.

Условности, среди которых есть смешные и нелепые, исходят из посылки: «то, о чем не говорят вслух, в действительности не существует». И поэтому не существует секса, адюльтера, соращения девушек и женщин, рождения детей вне брака. Все эти темы решительно изгоняются из жизни общества. Любовная связь разрешена только в законном браке, а страсть является всего лишь его преддверием. Требования добрачного целомудрия и обязательной взаимной верности супругов становятся императивом.

Брак идеализируется, а дети объявляются высшей целью и смыслом семейной жизни. Поскольку дети станут наследниками имени и состояния своих родителей, последние обязаны были воспитать их в соответствующем духе, что воспринимается теперь как нравственная обязанность и одновременно христианская добродетель. Говоря о детях, имеют в виду только законных наследников. Всякая незаконная связь порочна, и поэтому любой внебрачный ребенок (особенно ребенок незамужней девушки) превращается в изгоя, подвергается гонениям и притеснениям, а его мать покрывает себя неизгладимым позором. Такие представления о «добропорядочности» особенно привились в Англии. Эпоха викторианства — долгий спокойный век правления королевы Виктории (1837—1901) — стала временем накопления богатств и процветания. Это была эпоха Форсайтов: «В стране царила учтивость, для нищих строили закуты, бедняков вешали за ничтожные преступления...» (Джон Голсуорси «Сага о Форсайтах»).

Королева Виктория, выйдя замуж за принца Альберта, попала под влияние его немецких идеалов. Это прежде всего идеалы долга, добропорядочности, трудолюбия, размеренного образа жизни. Придворный обиход совершенно изменился — здесь воцарилась строгость нравов. Разведенные женщины не могли появиться при дворе, исчезла всякая фривольность, запрещалось курение, азартные игры по воскресеньям, обязательным стало посещение церкви. Пуританизм королевы не разделялся аристократией, но поддерживался «средним классом».

Считалось некрасивым и непристойным носить усы без бороды. Британия на новом витке истории вновь обращается к пуританским ценностям времен Кромвеля. Но в XIX в. суровость эпохи Английской буржуазной революции подменяется стилизацией — викторианской нравственностью. Эта форма вторична: истинный ригоризм (непреклонное соблюдение правил) заменен его имитацией; внутренние ценности, служившие ориентирами личности, определяв-

шие ее мировоззрение и поведение, превращаются во внешние, становятся правилами общественной благопристойности. Любая стилизация условна, она имеет известную игровую природу. Однако игра ведется «всерьез» — нормы приличий в Англии отличаются крайней суровостью.

«Целомудренный Альбион» накладывает запрет на слово и изображение, на научную и художественную литературу, трактующие вопросы пола. Темы бесед в обществе крайне ограничены: погода, королевская семья, новости политики (последнее — для мужчин). Любая «физиология» исчезает. Лексический словарь ограничен более, чем на континенте. Благовоспитанная англичанка не подозревает о существовании у нее не только бедер, груди или живота, но даже ног. Вообще, все эти части тела, прикрытые одеждой, как бы отсутствуют. Беременная женщина не может показаться в обществе, и вообще она не беременна, а пребывает в «интересном положении».

Своего апогея лицемерие «приличного» общества достигает через негласное требование «грешить тайком». Главное — все то же соблюдение приличий, внешняя безупречность, недопущение какой бы то ни было огласки. В этом проявляется уважение общественной морали, и при соблюдении данных условий общество на многое закрывает глаза. Исследующая эту тему М.И. Козьякова подчеркивает, что в кругах высшей аристократии светские «приличия» не пользуются таким безусловным почтением, как на более низких ступенях. Знать позволяет себе эксцентричность, меньше считаясь с общественным мнением — «за принцев никогда нельзя ручаться...» (Марсель Пруст «В поисках утраченного времени»). В Англии, например, добропорядочный викторианский двор не пользуется популярностью у аристократии.

Так был ли «галантный век» галантным? Безусловно. Уже в эпоху Возрождения полагали, что культ красоты лучше всего воплощается в образе женщины. Люди той эпохи обсуждали практические вопросы: как выбрать возлюбленного, кого лучше полюбить — молодого или пожилого, как завлечь влюбленного, передавать ему записки, устраивать свидания, пользоваться при встречах языком жестов. Но в «галантный век» все это усиливается до обожествления женской красоты. Она буквально дегустируется эпохой. Постигаются разные грани женских прелестей. Вся эстетика жизни вращается вокруг этой темы. Однако галантный век не вечен. Не вечны и его представления о красоте. В эпоху культа разума (XVIII в.) галантность выветривается. Сначала воскрешенная античность возрождает идеалы порядка и гармонии, а затем женская красота обогатывается другими образами прекрасного.

\* \* \*

Эпоха Просвещения, как известно, составила важный этап в развитии европейской эстетики. Она противостоит нынешней философии как своеобразная духовная формация, имеющая собственные мировоззренческие позиции. Миссионерство просветителей базировалось на признании того, что история человечества, несмотря на все случайности, имеет внутреннюю линию развития, а именно: всеобщий прогресс разума и движение ко все большему совершенству. Поэтому самосознание современной им эпохи рассматривалось как истинное историческое сознание.

Просветительская эстетика обнаружила огромный интерес к понятиям красоты, гармонии, эстетического вкуса и проблемам эстетического воспитания. Просветители искали объективное начало в красоте. Они полагали, что истинный смысл красоты открывается деятельному человеку, который реализует потенциал разума и эмоций. Важным оказывается и понимание гармонии. Она трактуется как выражение целостности и упорядоченности природы. Гармония характеризует равновесие рационального и эмоционального в человеке. Актуальным оказывается и феномен эстетического вкуса. Особую значимость в Просвещении получает эстетическо-философское образование.

### Литература

- Асмус В.Ф.* Историко-философские этюды. М., 1984.  
*Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.  
*Гуревич П.С., Филатов О.К.* Философия образования. М., 2004.  
*Лифшиц М.А.* Вольтер — мыслитель и художник // Собр. соч.: в 3 т. М., 1986.



## Тема 8

### Вкус и возвышенное в трактовке И. Канта



*Федор Рокотов «Портрет А.П. Струйской»*

#### Феномен прекрасного

Кроме двух «Критик» («Критики чистого разума» и «Критики практического разума») Кант написал еще третью «Критику» — «Критику способности суждения», которая должна была связать первые две и представить рефлектирующую способность суждения. Она подразделяется на две части — философию искусства и философию органической природы. Когда Кант писал «Критику чистого разума», он полагал, что эстетические проблемы невозможно осмыслить с общезначимых позиций. Принципы красоты носят эмпирический характер и, следовательно, никогда не могут служить для установления всеобщих (для Канта — априорных) законов<sup>1</sup>.

Предшественники Канта — английские философы *А. Шефтсбери* (1671—1713) и *Ф. Хатчесон* (1694—1747) обосновывали специфичность эстетического, его несводимость ни к знанию, ни к морали.

<sup>1</sup> См.: *Философия Канта и современность*. М., 1994. С. 269.

Кант отстаивает этот тезис, но рядом с ним выдвигает антитезис: именно эстетическое есть среднее между истиной и добром, именно здесь сливаются воедино теория и практика.

Но вот в 1787 г. в воззрениях философа намечается перелом. В письме к Рейнгольду он сообщает об открытии «нового ряда принципов априори», а именно — «чувства удовольствия и неудовольствия». Теперь философская система Канта получает законченные контуры (А.В. Гулыга). Она делится на три части в соответствии с тремя способностями человеческой психики: познавательной, оценочной («чувство удовольствия») и волевой («способность желания»). К этому времени уже написаны «Критика чистого разума» и «Критика практического разума», где изложены первая и третья составные части философской системы — теоретическая и практическая. Вторую, центральную, Кант пока называет телеологией. Затем телеологии придется потесниться: рядом с ней, точнее, впереди нее расположится эстетика, вместе с ней они составят содержание «Критики способности суждения»<sup>1</sup>.

Единый подход к живой природе и художественному слову на основе принципа целесообразности — одна из основных идей «Критики способности суждения». Это было новым для эстетики. До Канта природу сопоставляли с искусством. При этом нередко получались курьезные выводы: критерием искусства признавались произведения искусства. Кант же подчеркнул другой аспект этой проблемы: «При виде произведения изящного искусства надо сознать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы».

Само эстетическое не монолит. У него две ипостаси, два лица. Одно обращено преимущественно к знанию — прекрасное, другое — преимущественно к морали — возвышенное. Кантовский анализ основных эстетических категорий ограничивается рассмотрением прекрасного и возвышенного (о комическом он рассуждает вскользь, трагического вообще не касается). И это тоже показательно: Канта интересует не столько эстетика как таковая, сколько ее опосредующая роль; прекрасного и возвышенного ему вполне достаточно для решения вставшей перед ним задачи.

Аналитика прекрасного строится в соответствии с известной нам классификацией суждения по четырем признакам — качеству,

---

<sup>1</sup> См.: *Философия Канта и современность*. С. 270.

количеству, отношению, модальности. Первое пояснение звучит односторонне: прекрасно то, что нравится, не вызывая интереса. Оценка приятного возникает в ощущении и связана с интересом. Доброе мы оцениваем при помощи понятий, благоговение к нему также связываем с интересом. Оценка красоты свободна от интереса чувств и разума. Канту важно развеять рационалистические и утилитаристские настроения, поэтому он столь категоричен в формулировках. Взятые в их односторонности, они лежат в основе многих формалистических теорий искусства. На них преимущественно обращают внимание и критики Канта.

Но уже второе пояснение прекрасного намечает более широкий подход к проблеме. Речь идет о количественной характеристике эстетического суждения. Здесь выдвигается требование всеобщности суждений о вкусе. «Прекрасно то, что *всем нравится* без [посредства] понятия». Но если нет понятия, то откуда всеобщность? Ведь чувство индивидуально, оно лежит в основе наслаждения и на всеобщность не претендует. Оказывается, удовольствие от прекрасного производно от «свободной игры» познавательных способностей — воображения и рассудка; отсюда «субъективная всеобщность» красоты.

Кант открыл опосредованный характер восприятия прекрасного. До него считалось, что красота дается человеку непосредственно при помощи чувств. Достаточно просто быть чутким к красоте, обладать эстетическим чувством. Между тем само «эстетическое чувство» — сложная интеллектуальная способность. Еще древние заметили, что возможна сверхчувственная красота. Чтобы насладиться красотой предмета, надо уметь оценить его достоинства. Иногда это происходит «сразу», а иногда требует времени и интеллектуальных усилий. Чем сложнее предмет, тем сложнее, тем специфичнее его эстетическая оценка. Красоту научной теории оценит только специалист. Чтобы понять красоту математической формулы, нужно обладать художественной культурой, но прежде всего надо знать математику. Всеобщность эстетического суждения состоит не в непосредственной общедоступности, а в «сообщаемости», в том, что, затратив силы и время, любой человек может в нем разобраться. Кстати, и сама художественная культура не всегда дается от рождения, чаще воспитывается.

Еще ближе к познанию продвигает нас третье определение прекрасного: «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели». Здесь особенно важны сопутствующие этому определению оговорки. Кант наряду с «чистой» красотой вводит понятие красоты «со-

путствующей». Пример первой — цветы, пример второй — красота человека, здания и т.п. Сопутствующая красота предполагает «понятие цели, которое определяет, чем должна быть вещь». Это уже антитезис.

Может быть, «сопутствующая» красота представляет собой нечто менее ценное, низшую ступень прекрасного? Скорее наоборот. Оказывается, только в сфере «сопутствующей» красоты рождается эстетический идеал. Нельзя представить себе идеал красивых цветов. Идеал красоты, по Канту, состоит в «выражении нравственного». А один из заключительных выводов эстетики Канта гласит: «Прекрасное есть символ нравственно доброго». Так мы оказываемся в сфере поведения человека.

Далее Кант вовлекает нас в сферу знания. Причем речь идет о самом низшем — эмпирическом знании. Помимо идеала красоты, Кант устанавливает «идею нормы» — своего рода идеальное воплощение внешнего облика. Норма красоты — средняя величина для данного класса явлений. Вы хотите увидеть силуэт красивого мужчины, возьмите тысячу изображений, наложите их друг на друга — наиболее затемненная часть может служить эталоном. Его можно и просто вычислить, найдя средние показатели размеров тех или иных частей тела. И хотя Кант оговаривается, что нет необходимости прибегать к реальным обмерам, что можно вполне положиться на динамическую силу воображения, он все же остается в пределах механического понимания проблемы, за что неоднократно и справедливо подвергался критике. (Он учел это и в одной из поздних работ внес уточнение: средней меры недостаточно, «для красоты требуется нечто характерное».) Нас в данном контексте интересует другое: логика рассуждений Канта через проблему человека привела его эстетику в еще более тесное соприкосновение с познанием.

Что касается четвертого определения прекрасного: «прекрасно то, что познается без [посредства] понятия как предмет необходимого благоволения», — то здесь не узнаем ничего принципиально нового. Суждение вкуса обязательно для всех. Почему? Условие необходимости, которую предполагает суждение вкуса, есть идея «общего чувства», базирующегося на известной уже нам «свободной игре познавательных сил». Прекрасное вызывает интерес только в обществе, это средство общения и показатель общности.

Все рассмотренные четыре определения красоты суммируются в одном. «Красотой вообще (все равно, будет ли она красотой в природе или красотой в искусстве) можно назвать выражение эстетических идей». Красота у Канта немислима без истины, но это различные вещи.

## Кант о прекрасном

Весьма продуктивна мысль Канта: для того чтобы считать что-либо хорошим, нужно знать, каким должен быть предмет, т.е. иметь о нем понятие, но для того чтобы считать что-либо прекрасным, в этом нет необходимости<sup>1</sup>. Цветы, свободные зарисовки, без всякой цели сплетающиеся линии в виде листовенного орнамента ничего не означают, не зависят от какого-либо определенного понятия. И все-таки нравятся. Прекрасно то, что нравится всем без понятия.

Обращаясь к феномену прекрасного, Кант берет пример из области созерцания. Вот мы замечаем вдалеке сельский дом. Если мы сознаем, что созерцаемый предмет есть дом, то с необходимостью должны иметь и представление о различных частях этого дома — крыше, окнах, дверях и т.д. Если бы мы не видели этих частей, то не видели бы и самого дома. Но такое представление о многообразии его частей мы не сознаем, и поэтому само наше представление о мыслимом предмете есть неотчетливое представление.

Если бы мы, пишет Кант, пожелали далее иметь пример неотчетливости в понятиях, то для этого нам могло бы послужить понятие красоты. Однако в это понятие входят различные признаки, и среди прочих прекрасным должно быть то, что 1) относится к чувствам и 2) нравится всем. Если мы не можем различить многообразия этих и других признаков красоты, то наше представление о ней еще неотчетливо<sup>2</sup>.

Чувственность и рассудок, присущие человеку, по мнению Канта, в процессе познания обнаруживают различие между созерцанием и понятиями. Созерцание имеет свой источник в чувственности, понятия — в рассудке. Это логическое различие между рассудком и чувственностью, по которому последняя доставляет только созерцания, а рассудок, напротив, только понятия. Обе основные способности можно рассматривать еще и с другой стороны и определить чувственность как способность восприимчивости, рассудок как способность спонтанности<sup>3</sup>. Знание, как считал Кант, может быть совершенным или с точки зрения законов чувственности, или с точки зрения законов рассудка. В первом случае оно совершенно эстетически, в последнем — логически. Следовательно, то и другое совершенство, эстетическое и логическое, разного рода: первое относится к чувственности, второе — к рассудку. Эстетическое совершенство, в смысле подлинной красоты, может быть полезным для

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч.: в 8 т. М., 1994. Т. 5. С. 44.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. Т. 8. С. 291—292.

логического совершенства. Но, с другой стороны, оно и невыгодно для последнего, если в эстетическом совершенстве мы видим не подлинно прекрасное, а нечто раздражающее и возбуждающее, которое нравится чувству лишь в ощущении и относится не к одной лишь форме, но и к материи чувственности. Рассудок хочет почуять, чувственность — оживлять...

«*Субъективная целесообразность*» — это уже принцип эстетики, а не телеологии. Кант прежде всего показывает соотношение природы и искусства. «Искусство отличается от природы как делание от деятельности или действия вообще, а продукт или результат искусства от продукта природы — как произведение от действия»<sup>1</sup>.

В философской эстетике Канта есть понятие прекрасного: «прекрасно то, что всем нравится без [посредства] понятия». Эстетическая способность суждения для Канта состоит в том, чтобы испытать чувство удовольствия (благорасположения), которое получают от предметов, оцениваемых как прекрасные или возвышенные. Эстетическое удовольствие отличается от просто приятного, испытываемого в чувствах, и доброго, испытываемого в моральных отношениях.

Эстетическая оценка произведения искусства, по Канту, заключается в том, что мы получаем удовольствие, идущее не от понятия, а от созерцания формы эстетического предмета. В этом случае эстетическая оценка субъективна, но ее выражение приобретает как бы статус всеобщего значения. Произведение искусства должно рассматриваться как целесообразное, но эта целесообразность не осмысливается, а потому прекрасное и нравится нам, что мы не имеем практического интереса.

Кант заканчивает анализ эстетической способности суждения рассмотрением возвышенного, основывающегося на чувственном восприятии объектов природы.

Лишь в XVIII в. путем целенаправленного ограничения рационалистических принципов Просвещения утверждаются самостоятельные права чувственного познания и тем самым декларируется относительная независимость суждений вкуса от рассудка с его понятиями. После Баумгартена Кант в своей третьей «критике» («Критике способности суждения») упрочил значение эстетической проблемы для философской системы. Всеобщность эстетического суждения вкуса он считал действительной и в отношении рассудка и морали.

Самостоятельность «эстетической способности суждения» в рамках кантовской философии связана с тем, что в числе «способ-

---

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 5. С. 144.

ностей человеческой души» наряду с «познавательной способностью» и «способностью желания» есть также особая способность, которую Кант называет «чувством удовольствия и неудовольствия». Кроме того, в системе «высших познавательных способностей» Кант выделяет: а) «рассудок», познающий законы природы); б) «разум» (познающий законы свободы); в) «способность суждения», которая осуществляет связь между обеими этими способностями и «дает для этого... свои отличительные априорные принципы». Эстетическая способность суждения, таким образом, имеет косвенное отношение к познанию.

Для того чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы, показывает Кант, соотносим представление не с объектом познания посредством рассудка, а с субъектом и испытываемым удовольствием или неудовольствием посредством воображения (быть может, связанного с рассудком).

### **Вкус как понятие эстетики**

*Вкус* — способность человека эмоционально оценивать различные эстетические свойства, прежде всего различать красивое, прекрасное и безобразное. В истории эстетики внимание к проблеме вкуса обнаружилось уже в XVII—XVIII вв. Французские просветители и теоретики классицизма (Буало, Монтескьё, Вольтер и другие) рассматривали вкус с позиции рационализма. Глубокую разработку этой проблемы находим у Канта.

Как и гений художника, вкус зрителя, созерцателя нельзя понимать лишь как применение понятий, норм и правил. Суждение вкуса — это не познание, однако оно и не произвольно. В суждении вкуса заключена всеобщность, на которой и основывается автономность эстетической сферы. Нужно признать, что подобное оправдание автономности искусства в сравнении со свойственной Просвещению слепой верой в правило и мораль, было великим достижением. Прежде всего достижением в пределах немецкого развития, которое как раз в те годы достигло такой точки, в которой начала формироваться, словно эстетическое государство, классическая эпоха немецкой литературы с центром в Веймаре.

Истолкование данной категории — большая заслуга Канта, оставившего далеко позади основателя эстетики А. Баумгартена. В понимании прекрасного и искусства Кант первым подошел к философской постановке проблемы. Он искал ответ на вопрос: что безусловно присуще восприятию прекрасного? — так как если мы нечто считаем «прекрасным», то это ведь не только субъективная реакция вкуса. Однако здесь нет и той всеобщности, которая присуща зако-

номерностям природы и позволяет объяснять единичность чувственно воспринимаемого как частный случай.

Какую истину — и выразимую, и воспринимаемую — несет нам прекрасное? Уж, конечно, не ту истину и не ту всеобщность, какие свойственны понятию или рассудочному отношению. Вместе с тем истина, открывающаяся нам в эстетическом восприятии, не только субъективна. В противном случае это означало бы, что мы отказываемся от достоверности и находимся во власти стихийного чувствования. Тот, кто находит нечто прекрасным, вовсе не считает, что это нравится только ему, в отличие от индивидуального вкуса, скажем, гурмана. Если мне что-то представляется прекрасным, я считаю, что это действительно прекрасно. Говоря словами Канта, «я призываю к согласию [со мной] каждого». Предположение, что каждый должен прийти к общему согласию, вовсе не означает, что я смогу убедить любого. Да и хороший вкус не таким способом достигает всеобщности.

Скорее это означает, что чувство прекрасного должно у каждого воспитываться, что каждый должен научиться различать прекрасное и менее прекрасное. Достигается это не с помощью доводов в пользу собственного вкуса и уж во всяком случае не с помощью жестких доказательств. Такие попытки предпринимаются в области художественной критики, содержащей весь спектр приемов — от «научных» констатаций до чувства вкуса, который нельзя подменить никакой наукообразностью и который лежит в основе суждения. «Критика», т.е. различение прекрасного и менее прекрасного, не является по своей природе сопутствующим суждением, в котором прекрасное научно подводится под понятие или же путем сравнения дается оценка тому или иному качеству, что по сути и есть познание прекрасного. Примечательно, что «суждение вкуса», т.е. присущую каждому способность находить прекрасное, усматривать его в явлении, Кант прежде всего иллюстрирует на примере природной красоты, а не на примере искусства. Это именно та «лишенная практической цели красота», которая удерживает нас от возведения к понятию художественно прекрасного.

Кант первым решил отстоять самодостаточность эстетического по отношению к практической цели и теоретическому понятию. Это отражено в известном высказывании Канта о «незаинтересованном удовольствии», т.е. радости, доставляемой прекрасным. Разумеется, «незаинтересованное удовольствие» здесь состоит в том, чтобы не быть практически заинтересованным в «изображенном» или явленном. Таким образом, незаинтересованностью прежде всего выделяется эстетическое отношение и теперь уже нет смысла



спрашивать «для чего». «Какая польза от того, что радуешься тому, чему радуешься?»

Это, правда, описание во многом внешнего подхода к искусству, а именно опыта эстетического вкуса. Каждый знает, что вкус в эстетическом опыте является нивелирующим моментом. Тем не менее и в таком своем качестве он сыграл важную роль как «общее чувство», о чем справедливо говорил Кант. Вкус коммуникативен — в большей или меньшей степени он выражает то, что свойственно всем нам. Бессмысленно поэтому в области эстетического искать сугубо индивидуальный, субъективный вкус. То, что прояснилась суть эстетического — обладать значимостью и в то же время не быть подведенным под понятие цели, этим мы обязаны в первую очередь Канту.

В каком опыте в наибольшей мере реализуется этот идеал свободного и незаинтересованного удовольствия? Кант здесь имеет в виду «природную красоту», например, красивый цветок или, скажем, красивые обои, узор которых повышает жизненный тонус. Такова задача декоративного искусства — влиять на нас ненавязчиво. Красивыми, собственно, называются природные объекты или явления, в которые человек не вкладывал никакого смысла, а также вещи, созданные самим человеком, но сознательно лишённые им смысла и представляющие собой лишь игру красок. Действительно, нет ничего более угнетающего, чем назойливые обои, рисунок которых привлекает к себе внимание. Об этом могут поведать бредовые сны нашего детства. Эстетическое удовольствие не предполагает осознания, так как ничто не рассматривается и не понимается здесь как нечто, имеющее практическое значение. Это лишь описание экстремального случая. Пример показывает, что совсем необязательно, чтобы источник эстетического удовольствия обладал значимостью или же соотносился с определенным понятием.

Возвращаясь к волнующему нас вопросу: что такое искусство, мы, конечно, думаем в первую очередь не о тривиальной декоративной поделке. Дизайнеры, естественно, могут быть выдающимися художниками, но функционально у них подчиненная, прикладная задача. А ведь именно это и обозначил Кант как красоту или, как он ее называл, «свободную красоту». Под последней он имел в виду красоту, свободную от понятия и значения. Разумеется, Кант не хотел сказать, что идеал художественного творчества — это создание лишённой смысла красоты. Соприкасаясь с искусством, мы на самом деле всегда испытываем напряжение между чистой конкретностью взгляда и отражения и тем значением, которое мы интуитивно угадываем в художественном произведении и познаем по мере того, как оказываемся под влиянием каждой встречи с искусством.

В чем суть этого дополнительного момента, благодаря которому искусство впервые становится тем, чем оно является? Канту так и не удалось определить это. По некоторым причинам это действительно невозможно. Но огромная заслуга Канта в том, что он не остановился на голом формализме «чистых суждений вкуса», а преодолел «точку зрения вкуса» в пользу «точки зрения гения».

XVIII век на основе собственного живого созерцания понятием гения охарактеризовал скандальное вторжение *У. Шекспира* (1564—1616) во вкусы времени, определявшиеся французским классицизмом. Шекспира превозносил сам *Г.Э. Лессинг* (1729—1781), впрочем, явно односторонне, приравнивая его голос к голосу самой природы и противопоставляя его нормативной классицистской эстетике французской трагедии. Той природы, творческая сила которой, согласно Лессингу, представлена в гении и выражается через него. На самом деле и Кант понимал гения как природную силу, называя его «баловнем природы», так как гению в такой степени покровительствует природа, что он может творить, как и она, не думая о правилах. В итоге получается, как будто нечто сделано по правилам. Таково искусство: оно творит нечто образцовое, вместо того чтобы создавать то, что соответствует правилам. При этом явно невозможно отделить определение искусства как творчество гения от конгениальности воспринимающего. И то и другое — свободная игра.

Создание художественного произведения является свободной игрой воображения и рассудка, как и вкус воспринимающего, только переакцентированный, поскольку плодам творческого воображения присуща восходящая к пониманию многозначительность. Она, как говорил Кант, позволяет «додумать невыразимо многое». Но это не значит, будто мы просто прилагаем заготовленные заранее понятия к тому, что воплощает искусство. Это означало бы, что мы данное в созерцании подводим под общее как частный случай. Но это и не эстетическое восприятие. Скорее всего лишь в соприкосновении с отдельным, индивидуальным произведением понятия вообще «зазвучали в унисон», по выражению Канта.

Кант отмечал, что вкус адекватен способности различения либо, одновременно, и способности ощущать приятное (например, нечто сладкое или горькое или приятно ли попробованное, т.е. сладкое оно или горькое). Различение может привести к общему согласию по поводу того, как следует называть определенные вещества, ощущение же никогда не может дать общего суждения, а именно — будто то (например, горькое), что приятно мне, должно быть приятно и другому. Причина этого ясна: поскольку удовольствие и не-

удовольствие не принадлежат к познавательной способности, направленной на объекты, а характеризуют субъекта, они не могут быть связаны с внешними объектами. «Следовательно, вкус, ощущающий приятное, содержит одновременно понятие о различении посредством того, нравится ли мне нечто или не нравится, и это различение я связываю с представлением о предмете в восприятии или в воображении»<sup>1</sup>.

Однако слово «вкус», как подчеркивает Кант, употребляется и для чувственной способности суждения, исходя не только из чувственного ощущения меня самого, но и по определенному правилу выбора, которое представляется значимым для каждого. Это правило может быть эмпирическим; но тогда оно не может притязать на подлинную всеобщность, а следовательно, и на необходимость (на то, что в вопросе вкуса суждение каждого должно совпадать с моим). Так, по правилу вкуса немцы начинают обед с супа, англичане — с твердой пищи; объясняется это тем, что постепенно распространившаяся благодаря подражанию привычка превратилась в правило для порядка трапезы.

Но существует и такой вкус, правило которого обосновано априорно, поскольку оно возвещает значимость для каждого — как следует рассматривать представление о предмете по отношению к чувству удовольствия или неудовольствия (где, следовательно, скрыто присутствует разум, хотя суждение о предмете не может быть выведено из принципов разума или доказано на основании этих принципов); и этот вкус можно назвать рассуждающим в отличие от эмпирического в качестве чувственного вкуса.

Общественные представления, общественное состояние личности, связанное с общением с теми, кто не всегда принимает участие в удовольствии, влияют на суждения вкуса, основанные хотя бы на соперничестве. В полном одиночестве, пишет Кант, никто не станет наряжаться или украшать свой дом, и делать он это будет не для своих близких (жены и детей), а только для посторонних, чтобы предстать перед ними в выгодном свете.

Во вкусе (выборе), т.е. в эстетической способности суждения, благоволение к предмету вызывается не непосредственно ощущением (содержательным в представлении о предмете), а тем, как свободное воображение соединяет его посредством творчества с удовольствием, т.е. вызывается формой, ибо только форма способна притязать на всеобщее правило для возникновения чувства удовольствия. Ожидать такого всеобщего правила от чувственного

---

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 7. С. 271.

ощущения невозможно, так как оно может быть весьма различным у разных субъектов и зависит от их чувственной способности. Следовательно, вкус можно пояснить таким образом: «Вкус есть эстетическая способность суждения делать общезначимый выбор»<sup>1</sup>.

Однако общезначимость удовольствия для каждого, благодаря которой выбор на основании вкуса (выбор прекрасного) отличается от выбора посредством чувственного ощущения (того, что нравится чисто субъективно, т.е. приятного) включает в себя понятие закона, ибо только согласно закону значимость благоволения для того, кто высказывает суждение, может быть всеобщей. Способность же соотносить собственное представление со всеобщим есть рассудок. Следовательно, в суждении вкуса объединяются эстетическое и рассудочное суждения (тем самым рассудочное суждение мыслится не как чистое).

Суждение о предмете посредством вкуса есть суждение о согласии или противоречии свободной игры воображения и закономерности рассудка и касается, следовательно, только формы согласованности чувственных представлений, а не содержания (чувственного удовольствия), которое особенно, если чувство (раздражение) достаточно сильно, выходит за пределы суждения вкуса. Чтобы судить об этом согласии или несогласии, необходимо сообщество представлений, в которых эта форма воспринимается, ибо создание продуктов было бы делом гения, чью бурную порывистость часто надлежит умерять и ограничивать сдержанностью вкуса.

### О художественном вкусе

Кант обращается также к искусству слова: красноречию и поэзии, так как они воздействуют на такое душевное настроение, которое непосредственно пробуждает душу к деятельности, и поэтому относятся к прагматической антропологии, изучающей возможности преобразования человека.

Вкус, по Канту, — это только регулятивная способность суждений о форме в соединении с многообразием воображения, дух — продуктивная способность разума априорно класть в основу воображения образец для этой формы. Дух и вкус: первый дает идеи, второй ограничивает их для формы, соответствующей законам продуктивного воображения. Продукт, в котором обнаруживается дух и вкус, можно называть поэзией; это — произведение изящного искусства независимо от того, предложено ли оно непосредственно зре-

---

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 7. С. 272.

нию или слуху; поэзией также можно называть, считает Кант, живопись, садоводство, зодчество или музыку и стихосложение. Поэзия отличается от красноречия только по подчинению друг другу рассудка и чувственности; поэзия есть игра чувственности, упорядоченная рассудком, красноречие — дело рассудка, оживляемое чувственностью; как оратор, так и поэт (в широком смысле слова) — творцы в области искусства, которые создают в своем воображении новые образы. Кант показывает: так как поэтический дар есть мастерство, а в соединении со вкусом — талант к изящному искусству, которое частично ведет к обману (хотя и сладкому, часто даже косвенным образом целительному), то в жизни оно не может не находить большого (часто и вредного) применения. «Нам представляется уместным, — пишет Кант, — поставить несколько вопросов и сделать ряд замечаний о характере поэта, а следовательно, и о влиянии, оказываемом его деятельностью на него самого и на других, а также о его призвании»<sup>1</sup>.

Почему среди изящных искусств поэзия имеет некоторое преимущество перед красноречием, хотя цели их одинаковы? Потому что она одновременно есть музыка (обладает певучестью), звучание, приятное само по себе, чего лишена речь. Красноречие заимствует у поэзии интонации, звук, акцент, без которых речь была бы лишена необходимых промежуточных моментов покоя и оживления. Но поэзия имеет преимущество не только перед красноречием, но и перед всеми другими изящными искусствами: перед живописью (куда относится и вааяние) и даже перед музыкой. Ибо музыка лишь потому изящное (а не только приятное) искусство, что она служит поэзии средством. К тому же среди поэтов меньше поверхностных людей, чем среди музыкантов, так как поэты обращаются к рассудку, а музыканты — только к чувствам.

Хорошее стихотворение — самое проникновенное средство для оживления души. Однако не только к поэтам, но и вообще ко всем деятелям в области изящных искусств относится следующее: для художественного творчества надо родиться, усердием и подражанием ничего достигнуть нельзя. К тому же художник для успеха в своей работе нуждается в охватывающем его в момент вдохновения счастливом настроении, ибо то, что создано только по предписаниям и правилам, лишено духа, носит рабский характер. Произведению же изящного искусства должен быть присущ не только вкус, который может проявиться и в подражании, но и оригинальность мысли; она, воодушевленная самой собой, называется духом. Жи-

---

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 7. С. 279—280.

вописец природы, работающий кистью или пером (в последнем случае — в прозе или стихах), еще не выражает дух изящного искусства, ибо он только подражает; мастер в области изящного искусства — должен быть живописцем идей.

Почему поэтом обычно считают только стихотворца, того, кто пользуется речью, которая скандируется (произносится ритмически подобно музыкальной фразе)? — спрашивает Кант. И отвечает: потому что поэт, возвещая о произведении изящного искусства, выступает с торжественностью, которая должна удовлетворять требованиям самого тонкого вкуса, в противном случае произведение не создаст впечатления прекрасного. Однако так как эта торжественность требуется в первую очередь для прекрасного, для представления о возвышенном, то подобная аффектированная торжественность, выраженная не в стихах, будет «обезумевшей прозой». С другой стороны, стихотворство также еще не поэзия, если оно лишено духа.

Еще один вопрос Канта: почему рифма в стихах поэтов нового времени, если она удачно отражает мысль, столь необходимое требование в нашей части света? И, напротив, она недоосторожна в произведениях древних авторов; например, белые стихи немецких поэтов нам не особенно нравятся, хотя еще меньше нам нравятся рифмованные латинские стихи Вергилия. Вероятно, это объясняется тем, что произведения древних классических поэтов соответствовали определенным стихотворным размерам, в новых же стихах просодия большей частью отсутствует и слуховое восприятие компенсируется рифмой, завершающей строку созвучно предыдущей. В прозаической же торжественной речи случайно встречающаяся среди фраз рифма кажется смешной.

Чем объясняются поэтические вольности в стихах, позволяющие время от времени нарушать законы языка, и не допускаются у оратора? Вероятно, тем, что поэт не должен быть слишком стеснен законом формы, который мешал бы ему выразить глубокую мысль. Почему посредственное стихотворение невыносимо, а посредственная речь не кажется такой? Причина, по-видимому, в том, что торжественность тона в поэтическом произведении возбуждает большие ожидания, и именно потому, что они не удовлетворяются, как это обычно бывает, впечатление оказывается хуже, чем того заслуживало бы прозаическое изложение стихотворения. Завершение стихотворения запоминающейся сентенцией вызывает удовольствие и заставляет забывать о ряде несообразностей, следовательно, также свидетельствует об искусстве поэта.

То, что в старости поэтическая способность иссякает, тогда как науки все еще предвещают человеку с головой возможность сохра-

нить здоровье и проявлять энергию в его деятельности, происходит потому, что красота — это цветок, а наука — плод. Поэзия должна быть свободным искусством, требующим в своем многообразии легкости, в старости же эта легкость исчезает (что совершенно оправдано); привычка продолжать двигаться в науке по принятой колее придает легкость; поскольку же поэзия требует для каждого своего продукта оригинальности и новизны (а для этого находчивости), она не согласуется со старостью, разве что в произведениях едкого остроумия — в эпиграммах и афоризмах, где поэзия уже не столько игра, сколько серьезное занятие.

То, что поэты не делают такой карьеры, как адвокаты и ученые различных профессий, объясняется свойствами темперамента, необходимыми прирожденному поэту, а именно: склонностью прогонять заботы игрой мысли. Но особенность поэта — не иметь характера, проявлять непостоянство, прихотливость и ненадежность (без злости), озорничая, создавать себе врагов, не питая ни к кому ненависти, едко высмеивать друзей, не желая их обидеть, — коренится в господствующей над практической способностью суждения, отчасти в прирожденной склонности взбалмошного ума.

### Прекрасное и возвышенное

Прекрасное есть только то, что относится к вкусу; возвышенное, правда, тоже относится к эстетическому суждению, но не к вкусу. Однако представление о возвышенном может и должно быть само по себе прекрасным, в противном случае оно будет грубым, варварским и претящим вкусу.

Даже изображение злого и уродливого (например, образ олицетворенной смерти у Мильтона) может и должно быть прекрасным, раз предмет должен быть представлен эстетически, пусть это даже Терсит; ибо в противном случае оно либо воспринимается как безвкусица, либо возбуждает отвращение; то и другое порождает стремление оттолкнуть представление, предлагаемое для наслаждения, напротив, красота содержит понятие, призывающее к тесному единению с предметом, т.е. непосредственному наслаждению им<sup>1</sup>.

Словами «прекрасная душа» высказывается все, что можно сказать о цели глубочайшего единения с ней. Красота души — чистая форма, которая соединяет в себе все цели и поэтому там, где она встречается, она подобна мифологическому Эросу, всегда созидающая, но и неземная. Эта красота души есть центр, вокруг которого

---

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 7. С. 274.

суждение вкуса собирает все свои представления о чувственном удовольствии, дополняемые свободой рассудка.

Возвышенное, по мысли Канта, есть возбуждающее своей грандиозностью или степенью благоговения величие, приближение к которому кажется заманчивым, но вместе с тем вызывает опасение несоразмерностью этого величия с ничтожностью своих сил, собственной оценки. Например, гроза или высокие, дико громоздящиеся горы, если мы находимся в безопасности, схватывая эти явления, требуют концентрации сил, которые вместе с опасением оказаться неспособным воспринять их величие, возбуждают изумление (приятное чувство, вызываемое непрерывным преодолением страдания).

Возвышенное есть, правда, противовес прекрасному, но не его противоположность; стремление и попытка возвыситься до схватывания предмета возбуждает в субъекте чувство собственного величия и силы. Иначе удивление превращается в утрашение, очень отличающееся от восхищения, при котором удивление не знает границ.

Величие, не сообразующееся с целью, огромно. Поэтому писатели, которые хотели возвеличить просторы русского государства, отмечает Кант, называли его огромным, вкладывая в это определение порицание: будто оно слишком велико для одного властителя. Авантюристом называют человека, склонного впутываться в такие обстоятельства, правдивое повествование о которых напоминает роман.

Следовательно, хотя возвышенное и есть предмет не для вкуса, а для чувства растроганности, но искусное изображение его в описании и воплощении (в деталях) может и должно быть прекрасным, ибо в противном случае оно будет диким, грубым, отталкивающим и противным вкусу.

Кант отмечал, что величие закона внушает благоговение (не страх, который отталкивает, и не привлекательность непринужденного следования закону), возбуждающее в подчиненном чувство уважения к своему повелителю, и отсюда чувство возвышенности нашего собственного назначения. Это увлекает нас больше, чем все прекрасное. Например, добродетель в своих последствиях более благодетельна, чем все, что может сделать в мире природа или искусство. Великолепный образ человечества, представленный в благородном его облике, хотя и позволяет грациям сопровождать его, но они должны держаться на почтительном расстоянии, если речь идет только о долге<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Кант И. Собр. соч. Т. 6. С. 23.



## Прекрасное в природе

Кант, тщательно разработавший проблему автономности эстетического, ориентировался прежде всего на прекрасное в природе. И в том, что мы находим природу прекрасной, есть свой смысл. Созидательная мощь природы оборачивается для нас красотой, как будто природа ее раскрывает перед нами, — в этом заключен граничащий с чудом нравственный опыт человека. То, что природа являет человеку свою красоту, имеет религиозно-творческую подоплеку. Это же служит очевидным основанием, опираясь на которое Кант представляет творчество гения, творчество художника как предельное раскрытие возможностей, присущих природе искусства. В творениях гения мы всегда узнаем нечто знакомое или пытаемся уловить что-то определенное, хотя, возможно, только с тем, чтобы пренебречь этим, в природе же нас привлекает неуловимая сила исключительности. Более глубокий анализ эстетического опыта созерцания природы показал, что в определенном смысле это ошибочная иллюзия. По этому поводу Г. Гадамер пишет:

Действительно, мы можем смотреть на природу только как художественно развитые и искушенные люди. Вспомним, что еще в XVIII в. в путеводителях, говоря об Альпах, употребляли эпитет «страшные»; их первозданная дикость казалась несовместимой с красотой, человечностью, таинственностью бытия. Сегодня, напротив, весь мир убежден, что высокогорные Альпы — это не только естественно и возвышенно, но и подлинно красиво<sup>1</sup>.

## Игра

*Игра* — непродуктивная деятельность, которая осуществляется не ради практических целей, а служит для развлечения и забавы, доставляя радость сама по себе. Игра отличается как от труда, так и от чисто инстинктивных действий.

Кант ввел в эстетику понятие «свободная игра». Это словосочетание он решительно отнес к эстетике. Древние общественные игры, по мнению Канта, часто служили у греков и римлян, чтобы сделать божество милостивым к народу и к отдельным лицам<sup>2</sup>. Философ полагал, что любая игра «поощряет чувство здоровья», повышает «всю жизнедеятельность», освежает «душевную организацию». Игра непринужденна. Игра развивает общительность и воображение, без которых невозможно познание.

<sup>1</sup> Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. С. 297.

<sup>2</sup> См.: Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. С. 182.

Уподобление изобразительного искусства (по аналогии) мимики, считал Кант, сопровождающей речь, оправдывается стремлением духа художника дать посредством своих образов телесное выражение того, что и как он мыслил, как бы заставить само произведение говорить посредством мимики, — обычная игра нашей фантазии, наделяющей безжизненные вещи в соответствии с их формой духом, который говорит в них.

Искусство прекрасной игры ощущений (которые возбуждаются извне, но игра которых может обладать всеобщей сообщаемостью) может касаться, — пишет Кант, — лишь соотношения различных степеней настроенности (напряженности) чувства, воспринимающего ощущение, т.е. его тона; и в этом смысле оно может быть разделено на художественную игру ощущений слуха и зрения, т.е. на музыку и искусство колорита<sup>1</sup>.

\* \* \*

В 70-е гг. XVIII в. Кант сформулировал два важных эстетических понятия — «эстетическая видимость» и «свободная игра». Первым понятием Кант определил сферу, в которой существует красота, вторым — ее специфическую особенность — двойственное существование — одновременно в двух планах — реальном и условном. Основная категория эстетики Канта — *целесообразность*, под которой он понимает соотношение частей и целого. Телеологическая способность мышления выявляет объективную целесообразность в природе, эстетическая создает субъективную целесообразность в искусстве. Кант рассматривает также соотношение категорий прекрасного и возвышенного. Классификация видов искусства, осуществленная Кантом, основана на различии способов выражения эстетических идей. Для восприятия искусства нужен вкус, для творения — гений.

## Литература

- Бычков В.В. Эстетика. Краткий курс. М., 2003.  
Гулыга А.В. Кант. М., 1994.  
Философия Канта и современность. М., 1994.  
Кант И. Собр. соч.: в 8 т. М., 1994.

---

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 6. С. 166.

## Тема 9

### Эстетика Шеллинга и Гегеля



*Каспар Давид Фридрих «Триумф религии в искусстве»*

Главный вклад *Ф. Шеллинга* (1775—1854) в художественную культуру — философия искусства. Наряду с «Системой трансцендентального идеализма», «Философия искусства» принадлежит к тем трудам философа, которые имеются в русском переводе. Отношение большинства людей к искусству, пишет Шеллинг, напоминает отношение к прозе мольеровского Журдена, который удивляется, как это он всю свою жизнь говорил прозой, сам того не подозревая. Очень немногие задумываются над тем, что уже язык, посредством которого они изъясняются, есть совершеннейшее произведение искусства. Присутствуя на театральных представлениях, читая стихи, слушая музыку, люди не пытаются определить причины гармонии, не задумываются над тем, каким образом художник овладевает их чувствами. Сам художник зачастую не может объяснить этого. Философ видит сущность искусства глубже, чем художник<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1994. С. 149.

## Красота природы

Перед нами философский текст. Прежде чем понять, кому он принадлежит, какое содержание выражает, что подчеркивает, очень внимательно прочитаем его.

Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошенная, неожиданная, захватывает она в вихрь своей пляски и несется с нами, пока, утомленные, мы не выпадем из рук ее.

Она творит вечно новые образы; что есть в ней, того еще не было; что было, не будет, все ново, а все только старое. Мы живем посреди нее, но чужды ей. Она вечно говорит с нами, но тайн своих не открывает. Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над ней никакой власти. Она все. Она сама и награждает, и наказывает, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, немощна и вселюбяща. Все в ней непрестанно. Она не ведает прошедшего и будущего; настоящее ее — вечность. Она добра. Я славословлю ее вместе со всеми ее делами. Она всемудра и тиха. Не вырвешь у нее признания в любви, не выманишь у нее подарка, разве добровольно подарит она.

Не правда ли, своеобразный текст? Природа поэтизируется, но не застылая, неподвижная, а живая, текучая. Человеку, прочитавшему много философских текстов, легче догадаться, кто же автор этих строк. Но попробуем и мы с вами представить себя в роли следопытов. Кто же автор этого фрагмента? С чего начнем наш поиск?

Когда мог появиться такой текст? Конечно же, не в античной философии. Почему? Потому что во времена античности каждое дерево, каждый источник, каждая река, каждый холм имели своего духа-хранителя. Прежде чем срубить дерево, разрыть гору, повернуть ручей, человек был обязан сделать жертвоприношение. Стало быть, природа тоже поэтизировалась. Однако язык греческих мыслителей был более строгим, сдержанным. Да, природа воспринималась ими как нечто прекрасное, но она уподоблялась господствующему миропорядку. Природа в представлении античных философов — это все, что есть, сущее. Соответственно человек не выделяется из природы. Он внутри нее, как ее частичка.

Автор же приведенных строк отнюдь не сливается с природой. Про античного грека можно сказать: «Я вместе с природой». А здесь иное: «Я созерцаю природу». Судя по этому фрагменту позвоительно сказать: «Природа вовсе не сама по себе, она целиком рождена моим воображением. У природы такие свойства, какие я мог

увидеть: она сурова и кротка, любит и ужасает». Нет, эти строчки рождены не в античности.

Тогда, может быть, текст появился в средние века? Он иносказателен, аллегоричен, а насыщенность образами — характерная черта средневековой философии. Но тут иное. В тексте нет ничего религиозного, скорее наоборот, картина природы обезбожена. Ни слова о Творце, ни одной ассоциации с ним. Природа в сознании автора философского текста живет сама по себе, она всемудра и тиха. К тому же в средние века родилось уже иное, нежели в античности, отношение к природе.

Уже в начале IX в. стало осознаваться новое, по сути эксплуататорское отношение к природе. Это отразилось, в частности, в оформлении франкских иллюстрированных календарей: двенадцать месяцев олицетворялись пассивными аллегорическими фигурами, в новых календарях они стали изображаться в виде пахарей, жнецов, лесорубов, мясников, т.е. в виде человеческих фигур, занятых покорением мира. Человек и природа здесь разведены. Люди не живут внутри природы, а господствуют над ней.

Вновь перечитаем интересующий нас текст — поэтическое описание природы. Можно ли населить изображенную природу лесорубами, пахарями? Нет, такое просто немислимо. В представлении автора природа — это стихия, независимая от человека, не подвластная ему. «У нее не выманишь подарка» А кроме того, вот интересное признание: «Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над ней никакой власти». Жнец и лесоруб так не сказали бы. Отчего же нет власти, когда мы вырубам деревья, собираем урожай... Это вовсе не подарок природы, а результат нашего усердия. Мы — хозяйева.

Пойдем дальше вдоль череды веков и заглянем в эпоху Возрождения — время, когда началось обмирщение (обезбоживание) мира. То, что прежде считалось Божьей милостью, отныне приписывается человеку. Он — средоточие всего. Меняется отношение к человеку, меняется и отношение к природе. Если когда-то она была лишь объектом воздействия, то теперь становится предметом активной эксплуатации — интеллектуальной и промышленной. Она — не просто поприще для человеческой деятельности, а мастерская. (Именно так называл природу тургеневский Базаров.)

Но еще раньше Базарова природу назвал мастерской английский философ *Фрэнсис Бэкон*. У него есть одно выразительное сравнение ученого с палачом. Как палач добывает признание у подсудственного пытками, так и ученый экспериментом вырывает у природы (натуры) ее тайны. Ученый-естествоиспытатель важней-

шую задачу науки видел в покорении природы и в целесообразном преобразовании культуры на основе познания натуры.

Однако похожа ли описанная в нашем отрывке природа на мастерскую? Ни в коей мере. Автор любит природу, созерцает ее. Но ее тайны кажутся ему неподдающимися разгадке. Философ, имя которого мы хотим угадать, называет тайны природы: «непрошенная, неожиданная, захватывает она в вихрь своей пляски», «она творит вечно новые образы». Но к объяснению этих секретов природы автор даже не приступает. Он хочет сохранить их таинственное мерцание, а вовсе не прояснить, как это пытался бы сделать Бэкон.

Описание природы, как уже ясно, не похоже ни на античность, ни на средневековье, ни на Возрождение. Так, может быть, эти строчки родились в XVIII в.? Уже говорилось, что выраженное отношение к природе, без сомнения, родилось в такое время, когда философствование оказалось свободным от чисто религиозного почитания. А именно в это время идея Бога подвергается особенно интенсивной критике. Впрочем, не только эта идея. Все, чем традиционно занимались философы, — природа, история, общество, нравственность, религия — все стало объектом их обостренного внимания. Благословлялся единственный дар человека — Разум. На него возлагались огромные надежды. Философы осознали невысказанный потенциал человеческого сознания, они ценили только всепроникающий разум. Но ведь вокруг много бесформенного, стихийного. Могли ли философы, увлеченные рассудком, поэтизировать эти хляби, лишённые порядка и гармонической упорядоченности? Могла ли слепая природа оказаться объектом восхищения? Напротив, она неорганизована и бессознательна. Ее надо укротить. Подчинить разуму. Но в тексте, который прокладывает для нас маршруты сквозь века, природа скорее объект любовного созерцания, нежели критики. Она существует как бы рядом с миром человеческой активности, параллельно человеческому разуму.

Перечитывая текст, обратили ли вы внимание на одну особенность восприятия природы, которая в нем выражена? Сразу подчеркнем: в этой особенности лежит ключ к разгадке тайны. Природа в изображении неизвестного нам философа очеловечена: она, как живое существо, говорит, пляшет, любит, ужасает. Природе приданы человеческие качества. Она живет по его меркам и в то же время отделена от человека. Это поразительная общность двух разделенных сущностей!

Конечно, такое описание природы было возможно только в XIX в. В этом отрывке сфокусирован опыт романтического переживания мира, в нем нет божественных аллегорий, но есть тре-

петное и взволнованное обожание природы. Мы не найдем у автора сурового аскетизма, растворенности в природе, слиянности с ней или отчуждения от нее, но у него есть ощущение ее грозности, ее величия. Более того, при всей своей особости она органично соотносится с миром человека, который через нее передает свои человеческие чувства.

Без специальной философской подготовки, без исследовательского опыта догадаться, кто автор приведенного отрывка, невозможно. Даже для специалистов, историков философии это было не просто. Долгое время данные строчки приписывали *Gёте* (1749—1832), который восхищался природой и поэтизировал ее. Даже сам поэт на склоне лет думал, что, может быть, он и в самом деле написал эти строчки в юношеские годы. Издатели даже включили этот отрывок в сборник его избранных произведений. Однако не надо забывать, что Гёте был не только поэтом, но и крупным ученым-натуралистом. Такая романтическая восторженность у Гёте в зрелом возрасте была невозможна.

Романтическая восторженность и обожествление природы — а ведь это пантеизм (культ природы)! Вот ключ к авторству прекрасных строк! Их создал немецкий романтик и философ Фридрих Шеллинг. Отрывок «Природа» написан именно тогда, когда он обратился к философскому постижению природы. Здесь и благоговейное отношение к прародительнице, и стремление объять ее тайны. О насилии над природой и речи быть не может: человек наполнен трепетным чувством к ней. Он даже клянется ей в любви и верности. И совсем не уверен в своих силах.

Просветители восхищались природой возделанной, организованной, приносящей обильные урожаи, т.е. укрощенной и служащей человеку, но романтики предпочитали возвышенные горные пейзажи, бушующую морскую стихию. Романтик находит в природе образ постоянства, цикличности (день и ночь, времена года). Именно в этот образ постоянства вплетается человеческая жизнь. Через нее же проходит нить всеохватного исторического движения. Романтик захвачен красотой первородного хаоса стихий.

### **Абсолют и красота**

То, что хочет сказать *Гегель*, легче всего понять, если мы подойдем к эстетике с точки зрения человеческого познания Абсолюта. Во-первых, Абсолют можно почитать сообразно чувственной форме красоты, как она проявляется в природе или, более адекватно, в произведении искусства. Гегель тем самым развил шеллинговскую

теорию метафизической значимости искусства. Во-вторых, Абсолют постижим в форме образного или символического мышления, которое выражается на языке религии. В-третьих, Абсолют можно постичь чисто понятийно, т.е. в спекулятивной философии, не прибегая к знанию, основанному на опыте.

Таким образом, искусство, религия и философия имеют дело с Абсолютом. Бесконечное божественное бытие есть, так сказать, содержание или предмет всех трех духовных деятельностей. Но хотя содержание то же самое, форма различна. Иными словами, Абсолют по-разному постигается в этих деятельностях. Имея одинаковое содержание или предмет, искусство вместе с религией и философией принадлежит сфере абсолютного духа. Однако различие формы показывает, что они являются различными стадиями жизни абсолютного духа.

Итак, философия абсолютного духа состоит из трех главных частей — философии искусства, философии религии и того, что мы можем назвать философией истории. И поскольку Гегель приступает к делу диалектически, показывая, как искусство переходит в религию (или нуждается в таком переходе) и как религия в свою очередь нуждается в переходе в философию, то важно понять, в каком смысле временной элемент входит в диалектику, в каком — нет.

В своей философии искусства Гегель не ограничивается чисто абстрактным изложением сущности эстетического сознания. Он обозревает историческое развитие искусства и пытается показать развитие эстетического сознания до точки, в которой оно требует перехода в религиозное сознание. Сходным образом в своей философии религии он не ограничивается изображением сущностных черт или моментов религиозного сознания: он обозревает историю религии от первобытной до религии христианства, и предпринимает попытку выявить диалектическую матрицу развития религиозного сознания вплоть до пункта, в котором оно требует перехода на точку зрения спекулятивной философии. Здесь, стало быть, некая смесь временного и вневременного. С одной стороны, реальное историческое развитие искусства, религии и философии — все это временные процессы. Это достаточно очевидно.

Классическое греческое искусство по времени предшествовало христианскому искусству, а греческая религия была по времени раньше христианской религии. С другой стороны, отмечает английский историк философии *Ф. Коплстон*, философ не настолько глуп, чтобы полагать, что искусство прошло через все свои формы, прежде чем на сцене появилась религия, или что до появления абсолютной религии не было философии. Он хорошо осознавал, что грече-



ские храмы были связаны с греческой религией и что в Греции были философы. Диалектический переход от понятия искусства к понятию религии и от понятия религии к понятию философии сам по себе имеет вневременной характер. Иначе говоря, это в сущности понятийное, а не временное или историческое продвижение<sup>1</sup>.

Этот момент может быть выражен следующим образом. Гегель мог бы ограничиться чисто понятийным движением, единственным предшествованием, в котором было бы логическое, а не временное предшествование. Но жизнь духа — это историческое развитие, в котором одна форма искусства идет за другой, одна стадия эволюции религиозного сознания следует за другой стадией и одна философская система сменяет другую. И Гегель показывает диалектическое развитие моделей, проявляющихся в истории искусства, истории религии и истории философии. Поэтому философия абсолютного духа, как он излагает ее, не может абстрагироваться от всякой временной последовательности. Значит, она имеет два аспекта. Конечно, отделить их друг от друга не всегда просто. Но в любом случае мы лишь обесмыслим учение Гегеля, полагая, к примеру, будто он считает, что религия началась, когда закончилось искусство. Он рассматривал искусство, религию и философию в качестве постоянных видов деятельности человеческого духа. Он мог считать, что философия является высшей из этих деятельностей. Но из этого не следует, что он воображал, будто человек когда-нибудь станет чистым мышлением (Коплстон).

Не отрицая возможности красоты в природе, Гегель настаивает, что красота в искусстве гораздо выше. Ибо художественная красота есть непосредственное творение духа; она есть самопроявление духа. А дух и его обнаружения выше природы и ее феноменов. Поэтому Гегель сосредоточивается на красоте в искусстве. Можно, разумеется, пожалеть, что он недооценивает природную красоту как проявление божественного. Но, учитывая конструкцию его системы, он едва ли мог поступить иначе, чем сосредоточиваться на художественной красоте. Ведь он оставил философию природы позади и взялся за философию духа.

О художественной красоте говорится (Коплстон), что она есть чувственное свечение или видимость идеи. Что означает это положение? В прекрасном произведении искусства единство субъективности и объективности предстает в единстве духовного содержания и внешнего или материального воплощения. «Искусство имеет своей задачей представление идеи для непосредственного

---

<sup>1</sup> См.: Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М., 2004. С. 266.

созерцания в чувственной форме, а не в форме мышления или чистой духовности. А ценность и достоинство этого представления заключаются в соответствии и единстве двух аспектов — идеального содержания и его воплощения, так что совершенство и мастерство в искусстве и согласие произведения с его сущностным понятием зависят от степени внутренней гармонии и единства, с которыми выполнено взаимопроникновение идеального содержания и чувственной формы».

Гегель не хочет сказать, что художник осознает тот факт, что его произведение есть проявление природы Абсолюта. Не имеет в виду он и того, что человек не способен оценить красоту произведения искусства, если он не осознает этого. Как художник, так и зритель могут чувствовать, что это произведение, так сказать, просто хорошо или совершенно, в том смысле, что добавление или отнятие у него чего бы то ни было испортило бы или исказило его. Они оба могут чувствовать, что это произведение в каком-то неопределенном смысле есть выражение «правды». Но из этого не следует, что кто-то из них может раскрыть метафизическое значение произведения искусства (неважно — себе или кому-нибудь еще). Не свидетельствует это и о каком-то дефекте эстетического сознания. Ведь именно философия, а не эстетическое сознание отчетливо или рефлексивно постигает метафизическую значимость искусства. Иными словами, это постижение возникает из философской рефлексии по поводу искусства. А это — нечто совершенно иное, чем художественное творение. Великий художник может быть очень плохим философом или вообще не быть философом. И великий философ вполне может оказаться неспособным написать прекрасную картину или сочинить симфонию.

Итак, в совершенном произведении искусства имеется полная гармония идеального содержания и его чувственной формы или воплощения. Эти два элемента проникают друг в друга и сливаются воедино. Но этот художественный идеал достижим не всегда. И возможные типы соотношения этих двух элементов дают основные типы искусства.

Во-первых, имеется такой тип искусства, в котором чувственный элемент преобладает над идеальным содержанием в том смысле, что последнее не овладело средством своего выражения и не просвечивает сквозь чувственную вуаль. Иными словами, художник скорее намекает на свой замысел, чем выражает его. Здесь двусмысленность и дух тайны. И этот тип искусства — символическое искусство. Его можно обнаружить, к примеру, у древних египтян. «Именно в Египте мы должны искать самую совершенную иллюст-

рацию символического способа выражения относительно как его специфического содержания, так и его формы. Египет — страна символа, ставящая духовной задачей самоистолкование духа, но реально не способная выполнить его». В Сфинксе Гегель видит «символ всего символического». Он — «объективная загадка».

Гегель делит символическое искусство на подчиненные фазы и обсуждает различие индийского и египетского искусства и религиозной древнееврейской поэзии. Символическое искусство, по его мнению, лучше подходит для детства человечества, когда мир и сам человек, природа и дух, кажутся таинственными и загадочными.

Во-вторых, мы имеем такой тип искусства, в котором духовное или идеальное содержание сплавляются в гармоническое единство с чувственной формой. Это классическое искусство. Если в символическом искусстве Абсолют представляется таинственным, бесформенным Единым, которое скорее предполагается, чем выражается в произведении искусства, то в классическом искусстве дух представляется в конкретной форме в качестве самосознающего индивидуального духа, чувственным воплощением которого является человеческое тело. Этот тип искусства, стало быть, по преимуществу антропоморфичен. Боги есть просто прославленные люди. И ведущим классическим искусством является поэтому скульптура, представляющая дух в виде конечного воплощенного духа.

Гегель относит египетское и индийское искусство к символическому типу, классическое искусство связывает с древними греками. В великих произведениях греческой скульптуры мы находим, так сказать, совершенный союз духа и материи. Духовное содержание просвечивает сквозь вуаль чувств; оно выражается, а не подразумевается в символической форме. Ведь человеческое тело, как оно изображается Праксителем, есть ясное выражение духа.

### **Гегель о романтическом искусстве**

И все же «классическое искусство и его религия красоты не полностью удовлетворяет глубины духа». И мы имеем третий главный тип искусства, а именно — романтическое искусство, в котором дух, чувствуемый в качестве бесконечного, стремится «выплеснуться» из своего чувственного воплощения и отбросить чувственную вуаль. В классическом искусстве имеет место совершенное слияние идеального содержания и чувственной формы. Но дух не есть просто единичный конечный дух, соединенный с единичным телом; он есть божественное и бесконечное. И в романтическом искусстве, христианском по всем своим целям и устремлениям никакое чувст-

венное воплощение не ощущается адекватным духовному содержанию. Это также не случай символического искусства, когда духовное содержание скорее не выражается, а подается в виде намека, поскольку дух еще не понят как таковой и остается загадочным, шарадой или проблемой. Дух понимается в качестве бесконечной духовной жизни Бога и поэтому выходит за пределы любого конечного чувственного воплощения.

Романтическое искусство, согласно Гегелю, понимает жизнь духа как движение, действие, конфликт. Дух, так сказать, должен умереть, чтобы жить. Иными словами, он должен переходить во что-то, что не есть он сам, чтобы вновь подняться до самого себя, — истина, выраженная в христианстве, в учении о самопожертвовании и воскрешении, иллюстрируемая прежде всего жизнью, смертью и воскресением Христа. Типичными романтическими искусствами поэтому будут те, которые лучше всего приспособлены для выражения движения, действия и конфликта. И таковыми являются живопись, музыка и поэзия. Архитектура меньше всего приспособлена для выражения внутренней жизни духа и представляет собой типичную форму символического искусства. Скульптура, типичная форма классического искусства, лучше, чем архитектура, приспособлена для этой цели, но она сосредоточена на внешнем, на телесном, и ее выражение движения и жизни очень ограничено. В поэзии же медиум словесен, т.е. состоит из чувственных образов, выраженных в языке, и она лучше всего подходит для выражения жизни духа.

Привязка конкретных искусств к определенным общим типам не должна, однако, быть понята в каком-то исключительном смысле. Архитектура, к примеру, прежде всего связана с символическим искусством, потому что, выражая тайну, она менее всего из изящных искусств подходит для выражения жизни духа. Но это не означает отрицания форм архитектуры, характерных для классического и романтического искусства. Так, греческий храм, совершенный дом антропоморфного божества, является очевидным примером классической архитектуры, а готика — пример романтической архитектуры, выражает чувство выхода божественного за пределы сферы конечности и материи. В противоположность греческому храму христианские церкви носят «романтический характер, который состоит в том, как они вырастают из земли и воспаряют ввысь».

Сходным образом и скульптура не ограничена классическим искусством, даже если она и является характерной классической

формой искусства. Живопись, музыка и поэзия тоже не ограничиваются романтическим искусством.

Итак, если мы рассматриваем искусство исключительно само по себе, мы должны признать, что высшим типом искусства является тот, в котором духовное содержание и чувственное воплощение находятся в совершенном гармоническом созвучии. И таково классическое искусство, ведущей характерной формой которого является скульптура. Но если мы рассматриваем эстетическое сознание как стадию самопроявления Бога или как некий уровень развития человеческого познания Бога, мы должны признать, что высшим типом является романтическое искусство. Ведь, как мы видели, в романтическом искусстве бесконечный дух стремится сбросить чувственную вуаль, факт, становящийся наиболее очевидным в поэзии. Конечно, до тех пор пока мы вообще остаемся в сфере искусства, вуаль чувств никогда полностью не убирается. Но романтическое искусство дает точку перехода от эстетического к религиозному сознанию. Иными словами, осознавая, что никакое материальное воплощение не адекватно для выражения духа, ум переходит от сферы искусства к сфере религии. Искусство не может удовлетворять дух в качества средства постижения его собственной природы.

### Эстетическое чувство

Среди черновых набросков молодого Гегеля есть один весьма примечательный. При публикации он был озаглавлен «Первая программа системы немецкого идеализма». Речь идет о месте эстетики в системе философского знания.

Я глубоко убежден, — пишет Гегель, — что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Люди, лишенные эстетического чувства, являются философами-буквоедами. Философия духа — это эстетическая философия<sup>1</sup>.

Гегель пишет об искусстве, что оно «отошло в прошлое», — в этой формулировке радикально заостряется претензия философии сделать само наше движение к истине предметом познания, познать само наше знание истинного. Согласно Гегелю, задача эта, издавна выдвигаемая философией, только тогда будет решена, когда философия овладеет истиной во всем ее объеме, в масштабе ее исторического развертывания. И вовсе не случайно, что гегелевская фило-

---

<sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. М., 1970. С. 212.

софия претендовала прежде всего на возведение к понятию истины христианского откровения.

Наверняка Гегель не считал (да и не мог считать), что вместе с барокко и поздними формами рококо со сцены человеческой истории сошел последний стиль западноевропейского искусства. Когда он говорил, что искусство отходит в прошлое, он имел в виду скорее всего то, что все предшествующее искусство будет восприниматься как история. Он имел в виду, что оно перестает быть само собой разумеющимся, каким являлось в греческом мире, когда служило изображению божественного. В греческом храме скульптура, как и сам освещенный южным солнцем храм, открытый вечным стихиям, являла собой божественное. Великая скульптура наглядно представляла божественное, изображаемое человеком и в образе человека. Тезис Гегеля заключался в том, что для греческой культуры было очевидным присутствие бога и божественного в формах изобразительного, образного самовыражения. С появлением же христианства и нового, более глубокого понимания трансцендентности Бога уже невозможно было адекватно выразить всю истину образным языком поэтической речи, языком искусства. Произведение искусства — уже не божество, почитаемое нами. Мысль, что искусство отошло в прошлое, предполагает, что вместе с отдалением античности искусство начинает нуждаться в обосновании.

Примечательно, что когда искусство вступило на путь самооправдания перед лицом окружающего мира, оно естественно объединяло в себе общину, общество, церковь и самоощущение художника. И проблема заключается в том, что это естественное, самоочевидное уходит в прошлое, а тем самым уходит в прошлое и общее для всех понимание, что характерно уже для XIX в.

Гегелевский тезис относится именно к этому. Великие художники стали ощущать — кто больше, кто меньше — свою бездомность в обществе, втянутом в индустриализацию и коммерциализацию. Их божественная судьба напоминает участь бездомных комедиантов. В XIX в. художник уже убежден, что между ним и окружающими людьми, т.е. теми, для кого он творит, больше не существует взаимопонимания. В XIX в. художник уже не член некоей общности, он сам ее создает, как правило, ошибаясь, безмерно много ожидая, претендуя на то, что истина в творчестве зависит только от тех форм, которые он ей придаст, и собственной его обращенности к миру. Таково поистине мессианское сознание художника XIX в.; в своей обращенности к людям он ощущает себя своего рода «новым Мессией». Он несет новое благовествование и, как изгой, платит за

это дань, замыкаясь в художественное мире и существуя только ради искусства.

Однако все это ничто в сравнении с тем потрясением, в которое искусство Новейшего времени повергло наше общественное мнение. Когда во второй половине XIX в. начала расшатываться линейная перспектива — одно из фундаментальных оснований изобразительного искусства, определявшее в течение последних столетий его понимание, это уже предвещало установление новых отношений с традицией.

Конечно, линейная перспектива не самоочевидная данность разного видения и изобразительного творчества. В христианском средневековье ее вообще не было. Линейная перспектива — это великое научное и художественное достижение человечества — стала обязательной для живописи в эпоху Ренессанса, в эпоху усилившегося увлечения естественнонаучными и математическими построениями. Действительно, только постепенный отказ от линейной перспективы открыл нам глаза на великое искусство позднего средневековья, на то время, когда картина еще не производила впечатления увиденного из окна — от переднего плана и до далекого горизонта, а читалась как иероглиф, как идеограмма, духовно составляющая и одновременно возвышающая нас.

Таким образом, линейная перспектива была исторически преходящей формой изобразительного искусства. Форма разрушалась в кубизме — это обернулось окончательным отрицанием предметного характера изобразительности. Таково положение вещей. Немецкий идеализм в целом уже различал в явлении смысл, или идею, как бы их ни называть, не делая при этом понятие отправной точкой эстетического опыта. Но можно ли в таком случае решить нашу проблему единства классической художественной традиции и современного искусства? Как понять то, что в наше время художники или даже целые направления в искусстве (например, эппенинг) воспринимаются как антиискусство? Каковы антропологические основания нашего восприятия искусства?

Исходный пункт, предлагаемый эстетикой Канта, тот, что вкус, судящий о красоте чего-либо, есть непонятийное удовольствие. Это значит, что когда мы находим прекрасным определенное изображение предмета, объектом нашего эстетического суждения является не идеальное понятие предмета, а то, что изображение вызывает в нас оживляющую силы нашего духа *свободную игру*, в которую вступают воображение и рассудок. Эта свободная игра наших познавательных способностей, это оживление жизненного чувства при

виде прекрасного вовсе не есть, по Канту, понимание его предметного содержания и не сопровождается никакой идеализацией предмета. Кант не случайно поясняет свою мысль на примере орнамента. Орнамент нагляднее всего показывает, что мы не сосредоточиваемся на понятийном содержании представленного (даже когда мы можем опознать его).

Было бы, однако, заблуждением вычитывать из кантовской «Критики способности суждения» эстетику орнамента. Не здесь настоящий смысл теории искусства у Канта. Во-первых, спрашивая, что, собственно, происходит, когда мы находим нечто прекрасным, Кант преимущественно имеет перед глазами прекрасное в природе. Случай красоты в искусстве для него никоим образом не эстетическая проблема в ее чистом виде. Ведь искусство и создается для того, чтобы нравиться. Кроме того, в восприятии художественного произведения всегда участвует интеллект, т.е. в нем всегда содержится (в возможности) момент постижения идеи.

Конечно, изящное искусство не обязано быть форменным изображением понятий или идеалов, которые мы в качестве таковых высоко ценим нашим нравственным рассудком. Скорее, наоборот, оправдание искусства для Канта в том, что оно есть искусство гения, т.е. то, что оно вырастает из некоей бессознательной, как бы природой внушенной способности создавать образцы прекрасного без обращения к каким-либо осознанным правилам и без того, чтобы художник мог хотя бы просто рассказать, как он все это делает. Поэтому понятие гения — а не «свободная красота» орнамента — составляет подлинное основание кантовской теории искусства. Современный философ определяет искусство как залог порядка в распадающемся мире: при необходимости сформулировать универсальную эстетическую категорию, «я мог бы опереться на древнейшее понятие мимесиса, предполагающее представление только порядка, и ничего другого, — пишет Гадамер. — Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка, и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает нам в работах художников и в опыте искусства: что мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. С. 242.



Язык искусства в том и состоит, что он обращен к интимному самопониманию всех и каждого, причем говорит всегда как современный и через свою собственную современность<sup>1</sup>.

\* \* \*

Кант сравнивал природный организм с органической структурой художественного произведения. Шеллинг устанавливает два важных различия. Организм рождается целостным; художник видит целое, но творить он может по частям, создавая из них нечто потом уже нераздельное. Бессознательное в природе предшествует сознанию. В искусстве путь иной: сознательное — начало, бессознательное — завершение начатого труда. Еще одно отличие. Произведение природы не обязательно прекрасно. Произведение искусства прекрасно всегда. Иначе это не искусство. Искусство в широком смысле слова создается двумя различными видами деятельности. Один из них — искусство в узком смысле слова, умение, которому можно научить, которое сопряжено с рассуждением, которое опирается на традицию. Другому нельзя научить — это свободный дар природы. Его можно назвать поэзией в искусстве. Эстетика у Гегеля предстает как философия искусства, которая занимает подчиненную ступень в развитии абсолютного духа. Красота, по Гегелю, всегда человечна: мы называем животных красивыми, если обнаруживаем в них свойства, созвучные человеку, — силу, храбрость, добродушие. Красота — это чувственная форма идеи. Вне прекрасного, считает Гегель, нет искусства. Но это не означает, что художник ограничивает свое творчество красотой объективного мира. В состав искусства входит и безобразное.

### Литература

- Виндельбанд В.* Избранное. Дух и история. М., 1995.  
*Гуревич П.С.* Философия: Учебник для психологов. М., 2004.  
*Коплстон Фредерик.* От Фихте до Ницше. М., 2004.  
*Шеллинг Ф.В.* Соч.: в 2 т. М., 1987.

---

<sup>1</sup> См.: Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. С. 263.

## Тема 10

### Эстетика мрачной фантастики в романтизме



*Эдвард Коули Бёрн-Джонс «Снаряжение Персея»*

#### Юные романтики

В конце эпохи Просвещения в Европе появились странные молодые люди. Они выглядели весьма экзотично. Многие из них носили кинжалы и плащи. Эти люди отвергали столь очевидные ценности эпохи, как материальное благополучие, размеренность и благоденствие жизни, прозаический расчет и здравый смысл. За прозой реальности они видели совсем иной мир — призрачный, неизведанный, духовный. Молодые люди отказывались жить по заветам отцов. Они подвергали сомнению и даже осмеивали их традиции и законы. Радикально другими оказывались и облюбываемые ими образы красоты.

Мало кто догадывался в ту пору, что Европа стоит на пороге новой культурной эпохи — романтизма. Как пишет современный отечественный исследователь *А.Л. Доброхотов*, немецкие романтики, пожалуй, острее других своих современников ощутили, что все происходящее — это отнюдь не временное отклонение от идеалов Просвещения, а какой-то естественный и глубинный результат их развития.

*Романтизм* (франц. *romantisme*) — идейное и художественное движение в европейской культуре, которое охватило все виды искусства и науку и расцвет которого пришелся на конец XVIII — начало XIX в. Романтики высказали мысль о том, что жизнь человека, его представления о красоте гораздо богаче, чем это продиктовано окружающей средой, социальным контекстом. Индивиду вообще тесно в наличном историческом пространстве. С помощью воображения он легко переносит себя в иные культурные миры, многие из которых он сам и творит. Отрекаясь от видимой, осязаемой действительности, романтик вступает в неизведанные зоны собственного бытия. Преображая реальность, он постигает в себе нечто уникальное, независимое, принадлежащее только ему как живому существу. Здесь открывается простор для самого неожиданного проекта жизни и красоты.

Романтики оценивали человека как особый род сущего. Никакое иное живое создание не способно открывать в себе беспредельные миры. Отсюда чрезвычайно обостренное внимание к человеческому самоощущению, к тончайшим нюансам человеческих состояний, трудно фиксируемым, текучим, зыбким. Понятно, что романтическое сознание не только воспроизводило идею самобытной индивидуальности, но и создавало принципиально иное представление о богатстве и неисчерпаемости личностного мира. Не случайно в XX в. австрийский писатель *Стефан Цвейг* (1881—1942) отметил, что со времен Возрождения Европа не видела такого чистого духовного подъема, как романтизм, такого прекрасного поколения, как романтики.

Приковывая внимание к необычным состояниям духа, романтики углубили представление о внутренней жизни человека вообще. Предельное духовное напряжение, экстатический подъем, творческий взлет и созерцательное прозрение — вот приметы романтического сознания. Однако несмотря на четкие установки, романтическое мироощущение вовсе не было закрытым. Внутри этого типа чувствования формировалась особая отзывчивость, открытость сознания. Романтик готов уловить созвучное ему состояние души, проникнуть в его строй, воспринять зов другого человека. Свои представления о красоте романтики пытались выразить в поэзии.

Романтики считали, что поэзия — это поиск и нахождение красоты, доступной человеку. Молитва есть самооткровение души, а поэзия есть истончение души, тоже преодолевающее земную ограниченность. Такие лермонтовские строчки, как «звезда с звездой говорит» могут родиться раз в столетие. Поэзия по-новому открывает слова, вскрывает их, встречает их уже в новом мире. Она, по

мнению романтиков, есть открытие вещей и их сокрытие. Когда человек скитается вдали от истины, мир становится для него запыленным. Мир человека надо непременно выветривать, иначе в нем можно задохнуться. В нем задыхаются люди. Доставлять чистый воздух горнего мира человеку дано в молитве. И молитва поручает поэзии быть ее помощницей.

Традиционное представление о романтике как неисправимом индивидуалисте и эгоцентрике нуждается в исправлении. Образ человека в романтизме сопряжен с постоянной и острой тоской по человеческой невосполненности, незавершенности. Такое рассогласование человека с самим собой явилось мощным духовным импульсом для возможного, порой реализуемого только в сфере грез, устранения собственной односторонности. Утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей у многих романтиков соседствовали с мотивами «мировой скорби», «ночной стороны души».

Романтики пересмотрели все образы, которые имеют отношение к прекрасному. Иными оказались у них природа, человек, Вселенная, душевная жизнь, величие красоты, возвышенное...

### Культе природы

Романтики видели в природе не «порождение своего беспорядочного воображения», а абсолютную реальность. (Культе природы свел их с Шеллингом.) Природа — объект не покорения, а поклонения. Поэзия, искусство — средства проникнуть в ее тайны, не нарушив первозданной гармонии. У поэта и подлинного естествоиспытателя общий язык, язык самой природы. Только полная гамма развитых человеческих потенций делает человека природным существом, ведет к слиянию с природой.

Романтики умели не только мечтать и грезить о далеком, несбыточном, но и находить свои идеалы в близком, повседневном, человеческом. Кто обвинит их в противоречивости? Противоречий полна сама жизнь. А она для романтиков выше всего. Они чужаются абстрактного мышления, видя в нем если не умершее чувство, то во всяком случае жизнь серую и чахлую. В литературе они ищут универсальную форму, которая полнее всего соответствовала бы богатству жизни.

### «Жрец искусства»

Романтики создали *культ художника*, создателя красоты. Гёте назвал художника богоравным, помазанником Бога. Романтики гово-

рили о «жреце искусства» как высшем среди смертных. *Новалис* (настоящее имя Фридрих фон Гарденберг, 1772—1801) писал: «Каждому следовало бы быть художником. Все может стать художеством»<sup>1</sup>.

Красота находит свое отражение в идеале. Такова мысль философа *Йозефа Герреса*. Идеал должен парить над головами тех, кто борется за познание и красоту, все должно устремляться взором к этой светлой звезде. Миллионы людей, которые живут на земле, по мысли философа, не могут быть верны одному принципу. Но все должны признавать сокрытого бога. Этот бог — идеал. Поиск красоты во всем — вот цель романтиков<sup>2</sup>.

По мнению романтиков, в искусстве чувствительность становится чувством, спонтанность — фантазией, ощущение — интуицией, аффект — вдохновением; внешний мир трогает наши чувства, идея вдохновляет фантазию. О роли фантазии романтики говорили с неистовым почтением:

Жар фантазии превышает в нем (в художнике. — *П.Г.*) ясность смысла; картины внешнего мира преломляются в его душе, но не рождают пылания красок, а, бледные, померкшие, резко контрастируют с теплокровными цветущими созданиями, что рисуются прекрасными, ослепительно яркими цветами радуги — радуги, рождаемой внутренним Солнцем духа, — на благоухающих туманах его фантазии. С печалью или с усмешкой он отвращается от образов мира и предается образам фантазии<sup>3</sup>.

Наивный создатель мелодий схватывает летучие звуки природы, его чувство откликается на ее звучания, и эти звучания спустя века вновь раздаются в его творениях. Подвижные громады облаков порождают фантастические образы. Природа призвана соединить свою красоту с внутренним состоянием человека. Негр радуется жизни, живя среди болот, и болезненная тоска овладевает душой жителя Альп, когда отрывают его от родных гор. Человек стремится к прекрасному, в этом стремлении все индивиды тяготеют друг к другу, образуя единое человечество. В прекрасном заключены новые узы, прочно связывающие человека с человеком и образующие великий единый союз людей.

Когда красота увлекает людей, считали романтики, и увлекает их в единое целое, люди устанавливают порядок в отношениях друг с другом, и, как правило, из всего упорядочиваемого слагается

---

<sup>1</sup> *Эстетика* немецких романтиков. М., 1987. С. 56.

<sup>2</sup> Там же. С. 60.

<sup>3</sup> Там же. С. 78.

строй благонравия и благопристойности, в свете красоты складывается кодекс пристойного, подобающего. Красота — это та великая владычица, когда укрощены безумные инстинкты, словно львы, смиренно лежат они близ ее трона и, послушные велению, уже не раздражают друг друга.

Человеческому духу, считали романтики, ненавистны покой и тишина. Весь Восток погрузился в изнеженную роскошь, на Западе, к сожалению, ее дыхание парализовало любую энергию. Но с этой умиротворенностью необходимо покончить. Искусство творит волшебство, потому что проистекает из сокровенных глубин человеческой природы. Природе ненавистны покой и бесформенность, беспрестанно стремится она к движению, к пластически изменяемому облику.

### «Ночное сознание»

Идеал романтиков — свободная личность. «Только индивид интересен». Интерес к индивидуальному не перерастает, однако, в индивидуализм, в эгоистическое самолюбование, в пренебрежение другими и подавление их. Романтизм универсален. Он выступает за преодоление любой нетерпимости, всякой узости. Для романтиков интересна любая индивидуальность — человек, народ, все человечество как нечто неповторимое в богосотворенном мире.

Возьмем в качестве примера немецкого поэта *Фридриха Клопштока* (1724—1803). Бесконечно чуткий, горячий, энергичный дух в полноте своего существования вглядывается в ночь грядущего. И тут им внезапно овладевает, потрясая до глубины, ужасное видение — могилы друзей, закутанные в одежды фигуры. Голоса духов пробуждают уснувшие в душе воспоминания — одна за другою разверзаются могилы, и с дрожью в сердце поэт видит, как холмики земли медленно растут и манят к себе тени его близких. Безмерная боль овладевает поэтом, глаза застилает мгла, его душа исходит в рыданиях, стремясь к теням любимых, и надорванный голос в волнении скорбит:

О, могилы умерших, могилы близких усопших!  
Что же врозь вы легли?  
Что же не лечь вам бок о бок среди цветущей долины  
Или в рощах густых?  
Старца, что сходит во гроб, ведите, — дрожащей стопою  
Пусть идет он, и пусть  
Сам своею рукой посадит на холм кипарисы  
Для потомков своих.  
В шатких вершинах деревьев, еще тонких и тень не дающих,  
Ночью я узрю ее,

Ту, что нежно любил, и умру, и умру, в слезах глядя на небо.  
В землю снесите мой прах  
Близ могилы, где дух отдал Богу. Так и прими, тлен,  
Слезы мои и — меня.

Феноменом, который может привлечь наше внимание в эту эпоху, было создание музейной архитектуры. Она стремилась возвысить посетителя над обыденностью и внушить ему чувство благоговения перед окружающими его святынями. Возрождая атмосферу языческого храма, музей стремился заменить собой церковь, однако с той разницей, что культ единого божества сменился в музее культом всякого божества. Это был пантеон, где Геракл и Христос братались между собой, окруженные ореолом почтенной старины.

Йозеф Геррес пишет: «Греческая скульптура — нечто недосягаемое для нас», — так говорит ленивая душа, аналог инертного ума. Геррес убежден в том, что в будущем греческую скульптуру, безусловно, превзойдут.

Кто хочет перегородить наш путь к идеалу мраморными статуями, а Аполлона или Лаокоона поставить херувимом с огненным мечом пред глубиью бесконечности? Мы изумляемся остаткам того, что вышло из-под резца греческого ваятеля, и у нас, когда мы смотрим снизу вверх на эти высокие создания, начинает кружиться голова — от сознания собственной неспособности сотворить нечто подобное именно теперь<sup>1</sup>.

Эти произведения ценны нам уже как окаменелости. Это памятники, приплывшие к нам по волнам тысячелетий. Мы поклоняемся этим памятникам и от этого делаемся идолопоклонниками. Грек, по мнению Герреса, поступал не так, его со всех сторон окружала чистая красота, красота во всех родах, переизбыток красоты укреплял его чувства. Область скульптуры — бесконечна, как и поле людей другого искусства...

В те годы возникли наиболее впечатляющие музейные постройки Европы: Мюнхенское собрание скульптур — глиптотека (1816—1834, архитектор Лео фон Кленце), музей-монумент Валгалла в Мюнхене, Старый музей в Берлине (1823, архитектор Шинкель), Британский музей в Лондоне. В 1815 г. Гёте выражает желание жить в зале, полном изваяниями, чтобы пробуждаться от сна среди божественных ликов. Позднее музейное строительство уже никогда не достигало идеальной высоты 20-х гг., но дух музея прочно укоренился в европейском сознании.

Романтические сюжеты нашли частичное отражение в живописи. Среди художников-романтиков можно назвать Ф.О. Рунге,

<sup>1</sup> *Эстетика немецких романтиков*. С. 184.

К.Д. Фридриха, Т. Жерико и Э. Делакруа. Сочинение *Филиппа Отто Рунге (1777—1810)* «Цветовая сфера», в котором он попытался конструктивно представить соотношение и степень родства всех смешанных цветов и вывести закон их гармонического соответствия, доказывает, с какой последовательностью, с какой обостренной наблюдательностью разрабатывал Рунге конкретные темы. Один из современников писал о Рунге: «В новейшее время нет ни одного художника, который столь безусловно отдавался бы своему богатому воображению, — на первый взгляд его создания напоминают сновидение с его произвольным течением, где все конкретные образы претерпевают любые изменения, теряют четкость и готовы в любую минуту исчезнуть»<sup>1</sup>.

*Фридрих Каспар Давид (1774—1840)* написал ряд картин («Аббатство в дубовой роще», «Монах на берегу моря», «Теченский алтарь»), романтически изобразив эпизоды из истории христианства. На вершине горы воздвигнут высокий крест, окруженный вечнозелеными елями, и вечнозеленый плющ обвивает основание креста. Заходящее солнце бросает последние лучи и в пурпуре вечерней зари освещает Спасителя на кресте. Две стороны рамы похожи на готические колонны. Из них поднимаются пальмовые ветви, образующие свод над картиной. В пальмовых ветвях — пять голов ангелов, все они молитвенно смотрят вниз, на крест. Над средним ангелом в чистом серебристом сиянии стоит вечерняя звезда. Внизу, посередине вытянутого в ширину прямоугольника — всевидящее око, заключенное в треугольник и окруженное лучами. Хлебные стебли и виноградные лозы склонились по обеим сторонам над всевидящим оком — как указание на плоть и кровь Того, кто пригвожден к кресту.

Однако романтики видели красоту не только в молитвенном преклонении перед Господом Богом. Скорее наоборот, они усматривали особую прелесть в богоборчестве. Восхищения достоин не только тот, кто смиренно и покорно внимает Богу. Нет, славен и тот, кто не боится бросить Властелину мира слова, звучащие горечью и вызовом. Вот английский поэт *Джон Мильтон (1608—1674)* спрашивает у Бога:

Разве я просил тебя, Творец,  
Меня создать из праха человеком?  
Из праха ль я просил меня извлечь?

Это неожиданно, дерзко. Ведь в христианской культуре принято благодарить Бога за щедрый дар — жизнь. А здесь поэт не только отказывается от дара, но еще и бросает Богу упрек... Выйти один на один с Богом — это в романтизме считалось красивым.

<sup>1</sup> *Эстетика немецких романтиков*. С. 485.



Все романтическое подобно «истинной сказке», в которой все должно быть чудесно — таинственно и немотивированно, но живо, не похоже на мертвый, всеми признанный стандарт. Вся природа должна быть неким чудесным образом смешана с миром духов.

Романтизм, будучи международным движением, существовал во множестве национальных вариантов. Немецкие романтики тяготели к философии, точнее к мистической, магической картине мира. Так писатель *Эрнст Теодор Амадей Гофман* (1776—1822) сочетал в своих произведениях тонкую философскую иронию и причудливую фантазию, которая доходила до мистического гротеска, преувеличения. Это относится прежде всего к произведениям «Крошка Цахес» (1819), «Повелитель блох» (1822).

Во Франции пользовались успехом романы *Франсуа Рене Шатобриана* (1768—1848). Он усматривал особую красоту в пессимистической картине мира, в мотивах одиночества, изгнанничества, тоске по родным местам. Вынужденный уехать из Франции, он писал: «Революция изгнала мой дух из реального мира, сделав его для меня слишком ужасным».

Английский романтизм искал вдохновение в мистике, в потустороннем, в непосредственном соприкосновении с природой, воспоминаниях детства. Выдающийся английский поэт *Джордж Гордон Байрон* (1788—1824) создал образ разочарованного индивидуалиста-бунтаря. Написал богоборческую мистерию «Каин», участвовал в повстанческих движениях Италии, Греции.

Кто драться не может за волю свою,  
Чужую отстаивать может.  
За греков и римлян в далеком краю  
Он буйную голову сложит.

Общественное умонастроение начала XIX в. закрепило слово «байронизм», выразившее свободолюбие, углубленное внимание к внутреннему миру личности, протест против несправедливости и сопротивление тиранам:

Встревожен мертвых сон — могу ли спать?  
Тираны давят мир — я ль уступлю?  
Созрела жатва — мне ли медлить жать?  
На ложе колкий терн; я не дремлю;  
В моих ушах, что день, поет труба,  
Ей вторит сердце...

Огромной притягательностью обладал *русский романтизм*. В нем прежде всего получили распространение байронизм, настроения «мировой скорби». Не остался равнодушным русский романтизм и к немецким взглядам на «мировую душу» и ее манифестации в природе, на присутствие потустороннего в земном мире, на всевластие воображения, характерного, например, для героя-мечтателя

В.А. Жуковского. Для русских романтиков особое значение имел историзм, красота прошлого — в балладах, разного рода идиллиях, поэтических переосмыслениях народных сказаний («Песнь о вещем Олеге»). Торжество справедливого возмездия, свободолюбие, отрицание неволи свойственны пушкинским сказкам, романтической поэме «Цыганы». Широкая гамма настроений — от вакхического гедонизма К.Н. Батюшкова и Д.В. Давыдова до подробного описания «живого мертвеца» («Любовь мертвеца»), ощущений умирания, погребения заживо, в поэзии М.Ю. Лермонтова (1814—1841) — также разрабатывается русскими романтиками.

В мире, согласно романтическому взгляду, идет борьба добра и зла. Лермонтовский «Демон» — поэма о бунте падшего ангела, утратившего веру в добро, против Бога. Демон — олицетворение зла? Нет, это скорее воплощение всего человеческого.

Печальный Демон, дух изгнания,  
Летал над грешною землей,  
И лучших дней воспоминанья  
Пред ним теснились толпой...

Демон вспоминает время, когда «он верил и любил», когда «он не знал ни злобы, ни сомненья, и не грозил уму его веков бесплодных ряд унылый...». Стремясь к возрождению, Демон переживает человеческие чувства, но они не мелки, не пресны, не убоги. Это любовь космического существа. Вот что он говорит Тамаре о себе, когда она спрашивает его, кто он:

Я тот, которому внимала  
Ты в полуночной тишине,  
Чья мысль душе твоей шептала,  
Чью грусть ты смутно отгадала,  
Чей образ видела во сне.  
Я тот, чей взор надежду губит;  
Я тот, кого никто не любит;  
Я бич врагов моих земных,  
Я царь познания и свободы,  
Я враг небес, я зло природы,  
И, видишь, я у ног твоих!

В романтизме появляется *романтизация смерти*. Поэт влюблен в жизнь и смерть, но верна ему лишь последняя, «обитающая с любовью и вечностью». Байрон задается вопросом: быть может, именно смерть ведет к высшему знанию? Как же жить романтическому герою, как сохранить свой идеал красоты? Здесь возможен либо богоборческий бунт, либо стоическое принятие зла и страдания. Если ранний романтизм фактически уничтожает дистанцию между человеком и Богом, дружелюбно соединяя их чуть ли не равных («Бог хочет богов», «мы назначили себя людьми и выбрали себе бога как выбирают монарха», — это слова немецкого романтика

Новалиса), то позже рождается их взаимное отчуждение. Романтизм создает образ героического скептика — человека, бесстрашно повзвешавшего с Богом и остающегося посреди пустого, чуждого мира: «Я не верю, о Христос, Твоему святому слову, я слишком поздно пришел в слишком старый мир; из века, лишённого надежды, родится век, в котором не будет страха», — говорит один из романтических персонажей. Начинается культ страдания («Ничто не придаёт нам такого величия, как великое страдание»). Французский поэт-романтик *Альфред Виктор де Виньи* (1797—1863) задумывает создать произведение о Страшном Суде, где Бог как подсудимый предстанет перед человечеством-судьей, чтобы «объяснить, зачем творение, зачем страдание и смерть невинных».

Поставим вопрос: имеет ли отношение к красоте вся эта эстетика ужасов, бунтов, вражды и гнева? Уже отмечалось, что красивое — это не только идиллическое. Для людей романтической эпохи не было ничего прекраснее, чем отречение от прозы жизни, пресного Бога, вялой, обыденной любви. Поэтому они искали героики, романтизации, культа отшельничества, бегства от прозы жизни. И это составляло в эту эпоху представление о прекрасном...

\* \* \*

Романтики рассматривали искусство как сферу раскрепощения многообразных способностей личности, ее свободной и непринужденной самореализации. Философия и филология приобрели в эту эпоху эстетический оттенок. Они были неразрывно связаны с проблемами эстетики. Главными авторитетами романтической эстетики были братья *А. и Ф. Шлегели*, *Новалис*, *Ф. Шлейермахер*. Романтики наследуют от средневековья не столько мрачную фантастику, сколько вкус к сказке и поверью. Трепетное отношение к действительности во всем ее многообразии делает романтиков заметными предшественниками реалистического искусства. Однако в последующем развитии эстетики романтики оказали влияние также и на формирование определенных авангардистских течений.

## Литература

- Виндельбанд В.* Избранное. Дух истории. М., 1995.  
*Кольридж С.* Избранные труды. М., 1987.  
*Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983.  
*Эстетика немецких романтиков.* М., 1987.

## Тема 11

### Фантазия и игра. Философия жизни. Фрейдизм, философская антропология



*Питер Брейгель Старший «Нидерландские пословицы»*

#### **Созерцательное познание**

По мнению немецкого философа *А. Шопенгауэра*, истинно совершенным познанием может быть только созерцание, свободное от всякого отношения к практике и к волеизъявлению. Оно направлено на всегда равную себе сущность мира или его «идею», в платоновском смысле слова. Недоступное науке, созерцательное познание доступно художественному воззрению, опирающемуся не на интеллект, а на интуицию. В художественном созерцании объект отрешается от своих отношений к чему-либо вне себя, а субъект — от всяких отношений к воле. В то время как научное мышление всегда сознательно, отдает себе отчет в своих принципах и действиях, активность художника бессознательна, иррациональна, неспособна уяснить себе собственную сущность.

Искусство — творение гения. Оно повторяет воспринятые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира, и, смотря по веществу, в котором она их повторяет, оно является искусством созидательным, поэзией или музыкой. Гений нуждается в *фантазии*, чтобы видеть в вещах не то, что природа действительно создала, а то, что она старалась образовать, но чего по причине борьбы ее форм между собой не достигла. Фантазия расширяет кругозор гения за пределы предстоящих его личности действительных объектов как по отношению к их количеству, так и к качеству. Вот, собственно, причина, почему необычайная сила фантазии является, согласно Шопенгауэру, спутницей, даже условием гениальности<sup>1</sup>.

Действительный объект можно созерцать с двух противоположных сторон: чисто объективно, гениально схватывая его идею, или буднично, в одних его (по закону основания) отношениях к другим объектам и к собственной воле; настолько же возможно двойным способом созерцать и фантазмагорию. Рассматриваемая одним способом, она будет средством к познанию идеи, сообщением о коей является произведение искусства. В другом случае фантазмагория будет употреблена на сооружение воздушных замков, которые, соответствуя себялюбивому стремлению и прихоти, на мгновение обманывают и тешат; причем в составленных таким способом фантазмагориях познаются, собственно, только одни их отношения.

Предающийся этой игре, по мнению Шопенгауэра, есть фантазер: он легко примешивает картины, которыми в одиночку забавлялся, к действительности и становится поэтому для последней непригодным. Он, может быть, даже опишет скоморошество своей фантазии, умножая число обыкновенных романов всех сортов, какими забавлялся ему подобные и большинство публики, причем читатель, представляя себя на месте героя, находит описание очень «милым».

Красота как феномен связана еще с одним словом — «возвышенное». Оно выражает встречу человека с величием событий или процессов, оказывающих огромное воздействие на сознание, на судьбы людей. Впечатляющее описание возвышенного дал Шопенгауэр. Представим себе: бурное волнение в природе, сумрак от грозных черных туч; огромные, голые, нависшие скалы, которые, теснясь, закрывают горизонт; бурлящие, пенящиеся воды, совершенно пустынная местность, стоны несущегося по ущельям ветра... Перед нами отчетливо выступает наша зависимость, наша борьба с враждебной природой, наша сломленная ею воля; но до тех пор, пока верх не берет ощущение личной опасности и мы пребываем в

---

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Сборник произведений. Минск, 1998. С. 394.

эстетическом созерцании, сквозь эту борьбу природы, сквозь этот образ сломленной воли проглядывает чистый субъект познания, спокойно, невозмутимо, безмятежно постигающий идеи тех самых явлений, которые грозны и страшны для воли. В этом контрасте и заключено чувство возвышенного.

Или еще пример. Когда мы погружаемся в размышление о бесконечности мира в пространстве и времени, когда думаем о прошедших и грядущих тысячелетиях или когда в ночном небе нашему взору предстают бесчисленные миры и неизмеримость мира пронизывает наше сознание, мы чувствуем себя ничтожно малыми, призрачными и затерянными, словно капля в океане. Но одновременно против такого призрака нашего ничтожества восстает непосредственное сознание того, что все эти миры существуют в нашем представлении, что мы способны осознать свое ничтожество, что подавляющая нас бесконечность мира заключена в нас самих. Это возвышение нашего духа над ничтожеством нашей собственной индивидуальности и означает чувство возвышенного.

Возвышенное существенно отличается от прекрасного. Сами по себе явления природы не могут быть названы возвышенными. Так, огромный, разбушевавшийся океан не является возвышенным; вид его ужасен. И душа должна быть исполнена глубокого раздумья, морального размышления, чтобы в подобном созерцании проникнуться чувством возвышенного. Наслаждаться ужасным, изумляться собственному ничтожеству, восхищаться своим физическим бессилием можно только на почве высокого морального духа, глубокой идеи разума. В этом и состоит феномен прекрасного.

### Эталоны красоты в истории

Немецкий философ *Фридрих Ницше* (1844—1900), размышляя о красоте, писал: «Есть смысл в жизни, именно в эстетической стороне жизни, охранять и укреплять ее в себе и вне себя, доставлять ее преобладание и развивать дальше до создания сверхчеловеческого величия и новой чистейшей красоты — вот задача и смысл нашего существования». Казалось бы, все правильно. Но тут мы сталкиваемся с еще одной особенностью красоты. Да, она многолика. Да, она неодинакова для каждого. Но она еще зыбка, призрачна. То, что сегодня чарует взор, завтра может вызвать отвращение. Вспомним, как пушкинский герой добивался взаимности у красивой Наины. Но она каждый раз, проверяя его чувства, посылала его совершить подвиг, который был бы безупречным свидетельством любви ее рыцаря. Но вот гримаса жизни. Когда герой, наконец,

одолеет все трудности, когда убедительно доказал безмерность своего чувства, его встретила Наина, которая уже стала безобразной старухой.

Ницше, очарованный красотой языческой Греции, решил стать певцом красоты. При этом он гневно писал о христианстве, считая, что эта религия равнодушна к красоте. А у Ницше нашелся оппонент. Это великий русский философ *Владимир Сергеевич Соловьев*. Он заявил, что красота — великое чудо мира. Однако сама по себе красота ничего не гарантирует. Она хрупкая, скоротечная. Сколько бы мы ни отдавались эстетическому культу, мы не найдем в нем защиты, ибо конец всякой красоты, как показывал в полемике с Ницше Соловьев, есть безобразие»<sup>1</sup>.

### Воображение

Сила, величие и красота — основа жизни. Однако В.С. Соловьев размышлял так:

Разве сила, бессильная перед смертью, есть в самом деле сила? Разве разлагающийся труп есть красота? Древний представитель силы и красоты умер и истлел как самая бессильная и безобразная тварь, а новейший поклонник силы и красоты заживо превратился в умственный труп? Отчего же первый не был спасен своею красотой и силою, а второй своим культом красоты и силы?<sup>2</sup>

По мнению Соловьева, культ натуральной силы и красоты не противоположен христианству. Христианство вовсе не отрицает силы и красоты, оно только не согласно успокоиться на силе умирающего больного и на красоте разлагающегося трупа. По словам Соловьева, сила и красота божественны, только не сами по себе. Никто не поклоняется бессилию и безобразию. Но одни признают силу и красоту, обусловленную добром. Оно-то и освобождает от власти смерти и тления, потому что связано с религией. В противном случае красота умирает с каждым покойником и погребена на всех кладбищах. Про что тут речь? Про поиск нетленного, вечного. Красота преходяща, но в то же время она вечна. Вот природа создала некое совершенство. Время разрушило ее чары. Но оно не устранило вечный, животворный поток красоты, который не иссякаем...

*Фантазия* — творческая сила, объединяющая непосредственные переживания с действительностью духа, причем внутреннее содержание ее представляет собой базу всех разновидностей способности

<sup>1</sup> Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 87.

<sup>2</sup> Там же.

к творческому воображению. Фантазия — это психическая деятельность, которая связана с созданием таких картин, которые не имеют реального отражения в окружающем мире. Это продукт воображения, который рожден человеком. Воображение — способность вызывать в сознании и произвольно сочетать образы предметов и событий. Эстетика рассматривает воображение как составную часть творческого процесса. *Платон* признавал воображение как самостоятельную духовную способность. Однако он оценивал воображение отрицательно, поскольку именно оно является истоком ложных, иллюзорных образов.

Поэтическое воображение, считал *Платон*, возбуждает в нас страсти, которые «следовало бы держать в повиновении», тем самым «орошает то, чему надлежало бы засохнуть»<sup>1</sup>. По мнению философа, воображение не в состоянии породить образ подлинной красоты. Этот идеал может быть возрожден лишь путем «припоминания» предыдущих состояний души.

Однако в античной философии существовала и позитивная оценка воображения. Она была свойственна в основном поэтике и риторике. Воображение трактовалось как источник возвышенного. Оно рождается в тот момент, когда «движимый энтузиазмом и страстью, ты словно бы видишь вещи, о которых говоришь» (Трактат *Псевдо-Лонгина*, I в.). На закате античности появились попытки преодолеть посредством воображения подражательную трактовку искусства. *Филострат Афинский* (IV в.) в «Жизнеописании Аполлония» оценивает подражание как низшую по отношению к фантазии способность, поскольку подражание может воссоздать лишь увиденное, а фантазия — то, что никогда не было увидено. Христианство Средневековья сохранило за воображением определенную роль в духовном мире человека. *Августин Блаженный* считал, что воображение компенсирует неполноту наших ощущений. Он писал о том, что воображающей душе дозволено из доставленного ей ощущениями порождать то, что не достигло целиком органов чувств. При чтении Библии воображение помогает представить события Священной истории. Однако их интерпретация возможна только при помощи разума.

*Ф. Бэкон* вводит воображение в число трех основных способностей души, закрепляя его за поэзией. «История соответствует памяти, поэзия — воображению, философия — рассудку»<sup>2</sup>. *Бэкон* показывает, что на разум человека больше всего действует то, что сразу

<sup>1</sup> *Платон*. Государство. 606 d.

<sup>2</sup> *Бэкон Ф.* Соч.: в 2 т. М., 1977. Т. I. С. 148.



и внезапно может его поразить. «Именно это обыкновенно возбуждает и заполняет воображение»<sup>1</sup>.

Эстетика XVI—XVII вв. отказывается провозгласить воображение значительным фактором поэтического творчества. Только XVIII в. преодолевает скептическое отношение к воображению, из которого исходил Платон. В эстетических трудах *А. Шефтсбери* и *Дж. Аддисона* воображение, наконец, получает статус источника самоценного художественного вымысла. Эту способность надо развивать. В той же мере, в какой философ шлифует свой разум, поэт призван обогащать свое воображение. Окончательно отношение к воображению формируется в эстетике Канта. Он отмечает, что «схватывание форм в воображении никогда не может происходить без того, чтобы рефлектирующая способность суждения не сравнивала их...»<sup>2</sup> Кант отмечает, что воображение иногда может совершенно непонятным нам способом не только возвращать знаки для понятий из далекого прошлого, но и воспроизводить облик и образ предмета из несказанного числа предметов различного или одного рода. «Воображение (в качестве продуктивной способности познания) очень могущественно в создании как бы другой природы из материала, который ей дает действительная природа»<sup>3</sup>.

### Фантазия в трактовке психоанализа

Далее выработалось в эстетике другое различие принципов работы сознания. Рациональное стало противопоставляться иррациональному, интеллектуальное — интуитивному, сознательное — бессознательному. *Зигмунд Фрейд* уже в ранних работах намечает пути к анализу воображения и фантазии. Он отмечал, что дети склонны выстраивать некие фантазии, в которых разыгрываются различные отношения с родителями. В работе «Истолкование сновидения» Фрейд сопоставляет фантазии и грезы. По мнению австрийского психиатра, за каждым сновидением можно обнаружить детские фантазии. Фрейд считал, что не сновидение творит фантазию, а бессознательная деятельность фантазии принимает активное участие в образовании мыслей, которые скрываются за сновидением. Именно фантазии склонны к смещению, сгущению. Они могут создавать мир сновидений.

Фрейд полагал, что фантазиям подвержены только неудовлетворенные люди. Феномен фантазии он исследовал в таких работах,

<sup>1</sup> *Бэкон Ф.* Соч.: в 2 т. Т. 1. С. 21.

<sup>2</sup> *Кант И.* Собр. соч. Т. 5. С. 30.

<sup>3</sup> Там же. С. 155.

как «Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена, «Истерические фантазии и их отношение к бисексуальности», «Поэт и фантазирование», «Семейный роман невротиков», «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве». Фрейд рассматривал фантазию как осуществление желания в грезе, исправление «неправильной» реальности. Фантазия помогает воплотить вытесненные желания. Она связывает прошлое, настоящее и будущее. Фрейд также считал, что преобладание фантазий и достижение ими всемогущества создают условия для погружения в невроз или в психоз. Австрийский психиатр сравнивал создание фантазии с организацией заповедников и национальных парков, где может расти все, что хочет.

Фрейд связывал фантазию с сексуальными эмоциями. Он отмечал, что, поскольку замена принципа удовольствия принципом реальности занимает довольно продолжительное время, в течение которого сексуальные влечения либо аутоэротичны, либо проходят скрытый период, они в значительной степени и надолго уклоняются от критерия реальности, который подчиняет себе влечения «Я». «В результате, — пишет Фрейд, — устанавливается более тесная связь, с одной стороны, между половым влечением и фантазией, с другой — между влечениями личного «Я» и деятельностью сознания»<sup>1</sup>.

Как в понимании сущности искусства, Фрейд в трактовке сознания исходит из представления об игре душевных сил, приобретающей важное психологическое значение. По его мнению, фантазия вырастает из игры, когда ребенок годами «душевных усилий» научается воспринимать действительную жизнь с надлежащей серьезностью. С помощью игры ребенок пытается избежать гнета критического разума, освободиться от навязываемого ему воспитанием принуждения к «правильному» мышлению, к отделению действительного от желаемого. Этот процесс сохраняется и в период зрелости: «Веселой бессмыслицей пьяной болтовни студент пытается спасти для себя удовольствие, которое он получает от свободы мышления и которая становится для него все более и более недоступной благодаря влиянию университетских лекций»<sup>2</sup>.

Дети играют открыто, они в игре стремятся овладеть тем, чего они лишены в реальности: стать взрослыми. В отличие от них

<sup>1</sup> Фрейд З. Положения о двух принципах психической деятельности // Психологическая хрестоматия / Под ред. Б. Корнилова. М.; Л., 1927. С. 118.

<sup>2</sup> См.: Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М.; СПб., 1997. С. 179.

«взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других», потому что он знает: от него ждут не игры, а практических действий. К тому же ему есть чего стыдиться: вдохновляющие его фантазию желания не признаются или не удовлетворяются обществом. Поэт, как и играющий ребенок, относится к своей деятельности серьезно, увлеченно. Он разделяет созданный им мир и действительный, но, в отличие от ребенка, не пытается найти опору ему в реальных объектах<sup>1</sup>.

После заката романтизма воображение как феномен перестает по существу интересовать эстетиков. Изучение фантазии началось после зарождения немецкой философской антропологии. *А. Гелен* (1904—1976) отмечает, что фантазия — это средство преодоления мучительной жизни. Он считал, что если человек не фантазирует, следовательно, он счастлив или по крайней мере должен быть таковым. Эта аксиома содержится как в теории фантазии Фрейда, так и во многих других философских концепциях. Гелен считал неудовлетворенные желания движущимися силами фантазии. Мы фантазируем, когда нам плохо. Но в то же время нам не так плохо, как нам могло бы быть, если бы у нас не было фантазии. Несомненно, фантазия может быть эрзацем и суррогатом, свидетельством отсутствия чего-то или уходом от чего-то, но она не является, согласно Гелену, просто компенсацией неудовлетворенности. Он полагает, что фантазия наподобие платонического эроса есть что-то среднее: не бедность, не богатство, не мудрость и не глупость. Если мы благодаря ей желаем то, чего мы не имеем, тогда она компенсирует недостаток, отражает дурную реальность и создает иллюзию. Но если мы благодаря ей желаем то, что мы могли бы иметь, тогда фантазия, очевидно, более чем иллюзия. Она критика той реальности, которая мешает исполнению желаний и которая, возможно, могла бы способствовать осуществлению желаний и счастья.

Никто не был удивлен, если бы Гелен, определивший человека как «недостаточное существо», вывел бы фантазию из недостаточности нашей природной оснащённости. Сама фантазия у Гелена указывает лишь на недостаточность человека. В его концепции человека как существа «действующего» фантазии отводится, как и вообще мышлению и воображению, второстепенная роль. Гелен, так же как Фрейд и Шопенгауэр, утверждает, что умеренные притязания на счастье ослабляются пассивностью и меланхолическим

---

<sup>1</sup> *Додельцев Р.Ф.* Проблема искусства в мировоззрении Зигмунда Фрейда // О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып. 3. М., 1972. С. 99.

настроением человека. Он указывает, что социальные структуры радикально канализируют притязания субъекта, его представления и рефлексии. Он критикует эпоху, которая не избавляет современного человека от зависимости от стандартов мира и делает его пленником фантазии.

Фантазия у Гелена рассматривается как недостаток, обман и де-реализация. В то же время геленовская теория фантазии как нечто целостное многослойна: ее нельзя свести к негативным значениям, таким, например, как иллюзия и эрзац. В геленовском главном сочинении «Человек» (1940) отмечено, что человека было бы правильнее характеризовать как «фантазирующее существо», а не как «существо разумное».

Геленовская теория фантазии развивается в двух фазах. В качестве первой фазы можно рассматривать теорию, которую Гелен выдвинул в работе «Действительный и недействительный дух». В качестве второй — теорию, которая возникает в процессе обращения Гелена к антропологии. «Действительный и недействительный дух» — это поиск состояния бытия и степени бытия личности, поиск той действительности, которая соответствует экзистенциальному состоянию отдельной личности. По мнению Гелена, в юности переживается бесспорное единство «Я» и мира. Человек пытается выйти из собственного бытия и познать другое бытие в благоговейном «подражании» образцу. Фантазия выступает здесь как пассивная сила воображения. Формирование собственной самости благодаря другим может переживаться как время счастья, когда юноша с помощью других вводится в богатство духовного мира. В дальнейшем, когда «хотение быть собой» испытывает кризис, фантазия оказывается традиционным проводником восхождения к бытию по собственному разумению. Активная, болезненная сила воображения может стать продуктивной, если разочарование относительно прямого «хотения быть собой» стало тотальным и личная жизнь как целое стала «недействительной». Геленовская антропология различает шесть форм фантазии, которые отражают глубочайший слой нашей сущности — «прафантазию». Они позволяют обобщать постоянно растущую способность к освобождению в качестве форм «силы воображения».

*Пассивная сила воображения*, или память. Воображение уже свершившихся состояний, которые в качестве вспомогательных средств ориентируют человека в его будущем.

*Репродуктивная сила воображения*, называемая также двигательной и ощущающей фантазией. Она есть мысленное повторение или предварительный проект протекающих состояний, наподобие того,

что мы сначала мысленно апробируем прыжок через ров. В повторении становится заметной «коммуникативная» структура фантазии. Мы в состоянии предупредить ответное поведение людей.

*Игровая сила воображения.* Она есть самонаслаждение открытого миру человека, который познает себя в постоянной смене интересов; она является также тренировкой в социальном поведении, ведет к предметному представлению правил игры, к самоотчуждению и к перенятию ролей.

*Собственно языковая сила воображения.* Она манифестируется в словесных образах, начиная от спонтанного словотворчества детей («бильярдный суп» вместо «супа с фрикадельками») до метафорической речи вообще. Собственно языковая фантазия коренится в основаниях языка. Так, некоторые языки не знают индогерманского различия между «актив» и «пассив».

*Активная сила воображения наших представлений.* Она строится на освобождении, полученном благодаря языку, и способствует совершенно свободному манипулированию фантазмами. Представления соответственно этому есть образы воспоминания, которые благодаря «ответному действию» слов на фантазмы участвуют в формировании и даже интенциональности языка.

В перечисленных формах фантазии человек проявляется как существо, имеющее память, как повторяющее существо, как «языковое» существо и как существо, имеющее представления. При этом может создаться впечатление, как будто модель фантазии у Гелена есть отражение опыта мира отдельного «Я», самодеятельно переводящего внешний мир во внутренний. То, что это не так, становится ясным благодаря последней главной форме фантазии, которую Гелен окрестил как *прафантазия*. Она — свидетельство избытка бытийной силы, которая имеется и у недостаточного и у действующего человека. Она существует как досознательное жизненное явление, будучи в то же время отражением понимания того, что человек не может приобрести свое сознание непосредственно из «хотения быть собой». В качестве основной модели у Гелена выступает фантазия как приведение представлений многих людей к общему фантазму, который наделяется функциями «социального органа», его даже можно назвать «культурным органом».

В работе «Первобытный человек и поздняя культура» Гелен расширил свою антропологию в культурно-теоретическом плане. Здесь «прафантазия» трактуется как внутренняя структура, или скелет архаичных обществ. Поддерживая религиозные обряды первобытных народов, она способствует образованию институтов. Ритуа-

лизация поведения недостаточных индивидов есть нечто иное, нежели ритуализация поведения животных — без фантазии она немыслима. Ритуальное поведение животных (например, схватка оленей или брачные танцы некоторых видов птиц) обусловлено инстинктом, который является возбудителем действия. У недостаточных индивидов возбудитель недифференцирован, а инстинкты ослаблены. Впрочем, остаток первоначальной связи возбудителя и инстинкта становится заметным в готовности реагировать на определенные «раздражения» порывом чувств именно тогда, когда эти «раздражения» совершенно неправдоподобны, необыкновенны или угрожающи. Такими «раздражениями» для первобытных людей были мощный зверь, встреченный на охоте, смерть и болезнь, переживания явлений природы и ее катаклизмов.

Эти «раздражения» не непосредственные возбудители, они призвали первобытных людей «что-то делать». Возбуждалось чувство «неопределенной обязанности», и первобытный человек реагировал, «подражая» раздражителю, например мощному зверю или труп. Он устраивал ритуальные танцы, например танец медведя, в котором изображал зверя, предвосхищая его умерщвление, или изображал труп в ужасных масках. Это подражание было подражанием друг перед другом, привлечением внимания другого и передачей роли другому. Тем самым в ритуале рождалось сообщество и осознание общности.

Интерес к феномену фантазии приобретает актуальность только в середине прошлого века, когда феноменологи начинают исследовать воображение. *Ж.П. Сартр* в своих работах «Воображение» (1936), «Воображаемое: Феноменологическая психология воображения» (1940) различает несовпадающие и несводимые друг к другу принципы работы сознания: реализующий и ирреализующий, что, собственно, и является воображением. Ирреализующее объективный мир воображение имеет своей целью восстановить недостижимую в конкретном существовании целостность, тотальность, чему и служит искусство.

Известный феноменолог *Е. Финк* относит способность фантазии к особым душевным способностям. Существование этой способности неоспоримо, у нее бесчисленные формы выражения. Она проявляется в ночном сновидении, в полусознанной дневной грезе, в представляемых влечениях нашей инстинктивной жизни, в изобретательности беседы, в многочисленных ожиданиях, которые сопровождают и обгоняют, прокладывая ему путь, процесс нашего восприятия<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 359.

Фантазия действует почти повсеместно: она гнездится в нашем самосознании, определяя тот образ, который складывается у нас о себе, или же тот, в котором нам хотелось бы предстать перед ближними, она ловко сопротивляется беспощадному самопознанию, приукрашивает или искажает для нас образ другого, определяет отношение человека к смерти, наполняет нас страхом или надеждой, она — в качестве творческого озарения — направляет и окрыляет труд, она открывает возможность политического действия и проливает друг для друга любящих.

Финк показывает, что фантазия тысячами способов пронизывает человеческую жизнь, таится во всяком проекте будущего, во всяком идеале и всяком идоле, выводит человеческие потребности из их естественного состояния к роскоши; она присутствует при всяком открытии, разжигает войну и кружит у пояса Афродиты. Фантазия открывает нам возможность освободиться от фактичности, от непреклонного долженствования, освободиться хотя бы не в действительности, а «понарошку», забыть на время невзгоды и бежать в более счастливый мир грез<sup>1</sup>.

Однако фантазия может превратиться в опиум для души. Она будет звать человека в мир грез, в галлюцинаторный космос. Конечно, фантазия открывает великолепный доступ к возможному как таковому, к общению с тем, что могло бы быть, она обладает необычайной по значению силой. Фантазия — одновременно опасное и благодатное достояние человека, без нее наше бытие оказалось бы безотрадным и лишенным творчества. Пронизывая все сферы человеческой жизни, фантазия занимает особое место, которое можно было бы счесть ее домом: это игра.

## Игра

Многие европейские философы усматривают в игре источник эстетической деятельности. Игра в этом смысле оказывается предпосылкой происхождения культуры. Различные версии такой концепции находим в трудах Г. Гадамера, Й. Хёйзинги, Е. Финка. В частности, *Г. Гадамер* анализировал историю и культуру как своеобразную игру в стихии языка, внутри которой человек оказывается в радикально иной роли, нежели та, которую он способен нафантазировать.

Голландский историк культуры *Й. Хёйзинга* (1872—1945) в книге «*Homo Ludens*» отмечал, что животные любят играть, но игра рас-

---

<sup>1</sup> См.: *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия. С. 360.

смачивается в книге не как биологическая функция, а как выявление культуры и анализируется на языке эстетического мышления. По мнению автора, если проанализировать любую человеческую деятельность до самых пределов нашего познания, она покажется не более чем игрой. Вот почему автор считает, что человеческая культура возникает и развивается в игре. Сама культура носит игровой характер.

Хёйзинга считает, что игра старше культуры. Понятие культуры, как правило, сопряжено с человеческим сообществом. Человеческая цивилизация не добавила никакого существенного признака к общему понятию игры. Все основные черты игры присутствуют в игре животных. «Игра как таковая перешагивает рамки биологической или, во всяком случае, чисто физической деятельности. Игра — содержательная функция со многими гранями смысла»<sup>1</sup>.

Каждый, по мнению Хёйзинги, кто обращается к анализу феномена игры, находит ее в культуре как заданную величину, существовавшую прежде самой культуры, сопровождающую и пронизывающую ее с самого начала до той фазы культуры, в которой живет сам. Важнейшие виды первоначальной человеческой деятельности, человеческого общества переплетаются с игрой. Человечество снова и снова творит рядом с миром природы второй, измышленный мир. В мифе и культе рождаются движущие силы культурной жизни.

Хёйзинга делает допущение, что в игре мы имеем дело с функцией живого существа, которая в равной степени может быть детерминирована только биологически, только логически или только этически. Она есть «обыденная» жизнь и жизнь как таковая. Все исследователи подчеркивают незаинтересованный характер игры. Она необходима индивиду как биологическая функция. А социуму нужна в силу заключенного в ней смысла, своей выразительной ценности.

Голландский историк культуры был убежден в том, что игра скорее, нежели труд, была формирующим элементом человеческой культуры. Раньше чем изменять окружающую среду, человек сделал это в собственном воображении, в сфере игры. Правильно подчеркивая символический характер игровой деятельности, Хёйзинга обходит главный вопрос культуригенеза. Все животные обладают способностью к игре. Откуда же берется «тяга к игре»? *Л. Фробениус* (1873—1938) отвергает истолкование этой тяги как врожденного инстинкта.

---

<sup>1</sup> *Хёйзинга Й.* Homo Ludens. М., 1992. С. 10.



Человек не только увлекается игрой, но создает также культуру. Другие живые существа таким даром почему-то не наделены.

Пытаясь решить эту проблему, Хёйзинга отмечает, что архаическое общество играет так, как играет ребенок, как играют животные. Внутри игры мало-помалу проникает значение священного акта. Вместе с тем, говоря о сакральной деятельности народов, нельзя упускать из виду феномен игры.

Как и откуда поднимались мы от низших форм религии к высшим? С диких фантастических обрядов первобытных народов Африки, Австралии, Америки наш взор переходит к ведийскому культу жертвоприношения, уже беременному мудростью упанишад, к глубоко мистическим гомологиям египетской религии, к орфическим и элевсинским мистериям<sup>1</sup>.

Когда Хёйзинга говорит об игровом элементе культуры, он все не подразумевает, что игры занимают важное место среди различных форм культуры. Не имеется в виду и то, что культура происходит из игры в результате экономии. Не следует принимать концепцию Хёйзинги в том смысле, что первоначальная игра преобразовалась в нечто, игрой уже не являющееся, и только теперь может быть названо культурой.

*Культура возникает в форме игры.* Вот исходная предпосылка названной концепции. Культура первоначально разыгрывается. Те виды деятельности, которые направлены на удовлетворение жизненных потребностей (например, охота), в архаическом обществе предпочитают находить себе игровую форму. Человеческое общество поднимается до супербиологических форм, придающих ему высшую ценность посредством игр. В этих играх, по мнению Хёйзинги, общество выражает свое понимание жизни и мира.

Стало быть, не следует понимать дело таким образом, что игра мало-помалу перерастает или вдруг преобразуется в культуру, но скорее так, что культуре в ее начальных фазах свойственно нечто игровое, что представляется в формах и атмосфере игры. В этом единстве культуры и игры игра является первичным, объективно воспринимаемым, конкретно определяемым фактом, в то время как культура есть всего лишь характеристика, которую наше историческое суждение привязывает к данному случаю<sup>2</sup>.

В поступательном движении культуры гипотетическое исходное соотношение игры и неигры не остается неизменным. По словам Хёйзинги, игровой момент в целом по мере развития культуры от-

---

<sup>1</sup> Хёйзинга Й. Homo Ludens. С. 39.

<sup>2</sup> Там же.

ступает на задний план. Он в основном растворяется, ассимилируется сакральной сферой, кристаллизуется в знании и в поэзии, в правосознании, в формах политической жизни. Тем не менее во все времена и всюду, в том числе и в формах высокоразвитой культуры, игровой инстинкт может вновь, как полагает голландский историк, проявиться в полную силу, вовлекая отдельную личность или массу людей в вихрь исполинской игры.

Концепция игрового генезиса культуры поддерживается в современной эстетике не только Хёйзингой. Обратимся к работе Е. Финка «Основные феномены человеческого бытия». В типологии автора их пять — *смерть, труд, господство, любовь и игра*. Последний феномен равноправен со всеми остальными. Игра сопутствует человеку в течение всей жизни, существенным образом определяет бытийный склад человека, а также способ понимания бытия человеком.

Игра, по мнению Финка, пронизывает другие основные феномены человеческого существования. Игра есть исключительная возможность человеческого бытия. Играть может только человек. Ни животное, ни Бог как человек играть не могут. Лишь сущее, конечным образом отнесенное к всеобъемлющему универсуму и при этом пребывающее в промежутке между действительностью и возможностью, существует в игре.

Эти утверждения нуждаются в пояснении, поскольку они противоречат привычному жизненному опыту.

Каждый знает игру по своей собственной жизни, имеет представление об игре, знает игровое поведение близких, бесчисленные формы игры, знает общественные игры, цирцеевские массовые представления, развлекательные игры и несколько более напряженные, менее легкие и привлекательные, нежели детские игры, игры взрослых; каждый знает об игровых элементах в сфере труда и политики, в общении полов друг с другом, игровые элементы почти во всех областях культуры<sup>1</sup>.

Трактуя игру как основной феномен человеческого бытия, Финк выделяет ее значительные черты. Игра в его трактовке — это импульсивное, спонтанно протекающее вершение, окрыленное действие, подобно движению человеческого бытия в себе самом. Чем меньше мы сплетаем игру с прочими жизненными устремлениями, чем бесцельней игра, тем меньше мы находим в ней малое, но полное счастье. По мнению Финка, дионисийский дифирамб Ф. Ницше «Среди дочерей пустыни», зачастую недооцениваемый и

---

<sup>1</sup> *Проблема человека в западной философии*. М., 1988. С. 361.

неправильно толкуемый, воспевают как раз часы и оазисное счастье игры в пустыне и бессмысленность современного бытия.

Финк считает, что для человека игра есть фундаментальная особенность существования, которую не может обойти вниманием никакая антропология. Следовало бы, утверждает автор, когда-нибудь собрать и сравнивать игровые обычаи всех времен и народов, зарегистрировать и классифицировать огромное наследие объективированной фантазии, запечатленное в человеческих играх. Это была бы история «изобретений», совсем иных, нежели традиционные артефакты культуры, орудий труда, машин и оружия. Они (эти «изобретения») могут показаться менее полезными, но в то же время они чрезвычайно необходимы.

С игрой у Финка связано происхождение культуры, ибо без игры человеческое бытие погрузилось бы в растительное существование. По мнению Финка, человеческую игру сложно разграничить с тем, что в биолого-зоологическом исследовании зовется игрой животных. Но человек — природное создание, которое неустанно проводит границы, отделяет себя самого от природы. «Животное не знает игры фантазии как общения с возможностями, оно не играет, относя себя к воображаемой видимости»<sup>1</sup>. Поскольку для человека игра объемлет все, она и возвышает его над природным царством. Здесь возникает феномен культуры.

Часто утверждают, что игра целедостаточна в самой себе, что она несет в себе цели, которые, однако, не выходят за пределы игровой структуры. Но ведь и всякое законченное трудовое действие несет цели в себе, единичные усилия согласованы друг с другом, имеют единый план, направляются единым замыслом. Однако трудовое действие в целом служит выходящим за его пределы целям, вплетено в более широкий смысловой контекст. Игровому действию присущи только имманентные ему цели. Если мы играем ради того, чтобы за счет игры достичь какой-то иной цели, если мы играем ради закалки тела, ради здоровья, приобретения военных навыков, играем, чтобы избавиться от скуки и провести пустое, бессмысленное время, — тогда мы упускаем из виду собственное значение игры.

Считается, подчеркивает Финк, что игре воздается сполна, если ей приписывается биологическое значение какой-то еще пока безопасной, лишенной риска тренировки и отработки будущих серьезных дел нашей жизни. Игра в этом случае служит для подготовки сначала ни к чему ни обязывающих проб — поступков и способов поведения, которые позднее станут обязательными и неотменимыми.

---

<sup>1</sup> *Проблема человека в западной философии.* С. 371.

ми. Именно в педагогике, считает Финк, обнаруживается значительное число теорем, низводящих игру до предварительной пробы будущего серьезного действия, до маневренного поля для опытов над бытием. При таком понимании игры ее польза и целительная сила усматриваются в том, чтобы в направляемой и контролируемой детской игре предвосхитить будущую взрослую жизнь и плавно, через игровой маскарад, подвести питомца ко времени, когда лишнего времени у него не останется: все поглотят обязанности, дом, заботы и звания.

В новейших теориях игры сделана попытка представить игру как феномен, который присущ не только живому, но известным образом встречается повсюду. Как утверждают сторонники этих теорий, отражения лунного света на волнующейся водной поверхности есть игра света; череда облаков в небесах отбрасывает игру теней на леса и луга. Определенная замкнутость места действия, движение, производимое на фоне ландшафтной декорации лунным светом, тенью от облаков и т.п., будто бы позволяет предположить, что где-то посреди реального, опытно постигаемого мира существует некий игровой феномен, парящий над реальными вещами в качестве прекрасной эстетической видимости.

Игра есть прежде всего, считают некоторые философы, якобы побочное явление, прекрасное сияние, скольжение теней. Подобные игры можно обнаружить на всем просторе открывающейся нам природы. Это нечто вроде эстетического творчества природы, и тогда с полным правом можно говорить, например, об игре волн. Оказывается, что это вовсе не человеческая метафора, не перенос человеческих отношений на явления природы. Напротив, природа играет в самом изначальном смысле, а игры природных созданий, животных и людей, производны.

На первый взгляд, отмечает Финк, в этом утверждении содержится нечто подкупающее. Можно увязать с красочной, образной повседневной речью, которая постоянно подхватывает игровую модель, чтобы выразить в языке по-человечески переживаемую, трогающую нас своей красотой и очарованием природу. Очевидно, подобные игры, которым не нужен никакой игрок-человек, возможны повсюду: человек в крайнем случае может быть вовлечен в такую игру. Итак, человеческие игры представляются частными случаями всеобщей, распространенной во всей природе «игры».

Финк отвергает такое понимание игры. Здесь основанием анализа делается определенное эстетическое или даже эстетизирующее отношение к природе, но это основание остается в тени и явно не признается. Световые эффекты и скользящие тени столь же реаль-

ны, как и вещи, которые они освещают или затемняют. Природные вещи окружающего нас мира всегда выступают при определенных обстоятельствах: на рассвете, под бросающим тень облачным небом, в сумерках ночи, полной лунного сияния. И каждая вещь на берегу водоема бросает свое зеркальное отражение на поверхность воды. Так что, по мнению философа, так называемые игры света и тени — не более чем лирическое описание тех способов, какими даны нам вещи окружающего мира. Однако это не природа играет, а мы сами по существу своему игроки, мы усматриваем в природе игровые черты. Мы используем понятие игры в переносном смысле, чтобы приветствовать вихрь прекрасного и кажущегося произвольным танца света на волнующейся водной поверхности. На деле танец света на тысячгранных гребешках волн никогда не «произволен», никогда не свободен, никогда не бывает исходящим из себя творческим движением.

\* \* \*

Многие философы задаются вопросами: Не потускнел ли присущий нам дар воображения? Не потеряли ли мы драгоценные свойства мечтателей? Куда делись фантазеры, создатели воздушных замков? Почему наша повседневность утратила поэтическое измерение? Почему даже наши сны стали будничными, тревожными, уныло достоверными? А помнится, Платону приснился лебедь, опускающийся на его грудь...

Воображение — драгоценный дар человека. Благодаря фантазии, присущей человеку, родилось искусство. Оно тесно связано с феноменом игры. Явные или замаскированные формы игры встречаются во всех формах человеческой деятельности. Особое место занимает игра в сфере праздника и культа, в сфере священного. Она является одним из важнейших феноменов человеческого существования.

## Литература

Бёрн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. СПб., 1992.

*О современной буржуазной эстетике // Сб. статей. Вып. 3. М., 1972.*

*Проблема человека в западной философии. М., 1988.*

*Хёйзинга Й. Homo Ludens. М., 1992.*

## Тема 12

### Декаданс



#### **Может ли красота спасти мир?**

«Красота спасет мир», — эти слова произносит один из персонажей русского писателя *Ф.М. Достоевского* (1821—1881). Эта фраза стала крылатой. Ее часто цитируют, приводят в качестве аргумента, когда речь заходит о крушении мира. Мысль выражена предельно афористично и сама по себе вызывает уважение, сочувствие.

Известно, что человек строит мир по меркам красоты. И вот возникает догадка: в мире много зла, ужасов. Но ведь человека в глубине его внутренних побуждений влечет красота. Может быть, это подсознательное движение к прекрасному остановит преступление, отвергнет безнравственный поступок, предупредит об угрозе, которая нависла над жизнью. Если говорить по существу, то в этих рассуждениях есть немалый резон. Человечество возделывает сад прекрасного. Оно накопило несметные духовные богатства.

Эфир ежесекундно обрушивает на нас пленительные звуки. На экране сменяют друг друга картины чарующей красоты. А что произошло бы, если бы экраны вдруг погасли, если бы в эфире смолк-

ли голоса, звуки, исчез бы поток художественных образов, эмоций и созвучий. Весь этот вихрь творчества, несущийся к людям, к их воображению, миновал бы пики антенн и растворился бы, необозначенный, незафиксированный. Эфир стал бы пустыней, безгласной, необозримой, какой он казался, наверное, изобретателю радио *Александру Попову*.

Более 80 лет назад такая мысль пришла в голову русскому поэту *Велимиру Хлебникову* (1885—1922). В статье «Радио будущего» он писал о том, что главное дерево сознания откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество.

«Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались, словно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись: «Осторожно», ибо малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания.

Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем. Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающихся вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе, точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа... Дела художника пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам»<sup>1</sup>.

Поэтично писал Хлебников. Вот он продолжает описывать чудесный мир красоты. Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества, опираясь на приборы Радио, в просторном помещении от Владивостока до Балтики, под голубыми стенами неба... Он, художник, околдовал всю страну: дал ей пение моря и свист ветра! Каждую деревню и каждую лачугу посетят божественные свисты и вся сладкая нега звуков. А вот и вывод: Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество.

Мы теперь осознали, что земной шар опоясан живой пленкой красоты. Над геологической и биологической сферами надстроилась еще одна — сфера мысли и возвышенного. На ней отпечатаны ментальные знаки, культурные шифры, художественные образы. Ученые назвали эту сферу ноосферой. Слагаемые понятия — «ум» и

---

<sup>1</sup> *Хлебников Велимир*. Радио будущего // Велимир Хлебников. Творения. М., 1986. С. 637.

«образ». Человек здесь осмысливается как поистине космическое звено в грандиозном процессе развития мира.

И все-таки красота не спасет мир! Грустно расставаться со столь изящным афоризмом. Но реальность свидетельствует о другом. Когда в нацистской Германии задумали истребить евреев, они назвали ночь смерти красивым словом «хрустальная». Американскому президенту Трумэну прислали в Потсдам, где находились руководители антигитлеровской коалиции почти бытовую телеграмму: «Роды прошли успешно». Но речь шла о том, что испытание атомной бомбы, пока еще на полигоне, завершились удовлетворительным результатом. Затем над Хиросимой взметнулось облако, для которого нет ни красок, ни слов, ни названия. Теперь мы знаем, что страх — грандиозный и плодовитый архитектор. Он творит беспредельные вселенные, населенные фантастическими существами. В этом мире происходят невероятные события: оргии, убийства, соращения, безумства. Человеческая фантазия неистощима. Воображение помогает людям преодолеть чувство страха, который охватывает нас...

Уже говорилось о том, что романтики приковывали внимание к теневой стороне души, к ее зловещим обнаружениям. Целая эпоха тяготела к скорбным, мучительным, сатанинским образам, призванным открыть человеку запретные зоны страха. Сатана, Люцифер, Бунтарь демонстрировали не только омраченность духа, химеры нечеловеческих измышлений, но и готовность прямой встречи с роком и ужасом. Романтизация страха составила примечательную черту такого сознания. Оно стремилось уловить тончайшие оттенки данного переживания, которое обретало самые причудливые формы, рождая фантазмагорические образы страха.

Утрачены ли эти традиции сегодня? Отнюдь. Литература последних столетий — готические романы, детективы, триллеры, похождения маньяков — уже не просто удовлетворяет человеческую любознательность, пытливость в распознавании кошмаров. Она буквально обслуживает фантазию человека, обуреваемого страстью видеть, осязать, переживать страшное. Массовая культура наших дней немыслима без сюжетики криминальных убийств, погони и воздаяния, расправы и мертволюбия.

Невероятную притягательность приобрели в современном культуре эсхатологические темы, мотивы вселенской катастрофы и гибели человечества. Читаем у писателя Томаса Манна: «Поистине существует апокалипсическая культура, до известной степени посвящающая иступленных в несомненные факты и события, хотя это и наводит на мысль о странном психологическом феномене,



закключающемся в повторяемости наития прошлого, в несамостоятельности, заимствованности иступлений».

Человек со всей страстью предается страху. Что это за причуда? Какой потребностью рождено это всепроникающее влечение? Наконец, что такое свобода человека, если через нее в мир приходит ничто? Этот последний вопрос принадлежит французскому философу Ж.П. Сартру. Ужас нередко порождается конкретными причинами: человек боится смерти, разорения, предательства, нападения. Все это обуславливает смятение духа. Фактор враждебности, как говорится, налицо. Но есть и другой тип страха, когда реально никакой опасности нет, но человек все равно пребывает в замешательстве. Это страх человека перед самим собой.

Есть безотчетная тревога, постоянно живущая в душе человека и взыскующая все новых и новых образов. Но есть и страх, порожденный конкретными угрозами. Комментируя это различие, Сартр приводит впечатляющие примеры. Головокружение у края пропасти можно назвать тревогой, но вовсе не потому, что возникает боязнь сорваться в бездну, а потому что нельзя поручиться, что сам в нее не брошусь...

Ситуация может вызывать страх, угрожая мне какими-то переменами извне, но она нагнетает тревогу, когда я начинаю опасаться в этой ситуации самого себя. Артобстрел перед наступлением противника пугает солдата, который попал в полосу огня, но тревога овладевает им, только когда он попробует понять, как вести себя под обстрелом, когда он задается вопросом: сумеет ли он выстоять?

К примеру, человек внезапно получил тяжелый удар судьбы. Ну, скажем, в результате финансового кризиса лишился своих доходов. Такой человек может испытывать страх перед грозящей нищетой. Это еще не тревога, способная окрасить собой все человеческое бытие. Но вот наступает день, и человек в полной мере осознает результат разорения. Он восклицает: «Но что мне теперь делать? Мне-то что предпринять?» Это означает, что его наполнила тревога.

Попытаемся вслед за Сартром разобраться, что такое тревога в приведенных примерах. Обратимся к головокружению у края обрыва. Оно начинается со страха: я нахожусь на узкой без ограждения тропе, тянущейся вдоль пропасти. Бездна дана мне как то, чего надо обязательно избежать, в ней смертельная опасность. Вместе с тем я усматриваю некоторый ряд связанных всеобщей цепью причин, способных обратить опасную возможность в ре-

альность: может статься, я сорвусь в пропасть, поскользнувшись на камне. Не исключено, что грунт под ногами окажется рыхлым и обвалится. В русле этих опасений я дан себе как вещь. Я пассивен относительно такого рода возможностей. Они обступают меня извне, поскольку я существую, между прочим, и как объект в мире, подверженный закону тяготения. Все эти возможности рождают чувство страха, он есть мое постижение себя исходя из заданной ситуации.

Как я могу поступить в приведенном случае? Прежде всего я начну действовать рефлексивно. Стану, например, внимательно следить за камнями под ногами, буду держаться по возможности дальше от обрыва. Это означает, что я осуществляю себя как индивид, который всеми силами противится опасной ситуации. Я проектирую наперед способы поведения, чтобы отвести от себя угрозу внешнего мира. Эти способы поведения есть не что иное, как мои возможности. Я избавляюсь от страха, помещая себя в план, где вместо запретных сил, не оставляющих места человеческой активности, обнаруживаются мои собственные возможности.

Но именно потому, что эти способы поведения есть не что иное, как мои возможности, они являются мне как нечто беспричинное. Они ведь не определяются никакими сторонними причинами. У меня нет уверенности не только в эффективности проектируемых мной действий, я не вполне уверен и в том, что эти действия вообще состоятся, ибо сами по себе они лишены достаточного основания.

И здесь возникает некий парадокс. Необходимым условием названных возможностей оказываются другие вероятности, которые продиктованы противоречивыми действиями. Что я могу? Не обращать внимание на камни, бежать, думать о чем-то другом. Наконец, вполне допустима возможность броситься в пропасть. «Есть упоение в бою и мрачной бездны на краю», как пишет Пушкин.

Как эти рассуждения относятся к теме красоты? Мы увидим из последующего изложения, что страх постоянно сопутствует человеческой жизни. Страх неотделим от человека, потому что без этого глубинного переживания вообще немислимо подлинное существование. В противном случае можно говорить лишь о бездумном, растительном пребывании в реальности. Действительное восхождение к достойному бытию обеспечивается такими феноменами, как «страх» (К. Ясперс, М. Хайдеггер), «экзистенциальная тревога», «тошнота» (Ж.П. Сартр), «скука» (А. Камю). Слова, как видим, разные, но ими обозначается нечто сходное. Экзистенциальный страх нельзя ни вылечить, ни изжить. Его можно лишь испытать пол-

ной чашей. Ведь он порожден не физической опасностью, в нем обнаруживается не малодушие человека, не его готовность укрыться от беды. Это метафизический ужас, в основе которого неустранимое горькое откровение, своего рода прозрение.

Красота не может спасти мир, потому что влечение к прекрасному не выражает полностью человеческую природу (Г. Гессе, «Игра в бисер»). Метафизический страх погружает человека в самые немислимые состояния. Он даже заставляет пережить сладчайший миг блаженства. Здесь и возникает простор для самовластья человеческой фантазии. Образы ужаса рождаются как бы впрок, как преобразование огромной психической энергии человека.

### Психическое отключение

Во время армянского землетрясения 1989 г. местные газеты опубликовали очерк об одном секретаре райкома КПСС. Во время бедствия погибли его жена и дети, родители и родственники. Он был на работе, когда обрушился дом. Журналисты восхищались тем, что секретарь райкома, несмотря на немислимое горе, остался на посту, руководил подчиненными, звонил в организации и при этом сохранял на лице маску невозмутимого спокойствия.

Вот это герой! Однако секретарь райкома, если говорить языком психологии, просто впал в состояние психического онемения. Внезапность кошмара не позволила ему осознать глубину бедствия и собственного горя. Он действовал автоматически, бессознательно. Было ясно, что настоящая трагедия осознается этим человеком, когда он придет в себя, выйдет из состояния «психического онемения» и окажется один на один с немислимым горем.

Американский исследователь *Р. Лифтон* писал о том, что при переживании глубинного страха рождаются «образы смерти». Причудливо переплетаются лики жизни и гибели. Лифтон назвал это состояние «состоянием прижизненной смерти». Этот ученый изучал психическое состояние тех людей, которые пережили атомный взрыв в Хиросиме, но остались живы. Большинство свидетелей говорили не об охватившей их панике, как можно было бы ожидать, но и о наступившей после взрыва «мертвой тишине», об особом чувстве замедленности времени и нереальности происходящего. Люди впадали в состояние автоматов.

Человек не способен длительное время выносить подобное погружение в смерть. Через несколько минут, а иногда и секунд наступало «психическое отключение». Это состояние своего рода психического паралича и чувства внутренней пустоты, при котором

способность к восприятию сохранялась, но исчезали все эмоциональные реакции на происходящее. Нередко оно передается в таких выражениях, как «живой мертвец», «идуший за собственным трупом» и т.п.

Психическое отключение может быть кратковременным, но при более тяжелых поражениях оно способно перейти в хроническое состояние психического омертвения, или мортификации (от английского слова «застывание», «окоченение»). Психическое замыкание с последующим хроническим омертвением — самый распространенный механизм у лиц, переживших Хиросиму. Его внутреннее содержание, однако, более сложно и двойственно по своей природе.

Студенты признавались исследователю, что после лекций о Хиросиме они с трудом слушают других преподавателей, трактующих обычные темы. После убийства президента Кеннеди массу людей нельзя было оторвать от экранов телевизоров, пока передавались все детали убийства, траурных церемоний. Через несколько дней, когда телестудии вернулись к своим рутинным программам, они испытывали чувство особой пустоты. Тот же эффект был обнаружен в нашей стране после торжественных похорон генеральных секретарей Коммунистической партии, стоящей у власти.

Страх явил нам свои многочисленные лики. Перед человечеством прошли библейские образы всеобщей гибели, возвещенного страдания и спасения. Мы пустили в себя дантовские картины ада, нестерпимые муки грешников. Ощутили дыхание смерти, которая превращает в тление все, что некогда было людской красотой. Содрогнулись сердцем, представив себе оскудевшую планету без озер и лесов. Вообразили черную пустыню, для которой нет ни названий, ни красок. Так может выглядеть наша планета после ядерного всеожжения.

Но страх — это не только то, что вне нас, что тревожит нас как внешняя, грозная и неодолимая сила. Она переполняет все наше существо, коренится в недрах психики, обнаруживая себя в самых неожиданных обликах. Мы цепенеет от собственной уникальности, от непохожести нашего внутреннего мира на иные, противостоящие нам. Мы бежим от свободы, которая сопряжена для нас с неотвратимой ответственностью. Мы ужасаемся, обнаружив в себе мертволюбие, желание отринуть мир — дар напрасный, дар случайный...

Красота — могучая сила. Но она вряд ли спасет мир в одиночку. Спасение мира зависит от многих усилий человека — усилий его разума, воли, эмоциональной напряженности.

## Декаданс — сдвиг в культуре

Множество явлений, которые характеризуют западную и русскую культуру на рубеже XIX–XX вв., получило общее название *декаданс*. Признаком этого феномена стало зловещее ожидание конца века как эпохи крушения всех ценностей, ожидание «конца света». Декаданс в мире прекрасного скорее можно рассматривать как глубинный сдвиг внутри культуры, нежели как полное вырождение. Этот процесс происходил в разных странах не одновременно. Ведь у каждой культуры есть свое ощущение времени, представлений о том, как можно подстегнуть историю. Например, во Франции данное явление соотносится с завершением XIX столетия (здесь наиболее отчетливо проявилась мифологизация «конца века»). Сам процесс хронологически совпал с истечением столетия. В Великобритании, Германии, Австро-Венгрии, России, США декаданс скорее совпал уже с началом XX в.

Будучи целостным явлением в искусстве прекрасного, декаданс тем не менее развивался по-разному. В одном случае он был связан с идеализацией прошлого. Это сопровождалось обостренной истеричностью восприятия событий истории. При этом обнаруживался интеллектуальный критицизм, изощренность в выборе художественных средств. В другом случае декаданс символизировал внеисторичность, создавая эффект исчезновения реальности. Нередко говорилось о бремени культуры, сменяемом вдруг ощущением пробуждения, поисками прорыва в другое измерение истории. Разумеется, это настаивание на конце века и начале другого носит условный характер. «Конец» и «начало», по сути дела, менялись местами. Речь шла о кружении времени, а не о его последовательно хронологическом движении. Во всяком случае родилось глубинное переживание времени. Русская поэтесса *Анна Ахматова* (1889–1966) писала:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,  
Им приговор почти произнесен.  
Но кто нас защитит от ужаса, который  
Был бегом времени когда-то наречен.

К противоречиям декаданса можно отнести эстетизацию небытия, отречение от жизни — в одном случае. В другом же — писатели и поэты, напротив, призывали к тому, чтобы оградить живую трепетную жизнь от художественного насилия, от требований культуры. Толковали о философии творчества, которая оспаривала любой артистический канон, т.е. правила реализации художественного вымысла. В то же время декаданты ищут в хаосе событий, в хроно-

логическом сбое времени, когда рождается всеобщая изменчивость, контуры классичности, неизменности.

Как уже отмечалось, главная черта классичности — целостность. Распадение на части разрушает гармонию, соразмерность целого. В декаданстве мы наблюдаем чрезвычайную дробность художественного мышления, пестроту школ, группировок, течений. Целиком декадентским было ощущение личного времени, несовпадение творчества с общим устремлением времени. В личном пространстве декаденты стремились к предельному самовыражению. «Свое», «сугубо личное» должно быть уловлено и выражено. Поэтому получалось, что время просто смешалось, происходил некий хронологический отток времени.

Что характерно для декадентских представлений о красоте? Постоянная регистрация парадоксов: старое — новое, утрата — обретение, любовь — смерть, любовь — ненависть, хаос — порядок, верх — низ. Декаденты утверждали свой идеал красоты через разочарование, отрицание, запретное. Становление декаданса связано вообще с дальнейшим развитием уже исчерпавшего себя романтизма. Общее представление о том, как трактуется красота в декадансе, выразил, пожалуй, французский писатель *Поль Бурже* (1852—1935). В сборнике своих статей «Этюды по современной психологии» он пытается объяснить характер стиля и самой эстетики декаданса. Бурже описывает такое состояние общества, где энергия отдельных частей его уже вырвалась из-под контроля, утратила управляемость. Жизнь общества больше не подчинена общей «органической цели». Он выражает эту мысль весьма своеобразно: целостность книги рушится, уступая место независимости каждой фразы, фраза рушится, уступая место независимости каждого слова. Бурже оценивал свою принадлежность к декадансу как трагическую, а в нервических импульсах этого явления видел высокую концентрацию артистического гения.

Декаденты радикально отвергали ценности современного им общества и особое преклонение перед электрической лампочкой и паровым двигателем. Тем самым они выражали опасливое отношение к технике, которая в то время символизировалась с прогрессом. Переход декаданса из «духа времени» в «литературный факт» совпал с началом выхода журнала «Декадент» (1886—1889). Под влиянием таких представителей этого явления, как французские поэты *Поль Верлен* (1884—1896), *Артюрь Рембо* (1854—1891), английский писатель *Оскар Уайльд* (1854—1900), австрийский писатель *Леопольд Захер-Мазох* (1836—1895), русская поэтесса *Зинаида Гиппиус* (1869—1945), сложилось то, что, собственно говоря, и получило название

декаданса. Возникла мода на дендизм (от английского слова «денди» — щеголь), эстетство, магию, необычные ощущения, все болезненное и запретное. Родились популярные эмблемы — демон, сфинкс, Прометей. Творческая личность воспринималась как демоническая, а женщина описывалась лишь как «роковая».

### Мазохизм

Захер-Мазох — австрийский писатель, автор многих произведений, в которых описаны эротические отношения между мужчиной и женщиной. Мало кто знает, что именно эта фамилия дала название прельстительной и трепетной страсти — *мазохизму* (получение наслаждения от страдания и боли). В произведениях писателя действуют прекрасные роковые женщины и их несчастные влюбленные, готовые на любые жертвы ради удовлетворения жестоких прихотей своих избранниц. Так, герой наиболее известного романа Захер-Мазоха «Венера в мехах» Северин становится заложником своей страсти к очаровательной, но жестокой молодой вдове Ванде. Всячески мучая и истязая своего возлюбленного, она постепенно превращает его в послушного раба. Но что удивительно, Северин не только не пытается освободиться от тяжелого плена, а напротив, все сильнее и сильнее привязывается к своей прекрасной мучительнице, с наслаждением принося себя в жертву.

Роман «Венера в мехах» вызвал противоречивые суждения современников. Одни восхищались смелостью и оригинальностью автора, других возмущала нескромность, с которой он беззастенчиво раскрыл тайные пороки и вожделения, присущие многим людям. Страсть, которой воспылал Северин к прекрасной Ванде, не похожа на обычную. Чем хуже обращается Ванда со своим возлюбленным, тем желаннее она выглядит в его глазах. Всей душой жаждет он испытать страдания, причиняемые ею. Хлыст, которым так беспощадно размахивали герои маркиза де Сада (французского писателя XVIII в., имя которого породило слово «садизм»), в романе Захер-Мазоха оказывается в нежных ручках обольстительной, но жестокой женщины.

Темой женской жестокости пронизаны фактически все произведения Захер-Мазоха. В его рассказах главную роль играют «демонические женщины», которым разными способами удается подчинить себе влюбленных в них мужчин. С потрясающей психологической силой писатель повествует о том, как мужественный, грозный представитель сильного пола слабеет под гнетом собст-

венной страсти и превращается в покорного раба той, которая сумела покорить его сердце. Это добровольный плен не только не тяготит героев, напротив, они испытывают наслаждение от тех нравственных и физических мучений, которым подвергают их жестокосердые возлюбленные.

В произведениях Захер-Мазоха нет леденящих картин зверств и жестокости, он не так натуралистичен, как маркиз де Сад. Скорее всего именно второго из них можно назвать тонким психологом извращенной страсти. И добрые, и злые поступки могут быть поняты лишь как попытка человека наполнить свою жизнь смыслом. Индивида можно назвать извращенным и дурным, не сумевшим найти достойный ответ на вызов своего человеческого первородства, но он, по мнению Захер-Мазоха, все равно не зверь, а человек.

В рассказе «Лунная ночь» Захер-Мазоха описывается история роковой женщины-красавицы: «На крыльце господского дома оказалась женщина; она оперлась руками на перила и задумалась. Стан ее был высок и строен, а бледное лицо издавало фосфорический блеск при лунном свете; роскошные темные волосы, завернутые в большой узел, петлями спускались на ее плечи». Романтический портрет? Не только... Поступки маркиза де Сада и его фантазии казались его современникам проявлением извращенной индивидуальности. Не случайно именем этого экстравагантного француза впоследствии был назван особый психологический механизм, когда мучитель получает острое наслаждение от боли жертвы, ее судорог. Здесь же описание красавицы — пролог к обозначению другой страсти — мазохизма.

Но удивительное дело — гонимый или гонимая, оказывается, не всегда заслуживают сочувствия. Они сами хотят, чтобы их терзали, и при этом тоже испытывают блаженство. Возлюбленная получает блаженство от мучений и страха. «Отчего же мы боимся смерти, разрешающей все наши сомнения и утоляющей все наши печали? Отчего так жалобно трепещет лампадка в нашей груди, как скоро она почует ледяное дуновение уничтожения?» Это из рассказа «Лунная ночь». А вот и манифестация мазохизма. «На дворе была злая собака, которая кусалась и всегда заигрывала с Ольгой, а потом приходила в ярость и рвала ей платье. Она отталкивала от себя эту собаку и всякий раз била ее, пока, наконец, сама не полюбила ее. Так было и с ее мужем. Она так долго мучила его, что наконец сама бросилась к нему на шею, и первый поцелуй любви задрожал на ее устах».



*Садизм и мазохизм* — две изнанки одной страсти. Мучитель ищет погибельных мучений собственной жертвы, а она испытывает сладострастие от того, что порабощена, терзаема, безропотна. Роли меняются. Недавняя страдалница испытывает синдром садизма.

Владимир молча надел шубу на ее плечи. Она сделала несколько шагов и остановилась. В эту минуту в ней возгорается страшная, дьявольская ненависть к человеку, который так твердо и спокойно стоит перед нею. Нет, во что бы то ни стало она будет источником его мучений и блаженства, он должен изнывать от тоски по ней, и наконец он задрожит перед нею. Ей невыносима мысль, что он отказывается обладать любящей и любимой им женщиной. Если его страсть не поглотит все сомнения, все его нравственные убеждения, то он не любит ее и любит не так, как желало бы ее гордое сердце. Она чувствует, что должна пожертвовать собою для того, чтобы владеть им как своей собственностью, и тогда она никому не уступит его.

У Захер-Мазоха при жизни не было той скандальной славы, которая преследовала его французского собрата — *маркиза де Сада* (1740—1814). Он был известным писателем своего времени, любимцем читающей публики. Его произведения выходили, правда, в небольшом количестве и в дореволюционной России.

С присущим ему мастерством Захер-Мазох раскрывает душевные переживания своих героев, сердца которых не в состоянии противиться волнующему зову плоти. Роман «Венера в мехах» заканчивается такой сентенцией:

...женщина, какой ее создала природа и какой ее воспитывает в настоящее время мужчина, является его врагом и может быть только или рабой его, или деспотом, но ни в коем случае не подругой, не спутницей жизни... Теперь у нас есть только один выбор: быть между молотом и наковальной... Отсюда мораль истории: кто позволяет себя хлестать, тот заслуживает, чтобы его хлестали.

Мазохистская личность преодолевает свое психологическое одиночество, становясь неотъемлемой частью другого человека. Этот «другой» руководит ею, направляет ее, защищает. Он становится ее жизнью, ее воздухом. Безропотно покоряясь какой-нибудь личности, мазохист невероятно преувеличивает ее силу и достоинства, всячески принижая при этом самого себя. Он все, а я — ничто. Я значу что-то лишь постольку, поскольку я — его часть. Являясь ее частью, я становлюсь причастным к его славе, к его величию.

Взаимоотношения, основанные на мазохистской любви, как показывает Захер-Мазох, по своей сути являются идолопоклонством. Это психологическое чувство проявляется не только в эротических

переживаниях. Оно может выражаться в мазохистской привязанности к Богу, к судьбе, главе государства, болезни и, конечно, к конкретному человеку.

А идеал красоты? Сочинения Захер-Мазоха привлекают благодаря своему мягкому, сентиментальному колориту и некоторой романтичности. Они по вкусу тем читателям, которых не смущает изощренная декадентская порочность.

\* \* \*

Декаданс — суммарное наименование феноменов западной и русской культуры рубежа XIX—XX вв. Речь идет о мифологизации «конца века» как эпохи глобального кризиса, переоценки ценностей, «расставаний и ожиданий». В этом смысле декаданс многозначен. Его можно рассматривать как символ глубинного сдвига культуры, переходности. В каждой стране настроение «ускорения истории», «времени, выпавшего из колеи», «центростремительности» получило выражение в разные сроки. Становление термина «декаданс» связано с эволюцией романтизма и переживанием конфликта между культурой и цивилизацией.

### Литература

- Бергсон Анри.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1992. Т. 1.  
*Козловский Петер.* Миф о модерне. М., 2002.  
*Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2.  
*Яковлев Евгений.* Эстетическое как совершенное. М., 1995.

## Тема 13

### Традиция и модернизм



*Поль Гоген «Женщина, держащая плод»*

#### **Примитив**

Сегодня мы имеем возможность любоваться шедеврами гениальных мастеров живописи. Слушать музыкальную классику. Но детство человечества не забыто. В последние столетия появились новые художественные направления. Язык искусства стал более сложным, вычурным, не всегда понятным рядовому любителю искусства. Но вот парадокс: время от времени художники (и не только они!) возвращаются к наивному наскальному рисунку. Вот в Нью-Йорке издается нотная запись симфонии, рассчитанной на подготовленных слушателей. Но на обложке издания помещено скульптурное изображение головного убора в форме птицы, обитающей в Гвинее.

В XIX в. в искусстве возник новый художественный стиль. Это был всплеск моды. Речь идет о *сюрреализме* в литературе и изобразительном искусстве. И критики сделали правомерный вывод: этот стиль основан на «трех китах»: художественном примитиве, творчестве детей и душевнобольных. Вот как описывает эту ситуацию

известный немецкий дадаист (об этом стиле позже!) *Х. Рихтер*: «Мы все были в кабаре, когда пришел Джанко с масками и каждый из нас примерил одну из них. Эффект был странный... Что поражало нас в этих масках, так это то, что они представляли характеры и эмоции гораздо больше, чем давала реальность».

Когда мы произносим слово «*примитив*», речь идет не о беспомощном, убогом. Напротив, примитив — *универсальный феномен культуры*. В широком диапазоне — от древнеэскимосского искусства до современного авангарда (самого изысканного) — прослеживаются особенности художественного примитива. Вот эти особенности: упрощение картины мира, обращение к природности, тяга к архаизации (к древности), поиск истоков художественного творчества, обращение к внутреннему, житейски наглядному опыту человека.

Упрощение картины мира в примитиве ни в коей мере нельзя отождествлять с бедностью содержания, с убогостью мышления. Интерес к тому, что позднее стали называть в искусстве примитивом, зародился в европейской культуре в конце XVIII в. На протяжении XIX в. увлечение простыми художественными формами постепенно росло, и на рубеже двух последних столетий обрело новое качество. Под примитивом понимают прежде всего искусство древних внеевропейских цивилизаций, первобытное, средневековое, традиционное искусство Азии, Африки, Америки и Океании, детское творчество, иногда творчество душевнобольных. Примитивным называют также творчество мастеров, не прошедших профессиональной выучки академического толка, однако вовлеченных в общеевропейский художественный процесс. «Недостаточно быть наивным, чтобы стать великим», — так современные исследователи говорят о художниках-примитивистах. Ряд этих художников, не считавшихся профессионалами, открывает в начале XX в. французский таможенник *Анри Руссо* (1844—1910), работавший почти одновременно с другим великим «примитивистом», грузином *Нико Пироманашвили* (1863—1918).

Однажды художника, расписывающего трактиры, его коллеги-профессионалы пригласили на заседание своего Союза. Слушая бесплодные споры людей, чьи имена уже для нас ничего не значат, Пиромани (под этой фамилией он вошел в искусство), сказал: «Вот что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нам нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться; купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить, говорить о живописи и об искусстве. Вам этого не хочется, вы о другом говорите». Разумеется, он мог показаться им не только наивным, но и смешным, вместе со своими работами — вывесками молочных лавок и трактиров, картинами, сделанными на клеенке,

изображающими веселые кутежи, красавиц, дворников и морские бои. «Чтобы видеть, нужно иметь глаза, незатуманненные предрассудками, и еще кое-что», — говорил Пиросмани. (Беседы с ним записывал художник Кирилл Зданевич, который вместе с близкими ему людьми открыл и собрал картины никому не известного художника.) У Пиросмани была не только наивность, не только глаза, незатуманненные предрассудками, у него было «еще кое-что». В каждой его работе «понятие» о том, что хочет изобразить художник, доведено до той степени законченности, которая убеждает безоговорочно. На большой по размеру (101 x 216) клеенке «Двое грузин и марани» четко выстроена фронтальная композиция: на фоне виноградных лоз вокруг огромного глиняного чана стоят два человека, поднимая в руках сосуды для питья. Художник называет предметы, а не просто перечисляет их, и становится особенно ощутимой идея: веселье, дружба и не определимое словами пиросмановское «кое-что».

Щедрость одинокой души Пиросмани особенно проявляется в том, как он изображал животных. Художник писал даже тех из них, которых (никуда не выезжая дальше окрестностей Тбилиси) ни разу не видел в жизни, — львов, жирафов, верблюдов. Эта душевная щедрость, как и преданность искусству, не требовала признаний и наград.

Ребенок, вообще говоря, рождается с полным набором духовных способностей развитого, взрослого человека. Более того, его мир богаче, он окрашен фантазией. Об этом, в частности, написано у русского поэта *Александра Блока* (1880—1921):

Девушка пела в церковном хоре  
О всех усталых в чужом краю,  
О всех кораблях, ушедших в море,  
О всех, забывших радость свою...  
И голос был сладок, и луч был тонок  
И только высоко у царских врат  
Причастный тайнам плакал ребенок  
О том, что никто не придет назад.

Когда ребенок взрослеет, мир разворачивается перед ним во всем своем цветном и световом богатстве. И ребенок начинает воссоздавать этот мир в своих рисунках. Сначала он создает универсальные миры, в его рисунках присутствует удивительное сочетание неизобразительно выраженных цветов, выстроенных в космические композиции, которые могут поспорить с композициями выдающихся художников *Василия Кандинского* (1866—1944) и *Джексона Поллока* (1912—1956). На втором этапе, осваивая предметный мир, ребенок начинает строить изображения человека, деревьев, зверей, бабочек, домов. Наконец, на третьем этапе он начинает подражать

воспроизведению внешне достоверного мира, его картины уже носят описательный характер, приобретая свойства реализма и даже натурализма или буквализма. Исчезает та причастность к тайнам, которая была дана ему прежде.

Но некоторые дети, став взрослыми, не утрачивают этой общенности к тайнам, проделывая как бы обратный путь, или начинают свое творчество с одного из первых двух этапов. Этот опыт ребенка сохраняют многие взрослые художники, раскрывая в своих произведениях этот универсум, создавая свой художественный мир, как бы извлекая из себя ребенка и опираясь на искусство примитивных или наивных народов. Тому убедительный пример творчество *Пабло Пикассо* (1881—1973) и *Амедео Модильяни* (1884—1920), всю жизнь остававшихся детьми и вместе с тем опиравшихся на примитивное искусство африканских народов.

Вообще-то следует различать искусство примитивное и наивное. Наивным можно считать искусство первобытных народов Австралии, Африки, Полинезии, Гвинеи, Южной Америки. Это изобразительное искусство было еще очень основательно связано с мифом, ритуалами и обрядами. Примитивное же искусство рождается в цивилизациях, которые уже создали профессиональное искусство. Это как бы возвращение к наиву, но уже в другой духовной среде.

## Модернизм

XX век был охвачен могучей потребностью изменить язык искусства. В поисках новых форм художественной выразительности обретаются черты и новое понимание жизни. Все подверглось переоценке. В 20-х гг. сложилась новая художественно-эстетическая система, которая получила название *модернизм*. Одновременно родилось так называемое авангардное искусство, которое, порывая с реалистической традицией, означало ломку сложившихся эстетических принципов, способов построения художественной формы.

Разумеется, провести грань между авангардизмом и модернизмом трудно, но она все-таки есть. Главное различие между ними состоит в том, что оба направления стремятся создать нечто новое, но модернизм осуществляет это исключительно в сфере художественных форм. Авангард невозможен без активного «художественного антиповедения», без скандала, без эпатажа. Модернист без этого обходится. Он ведет себя как обычный художник или ученый: он пишет свои замечательные картины, романы или симфонии и обычно не стремится утвердить себя перед миром таким активным способом, как это делают авангардисты. Наоборот, для модерниста скорее характерен замкнутый образ жизни, а если модернисты объ-

единяются в какие-то кружки, то ведут себя исключительно тихо и даже академично<sup>1</sup>.

Типичными направлениями искусства модернизма можно считать символизм, экспрессионизм и акмеизм. Для авангарда типичны символизм, сюрреализм, дадаизм. *Символизм* — первое литературно-художественное направление европейского модернизма, которое возникло еще в конце XIX в. во Франции, а затем распространилось повсеместно. Символисты хотели прорваться сквозь завесу унылой повседневности к миру истинных ценностей мира неземного. Только символ мог, по их мнению, помочь им приблизиться к чарующей красоте запредельного мира. Искусство рассматривалось ими как средство, которое с помощью интуиции соединяет земной и запредельный миры.

*Русский символизм* возник на рубеже веков (XIX и XX), он был одухотворен философией мыслителя и поэта В.С. Соловьева о Душе Мира, о Вечной Женственности, Красоте. (Напомним, что фраза «Красота спасет мир» взята из романа Ф.М. Достоевского «Идиот».) Когда русский поэт Александр Блок пишет «Стихи о Прекрасной Даме», то имеется в виду не столько реальный персонаж, сколько некий женский идеал, божество, которое не может нести в себе дыхание повседневной жизни.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —  
Все в облике одном предчувствую Тебя.  
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо.  
Я молча жду, тоскую и люблю.  
Весь горизонт в огне, и близко появление,  
Но страшно мне: изменишь облик Ты  
И дерзкое возбудить подозренье,  
Сменив в конце привычные черты.

Итак, в истории европейской культуры сложилось целое направление, которое стремилось использовать богатейший арсенал символов. Но прежде всего, что такое символ? Трудно очертить конкретный смысл понятия хотя бы потому, что оно близко таким словам, как знак, аллегория, метафора, эмблема. Однако этот термин сохраняется в языках всех культурных народов. Так, греческим понятием «symbol» в отличие от понятия знака «semeion» или латинизированного «signum» закреплено различие между ними, которое обнаруживается во всех европейских языках.

Животные непосредственно реагируют на внешний стимул, у человека же он должен еще подвернуться мысленной обработке. Человек живет не просто в физической, но в символической все-

---

<sup>1</sup> См.: Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 177.

ленной. Когда впервые человек встретился с миром символов? «Символика уходит корнями в доисторическое существование человека. В изобразительных памятниках последнего, по общему признанию ученых, символически передается обладание первобытным человеком образом мира. Графический символизм в виде человеческих и звериных персонажей фиксирует понятие о всеобщем порядке явлений. Уже в этот период зарождается числовая символика, основанная на наблюдениях за космическими... ритмами. Широко известны так называемые «звериные композиции»: строго организованные композиции из рогов или костей животных, несущих символическое значение»<sup>1</sup>.

Символизм как направление возник сначала в литературе, а затем захватил другие виды искусства — изобразительное, музыкальное, театральное. Но этим не ограничился радиус действия данного направления. Оно оказало воздействие также на философию, религию, мифологию. Направление, претендующее на культурную универсальность и всеохватность, возникло в конце 60 — начале 70-х гг. XIX в.

Основы эстетики символизма сложились в творчестве французских поэтов *Поля Верлена* (1844—1896), *Артюра Рембо* (1854—1891), *Стефана Малларме* (1842—1898). Верлен ввел в лирическую поэзию сложный мир чувств и переживаний. У Рембо обычные реалистические тенденции сочетаются с намеренной бессвязностью, разорванностью мысли. Для Малларме характерен усложненный синтаксис, стремление к передаче «сверхчувственного» в поэзии.

«Человек, сроднившийся с грезой, пришел поведать нам о другом человеке — умершем». Так начиналась лекция, которую Стефан Малларме посвятил годовщине смерти друга Вилье де Лиль-Адана. Она была прочитана в 1890 г. в Брюсселе, а затем в некоторых других городах Бельгии. Малларме произносил первую фразу стоя, после чего садился и продолжал чтение текста, овеянного непреходящей славой, благодаря красоте и силе чувства<sup>2</sup>.

Ключевое слово «*греза*», т.е. «фантазия», «мечта», «видение» здесь имеет все же узкий смысл. Она отличается от той фантазии, которую использует ученый в процессе своей работы. Греза — это не сновидение, которое пытаются разгадать психологи. Для символов греза — это нечто глубоко личное, интимное отношение к творческому воображению. Мы помним, как высоко романтики

<sup>1</sup> *Кулагина Н.В.* Символ как средство мировосприятия и миропонимания. М., 1999. С. 34.

<sup>2</sup> *Кассу Жан* и др. Энциклопедия символизма. М., 1998. С. 5.



ценили фантазию. Воображению творца, художника нет никаких стеснительных правил, норм, которые могли бы его ограничить. Волна символизма прошла по всей Европе, включая Россию, захватила Америку. Языком символизма заговорила эпоха.

Греза — источник вымысла. Символисты связывают ее с даром воображения. Каждая значительная фигура символизма предельно уникальна, несет на себе печать своей судьбы и индивидуальности. Это напоминает романтизм, внутри которого тоже творили гиганты красоты. Символисты заявили о том, что они замыслили катапультироваться из истории, т.е. разорвать с ней всякие связи. Поэтому *Бодлер*, *Рембо*, *Гоген*, *Ван Гог*, *Тулуз-Лотрек* не столько реальные персонажи истории, которые вплетены в ее социальный контекст, сколько личности, абсурдно и резко порвавшие с хроникой реально текущих событий.

### Эстетика М. Хайдеггера

Немецкий философ-экзистенциалист *Мартин Хайдеггер* (1889—1976), размышляя о сущности художественного творения, рассматривает его в свете проблем человеческого бытия. При этом необходимо учитывать, что на эстетику идеализма, придававшего исключительное значение произведению искусства как средству непонятного понимания абсолютной истины, давно уже наслонилась философия неокантианства. Неокантианское осмысление эстетических проблем несет на себе своеобразный груз предрассудков. Это ясно отражается в том, как вводит Хайдеггер свою тему. Изложение начинается с того, что он разграничивает художественное творение и вещь. Считалось, что произведение искусства — это вещь, которая, однако, сверх того означает еще и нечто иное (будучи символом, указывает на что-то; будучи аллегорией, говорит о чем-то ином), значит, описывая бытие произведения искусства, следует избрать такую онтологическую модель, которая задана научным познанием и его преимущественным положением в мышлении. Тогда то, что собственно, есть — вещи, факты, явления — все, данное чувствам; естествознание, изучая все это, ведет к объективному познанию. В искусстве же ценность и значение вещей, «данностей» лишь субъективны, это лишь дополнительные формы постижения, не относящиеся ни к самой данности, ни к той объективной истине, к которой можно прийти на ее основе.

Значение и ценность чего-либо предполагают нечто объективное — в произведении искусства это объективное есть вещьность, его база, на которой в качестве надстройки возводится собственно

эстетическое строение. Немецкий философ *Николай Гартман* (1882—1950) предложил описывать структуру эстетического предмета именно с этих позиций.

Хайдеггер исходит из предпосылки, что искусство является «хранилищем бытия» и отсюда его внимание к вешности вещи. Он выделяет в традиции три способа постижения вещи: вещь — носитель свойств, вещь — единство многообразных ощущений, вещь — сформованное вещество. Если исходить из избранной предпосылки, то вещи вообще выступают как некоторые «изготовления», т.е. творения Бога (если смотреть со стороны теологической), или, если смотреть со стороны человеческой — как некие «дельности», утратившие свою дельность, годность. Вещи — это просто «вещи», они существуют безотносительно к тому, служат ли они какой-нибудь надобности.

Хайдеггер же показывает, что методы современной науки, которая фиксирует и рассчитывает, исчисляет сущее как эмпирический мир вещей, не позволяют нам ни мыслить вешность вещи, ни мыслить дельность дельного. Для того чтобы увидеть дельность вещи, он прибегает к помощи искусства, к картине *Ван Гога* (1853—1890), изображающей крестьянские башмаки. На этой картине становится зрима сама «дельность», т.е. не какое-либо сущее, которое используется для бытийной цели, но нечто такое, что действительно обнаруживает определенную принадлежность предмета. В творении художника выступает наружу и впечатляюще изображается не случайная вещь (пара башмаков), а истинная сущность «дельности», того, что они суть. Получается, что здесь создание искусства производит на свет истину о сущем. И такой выход наружу истины мыслим лишь на основе творения, но никоим образом не на основе его вещной базы.

Тогда встает вопрос: что такое творение, если в нем подобным образом может выходить наружу истина? В противоположность привычной опоре на вещный и предметный характер произведения искусства у Хайдеггера художественное творение определяется как раз не тем, что оно предметно, но тем, что оно «стоит в самом себе». Благодаря такому «стоянию в самом себе» художественное творение заключает в себе собственный мир. Художественное творение открывает, распаивает свой собственный мир. А предмет — это лишь то, что уже не принадлежит строю, складу своего мира. Когда художественным произведением торгуют, это предмет. Оно уже лишилось своего мира, своей родины.

Художественное произведение как «стояние в себе самом», как раскрытие, разверзание мира — очевидно, что такое определение

художественного творения сознательно избегает любой связи с понятием «гений», какое было присуще классической эстетике. Стремясь понять бытийственную структуру произведения искусства независимо от субъективности его творца или созерцателя, Хайдеггер наряду с понятием мира, к которому принадлежит творение и который воздвигается и распахивается творением, использует и противоположное ему понятие — «земля».

Понятие это противоположно первому в том отношении, что земля скрывает и замыкает в себе — мир открывает и разверзает. И то и другое, очевидно, совершается в художественном творении — и распахивание, и замыкание. Ведь художественное творение ничего не подразумевает, оно не указывает на какое-то значение, подобно знаку, оно воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем. И настолько художественное творение есть оно само, что все то, из чего оно сделано, — камень, краска, звук, слово — впервые обретает в нем свое подлинное существование. Пока нечто остается веществом, пока вещество дожидается, что его обработают, оно еще не существует действительно, т.е. оно еще не вышло наружу в свое подлинное присутствие, а выходит оно наружу лишь тогда, когда используется — связывается — творением. Звуки, из которых состоит музыкальный шедевр, — больше звуки, нежели любые звучания и шумы; краски живописного полотна более яркие, чем самые яркие цвета в природе; в колонне храма каменность ее бытия выступает подлиннее, нежели в необработанной глыбе камня. Однако то, что выступает наружу в творении, и есть его самозамкнутость, его самозамыкание — его бытие землей, по Хайдеггеру. Земля — это в истине своей не вещество, а то, из чего все выходит наружу и куда все возвращается.

Тут и обнаруживается вся неадекватность рефлексивных понятий «формы» и «вещества». Если можно сказать, что в великом творении искусства «восходит» свой мир, то такой восход одновременно означает, что мир входит в свой покоящийся облик: облик стоит на своем месте, он как бы обрел свое соразмерное земле бытие. Благодаря этому создание искусства обретает присущий ему покой. Его подлинное бытие не черпается лишь в переживающем его «Я», которое говорит, подразумевает, указывает, придавая ему определенное значение.

Бытие его не в том, чтобы становиться «переживанием», нет, создание произведения искусства вследствие своего собственного бытия становится событием, откровением, становится тем ударом, который опрокидывает все прежнее, привычное, — тогда раскрыва-

ется мир, какого не было прежде. Однако этот удар совершился в самом же художественном творении, совершился внутри его так, что в то же самое время он укрылся внутрь его, делая творение нетленным. Все то, что таким образом «восходит» и таким же способом укрывает себя, и есть в своем внутреннем натяжении облик творения. Эту напряженность, это натяжение Хайдеггер назвал спором мира и земли. Присущий художественному творению способ бытия не просто назван так, чтобы можно было избежать предрассудков традиционной эстетики и современного субъективистского мышления.

Тем самым Хайдеггер не просто обновляет умозрительную эстетику, где произведение искусства определялось как чувственное свечение идеи. Правда, у гегелевского произведения прекрасного есть то общее с мыслительным подходом Хайдеггера, что оно также принципиально преодолевает противоположность субъекта и объекта, «Я» и предмета и описание бытия произведения искусства не исходит из субъективности субъекта. И все же Гегель описывает произведение искусства в направлении такой субъективности. Потому что произведение искусства есть, по Гегелю, чувственная манифестация идеи, которая мыслится мышлением, сознающим самого себя. В таком случае вся истина чувственного свечения снимается, сохраняясь в мышлении идеи. В понятии — ее собственная форма. Хайдеггер же, напротив, говорит о споре мира и земли, описывая художественное творение как такой удар, благодаря которому истина становится событием откровения, — такая истина отнюдь не хранится в истине философского понятия и не в нем приходит к своему завершению. В художественном творении совершается совсем особая манифестация истины. Ссылка на художественное творение, в котором выходит наружу истина, и должна как раз засвидетельствовать, сколь осмысленно говорить о совершении истины. Поэтому Хайдеггер в своей работе и не ограничивается лишь более адекватным описанием бытия художественного творения. Напротив, главное философское намерение его как раз в том и состоит, чтобы понимать бытие как совершение истины.

Известный сегодня представитель трансперсональной психологии *Кен Уилбер* отмечает, что в статье «Исток художественного творения» Хайдеггер интерпретирует картину Ван Гога «Башмаки», полагая, что искусство может раскрывать истину. На картине, к которой обращается Хайдеггер, изображена пара совершенно изношенных башмаков с развязанными шнурками, повернутая к зрителю. И это практически все; там больше нет никаких различимых

объектов или предметов. Хайдеггер предполагает, что эта пара крестьянских башмаков и сообщает нам, что он может, обращаясь лишь к самой картине, вникнуть в суть ее послания.

Вокруг этой пары нет ничего, что могло бы сказать, с чем они связаны, лишь неопределенное пространство. На них нет даже прилипших комков земли с поля или сельской дороги, которые могли бы по крайней мере намекать на их использование. Пара крестьянских башмаков и больше ничего. И все же...

И все же Хайдеггер глубоко проникает в форму произведения искусства как такового и передает суть его смысла. «Из темноты изношенного нутра башмаков выступает утомленная походка труженицы. В грубой, плотной тяжести башмаков скопилось упорство ее медленного продвижения по простирающимся вдаль, бесконечно однообразным бороздам поля, продуваемого промозглым ветром. На коже башмаков осела влажная насыщенность земли. Под подошвами проскальзывает одиночество вечерней дороги среди поля. В этой вещи трепещет безмолвный зов земли, ее тихий дар созревающего зерна и ее загадочное самопожертвование в заброшенности вспаханного под пар зимнего поля. Эта вещь пронизана безропотным беспокойством за судьбы урожая, безмолвной радостью очередного преодоления нужды, трепетом перед явлением рождения и ознобом от окружающей угрозы смерти. Эта вещь принадлежит земле, она защищена в мире крестьянки. Из этой защищенной принадлежности сама эта вещь возвышается до успокоения-в-себе.

Это красивая интерпретация, красиво выраженная и заботливо погруженная в детали картины. Тем печальнее, что практически каждое высказывание в ней неточно.

Начать с того, что это башмаки самого Ван Гога, а не какой-то крестьянки. К тому времени он был городским жителем, а не сельским тружеником. Под подошвами башмаков нет ни пшеничных полей, ни медленного продвижения по бесконечным бороздам, ни влажности земли, ни одиночества полевой дороги. Нельзя здесь найти ни капли, ни единого следа таинственного самопожертвования в заброшенности вспаханного под пар зимнего поля. «Картина Ван Гога есть раскрытие того, чем вещь, пара крестьянских башмаков, является в истине», — восклицает Хайдеггер.

Уилбер пишет: давайте для начала обратимся к замыслу творца как его описывал Ван Гог или, скорее, к тому, что он рассказывал вообще об обстоятельствах, приведших к созданию этой картины. Поль Гоген, деливший с Ван Гогом комнату в Арле в 1888 г., заметил, что Винсент хранил пару страшно изношенных башмаков, которые, похоже, имели для него очень важное значение.

## Живопись и скульптура

В противовес импрессионизму, течению, которое старалось быть живописным, символисты отвергали яркость красок. Их представления о красоте воплощались в самых странных формах, поскольку они проявляли свою гениальность в тех областях человеческого духа, которые были мало освоены. Это мечта и воображаемый мир, фантастика и миражи, магия и закрытость, сон и смерть. У живописцев-символистов были великие предшественники. Это испанский художник *Франсиско де Гойя* (1746—1828), которого называли «великим всеокрушителем», английский поэт и художник *Уильям Блейк* (1757—1827), швейцарский живописец *Иоганн Фюсли* (1741—1825).

Неслыханная революционность Гойи (он официально работал при королевском дворе) обнаруживается в том, что в его творчестве впервые заговорил о себе мир сновидения и безумства. Чудовищное, адское в предыдущей живописи (демоны, искушающие святых, и нравственные уроды, издевающиеся над Богочеловеком) всегда теснилось в мире, внешнем для художника и его героя, но в изображении Гойи людей и мир неудержимо захлестывает неумная адская сила, полная свирепой жуткой укорененности в жизни. Даже пейзаж иногда представлял зловещим. «Капричос» (первоначально эта серия рисунков называлась «Сны») возникли в разгар Французской революции (1798) после тяжелой болезни художника, характер которой нам неизвестен, но которая сравнима с депрессивными (угнетающими) состояниями и демонической одержимостью, затронувшей в то время многих художников (уродливые головы скульптора Франца Мессершмидта, мрачные гротескные образы Фюсли, дьявольские лица Джона Флаксмана, предельное отчаяние и заброшенность Каспара Фридриха).

Впрочем, за напряженным трагизмом картин ада и хаоса у Гойи стоит еще не подорванное желание сопротивляться этим стихиям. К 40-м гг. это внутреннее сопротивление, судя по всему, ослабевает, потому что изображения человеческого уродства, пошлости, нелепости из трагических все чаще становятся комическими. Однако в своих гравюрах и рисунках, в росписях «Дома Глухого» Гойя воссоздает кошмары и галлюцинации: он порождает чудовищ, созывает колдуний, он открывает дверь безумию. «Ему подвластны «формы, которые могут существовать лишь в воображении людей», и, замкнувшись в своей глухоте, он изживает страх одиночества, сражаясь карандашом и кистью с осаждающими и дразнящими его демонами»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: *Энциклопедия символизма*. М., 1998. С. 37.

Известный испанский философ *Хосе Ортега-и-Гассет* (1883—1955) написал книгу о двух испанских живописцах — *Диего Веласкесе* (1599—1660) и *Гойе*. Философ задается вопросом: зачем Гойе было нужно писать такие картины? Может быть, это неприязнь к красотам в живописи или стремление попать любое искусство? А может быть, причудливая исповедь, свидетельствующая об остром и ясном осознании трагедии человеческого бытия?<sup>1</sup> Разумеется, всякая картина, которая что-либо «выражает», неоднозначна. Неоднозначен знак, таящий одновременно множество смыслов. Вот почему недостаточно увидеть знак, посмотреть на картину. Их важно осмыслить, т.е. отбросив все лишнее, оставить одно, которое и будет истинным. Для этого важно определить, каково было намерение художника, а так как последнее есть не что иное, как событие его жизни, мы обречены постоянно возвращаться к человеческому измерению его бытия. Другого выхода нет. Любой, даже малейший штрих отбрасывает нас от полотна, стены, доски, листа бумаги в призрачную сферу человеческого существования.

Гойя пишет на все темы без исключения — божественные, человеческие, фантазмагорические, берется за религиозные картины, аллегории, забавные гравюры и даже карикатуры. Как объяснить ненасытность, с которой Гойя поглощает поток современных ему тем? Великое многообразие тем в работах Гойи открывает нам еще одну сторону его творчества — подход от противного. Большую часть жизни Гойя — ни прямо, ни опосредованно — не имел к своим темам ни малейшего отношения. Но позже в нем вдруг проснулась тяга к сокровенному, глубоко интимному вдохновению, почти маниакальному интересу к сюжетам, которых ему никто не заказывал и от которых он получал явное удовольствие.

Как мы увидим позже, — пишет Ортега-и-Гассет, — это было не чем иным, как тягой к «противоположному», причем такой сильной, что, если филолог удосужится пояснить нам значение «каприччо» для Гойи — слова, постоянно мелькающего в его переписке и названиях картин, станет очевидным, что для него оно означает все, стоящее за рамками ремесла живописца. Смысл, приобретенный позднее «капризами» Гойи, не должен затмевать ни изначального облика его личности, ни его отношения ко всем проявлениям жизни, включая и само ремесло<sup>2</sup>.

Предметы или люди, которых изображает Гойя, не вызывают у него ни особого участия, ни человеческого тепла, которые так или иначе неминуемо перешли бы от художника на полотно. Он просто

<sup>1</sup> См.: *Ортега-и-Гассет Х.* Веласкес, Гойя. М., 1997.

<sup>2</sup> Там же. С. 251.

помещает их перед собой, а затем переводит на язык живописи — одних тщательно, других с ужасающей небрежностью. В картинах, написанных им, — психиатрические лечебницы, исправительные заведения, маскарады, казни, расстрелы, кораблекрушения, сцены ужаса. Общеизвестно, что попадая на полотно Гойи, человеческое существо превращается в куклу-марионетку, легко заменяемую другой. Нет лиц, есть только маски.

Одна из картин Гойи называлась «Сон разума порождает чудовищ». Мы видим на полотне спящего человека, вокруг которого теснятся монстры. Что хотел сказать нам живописец? Может быть, это предостережение? Отключенный разум — раздолье для чудовищ? А может быть, напротив, это праздник дьяволиады, который возможен только когда разум пребывает во сне?

### Прерафаэлиты

Предшественниками символистов в области живописи считаются также *прерафаэлиты* — представители романтического течения в английской эстетике и искусстве второй половины XIX в., которые в новых условиях стремились использовать образную систему и типы «наивной религиозности» средневекового и ранневозрожденческого искусства и литературы эпохи «до Рафаэля» (итальянский живописец *Рафаэль Санти*, 1483—1520). Прерафаэлиты отвергали иллюстративную серость современного им официального искусства. Они желали вернуться в прошлое, к творческим истокам изобразительного искусства. Название движению дано основанное во главе с поэтом и живописцем *Д.Г. Россетти* (1828—1882) группой английских художников «Братство прерафаэлитов». Позже в творчестве прерафаэлитов усилился отвлеченный декоративизм и мистическая усложненность образов. Но прерафаэлиты искали связи с повседневной жизнью, обращались к проблемам эстетической организации среды.

Однако все это предшественники символизма. Что же о самих мастерах этого направления? О чем они писали? «Актрисы и дамы полусвета тех времен, при всей невинной красоте известные скандальными нравами, в нарядах недоступных принцесс и с аффектированными манерами, воплощают близкий символистам идеал. Их жизнь протекает в волнующе-ирреальной атмосфере, среди позолоченной лепнины, в окружении волшебных садов. Эту обстановку узнаем мы и на живописных полотнах, и в прозе, и в поэзии»<sup>1</sup>. Поэты и живописцы выбирают одни и те же мифы. Если живописцы находят импульсы вдохновения в романах или в поэзии, то писатели вдохновляются моделями из изобразительного искусства.

<sup>1</sup> *Энциклопедия символизма*. М., 1998. С. 49.



Так, «Принцесса дорог» *Жана Лоррена* представляет собой прозаическое истолкование картины *Э. Бёрн-Джонса* «Король Кофетуа и нищая». Причем особое внимание привлечено к бледным, как слоновою кость, испачканным кровью босым ногам девушки, глаза которой сияют пронзительно-печальным синим огнем. Если натуралисты и импрессионисты добивались в своем искусстве правдоподобия, то символисты, напротив, искали возможности передать тончайшие переливы души, ее роптания. Они не довольствовались одним лишь обольщением зрения.

Эстетика символизма была бы невозможна без важного, имеющего принципиальное значение открытия австрийского психиатра *Зигмунда Фрейда*. Психическая жизнь отличается гигантским разнообразием, вплоть до высочайших проявлений гениальности. Говоря о психических процессах, эстетики часто пользуются метафорическими образами. Так, человеческое сознание представляют как сцену, на которой что-то появляется и исчезает, разыгрываются разнообразные события. Мыслители XVIII в. полагали, что сознание человека предельно прозрачно, а процесс мышления реализуется без всяких помех. Если логически доказана некая истина, она оказывается приемлемой для всех. На то и дан человеку разум, чтобы откликаться на зов ума. Мышление понималось как чистый процесс продвижения к ясному и понятному всем представлению.

За минувших два столетия картина резко изменилась. Оказалось, что сознание реализует себя не просто, а преодолевая внутренние коллизии разума. Истина нередко сплетается с предрассудком. Представления о психических процессах стали гораздо более драматичными после того, как был открыт феномен бессознательного. Оказалось, что сознание и психика — не одно и то же. Постепенно предположение, что за пределами сознания может иметь место только физиологическая деятельность мозга, вытеснялось другой идеей. Далекое не все, что происходит в нашей душе, в нашем внутреннем мире, проникает в разум. Можно представить себе человеческую психику как огромное шоссе, погруженное во мрак. А сознание? Его можно уподобить свету фар, которые освещают дорогу. Тонкий светлый луч среди непролазной темноты. Человек — мыслящее существо. Однако это вовсе не означает, будто его сознание работает безостановочно. Огромную роль в нашей жизни играют неосознаваемые процессы психики.

Открытие Фрейда разрушило традиционное представление о человеке. Со времен греческих мыслителей европейская традиция рассматривала человека как единственное существо, наделенное

способностью автономного разума. Если признать, что в душе происходят неосознаваемые, не подвластные осмыслению процессы, которые могут влиять на сознательные, рассудочные представления, то традиционный образ человека разрушается. Оказывается, многое из того, что определяет поступки и мысли человека, гнездится в бессознательном. С этого времени *феномен бессознательного* стал часто определять практику искусства.

☞ Я спросил одного из своих пациентов, может ли он припомнить самый счастливый день своей юности. Мой собеседник, человек уже немолодой, неожиданно просиял. «Да, — сказал он, поразив меня быстротой реакции, — несомненно. Это было во время войны. Я, тогда еще совсем юный, попал под бомбежку, взрывы бомб следовали один за другим. Вокруг, точно факелы, горели танки, на снегу чернели трупы. Отчаянно выла сирена».

На какую-то долю секунды пациент мысленно покинул стены кабинета. Он замолчал. В глазах появилось таинственное выражение. «Я оказался под мостом, — продолжал он после паузы. — Устроился на какой-то тумбе, подсознательно ощущая некое укрытие над собой. И вот что странно, я не испытал никакого страха. Напротив, совершенно неожиданно я почувствовал какой-то прилив радости. Мне вдруг показалось, что все это происходит не со мной. Я только зритель. Эти люди, которые гибнут от взрыва, вообще из другого мира. Вопреки здравому смыслу и даже инстинкту выживания я почувствовал поразительный взлет души».

Человек вдруг поднялся из-за стола, словно захваченный воспоминаниями. «Моя жизнь, — сказал он, — не баловала меня удачами. Выпало немало зловключений. Помню один из рассказов Василия Шукшина. Сельчанин вспоминает, как он мчится по степи в какой-то безумной скачке, с предельным напряжением сил. Прошли десятки лет. Этот эпизод вышлывает из памяти, и герой рассказа думает: никогда в жизни я не был так счастлив, как в тот миг из прошлого...»

Мой собеседник перегнулся через стол. «Скажите, это, наверное, безумие? Война — страшное потрясение. Но я был счастлив в те минуты, как никогда. Всю жизнь, когда мне было особенно тяжело, я вспоминал бомбежку, и она заполняла мою душу радостью. Неужели такое возможно?»

Моему собеседнику казалось, что его переживания уникальны. Но это совсем не так. Когда мы вспоминаем свое прошлое, происходит преобразование критического мышления. Наши эмоции не выдерживают суда рассудка. Мир на грани смерти кажется неизъяснимым блаженством. Ночное скакание по степи, неоправданное

расчетом, оценивается как постижение смысла жизни. Убогое существование воспринимается как обретенное счастье. Бессмысленные лозунги, которые мы выкрикивали на площади, обретают статус абсолютной истины. Прimitивная попевка поднимает со дна души немислимый энтузиазм.

Каждый человек хранит собственную мозаику воспоминаний. То, что происходит с ним, не растворяется, не исчезает... Оно уходит в глубины подсознания и там живет своей уникальной жизнью. Нарастают целые пласты чувствований, некогда испытанных состояний. Психологи предупреждают: иногда память несет конструкции более поздних впечатлений. Это специфическая архитектура событий и грез.

У этих «кадров» своя логика. Она не совпадает с обычным рассудком. Нечто кошмарное переплетается с мигмом блаженства. Эпизод счастья из-за какой-то детали всплывает в памяти как грозное предостережение. Здесь правит бал ее величество похоть. Не случайно Фрейд говорил о методе свободных ассоциаций. Одно тянет за собой другое...

Открытие Фрейда многое изменило в искусстве, в том числе в живописи символизма? Художник отныне погружается в сферу бессознательного. Визуальный образ стремится стать знаком невыразимого. Французский график и живописец *Одилон Редон* (1840—1916) первым, судя по всему, пытается выразить эту ситуацию. «В искусстве, — пишет он, — все получается путем безропотного подчинения бессознательному».

Пытаясь выразить код бессознательного с помощью кисти или резца, символисты постоянно обращаются к одним и тем же темам: женщина во всех вариантах — роковая, порочная, развращенная, а с другой стороны, идеализированный образ «женщины-цветка»: цветок во всем многообразии видов и стилизованных форм. Эротика, смерть, Сатана с его садизмом, сладострастием. Но откуда такое смешение тем? Отчего именно порочность и целомудрие в одном флаконе?

Объяснение опять-таки находим у Фрейда. Оказывается, человеческие чувства всегда двойственны. Примером такой двойственности (амбивалентности) может служить сплетение любви и ненависти. На уровне бессознательного восприятия нежность может сопровождаться неприязнью, симпатия переходить в антипатию, удовольствие — в неудовольствие, радость — в горечь. Человек одновременно испытывает противоположные чувства. Обычно одно из этих переживаний гнездится в бессознательном и заменяется дру-

гим переживанием. Амбивалентность как понятие широко используется в психологии и эстетике.

В состоянии амбивалентности каждая установка «выправляется» собственной противоположностью. Это состояние отличается от переживаний, в которых не до конца обнаруживаются проявленные чувства. Амбивалентность выражает глубинную взаимосвязь самых разных переживаний. Римский поэт *Катулл* (ок. 87 — ок. 54 до н.э.) писал:

Любовь и ненависть кипят в душе моей,  
Быть может, почему, ты спросишь — я не знаю,  
Но силу этих двух страстей  
В себе я чувствую и сердцем всем страдаю...

Фрейд полагал, что это понятие удачно выражает противоположность влечений. В работе «Анализ фобии пятилетнего мальчика» (1909) он отмечал, что природа чувства у человека складывается из противоположностей. Внутренне разнородные «эмоциональные сцепления» в сфере чувств у взрослых обнаруживаются в сознании только на высоте любовной страсти. В классическом исследовании американских психологов *В. Вульфенштейна* и *Н. Лейтеса* «Хорошая плохая девушка» предпринятый анализ позволил авторам проникнуть в механизм сотворения кумиров. Ученые развернули перед нами определенную психологическую мотивацию, лежащую в основе конкретного образа. Они раскрыли механизм, который соединяет в себе комплекс противоречивых чувств.

Привлекательность популярной героини основана на ее многочисленных связях с мужчинами и на предположении, что она не заходила с мужчинами «слишком далеко». Так, героиня появляется в музыкальных фильмах: танцующую девушку окружает хор мужчин. Связь с ними мимолетна и стилизована, так как танцует она с каждым понемногу, не выделяя никого. Двойственность чувств здесь проявляется в том, что, с одной стороны, героиня должна быть в меру порочна. Если она пресна, добродетельна, то не вызывает острых переживаний. Но, с другой стороны, она не должна быть и распутной, поскольку в таком случае оказываются смешными даже самые романтические чувства. Сюжеты многих американских фильмов, как показало исследование, эксплуатируют эту неопределенность, сплетение обожания и презрения.

«В эпоху символизма женщина занимает господствующее место. Противостоят друг другу две тенденции: с одной стороны, женщину идеализируют, изображая ее чистой, целомудренной, глубоко религиозной или далекой; с другой — создается образ женщины развратной, проклятой, увлекающей мужчину на путь порока и паде-

ния»<sup>1</sup>. В своей невинной наготе женские образы французского живописца *Люви де Шаванна* (1824—1898) отражают пасторальную, сельскую идиллию. В символизме рождается обостренный интерес к миру естественному, органичному, идиллическому.

Особое место в символизме занимает творчество французского живописца *Поля Гогена* (1848—1903). Необычная жизненная судьба этого человека, его удивительно богатое и в то же время полное противоречий творчество не перестают волновать нас и в наши дни. Не находя удовлетворения в окружающем его обществе, он бросает городскую жизнь. Сначала уезжает в бретонскую деревню, но и оттуда бежит от современной цивилизации — на тихоокеанские острова. В гжучих тонах его картин таитянского периода обаяние тропической природы, ее жителей, нетронутых цивилизацией, словно переплетаются с мечтой художника. И именно из этого противостояния мечты и действительности рождается одно из самых интересных явлений в живописи нового времени.

Гоген очарован красотой тропической природы. Упиваясь ее яркими красками, светом, удивительным сочетанием тонов, он рисует свои первые картины экзотического мира. И это не только природа острова Мартиники. Произведения, созданные на острове, воскрешают старый сон художника, его мечту, которую он пронес через всю жизнь. Здесь он впервые рисует картины, которые определяют и предскажут его дальнейшие искания, произведения, которые могли быть созданы только им.

По пологому склону побережья к лазурному морю спускаются женщины в белых длинных туниках. Они несут на голове широкие плоские корзины. Стройные линии высоких пальм расчленяют картину и как бы подчеркивают ее своеобразный декоративный ритм. Вершины пальм колеблются на ветру. Стройные фигуры туземок под стать тонким стволам пальм. Впервые картины Гогена пронизывают ядовито-жгучие тона глубоких густых красок.

Синтезом художественного творчества Гогена этого периода является его «Пейзаж острова Мартиники» (1887), картина, находящаяся в эдинбургском собрании Мэйтлендов. Спокойный матовый голубен, фиолетовые тона земли с розовыми, кирпичными и оранжевыми отсветами. Оливковые и контрастирующие с ними ярко-изумрудные тона уходят в даль тропической растительности. Вдали из синевы моря поднимаются индиговые горы, над ним распростерлось бледно-розовое небо. И вся картина вызывает у нас чувст-

---

<sup>1</sup> *Энциклопедия символизма*. С. 53.

ва, подобные тем, которые рождаются при чтении некоторых стихотворений Бодлера — его «Приглашения в путь», «Очень далеко отсюда» или «Дороги», быть может, одного из самых замечательных произведений французской лирики XIX века<sup>1</sup>.

Гоген упрекает своих давних друзей в том, что они ограничиваются только зрительным восприятием и не прослеживают таинственных глубин человеческой мысли. Находясь на острове, Гоген создал свои знаменитые полотна с таинственными, сладкими и далекими названиями, в которых отражается покой и чувственная полнота жизни детей природы, не ведающих, что скоро их беспечная жизнь будет разрушена новой цивилизацией, алкоголем, болезнями. Разрушается мир, в котором людям достаточно было протянуть руку, чтобы сорвать плод, висящий на дереве, уходит в прошлое мир, в котором люди боялись только злых духов.

Русский писатель *Константин Паустовский* (1892—1968) так описывал впечатление от картины Гогена «Романтики»: «Солнце растапливало краски на его картинах. Сок красок, блестящий и радостный, лился с холстов. Черная синева, песок, коричневый, как тело ребенка, девушки с острыми сосками, тяжелые стены прибороев. Золото в лимонах, в мимозах, в вечерах и на бедрах женщин». В этих красках воплощен замкнутый мир далекой культуры. Его центром выглядит человек. Спокойные большие фигуральные композиции, их линейная, плоскостная и цветовая декоративность рождены ритмом окружающей, увиденной глазами художника жизни. Естественное достоинство женщин, спокойные позы мужчин. Обвораживающая красота пейзажей, залитых солнцем, и ваз, наполненных цветами, передана сочетанием цветовых зон, богато оттененных и дразняще-утонченных.

Однако мир благоухающей страны окрашен не только в розовые тона. Произведения, названия которых звучат как далекая таинственная музыка, рождаются среди множества противоречий, иногда печальных. В картинах Гогена этого периода отражается мир тихоокеанских островов, но, может быть, в еще большей мере в них отображено то, что художник хотел найти на этих островах. Идеализация и суровая действительность часто сталкиваются. Как бы переплетаясь в отдельных полотнах.

Во время второго пребывания на Таити Гоген создал наиболее известные шедевры. Его палитра становится еще более красочной. Синие тона переходят в фиолетовые, розовые и пылающе-красные,

---

<sup>1</sup> *Томеш Ян*. Поль Гоген. Прага, 1963. С. 12.

они сочетаются с зелеными тонами цвета морской воды (картина «Брод», 1901). Необычайной интенсивности достигают золотые и оранжевые краски («Женщина под деревом манго», 1896). В этот период были написаны «Благоухающие дни», «Варварские стихи» и «Никогда». Из изумрудных просторов и синих теней выходят люди, увиденные внутренним взором художника, люди, которым он задает вопрос, давший название одному из наиболее знаменитых его полотен: «Откуда мы приходим? Кто мы? Куда мы идем?»

Символизм дает прекрасные произведения не только в области живописи. Значительны достижения и в области литературы. Но, может быть, надо меньше вопрошать о символизме и больше о символе? Первоначально это слово подразумевало знак, благодаря которому гость знакомит с собой, дощечку, которую он предъявляет. И вот дерево становится лесом в сонете французского поэта *Шарля Бодлера* (1821—1867), «лесом символов». И эта растительная метафора весьма значительна. Если символическая поэзия долгое время довольствовалась одним значением объекта (например, розой), то в символической поэзии множество смыслов символа — точнее: множество значений символов, из которых складывается совокупность ощущений. Это могут быть знаки очень личные: душа узнает себя в пейзаже или дает себя узнать через него, начиная с верленского лунного света до великого возгласа принятия мира в «Дуинских элегиях» Рильке<sup>1</sup>.

Обратимся к творчеству французского поэта Шарля Бодлера. Парение для него станет самым желанным способом достижения полноты, но реализуемым лишь в грезах. Бодлеру знакомы смертные муки медленного угадывания, которые способны обернуться высшей радостью. «Вся вселенная, — писал он, — есть лишь кладовая образов и знаков, которые воображение извлечет на свет и придаст соответствующую ценность». Именно в этом смысле «воображение — королева способностей». Сонет «Соответствия» может с этой точки зрения рассматриваться как ключевой текст.

Природа — древний храм. Невнятным  
Языком  
Живые говорят колонны там от века;  
Там дебри символов смущают человека,  
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.  
Неодолимому влечению подвластны,  
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,  
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.  
Там запах, цвет и звук между собой согласны

---

<sup>1</sup> *Энциклопедия символизма*. С. 181.

Бывает запах свеж, как плоть грудных детей,  
Как флейта, сладостен и зелен, как поляна.  
В других — растленное игрище страстей.  
Повсюду запахи струятся постоянно;  
В бензое, в мускусе и в ладане поет  
Осмысленных стихий сверхчувственный полет.

Ну, а сон разума? Да, он тоже присутствует в поэзии Бодлера. Хорошо известны его «Вино и гашиш», «Поэма о гашише» и «Поедателю гашиша». Здесь он анализирует «таинственные эффекты» и «извращенные радости», которые могут доставить эти снадобья, «неизбежное наказание как результат их долгого применения», наконец «безнравственность, являющуюся следствием приверженности этому ложному идеалу». Одно из стихотворений его сборника «Цветов зла» — «Отрава», связывает в единое целое все четыре предельные выражения темы, которые он развивает: вино, опиум, отравы, изливающая из зеленых глаз любимой женщины, ее едкая слюна.

Возьмем для иллюстрации стихи Бодлера «Гимн Красоте».

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?  
Твой взор — лазурь небес иль порожденье ада?  
Ты, как вино, пьянишь прильнувшие уста,  
Равно ты радости и козни строить рада.  
Заря и гаснущий закат в твоих глазах,  
Ты аромат струишь, как будто вечер бурный;  
Героем отрок стал, великий пал во прах,  
Упившись губ твоих чарующею урной.  
Прислал ли ад тебя, иль звездные края?  
Твой Демон, словно пес, с тобою неотступно;  
Всегда таинственна, безмолвна власть твоя,  
И все в тебе — восторг, и все в тебе преступно!  
С усмешкой гордою идешь по трупам ты,  
Алмазы ужаса струят твой блеск жестокий,  
Ты носишь с гордостью преступные мечты  
На животе своем, как звонкие брелоки.  
Вот мотылек, тобой мгновенно ослеплен,  
Летит к тебе — горит, тебя благословляя;  
Любовник трепетный, с возлюбленной сплетен,  
Как с гробом бледный труп сливается, сгнивая.  
Будь ты дитя небес или порожденье ада,  
Будь ты чудовище, иль чистая мечта,  
В тебе безвестная, ужасная отрада!  
Ты отверзаешь нам к безбрежности врага.  
Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?  
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,  
Освобождаешь мир от тягостного плена.  
Шлешь благовония, и звуки, и цвета!



Красота — это безупречное качество прекрасного мира здесь у Бодлера выглядит зловещим. Она преступна, она заразительна, она способна отравить. Может быть, она чудовище, а может быть, чистая мечта — неясно. Но не подлежит сомнению только главное — эту красоту, губительную или восторженную, можно и нужно пить большими глотками. Красота — это то, что открывает ворота в вечность. Вот в чем ее сила! Вот манифест символизма!

\* \* \*

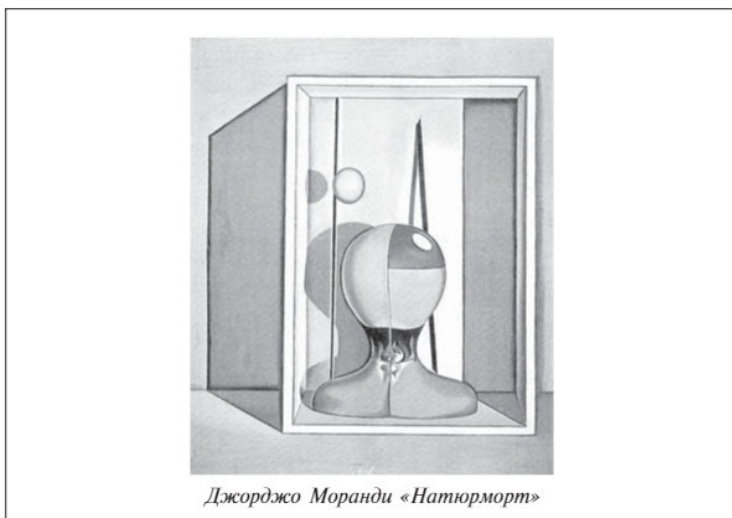
Культура модернизма предъявила многообразие мозаичных поисков, которые не укладывались в классическую традицию. Особенность модернизма в том, что разнородные художественные феномены и процессы развивались внутри него не в рамках эволюции, сменяя друг друга, а одновременно, параллельно, заявляя о себе как о равноправных течениях. Художественная практика модернизма призывала к освобождению от рабства у действительности. Этой практике был присущ пафос отрицания предшествующего искусства. Модернизм создает свою художественную символику, которая не связана с обращением к реальности. Идет поиск новых форм выразительности в искусстве.

### Литература:

- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.* М., 1987.  
*Самосознание европейской культуры XX века.* М., 1991.  
*Кривцун О.А.* Эстетика. М., 1998.  
*Энциклопедия символизма.* М., 1998.

## Тема 14

### **Фантастический гротеск и трагизм. Авангардизм**



*Джорджо Моранди «Натюрморт»*

### **Экспрессионизм**

Кто такой *Голем*? Читаем в Еврейской энциклопедии: «Голем — буквально — неоформленное тело, болванка». И далее: это человекоподобное существо, реже — любое живое существо, созданное посредством магического акта. Слово «Голем» встречается в Библии только один раз и обозначает бесформенный зародыш человека. В Талмуде термином «Голем» определяются незавершенные предметы и существа, не готовые или не приступившие к выполнению своих функций. Так, Адам до того, как Бог вдохнул в него душу, назван Големом.

Големом называется женщина до замужества. Первым это слово употребил применительно к человеческому существу, созданному путем мистического акта, Иехуда из Вормса в труде «Тайны таинств», приблизительно начало XIII в., где подробно описал необходимые для совершения этого акта (сотворение Голема) словесные и буквенные формулы и мистический ритуал. Идея о возможности

создания Голема, навеянная талмудическим преданием о чудесном сотворении человека, отражена во многих легендах средневековья.

Идея превращения мертвой материи в живую и использование для различных нужд человекоподобных механизмов — характерная черта еврейской традиции. С древнейших времен дошло предание о «терафимах» — внешне похожих на людей автоматах, охранявших Соломонов храм в Иерусалиме. Очевидно, в более позднее время терафим обрел у черных магов несколько иное значение. По сообщению раввина Абена Езры, так называли особый «прибор» для гадания. Для его изготовления убивали первенца, отрезали ему голову и намазывали ее солью, смешанной с маслом. Затем писали на золотой пластинке имя какого-либо злого духа и клали ее под язык голове, которую укрепляли на стене. Затем зажигали перед получившимся «идолом» светильники и становились на колени с большим почтением. Тогда терафим начинал отвечать на предложенные ему вопросы.

Всем легендам о Големе присущи представления о том, что Голем создается из девственно чистой материи и что он лишен дара речи. В легенде XIV в. сотворение Голема приписывали даже пророку Иеремии. Популярна была легенда XVII в. о сотворении Голема из глины. Однако раввин быстро превратил Голема в прах, испугавшись исполинских размеров, которые он быстро принял, опасаясь, что его все возрастающая сила может разрушить мир.

Человеческий дух всегда был озабочен проблемой создания искусственного двойника, обладающего интеллектом или хотя бы разумом. Наиболее подробно эта тема стала разрабатываться в прошлом веке. Более того, искусственные существа были названы *роботами*. Слово это придумал чешский писатель *Карел Чапек* и впервые употребил его в собственной драме «Россумские уникальные Роботы». В этом произведении искусственные люди — современные машины — в конце концов ополчаются на своих создателей.

☞ Однажды в Прагу явился недоучившийся студент. Крохи своих знаний он собирал в Гейдельберге и Париже, но нигде не доводил дела до конца. Он мечтал проникнуть в тайны Каббалы и овладеть властью над Големом. Это желание заставило его вновь засесть за рукописи. Расставшись с пивной кружкой, «вечный студент» принялся изучать греческие и латинские манускрипты, добрался и до древнееврейских. Наконец, ему показалось, будто он нашел то, что нужно. Поужинав на последние гроши в трактире, студент в полночь пробрался на чердак Староновой синагоги. Воображение уже рисовало ему картину будущей славы и богатства, обретаемых благодаря механическому слуге. Под грудой столетнего тряпья и изодранных книг взору авантюриста открылось глиняное тело, местами покрытое трещинами.

Студент быстро сунул в рот Голему шем (свиток с заклинаниями) и стал ждать, что произойдет. Трещины и раны на теле Голема стали срастаться, кожа стала натягиваться, грудь медленно приподнималась и опускалась. Глиняный человек поднялся; по фигуре его волнами пробежала дрожь. И с каждым ее приступом массивное тело Голема стало расти, медленно пядь за пядью поднималось к потолку чердака. Глиняное тело набухало, и ничто не могло его остановить. Чудовищная, бесформенная масса заполнила чердак. В ужасе студент подскочил к Голему и вырвал у него изо рта шем. В тот же миг Голем перестал расти, жизнь — или ее подобие — покинула его, на гигантском теле появились трещины, как в высохшей глине. Рухнув с высоты своего роста, Голем задавил несчастного студента, а затем рассыпался, обратившись в прах...

Зачем нам понадобилась эта легенда? Мы начинаем знакомить читателей с новым направлением в австро-немецком искусстве (термин «экспрессионизм» впервые появился в 1911 г. в журнале «Штурм» (Берлин). *Экспрессионизм* — течение внутри авангарда, одно из направлений европейского модернизма. Борясь против натурализма и импрессионизма, экспрессионисты считали, что искусство должно не изображать современную действительность, а «выражать» ее суть.

Для характеристики эстетики экспрессионизма весьма характерен роман пражского писателя *Густава Мейринка* (1868—1932) «Голем» (1915). В основе действия лежат фантастические события, которые разыгрались в еврейском квартале Праги. Молодому герою, талантливому художнику Атанасиусу Пернату, то ли во сне, то ли наяву (в романе сон и явь постоянно меняются местами) является Голем и приносит священную книгу. Голем, мы помним, это искусственный человек, которого когда-то сделал из глины раввин, чтобы тот ему прислуживал. Голем оживал, когда раввин вставлял ему в рот свиток Торы. На ночь раввин вынимал свиток изо рта Голема, и тот превращался в безжизненную куклу. Но однажды раввин забыл вынуть свиток, Голем бежал и до сих пор гуляет по свету и каждые 33 года появляется в еврейском квартале, после чего следуют грабежи и убийства.

По мнению исследователя *В.П. Руднева*, главной особенностью поэтики романа является нарушение принципа идентичности (самоподобия) у главного героя. То он сам себе кажется Големом, то превращается в кого-то другого. Смерть или угасание сознания здесь равнозначны появлению в другом сознании. В качестве неомифологического подтекста в романе выступают эзотерические тайны Каббалы, пронизывающие все сюжеты повествования. События, таким образом, одновременно развиваются в нескольких сознаниях, большую роль играют наблюдатели-медиумы<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 374.

Экспрессионизм, по сути дела, отразил процесс деформации искусства, выразившуюся в дисгармонии и неестественности пропорций, отказе от мелодичности звучаний и создании характера. Когда художник или композитор задумывал какое-либо произведение, то преимущественное внимание он уделял не частностям, деталям, а казавшимся главными сторонам эпохи. «Не падающий камень, а закон тяготения», как определяли сущность своего искусства экспрессионисты. Самое важное в объекте предельно заострялось, итогом чего был эффект своеобразного экспрессионистского искажения. В музыке экспрессионизма можно отметить имена таких композиторов, как австрийские композиторы — теоретик *Арнольд Шёнберг* (1874—1951) и *Альбан Берг* (1885—1935), немецкий композитор и дирижер *Рихард Штраус* (1864—1949).

Немецкий музыковед *Ульрих Дибелиус* в книге «Новая музыка» поставил перед читателями целый ряд полемически острых вопросов. Один из них формулируется так: из звуков или идей слагается музыка? Автор критикует философов и эстетиков, которые, обращаясь к музыке, пытаются услышать в ней отзвук социальных конфликтов, политических манифестов, современных настроений и иллюзий. Книга была написана в середине 60-х гг., когда подозрительное отношение к идеологии было широко распространенным. Но полвека спустя в эстетике нередко возникают отголоски этой концепции. Звуки чужды идеям, умозаклучает немецкий ученый, они служат стенограммой вечности. Тщетно и бесплодно, по его мнению, искать в музыкальном искусстве то, что воплощает каскад сегодняшних тенденциозных идей. Музыка говорит с вечностью.

Наивно было бы оспаривать вполне тривиальную мысль Дибелиуса о том, что музыка — искусство звуков. Разумеется, в музыке далеко не всегда можно найти четкую связь с актуальными политическими и социальными идеями, наглядное изображение реальности. Вспомним знакомые пушкинские строки:

Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка —  
С красоткой или другом — хоть с тобой,  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незাপный мрак иль что-нибудь такое...  
Ну, слушай же.

Моцарт пытается передать Сальери содержание своего сочинения. Но слова воссоздают лишь приблизительное впечатление, получаемое от музыкального произведения. Только воображение помогает войти в строй музыки. Не давая зримой картины реально-

сти, это искусство разворачивает присущий ему дар глубокого эмоционального постижения жизни.

Музыка — это поэзия звука. Но она вовсе не враждебна, не чужеродна идеям, как это утверждает Дибелиус. Музыкальное искусство фиксирует в общественном сознании определенные ценности и идеалы, теснейшим образом связанные с мировоззрением той или иной эпохи. Пытаясь оспорить очевидную связь музыки с социальными конфликтами, с конкретными идейными манифестами, многие исследователи предлагают следующую теоретическую схему: музыка не принадлежит отдельной эпохе, давно отошли в историю те или иные политические, идеологические течения, а искусство гармонии продолжает восхищать все новые и новые поколения людей. Стало быть, именно общечеловеческое содержание составляет смысл музыки. Поэтому в ней самой надлежит искать существо этого вида художественного творчества.

Но общечеловеческие ценности рождаются не за пределами истории. Они возникают в социальных противоборствах конкретной эпохи, в коллизиях определенной исторической ситуации. Например, «Героическая симфония» *Людвига ван Бетховена* (1770—1827), воспринимаемая нами и сегодня как эталон высокого, гражданского искусства, отнюдь не утрачивает изначальной связи с революционными событиями 1789 года во Франции и антифеодальным движением в Рейнской области.

Вполне понятно, что зависимость музыки от эпохи, породившей ее, может оказаться переосмысленной в новой социальной ситуации. Здесь не должно быть упрощений. Мы помним, что творчество Вагнера и Бетховена фашисты пытались использовать в собственных антигуманных целях. Но именно это убеждает нас: музыка, ее место и роль в обществе не могут быть идейно нейтральными, безразличными к реальной социальной динамике, к расстановке противоборствующих общественных сил.

Что касается экспрессионизма, то он провозглашает отход от изображения объективной реальности. Присущий экспрессионистам крайний субъективизм проявляется в склонности к иррациональным, мистическим, патологически-пессимистическим мотивам. Эстетика экспрессионизма представлена творчеством композиторов нововенской школы, прежде всего А. Шёнберга и А. Берга. Их искусство приковывало внимание к таким аспектам психологической жизни человека, которые не претендовали на статус общезначимости. Воссоздание своеобразной музыкальной «психостенограммы» было главной задачей композиторов-экспрессионистов.

Внутренний мир художника служил источником вдохновения для экспрессионистов. Особое внимание приобретали неуловимые, уникальные эмоции, извлеченные из скрытых пластов бессознательного. Все высказывания экспрессионистов пронизывает своего рода вопль отчаяния, вызванный паническими представлениями о резко сместившемся соотношении действительности и личного сознания.

Экспрессионизм стал одной из форм индивидуалистического бунта против абсурдности современного мира, позитивного выхода из которой художник не видел. Отсюда резко критическое отношение экспрессионистов к идеалам классического и романтического искусства, которые перед лицом реального социального зла воспринимались как благодушные иллюзии. В центре внимания искусства экспрессионизма оказывались болезненные состояния души, порожденные страхом и отчаянием, тем более что вызревало оно в период Первой мировой войны. Беспощадный анализ негативных явлений реальности, идея сострадания к «униженным и оскорбленным» внесли в искусство экспрессионизма острую обличительную струю. Экспрессионистским музыкальным сочинениям свойственны разорванность мелодики. Крайняя напряженность эмоционального строя обнаруживается в предельно заостренных контрастах настроений — от сгущенно-мрачных, бредовых до инфантильно-просветленных. Лирика предстает в музыке либо в огрубленно-гротесковом виде, либо связывается со смутными видениями нервно-взвинченной психики.

Экспрессионисты применили в своем творчестве своеобразный метод музыкального мышления, который получил название *додекафония*. Додекафония — это двенадцатизвучие, или композиция на основе 12 соотношенных между собой тонов, или серийная музыка, метод музыкальной композиции, разработанный представителями нововенской школы (Арнольд Шёнбер, Антон Веберн, Альбан Берг) в начале 20-х гг. прошлого столетия.

История развития музыкального языка конца XIX в. — «путь к новой музыке», как охарактеризовал его сам Веберн, был драматичен и тернист. Как всегда в искусстве, какие-то системы устаревают и на их место приходят новые. В случае с экспрессионизмом на протяжении второй половины XIX в. постепенно устаревала привычная нам по музыке Моцарта, Бетховена и Шуберта так называемая диатоническая система, т.е. система противопоставления мажора и минора. Суть этой системы заключается в том, что из 12 звуков, которые различает европейское ухо (так называемый темперированный строй) можно брать только 7 и на их основе строить композицию.

Постепенно к концу XIX в. модуляции, т.е. переходы в родственную тональность, отличающуюся от исходной понижением или повышением на полтона, стали все более смелыми, композиторы, по выражению Веберна, «стали позволять себе слишком много». И

вот контраст между мажором и минором постепенно стал сходиться на нет. Это начинается у Шопена, уже отчетливо видно у Брамса, на этом построена музыка Густава Малера и композиторов-импрессионистов Дебюсси, Равеля, Дюка.

К началу XX в. композиторы-нововенцы, экспериментировавшие с музыкальной формой, зашли в тупик. Получилось, что можно сочинять музыку, используя все двенадцать тонов: это был хаос — мучительный период атональности<sup>1</sup>. Из музыкального хаоса было только два выхода. Первым — усложнением системы диатоники — пошли Стравинский, Хиндемит, Шостакович. Вторым, жестким путем, пошли нововенцы. Они создали целую систему из фрагментов старой системы. Дело в том, что к концу века в упадок пришел не только диатонический принцип, но и сама классическая венская гармония, т.е. принцип, согласно которому есть ведущий мелодию голос, а есть аккомпанемент. В истории музыки венской гармонии предшествовал контрапункт, или полифония, где не было иерархии мелодии и аккомпанемента, а были несколько равных голосов.

Нововенцы решили организовать музыку по-новому. Не отказываясь от равенства 12 тонов (атональности), Шёнберг ввел правило, в соответствии с которым при сочинении композиции в данном и любом опусе должна пройти последовательность из всех повторяющихся 12 тонов (эту последовательность стали называть серией). Итак, серийная техника — способы применения серии для создания художественного произведения.). Серийная техника используется многообразно. Один из наиболее общих ее принципов — непрерывное повторение серии. Вся ткань произведения составляет из сплетения серийных рядов, подбираемых из общего числа (48) по принципу того или иного взаимодействия друг с другом. В сочинениях такого рода нет ничего, что не было бы выведено из серии.

Впоследствии ученики Шёнберга — Веберн и Берг — отказались от обязательного 12-звучия серии (ортодоксальная додекафония), но саму серийность сохранили. Теперь серия могла содержать сколько угодно звуков. Например, в «Скрипичном концерте» Берга серией является мотив настройки скрипки. Серия стала автологичной, она превратилась в рассказ о самой себе. Серийная музыка развивалась активно до середины прошлого столетия. Ей даже отдал щедрую дань мэтр противоположного направления Игорь Стравинский. К более радикальным системам в 60-е гг. пришли французский композитор и дирижер *Пьер Булез* и немецкий композитор *Карлхайнц Штокгаузен*.

---

<sup>1</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века. С. 86.



## Акмеизм

*Акмеизм* — один из терминов (вначале использовалось также название «адамизм»), предложенный в 1912 г. *Н.С. Гумилевым* (1886—1921) и *С.М. Городецким* (1884—1967) для обозначения нового литературного направления, идущего на смену символизму, который переживал кризис. Чаще всего акмеистами называют шестерых поэтов. Но даже и на этот счет нет единого мнения. Некоторые авторы вообще отказывали акмеизму в праве считаться литературным направлением, признавая его новой ступенью символистской поэтики. Термин «акмеизм» был слабо аргументирован в манифестах. Краеугольные установления акмеистских манифестов далеко не всегда соблюдались на практике даже главными его участниками. Помимо руководителей в группу входили А.А. Ахматова, В.И. Нарбут, О.Э. Мандельштам и М.А. Зенкевич. «Седьмого акмеиста, — как любила повторять А. Ахматова, — не было». Заоблачной двумирности символистов акмеисты противопоставили мир простых житейских чувств и повседневных душевных переживаний.

Называя себя адамистами, акмеисты имели в виду первочеловека Адама, «голого человека на голой земле». Вот что писала Анна Ахматова, из ничего делая что-то, по определению одного из ее читателей.

Мне ни к чему одические рати  
И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.  
Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

Однако не следует думать, будто поэзия Ахматовой отличалась демонстративной простотой. За обычным житейским взглядом на мир скрывались энергия, душевный поиск, даже героическая жертвенность.

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар —  
Так молюсь за Твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

То же самое можно сказать и о *Осипе Мандельштаме* (1891—1938). Он добивался предельной ясности в словах (в отличие от усложненного языка символистов). Одно из его ранних произведений (1908):

Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с дерева,  
Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной...

Однако постепенно поэзия Манделъштама, как и Ахматовой, усложняется. Эволюция его творчества связана с внутренней борьбой с пессимистическими настроениями.

Из омута злого и вязкого  
Я вырос, тростинкой шурша,  
И страстно, и томно, и ласково  
Запретною жизнью дыша.  
И никну, никем не замеченный,  
В холодный и топкий приют,  
Приветственным шелестом встреченный  
Коротких осенних минут.  
Я счастлив жестокой обидою,  
И в жизни, похожей на сон,  
Я каждому тайно завидую  
И в каждого тайно влюблен.

Итак, речь шла о трех направлениях в искусстве прошлого века — символизме, экспрессионизме и акмеизме. Что их объединяет? Отказ от канонических форм искусства, от привычных форм самовыражения, поиск нового языка. Но вместе с тем в творчество входит нервная трепетность, отчаяние, горечь и глубокое разочарование. Так разыгрывается трагизм века, который Осип Манделъштам назвал «веком-волкодавом».

Модернизм открыл дорогу *авангарду*. Далее речь пойдет о футуризме, сюрреализме и дадаизме. Эти направления вобрала в себя скорости века, его стремительность, его грандиозный забег в будущее.

## Футуризм

*Футуризм* — одно из течений в искусстве авангарда XX в. Наиболее полно реализован в формалистических экспериментах художников и поэтов Италии и России (1909—1921) хотя последователи футуризма были в Испании (с 1910), Франции (с 1912), Германии (с 1913), Великобритании (с 1914), Португалии (с 1915), в ряде славянских стран.

Футуризм провозгласил демонстративный разрыв с традициями: «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом», — утверждал итальянский поэт *Ф.Т. Маринетти* (1876—1944) со страниц французской газеты «Фигаро». Маринетти — глава и теоретик футуризма. Он выводил футуризм за пределы собственно художественного творчества — в сферу социальной жизни, сотрудничал с итальянским дуче — Муссолини.

В первом «Манифесте футуризма» (1909) Маринетти сформулировал идеи, которые нашли полное понимание и поддержку в идео-

логии национал-социалистов, а в начале Второй мировой войны были реализованы. Особое чутье художника дало возможность Маринетти предсказать и выразить некоторые мощные тенденции, которые тогда были едва уловимы. Вот этот манифест.

- ∞ 1. Да здравствует риск, дерзость и неукротимая энергия!  
 2. Смелость, отвага и бунт — вот что воспеваем мы в своих стихах.  
 3. Старая литература воспевала леность мысли, восторги и бездействие. А вот мы воспеваем наглый отпор, горячечный бред, строевой шаг, опасный прыжок, оплеуху и мордобой.

<...>

7. Нет ничего прекраснее борьбы. Нет наглости без шедевров. Поэзия наголову разобьет темные силы и подчинит их человеку.

8. Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир невозможного! Нет теперь ни Времени, ни Пространства. Мы живем уже в вечности, ведь в нашем мире царит одна только скорость.

9. Да здравствует война — только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие Идеалы уничтожения всего и вся! Долой женщин!

10. Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль трусливых соглашателей и подлых обывателей!

11. Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун. Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадающих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек. Пусть пройдохи-пароходы обнюхивают горизонт. Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыhtят от нетерпения на рельсах. Пусть аэропланы скользят по небу, а рев винтов сливается с плеском знамен и рукоплесканиями восторженной толпы».

Любопытно, что именно знакомство с манифестом футуристов позволило американскому философу *Эриху Фромму* (1900—1980) создать своеобразную типологию людей. Он выделил среди них биофилов, т.е. людей, которых характеризует страстная любовь к жизни и ко всему живому. Это желание способствовать развитию и расцвету любых форм жизни. Содержание понятия «биофил» у Фромма не тождественно характеристике жизнелюба, воссозданного, скажем,

художественной литературой. Оптимизм, наслаждение жизнью — доминирующие психологические черты в образе Фальстафа или Дон-Жуана. Биофильство же, как его трактовал американский исследователь, — это глубокая жизненная ориентация, которая пронизывает все существо человека. Биофил не способен к тому, чтобы «раззять» действительность, увидеть ее в одном измерении. Принимая жизнь во всей ее целостности и полноте, ощущая сложность течения жизни, биофил ориентирован на то, что противостоит смерти.

Черты биофила мы обнаруживаем у многих людей. Проиллюстрируем данное утверждение ссылкой на кинофильм «Дантон» польского режиссера Анджея Вайды. Режиссеру, как он сам рассказывал о своем замысле, было интересно уловить момент, когда цели революции предаются забвению и начинается борьба за власть под лозунгом: революция может победить лишь в том случае, если у нее есть вождь. И вот Робеспьер, перед которым стоит тысяча неотложных государственных проблем, всю свою энергию начинает вкладывать в борьбу с Дантоном. А Вайде хочется, чтобы в фильме было показано, насколько противоестественна эта борьба, а по существу — игра со смертью. Итак, нужен актер на роль Дантона. Предоставим слово режиссеру: «Так или иначе вопрос решался согласием Жерара Депардьё сниматься у меня. Я видел его в театре и сказал себе: вот актер, с которым я должен работать. Это необыкновенно яркая личность, в нем просто фантастические жизненные силы. Я пригласил его на роль Дантона, потому что подумал: такого, как он, стоит убивать на экране — сразу возникает ощущение противоестественности происходящего».

Но вот другой психологический тип — некрофил. Это человек, одержимый глубинным влечением к смерти. Греческое слово *nekros* означает «труп», «нечто мертвое», «неживое» (имеются в виду жители загробного мира). Впервые это слово употребил в 1936 г. испанский философ *Мигель де Унамуну* (1864—1936). Отвечая на речь испанского генерала, он сказал: «Только что я услышал бессмысленный некрофильский возглас: «Да здравствует смерть!» В 1961 г. Фромм заимствовал данное понятие у Унамуну и занялся изучением характерных особенностей некрофилии.

Некрофильство, в определении Фромма, есть страстное желание превратить все живое в неживое, тяга к разрушению ради разрушения. Некрофил — антипод жизни. Его неудержимо влечет ко всему, что не растет, не меняется, ко всему механическому. Но движет его поведением не только тяга к омертвелому, но и стремление разрушить зеленеющее, жизнеспособное. Некрофил стремится как бы

ускорить жизнь, пройти ее земную, брентную часть и приблизиться к смерти. Поэтому все жизненные процессы, чувства, побуждения он хотел бы опредметить, превратить в вещи. Жизнь с ее внутренней неконтролируемостью, поскольку в ней нет механического устройства, пугает и даже страшит некрофила. Он скорее расстанется с жизнью, нежели с вещами, поскольку последние обладают для него наивысшей ценностью.

Некрофила влекут к себе тьма и бездна. В мифологии и поэзии его внимание приковано к пещерам, пучинам океана, подземельям, жутким тайнам и образам слепых людей. Глубинное интимное побуждение некрофила — вернуться к ночи первоздания, к праисторическому состоянию, к неорганическому миру. Жизнь никогда не является predetermined, ее невозможно с точностью предсказать и проконтролировать. Для того чтобы сделать жизненное управляемым, подконтрольным, надо его умертвить...

Для некрофила характерен исключительный интерес ко всему механическому (небиологическому). Это страсть к насильственному разрыву естественных биологических связей. В самом бытии некрофила заложено мучительное противоречие: он живет, но тяготеет к смерти; он развивается как все биологическое, но тоскует по разрушению. Некрофил ощущает творческое начало жизни, но глухо враждебен всякому творению. В сновидениях ему предстают жуткие картины насилия, гибели и омертвления. Он видит совершенно мертвый город, полностью автоматизированное общество. В телевизионном зрелище ему созвучны сцены смерти, траура, истязаний.

Характеризуя первый манифест футуризма, Фромм пишет: «Здесь уже мы встречаем серьезные элементы некрофилии: обожествление машин и скоростей; понимание поэзии как средства для атаки, разрушения культуры, ненависть к женщине; отношение к локомотивам и самолетам как к живым существам»<sup>1</sup>.

Второй футуристический манифест (1910) развивает идеи новой «религии скоростей»:

Быстрота (сущность которой состоит в интуитивном синтезе всякой силы, находящейся в движении) по самой своей сути чиста. Медлительность по сути своей нечиста, ибо ее сущность в рациональном анализе всякого рода бессилия, находящегося в состоянии покоя. После разрушения устаревших категорий — добра и зла — мы создадим новые ценности: новое благо — быстрота и новое зло — медлительность. Быстрота — это синтез всего смелого в действии. Такой

---

<sup>1</sup> Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности*. М., 1998. С. 452.

синтез естествен и наступательно-активен. Медлительность — это анализ застойной осторожности. Она пассивна и пацифична...

Если молитва есть общение с Богом, то большие скорости служат молитве. Святость колес и шин. Надо встать на колени на рельсах и молиться, чтобы Бог послал нам свою быстроту. Заслуживает преклонения гигантская скорость вращения гирокомпаса 20 000 оборотов в минуту — это большая механическая скорость, которую только узнал человек. Шуршание скоростного автомобиля — не что иное, как высочайшее чувство единения с Богом. Спортсмены — первые поклонники этой религии. Будущее разрушение домов и городов будет проходить ради создания огромных территорий для автомобилей и самолетов.

В России первый манифест итальянского футуризма был переведен и опубликован в петербургской газете «Вечер» 8 марта 1909 г. Эстетические идеи итальянских футуристов оказались созвучными поискам поэтов и художников братьев *Бурлюков*, художников *М.Ф. Ларионова*, *Н.С. Ларионовой*, *Н.С. Гончаровой*, которые стали в 1908—1910 гг. предысторией русского футуризма. Новый путь поэтического творчества возник в Петербурге в 1910 г. с выходом альманаха «Садок судей» (с произведениями Бурлюков, В. Хлебникова, В. Каменского, Е. Гуро). Осенью 1911 г. они вместе с Маяковским и Крученых составили ядро литературного объединения «Гилея». Им принадлежит самый хлесткий манифест — «Пощечина общественному вкусу» (1913): «Прошлое тесно: Академия и Пушкин непонятнее иероглифов» и поэтому следует «сбросить» Пушкина, Достоевского, Бальмонта и других с «парохода современности».

Будетляне (слово, придуманное Хлебниковым) «приказывали» чтить «права» поэтов на «увеличение словаря в его объеме производными и произвольными словами», они предсказывали «Новую Грядущую Красоту Самоценного Слова». Сам термин «футуризм» применительно к русской поэзии появился в 1911 г. в брошюре Игоря Северянина «Ручьи в лилиях. Поэзы». В январе 1912 г. в редакции ряда газет была разослана программа «Академия эгофутуризма», где в качестве теоретических основ провозглашались интуиция и эгоизм. Против гладкой певучести шуршащих шелком «поэз» петербургских эгофутуристов восстали московские будетляне-речетворцы (т.е. создатели новых слов). В своих декларациях они провозглашали «новые пути слова», оправдывая затрудненность эстетического восприятия: «Чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапог и грузовика в гостинной». Поощрялось использование «полуслов и причудливых хитрых сочетаний» (заумный язык).

Вот, к примеру, стихотворение поэта Велимира Хлебникова, «Ночь перед Советами»:

Сумрак серый, сумрак серый,  
Образ — дедушки подарок.  
Огарок скатерть серую закапал.  
Кто-то мешком упал на кровать,  
Усталый до смерти, без меры,  
В белых волосах, дико всклокоченных,  
Видна на подушке большая седая голова.  
Одеяла тепло падает на пол.  
Воздух скучен и жуток.  
Некто притаился,  
Кто-то ждет добычи.  
Здесь не будет шуток,  
Древней мести кличи!  
И туда вошло  
Видение зловещее.  
Согнуто крючком,  
Одето, как нищая.  
Хитрая смотрит,  
Смотрит хитрая!

Хлебников поддерживал устремления «будетлян» к преобразованию мира средствами поэтического языка, участвовал в их сборниках, где публиковались его поэма «Я и Э». Поэт пытался подчеркнуть важное значение всех резкостей, «несогласов» и чисто первобытной глупости. Он хотел заменить сладкогласие громкогласием.

Поэт Крученых вульгаризировал воспринятую у Хлебникова идею «заумного языка», истолковывая ее как индивидуальное творчество, лишённое общеобязательного смысла. В своих стихах он осушешил звуковую и графическую заумь.

Поэтические откровения Хлебникова воспринял, отредактировал и приумножил Маяковский. Он широко вводил в поэзию язык улицы, различные звукоподражания, создавал с помощью приставок и суффиксов новые слова — понятные читателям в отличие от заумных изобретений Крученых. В декабре 1915 г. Маяковский писал в статье «Капля дегтя»: «Первую часть программы разрушения мы считаем завершённой. Вот почему не удивляйтесь, если в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего».

Главные принципы художественной программы футуристов — движение, энергия, сила, скорость. Реализовать это они пытались достаточно простыми, если не сказать примитивными, приемами. В живописи движение часто передавалось путем наложения последовательных фаз на одно изображение. Это похоже на наложение ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В итоге рождаются «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двенадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес. Состояния души передавались с помощью абстрактно лучащихся, динамически закру-

чивающихся в пространстве цветоформ (или классических объемов в скульптуре): бунтующие массы агрессивными киноварными углами и клинья прорываются сквозь сине-фиолетовую мглу пространства.

И все же футуристам удалось добиться создания предельно напряженного художественного пространства чисто живописными средствами, чего не удавалось никому ни до них, ни после них. Справедливости ради надо сказать, что в лучших работах футуристов (особенно Северини, Боччони, Балла) эти попытки увенчались оригинальными художественными произведениями, которые вошли в сокровищницу мирового искусства.

Еще одной особенностью эстетики футуризма стало желание выразить звук чисто визуальными средствами. Шумы, которые ворвались вместе с новой техникой, увлекли футуристов, и они пытались передать их в своих работах. «Мы хотим петь и кричать в наших картинах», звучать победными фанфарами, реветь паровозными гудками и клаксонами автомобилей, шуметь фабричными станками. Мы видим звук и хотим передать это видение зрителям. Отсюда введение звука в название картин типа «Скорость автомобиля + + свет + шум». Это было время увлечения звуком. Один из футуристов назвал свой манифест «Искусство шумов».

### Культ звука

Советский режиссер *Всеволод Эмильевич Мейерхольд* (1874—1940) не был футуристом, но мы хотим показать на примере его радиоспектаклей новую эстетику того времени, новое представление о красоте. Теперь попробуйте, закрыв глаза, вызвать в своем воображении шум морского прибоя. У вас рождаются не зрительные, а слуховые образы. Плеск набегающей волны, мягкий шелест уходящей волны. Вы слышите (внутренним слухом) раскаты грома и можете даже описать этот звуковой образ. Вам нетрудно отличить рев мотора пролетающего самолета от скрежета гусениц танка. Вы можете вообразить шелест листьев векового дуба, словно разбуженного порывом ветра. Вспоминая детство или юность, вы можете представить некую звуковую партитуру: пение петуха, голоса и шумы за окном. А тот памятный вечер, когда вы были с любимой. Звуки танго, гул зала, шелест бального платья...

Мейерхольд поставил на радио в свое время пушкинскую трагедию «Каменный гость». Возможно ли «услышать» маленькую трагедию Пушкина режиссеру, который привык к зрительным образам? Он сдвинул наушники и, подавшись вперед, потянулся к чистым листам бумаги... Потрескивали приборы. Но Мейерхольд давно уже не слышал пушкинских строк, которые звучали в студии. Вереница картин возникла и закружилась в его воображении.



Белый мрамор усыпальницы. Надменный кивок статуи. Густая синева над балконом. Скорбный силуэт у гробницы. Тени, то четкие, то размытые. Образы проплывали, выстраивали спектакль, но здесь, в аппаратной казались неуместными видениями. Эфир донесет только слово. Он обескровит образ.

Радио — оскотитель? А сколько было восторгов несколько лет назад! Первые драматические передачи, беспредельное расширение сценических подмостков. Незримый занавес уходил в небеса. На спектакль собирались тысячи. Это как художественный магнит — радио... Он отвечал тогда на анкету газеты. Соединение фотографии с театром дало кино. Узы театра и радио родят новое искусство, о формах которого еще преждевременно судить.

А потом... Мейерхольду не раз приходилось бывать в студии. Когда транслировались спектакли («Мандат», «Земля дыбом», «Лес», «Дама с камелиями»), нужно было внести неизбежные коррективы. Рождалось неприятное ощущение, будто театр перестает быть праздником зримо. Гасли огни, блекла иллюминация. Это походило на проводы спектаклей в небытие.

Обычно требовательный, даже деспотичный, Мейерхольд казался в студии несобранным, рассеянным. Он часто отвлекался, забывая о репетиции, и... любезно соглашался со всеми предложениями техников. Вероятно, радио — это театр с телефонными проводами. А может быть, прав тот критик, который писал в журнале: «Мейерхольд не сказал своего слова на радио. Микрофон юн. Микрофон ищет. Мейерхольд должен помочь ему в его исканиях».

И вот он сидит в студии, пытаясь приостановить колдоворот зрительных образов. Поставить «Каменного гостя» без любовных свиданий, фехтования, неумолимого приближения статуи и погружения в бездну! Не будет видимых мизансцен. А звук проживет один миг... Радио еще не может закреплять слово в его первородном звучании. Секунды будут творить спектакль и навсегда стирать то, что отзвучало. Чувства, воплощенные в слове, унесутся в эфир и станут жить в околосемном пространстве. Что воскресит их? Фантазия слушателя! Она остановит мгновение, выткет чуткий мостик доверия, рассыплет краски.

Слушатель — маг. Он сам перевоплотит себя в зрителя. Он соберет впечатления жизни и отправится с ними в искусство. И сам насладится плодами своего творчества. Насыщенные картинностью миниатюры Пушкина показались ему вдруг образцами радиодрам. Парадоксальная мысль, будто невоплощенный импульс, искала исхода.

Могучая динамика сюжета. Точный расчет на легковоспламеняемую фантазию. Сотворчество слушателя. Выпуклость, рельефность

звука. Вот они, искомые атрибуты высокой культуры радиотеатра. В них нет комплекса сценических средств, но есть предельное внимание к слову. Нет зримых кулис, но есть музыкальные «декорации». Нет пиршества красок, но есть игра безбрежного воображения, стилизованного слуховыми образами. А звучность паузы на радио...

Пушкин великолепно слышит тишину. Не пустую и мертвую, а живую, насыщенную, полнозвучную.

Приди — открой балкон. Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной...

Как выразительны и органичны в звуковой партитуре тихие любовные вздохи, страстный шепот исповеди, жуткое угасание тона! Звуки словно воскресают, обретают объемность, освобождают музыку пушкинского стиха. Они воссоздают поэтическую атмосферу звучания.

Лязгнули чугунные ворота монастыря. Слышны мрачные церковные хоралы. Какой убедительный контраст солнечного жизнелюбия и аскетизма средневековья! Контраст, продиктованный режиссерской мыслью и поддержанный музыкой *Виссариона Шебалина* (1902—1963). Вдохновение вступало в свои права. Мейерхольд торопливо притянул к себе наушники.

Аккомпанемент кастаньет сопровождает плясовой испанский мотив. Чуть-чуть выстукивая ритм, Мейерхольд размышляет о том, как добиться от Зинаиды Райх богатства тембровых красок. Она создает в спектакле два образа — Лауры и Донны Анны... Он слушает, как приближается вдова к могиле Командора, и мысленно требует «музыкального» звучания ее шагов по каменным плитам.

Дон Гуан испуган. Командор выслушал его приглашение и кивнул головой. Об этом скажет ведущий. Необходимое пояснение. Но оно разрушит оцепенелость минуты, разорвет художественную ткань. Нет, комментатор не нужен здесь... Если слушатель не «увидит», как Командор принял приглашение к ужину, стало быть, в дерзновении Дон Гуана не было вызова. Это должно быть ясно без ведущего. Крик ужаса даст времени обратное течение. Ощутить миг, который предшествовал... Репетиции надлежит раскрывать в действии, в психологическом состоянии. Эмоционально-звуковые краски раскроют зримость тех картин, которые, точно половецкие образы, хлынули в самом начале репетиции...

Мейерхольд представил себе, как на премьеру радиоспектакля придут его друзья — Ю. Олеша, Д. Шостакович, М. Гнесин. Придет Сергей Прокофьев, увлеченный замыслом радиооперы... Они будут обсуждать постановку трагедии Пушкина «Пир во время чумы», спорить о музыке, о радиообразе, о выразительных средствах эфир...

Нет, радио не только техника. Оно объединилось с театром, раскрыло новые сферы художественного творчества. А кино и радио? Они тоже сомкнутся, несомненно. Родится новый вид театра. Радиоэкранный? Телетеатр? Всеволод Эмильевич высвободил руки, нагнулся над написанным, задумался. Таким его и запечатлел глазок фотокамеры.

### Искусство устного слова

Г. Гадамер пишет:

Однажды мне довелось наблюдать в берлинском отеле военную делегацию из Финляндии — офицеры сидели за круглым столом молча, погруженные в себя; сидевших рядом разделяла бескрайняя тундра, их душевный ландшафт, непреодолимая дистанция. Кто, приехав с Севера, не изумлялся непрестанному прибою — шумным, гулким волнам разговора на площадях и рынках южных стран, Испании или Италии! Но, вполне возможно, мы не должны рассматривать одно как нежелание вступать в разговор, другое — как особенный дар вести беседу. Потому что вполне вероятно, что разговор — это нечто иное, нежели беспрестанно меняющийся свою динамику обиходный стиль компанейской жизни. И нельзя сомневаться в том, что жалобы на неспособность к разговору подразумевали не этот стиль, а разговор в более ответственном смысле слова.

Телефон ли причина деградации нашей способности вести разговор? Способны ли люди открываться друг другу настолько, чтобы между ними вились нити разговора? Находят ли они друг в друге людей открытыми для беседы? Это ценность фотонегативов.

Образ людей, благословенных даром разговора — ведь он присутствует лишь в живой произвольности вопросов и ответов; произнесенные Конфуцием и Буддой, Иисусом и Сократом слова изменили мир.

В еще большей степени мы являемся свидетелями того, как исчезает обмен письмами, переписка. Великие эпистолографы принадлежат прошлому, XVII—XVIII вв. Очевидно, век почтовой кареты оказался для этого вида коммуникации более благоприятным, чем технический век полной одновременности вопросов и ответов. В чем и состоит примечательность телефонного разговора. Прежде отвечали «с возвращающейся почтой», что надо было понимать буквально — лошади на конечной станции поворачивали назад. Письмо теперь — отсталое средство информации.

В истории философского мышления феномен разговора, и в особенности выдающаяся форма его, разговор с глазу на глаз, именуе-

мый диалогом, тоже сыграл свою роль в том самом противостоянии, какое мы только что осознали в качестве всеобщего культурного феномена. Прежде всего эпоха романтизма, а затем ее повторение в XX в. отвели феномену разговора критическую роль, противопоставив его роковой монололизации философского мышления. Такие мастера разговора, как *Фридрих Шлейермахер* (1768—1834), гений дружбы, как *Фридрих Шлегель*, всеобщая отзывчивость которого изливалась в разговоре, не приобретая устойчивых, непреходящих форм, были в то же время философскими адвокатами диалектики, такой диалектики, которая приписывает особую, преимущественную истинность платоновскому образцу диалога, разговора.

Когда два человека, встречаясь обмениваются мыслями, можно сказать, что здесь встречаются друг с другом два мира, два взгляда на мир, два образа мира.

\* \* \*

*Авангардизм* — это совокупность разнородных направлений в художественной практике первых десятилетий прошлого столетия. Ему свойственна программа открытой социальной востребованности и ангажированности творчества. Авангардизм порывает с классической художественной традицией, которая, по мнению его сторонников, исчерпала свои эстетические ресурсы. Авангардизм провозгласил право на смелый эксперимент, на поиск нетрадиционных форм выразительности. В отличие от модернизма авангардизм не представляет собой развернутой, продуманной системы художественных положений. Отсюда размытость его границ, зыбкость определений, неконкретность общих установлений.

## Литература

- Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избр. работы. М., 1989.  
*Зейле П.Я.* Модернизм и авангардизм. Рига, 1989.  
*Русский авангард в кругу европейской культуры* / Международная конференция. М., 1993.  
*Эткинд Е.* Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы XX в.: Серебряный век. М., 1995.

## Тема 15

### Абсурдизм. Сюрреализм. Дадаизм



#### Искусство случайных ассоциаций

*Абсурд*, как известно, — нелепость, бессмыслица. Абсурдистское искусство — одно из проявлений авангардизма. В основе лежит тезис философов экзистенциализма об абсурдности бытия. Французского писателя и философа *Альбера Камю* называли «певцом абсурда». И вот что он писал:

Чувство абсурдности поджидает нас на каждом углу. Это чувство неуловимо в своей скорбной наготе, в тусклом свете своей атмосферы. Заслуживает внимания сама эта неуловимость. Судя по всему, другой человек всегда остается для нас непознанным, в нем всегда есть нечто не сводимое к нашему познанию, ускользающее от него...

Начало всех великих действий и мыслей ничтожно. Великие деяния часто рождаются на уличном перекрестке или у входа в ресторан. Так и с абсурдом... О смерти все уже сказано, и приличия требуют сохранять здесь патетический тон. Но что удивительно: все живут так, словно «ничего не знают». Дело в том, что у нас нет опыта

смерти, испытанным в полном смысле слова является лишь то, что пережито, осознано. Но у нас есть опыт смерти других, но всего лишь суррогат, он поверхностен и не слишком нас убеждает. Меланхолические условности неубедительны. Ужасает математика происходящего<sup>1</sup>.

Однако красота и абсурд — разве они стоят рядом? Между тем в 20-х гг. прошлого века во Франции в рамках авангардного искусства родилось новое направление — *сюрреализм* (буквально «надреализм», «сверхреализм»). Датой рождения этого направления считается 1924 г., когда появился «Манифест сюрреализма» основателя и бессменного лидера движения *Андре Бретона* (1896—1966). В этом документе автор очерчивает круг интересов нового движения: автоматическое письмо, случай, сновидение, подсознательное и чудесное, нечто несуразное, но реальное. Культ случая, сна и бессознательного, открытие чудесного в самой жизни, отказ от разума, поиск новых источников вдохновения, способных изменить наше восприятие окружающего мира, а затем и преобразовать сам мир...

Сюрреализм настаивал на неумяняемости художника в акте творчества. Автор соотносится только со своими фантазиями. Отбрасывалась всякая художественная традиция. Подлинным источником образов объявляется бессознательное. Поэт создает бессмыслицу, чтобы вырваться из-под оков стандарта, логических норм и раствориться в абсурде. Ошеломительность ассоциаций, буквальность истолкования слова возвращают читателей произведений сюрреалистов к детству. Язык сновидений и грез ближе к жизни. Творчество сюрреалистов — это поток сознания. Здесь правит не логика, а случайные ассоциации, оборванность мысли, непрограммированность мысли.

Однако творчество сюрреалистов весьма впечатляет. Прочитаем отрывок из «Магнитных полей» Андре Бретона и Филиппа Супо:

«Мы — пленники капель воды, бесконечно простейшие механизмы. Бесшумно мы кружим по городам, завораживающие афиши больше не трогают нас. К чему эти великие и хрупкие всплески энтузиазма, высохшие подскоки радости? Мы не ведаем ничего, кроме мертвых звезд, мы заглядываем в лица людей и вздыхаем от удовольствия. У нас во рту сухо, как в затерянной пустыне; наши глаза блуждают без цели, без надежды...

Временами ветер обнимает нас холодными ладонями и привязывает к деревьям... Мы смеемся стройным хором, распеваем песни, и никто в отдельности уже не знает, как бьется его сердце. Лиходка отпускает нас».

---

<sup>1</sup> Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 28—31.

Это ли не абсурд: «смеемся стройным хором». Вообще о чем это?

Реальность и связанный с ней реализм в искусстве были для сюрреалистов ругательным словом. Да и само понятие литературы оценивалось как нечто принципиально враждебное: «Писанина есть сплошное свинство», — говорил *Антонен Арто* в книге «Нерво-метр». Сюрреалисты утверждали, что занимаются не литературой или, по крайней мере, новой литературой. Сюрреализм — не очередная литературная или художественная школа, но образ жизни, который нужно принять раз и навсегда.

С точки зрения сюрреализма призванием литературы должно быть не рабское описание обыденности. Вот почему Бретон критиковал традиционные методы психологии. Он имел на это право, поскольку сам был по образованию психиатром. Сюрреалисты критиковали и психологизм традиционного романа, мотивированность поступков героев и распространенное в литературе правило правдоподобия. Но чему же тогда следовать? Непосредственному переживанию («Я хочу, чтоб человек молчал, если он перестает чувствовать», — писал Бретон). Переживание должно быть свободным, мгновенным и ни в коем случае не зависеть от разума.

Поиск такого вдохновения привел Бретона к открытию приемов автоматического письма — внутреннего монолога, о котором критическое сознание не успевает вынести никакого суждения. Подобная техника использована Бретоном и Супо в уже цитированных «Магнитных полях» (1919), внешне совершенно абсурдных, алогичных, но заряженных мощной поэтической энергией. Почитаем еще одни отрывок из «Магнитных полей», чтобы оценить своеобразие художественного мышления и представление о красоте у сюрреалистов.

Я всегда сострадал растениям, растущим высоко на стенах. Самый красивый из проходящих мимо — тех, кто поскользнулся на мне, — оставил, прежде чем исчезнуть, эту прядь волос — левкой; иначе я был бы навсегда потерян для Вас. Он должен был обязательно вернуться той же дорогой. Мне жаль его до слез, любящие меня подыщут неуловимые оправдания. Ибо они не понимают, что я бесславно исчезаю в вечности малых разрывов, а они напутствуют меня наилучшими пожеланиями. Мне угрожают (почему они об этом не говорят?) — ярко-розовый куст, нескончаемый дождь или чей-нибудь неверный шаг по моим бортам. По ночам они смотрят в мои глаза, как светящиеся червячки, или же наступают на меня несколько раз с теневой стороны. Я достиг пределов ароматического познания, и я мог бы врачевать, если мне заблагорассудится. Решено: я придумаю рекламу для неба и вернется порядок. Что мне надо? Стершиеся квадратики звезд? Самые предприимчивые

приподнимут небольшие пластины пены: трагическая смерть. Есть на свете ничтожные колдуны, которые только и делают, что кипятят облака в котлах, и так без конца.

Читатель может рассудить так: возможно, этот отрывок вырван из какого-то контекста. Стоит вернуть его туда, и все загадочные фразы обретут ясность. Станет понятным, кто кипятит облака в котлах? Что такое стершиеся квадратики звезд? Почему автор исчезает в вечности малых разрывов? Но надежды на такую прозрачность смысла нет, ибо сюрреалисты сознательно затемняют смысл. Автоматизм письма, т.е. пишу то, что выносится на поверхность психики, — это прием. Сам Бретон определяет этот прием как «чистый психический автоматизм».

Но сюрреалисты знали и другие способы, как сбросить иго диктата и обрести свободу. Поэтому в их творчестве рассказы о том, что они видели во сне. Они пытались добиться группового гипнотического транса, кратковременного помрачения сознания с потерей самоконтроля и достижения состояния отрешенности. Сюрреалисты предлагали, например, такой прием письма (он назывался «изысканный труп»). Участник игры продолжает фразу, которую он услышал от предыдущего игрока, но смысла всей рождающейся громады фраз, он не ведает. Получается нечто, что не имеет автора. Какой-то стихийно рожденный текст, но никто сознательно не участвовал в его рождении. Он просто сказал нечто, только что пришедшее ему в голову. В понимании сюрреалистов это означало расширить границы творчества и упразднить фигуру автора, которые ограничивают возможность создания произведения.

Сюрреалисты почти никогда не стремились к рифме или определенному размеру стиха, ритму. Основой их устремлений становится «ошеломляющий образ», необычное сближение далеких объектов, по существу не связанных друг с другом. Приведем стихи, которые называются «Изречения рака-отшельника». Они написаны А. Бретоном, который утверждает свое полное безразличие к стихотворной форме, в которой написаны эти строчки: его цель «говорить без всякой интонации, сказать нечто».

Свисают бесцветные газы  
Щепетильностей три тысячи триста  
Источников снега  
Улыбки разрешаются  
Не обещайте как матросы  
Львы полюсов  
Море море песок натурально  
Бедных родителей серый попугай  
Океана курорты  
7 часов вечера



Ночь страны гнева  
Финансы морская соль  
Осталась прекрасная лета ладонь  
Сигареты умирающих.

В целом сюрреалистическая революция представляла собой праздник абсурда. Красота не может быть бессмысленной. Однако эстетическое ощущение оказывается разнообразным и неожиданным. Вот почему сюрреализм отстаивал собственный идеал красоты. Он продолжал творческие поиски не только в литературе, но и в живописи и кино. Формулируя требования к живописи, Бретон называл три фундаментальных принципа: 1. Автоматизм, т.е. рождение образа без всякого умысла, в процессе игры или бессознательного наития. 2. Непременное выставление обманок, т.е. таких образов, которые зритель может принять за нечто иное. 3. Сновидческие образы.

Обратимся к творчеству французского художника *Андре Массона*. С 1924 г. он делал автоматические рисунки. Он брал ручку и индийскую тушь, а затем его рука быстро гуляла по чистому листу. При этом, естественно, рождались случайные линии и пятна. Они сливались в образы. Иногда художник дорисовывал их, а порой оставлял как есть. И тем не менее в лучших из этих созданий можно обнаружить удивительную связь. Можно спросить: каким образом? Разумеется, методом случайных ассоциаций. Образы преобразовались, меняли свои очертания и замещали друг друга. Так, голова лошади или рыбы могла превратиться в некий эротический образ (как сейчас мы можем наблюдать такие превращения в видеоклипах).

Оценивая живопись ранних сюрреалистов, Бретон использовал выражение «химия интеллекта». Он имел в виду таинственную галлюцинаторную власть образов, мощь бессознательного. По мнению специалистов, сюрреализм оказался явным и непосредственным детищем психоанализа. Пытаясь дать обобщенный образ сюрреализма во «Втором манифесте сюрреализма» (1930), Бретон писал:

Ужас смерти, потусторонние кабаре, погружение в сон даже самого здорового рассудка, обрушивающаяся на нас стена будущего, Вавилонские башни, зеркала неосновательности, непреодолимая стена грязноватого серебра мозгов — это слишком увлекательные образы человеческой катастрофы остаются, возможно, всего лишь образами. Все заставляет нас видеть, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить такую точку.

В 1926 и 1928 гг. испанские сюрреалисты — будущий великий художник *Сальвадор Дали* (1904—1989) и будущий великий режиссер *Луис Бунюэль* (р. 1900) выпустили в прокат два знаменитых скандальных киношедевра «Андалузская собака» и «Золотой век». Разумеется, в этих фильмах использована психоаналитическая техника свободных ассоциаций. Но фильмы создали особую традицию сюрреалистического киноязыка. Зрители помнят знаменитые кадры, которые предваряют картины Дали: режиссер, разрезающий бритвой глаз героини; рояль, к которому привязана туша быка и два монаха; корова в шикарном спальне; женская волосатая подмышка на губах у мужчины...

### Творчество Сальвадора Дали

Картины художника трудно поддаются пересказу, потому что мышление Дали — это соединение невозможного, немислимого. Он, к примеру, может вспомнить себя еще в материнской утробе и попытаться выразить это.

Внутриутробное существование связывается у Дали с образами двух поджаренных яиц: иногда он видит их на сковородке — без всякой внешней опоры; огромные фосфоресцирующие желтки и белоснежные до голубизны белки представляются ему необыкновенно ясно и отчетливо, так что видна каждая линия. Возникающие перед его мысленным взором два поджаренных яйца то удаляются, то приближаются, перемещаясь из стороны в сторону, вверх и вниз; они начинают сверкать и переливаться, как перламутр жемчужной раковины, а потом постепенно видение затуманивается и через несколько секунд исчезает<sup>1</sup>.

Картины Дали всегда загадочны, трудно понять, откуда возникает тот или иной образ. Почему художник выражает свой замысел в таинственной системе знаков. Ну, вот, скажем, картина «Яйца на блюде без блюда» (1932). На ней изображены два яйца на блюде и одно — подвешенным на ниточке в воздухе. Общий фон картины — желто-оранжевый, и две малюсенькие фигурки высовываются в проем окна, прорубленного в массивном каменном блоке. В этих фигурках, как считают специалисты, угадывается намек на отца. Но зритель вправе спросить, какая тут связь — фигурки и отец. Однако художническую логику Дали трудно выстроить...

В 1935 г. Дали публикует работу «Победа над иррациональным», в которой он выражает мысль, ставшую потом предметом многочисленных нападок: «Тот факт, что смысл моих картин, когда я

<sup>1</sup> *Рохас К.* Мифический и магический мир Дали. М., 1998. С. 55.

пишу их, для меня неясен, еще не означает, что его там нет. Напротив, смысл их глубок и сложен, но поскольку он коренится в бессознательном, то его невозможно проанализировать при помощи логической интуиции». Самому-то Дали кажется странным, что его друзья и враги не могут понять смысл его работ. Ведь он стремился, пусть неосознанно, отразить впечатления внутриутробной жизни.

Современная, так называемая трансперсональная, психология показывает, что рождение ребенка имеет для эмбриона значительные психологические последствия. Вот как описывает американский психолог Станислав Гроф рождение ребенка:

После того как мы достигли самого дна, нас внезапно поражают видения ослепительно белого или золотого света сверхъестественной яркости и красоты. Мы ощущаем, что пространство вокруг нас расширяется и нас затопляют чувства освобождения, избавления, спасения и прощения. Мы чувствуем очищение, словно только что избавились от всех тягот своей жизни<sup>1</sup>.

Но и Дали показывает вслед за Грофом, что изгнание из первоначального рая (материнской утробы) в бренный мир сопровождается ужасными потрясениями: удушьем, физическим неудобством, мгновенной слепотой, вызванной ярким светом, а также острым восприятием всех шероховатостей и неровностей реального мира после обволакивающей мягкости материнского лона — ощущения эти запечатлеваются в сознании как состояние тревоги, дискомфорта и изумления. Воспоминания об утерянном рае пробуждаются в сознании человека только на грани сна; поэтому, готовясь заснуть, Дали старается принять позу зародыша: простыня плотно облегает спину, как пациента плод, мизинцы на ногах чуть отогнуты в сторону, верхняя губа соприкасается с подушкой; художник представляет, что тело его парит в воздухе, пока совсем не исчезнет.

В картинах Дали мы часто встречаемся с одними и теми же образами. Это фрейдистский след детства. К примеру, ребенок-кузнечик. Вот он изображен в матросском костюмчике. И мы снова видим Дали — мальчика в матроске — на картинах «Призрак зова плоти» (1934) и «Галлюцинация тореро» (1969—1970). На картине «Призрак зова плоти» в роли символического чудовища, вызывающего у мальчика не столько ужас, сколько любопытство, выступает призрак зова плоти — деформированный и окаменелый женский остов на берегу моря, остов, где смешаны мягкие и твердые формы, ступни ног и одна рука ампутированы, а вторая рука опирается на костыль. На картине «Размышление об арфе» ребенок-кузнечик

---

<sup>1</sup> Гроф С. Холотропное дыхание. М., 2002. С. 96.

одет не в матроску, а в потрепанные штаны и пиджак с заплатой. Его левая ступня, удлиненная и заостренная, напоминает носорожий рог и одновременно ногу скелета с картины «Призрак зова плоти», словно наспех и небрежно вылепленную из воска. Теперь ребенок-кузнечик превратился в подростка; его голова похожа на мяч для игры в регби, один из локтей — неимоверно длинный и не обросший плотью — опирается на торчащий из земли костыль.

На картине, написанной Дали в разгар Второй мировой войны, «Геополитик, наблюдающий за рождением нового человека» (1943) художник дарует жизнь «сыну будущего». Из яйца, символизирующего Землю, появляются часть человеческого торса и рука; нога тем временем пытается разбить скорлупу, собирающуюся складками, как простыня. С таким усилием мертвец в стихотворении *Рафаэля Альберти* возвращаются на землю:

Слышно, как вы прорастаете, слышно ваше страданье,  
Слышно, как вы ворочаетесь под оболочкою почвы.  
Земля из вас лепит колос и в таинстве воссоздания  
Чувствует, как молодеет, как он наливается сочно.

Рука и торс на картине принадлежат Дали, трещина в скорлупе вызывает в памяти уходящие к горизонту ступени «Первых дней весны». Из треснувшей скорлупы вытекает лишь одна капля крови; очевидно, что рождение нового человека — процесс болезненный и долгий.

Бредовые, параноидальные образы у Дали порою принимают форму ужасных существ, которые пожирают друг друга. В 1939 г. к фотографии, на которой изображен ангелоподобный и несколько слащавый ребенок, Дали тушью пририсовал акварелью дохлую, сочащуюся кровью крысу с длинным хвостом, которую ребенок держит в зубах.

В 1925 г. Дали заканчивает одну из наиболее известных работ раннего периода — «Девушка, сидящая к нам спиной». Хаотичный мир художника, беспорядочные и неудачные поиски сменились здесь спокойной уверенностью. Тщательно написаны волосы, спускающиеся тремя крупными локонами на спину девушки. Но эта работа — исключение. В известной картине «Метаморфоза Нарцисса», написанной между 1936 и 1937 г. Дали предстает иллюзионистом: если какое-то время пристально смотреть на фигуру Нарцисса, то она исчезает и превращается в руку, возникающую из собственного отражения. Так начинается Дали вступление к своей поэме, которая одновременно является комментарием к картине и ее переложением на другой выразительный язык. Между большим и указательным пальцами — яйцо, росток, орех или луковица, из которых возникнет новый Нарцисс — цветок, проросший сквозь яйцо.

Значительное место в творчестве Дали занимает Вильгельм Телль, герой швейцарской народной легенды, отразившей борьбу швейцарцев против Габсбургов в XIV в. Миф о Вильгельме Телле входит в творчество Дали в 1930 г., сразу в живописи и в поэзии, причем трактует его Дали весьма необычно. Поэма «Великий Мастурбатор» написана в сентябре 1930 г. Описывая огромную картину, которая лежит между двумя Великими Мастурбаторами на перьевой подушке, он говорит, что на картине бесконечное количество маленьких ярко раскрашенных скульптурных изображений Вильгельма Телля. На заднем плане картины, которую описывает Дали в поэме, друг против друга стоят две большие скульптуры Вильгельма Телля: одна из шоколада, другая из экскрементов. За ними — уходящая вдаль аллея с фонтанами; в одном из них среди грибов видна медаль.

На картине «Старость Вильгельма Телля» туго натянутая простыня скрывает разыгравшуюся за ней эротическую драму. Около Вильгельма Телля — две молодые женщины. Фигуры, изображенные в правой части картины, навеяны Библией: в слезах покидает молодая пара рай, откуда они изгнаны. Ту же пару мы видим и в левой части картины, но теперь поза женщины, привязанной к простыне, напоминает страдающую Андромеду — в греческой мифологии дочь эфиопского царя Кефея и Кассиопеи, отданная в жертву морскому чудовищу и спасенная Персеем. У основания подпорки, поддерживающей другой край простыни, — профиль Наполеона, как на медали в поэме «Великий Мастурбатор». И наконец посередине простыни — тень огромного африканского льва; само животное находится в какой-то точке вне картины, возможно, рядом со зрителем, и именно оттуда рассматривает — то ли с любопытством, то ли с изумлением — фигуры на полотне.

Специалисты говорят, что силуэт на простыне может быть истолкован как метафора Вильгельма Телля. Ведь в конце концов тень, отбрасываемая львиной мордой, приходится как раз на то место, где расположена нижняя часть тела обнаженного старика. Однако действительно ли это можно принять за некую трактовку или это попытка угадать направление фантазий Дали?

Вот картина Дали «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепьяно» (1931). Седовласый юноша несколько фантазмагорического вида в накидке, закрепленной английскими булавками, смотрит прямо перед собой — на стоящее перед ним фортепьяно, на клавишах которого вспыхивают шесть последовательно увеличивающихся в размерах изображений Ленина. На откинутой крышке — нотная тетрадь, но нотных знаков на ее страницах нет,

вместо них по тетради ползают муравьи; в проеме полуоткрытой двери видны зыбкие очертания скал.

Специалисты толкуют, что расшифровать эту картину в целом довольно просто: фантазмагорический юноша — это сам Дали, и родной для него пейзаж за дверью подтверждает это. На обломках отжившей свое западной культуры — символом ее является фортепьяно и нотная тетрадь, годная лишь на пищу муравьям, — возникает Ленин, голова которого окружена сиянием, напоминающим нимб святого. Критики говорят, что труднее всего объяснить горсть черешен на плетеном стуле с деревянной спинкой, на которую положил руку седовласый юноша. Однако неужели только черешни оказываются загадкой? Скорее всего это просто беспредельная и глубоко индивидуальная игра фантазии Дали.

### Авангардная музыка

После Второй мировой войны много говорилось внутри авангарда о непригодности старой художественной культуры для «нового человека». Предлагалось развитие музыки начать с нуля. Это означало создание нового звукового мира, резко противоположного природным основам музыкального творчества. Среди музыкантов авангарда была провозглашена «спиритуальная» (сугубо духовная) революция. Трудно назвать более характерную фигуру из числа композиторов старшего поколения, чем *Дэн Рудьяр* (1895—1984). Сначала он был известен как астролог, а затем как композитор.

Для Рудьяра музыка — это передача особых состояний сознания, интенсификация чувств. В книге «Магия звуков» он излагает музыкальную теорию, которая восходит к учению древнегреческого философа Пифагора. Тот утверждал, что слышит музыку сфер универсума. Свои взгляды Рудьяр подкрепляет данными восточной философии, шаманистики, европейской средневековой мистики и традиционной индийской музыки. Что нужно, чтобы музыка зазвучала иначе? Прежде всего, считал Рудьяр, необходимо тесное соприкосновение европейской музыки с другими, иными музыкальными культурами.

Новое слушание и переживание музыки иногда постигается благодаря применению психоделических средств, но тот же результат достигается практическим усвоением учений Востока о дыхании, об отношении к собственному телу. Композиторы позднего авангарда и поставангарда в Европе и Америке, как отмечает Рудьяр, вступали в контакт с азиатскими учителями-гуру и от них получали новую трактовку звуков. Познание восточной музыки послужило стимулом

для замены европейских традиций музыкального воспитания новыми представлениями о музыке как медитации (глубинном духовном сосредоточении).

Рудьяр считал, что скоро музыка вообще станет медитацией. Архаическая магия, писал он, когда-то применяла ритмическое повторение, приобщаясь таким образом к ритмам космоса.

Приходится много раз ударять молотом для того, чтобы изготовить металлический гонг высокой степени резонанса. Ну а если нужно изменить привычки разума или чувства, прервать, прекратить психическое влияние своего «Я», источающего неуверенность, страх и разочарование, на это потребуется значительно больше усилий.

Эти высказывания Рудьяра призваны служить обоснованием музыкальной медитации. Рудьяр писал свою итоговую книгу, когда в США и Западной Европе уже существовала развитая форма медитативной «минимальной» музыки. По словам Рудьяра, она привлекает людей, страдающих от психических комплексов напряжения, от травм, наносимых обществом, утомительной жизнью с ее конкурентной борьбой, быстро сменяющимися моделями на мысли, чувства и поведение. Повторение одного и того же в медитативной музыке может успокаивать напряженные нервы и вести к квазигипнотическим состояниям, при которых дух становится «тихим как озеро, где отражается небо».

Один из лидеров послевоенного авангарда *Карлхайн Штокхаузен* (р. 1928) шел сходным путем к концепции медитативной музыки. Выступив в начале 50-х гг. в качестве фанатичного приверженца так называемой «сериальной техники композиции», т.е. замены музыки рационально сконструированными звуковыми комплексами, он через два десятилетия вдруг резко изменил свои убеждения. В 1968 г. Штокхаузен опубликовал открытое письмо к молодежи «Вместо паники и страха — высшее сознание», где поделился своими представлениями о великих переменах: «Нас ждет такое, что можно сравнить с появлением первых растительных организмов из неживой материи, первых животных из растительного царства: новая ступень в развитии сознания».

До сих пор, писал Штокхаузен, в современной музыке недооценивалась роль интуиции. Он отныне желал бы радикально изменить это положение, для чего предложил путь импровизаций в небольших инструментальных ансамблях. Правда, это не просто игра на инструментах и не просто импровизационное сочинение музыки. Это священнодействие, звуковая магия. В состоянии особой сосредоточенности каждый из участников ансамбля приобретает новые внутренние качества, в нем начинает действовать подсознание,

партнеры взаимно сближаются. Причем это не обычная творческая близость музыкантов-ансамблистов, а совместное преобразование: «Играй колебания в ритме частей своего тела. Играй колебания в ритме твоей клетки. Играй колебания в ритме твоей молекулы. Играй колебания в ритме твоего атома. Играй колебания в ритме мельчайшей частицы твоего сознания. Пусть между моментами будет достаточное молчание. Когда почувствуешь себя свободным, смешивай ритмы в любой последовательности».

Такого рода наставления связаны с одной из самых причудливых фантазмагорий Штокхаузена: человек, развивший в себе сферу подсознания, уподобляется электронной системе, улавливающей «волны» и «ритмы», которые идут из космоса, исходят от земных объектов, от атомов собственного тела; музыкант только посредник, воспринимающий эти импульсы и передающий их в звуках. Некоторые участники ансамбля выражали недоумение по поводу этих взглядов. Один из них спросил композитора: о каких ритмах идет речь? «Разве вы никогда не ощущали во сне ритм Вселенной, не летали меж звезд, не запечатлевали в своем опыте вращение планет или других небесных тел Солнечной системы?» «Нет, — ответил музыкант, — к сожалению, я не располагаю таким опытом».

Музыку Штокхаузен трактовал как орудие и ритуал медитации. Она не нуждается в том богатстве содержания, которого достигало искусство прошлого. Ее средства минимальны, бедны, но направлены неизменно на эффект гипноза, завораживания. Мир, создаваемый такой музыкой, можно передать фрейдовским словом «аутизм». Так называется погружение в мир личных переживаний с активным отстранением от контакта с реальностью.

В великие творческие эпохи прошлого между музыкантами и слушателями существовало взаимопонимание. Художественные вкусы отражали общие принципы мировосприятия. И хотя провозглашенное авангардом пассивное слушание музыки может вызвать глубокое успокоение, гармоническое состояние духа и нервную разрядку, разве музыка не имеет иной эстетической значимости? Разве она не призвана рождать пламенные страсти, одухотворенные всплески духа?

## Дадаизм

В рамках авангардистского искусства родилось еще одно направление — *дадаизм*.

Дадаизм (от французского *dada* — «деревянная лошадка», слово выбрано наугад, на случайно открытой странице словаря) — движение в искусстве и литературе минувшего века. Опыт Первой миро-



вой войны, доказавший ничтожность человеческой жизни, вызвал у многих художников ощущение бессмысленности человеческого существования. В сознании дадаистов возникла парадоксальная мысль о необходимости разрушения человеческого разума и его достижений. Они предложили искоренить те культурные принципы, которые, как они считали, ответственны за катастрофу. Отсюда иррационализм, своеобразный антиэстетизм дадаизма, бессмысленность набора слов и звуков. Но бунт и эксперимент в искусстве не являются признаками подлинного новаторства. Они — свидетельство опустошенности и усталости, парализовавших духовную жизнь Европы накануне и в период войны. Австрийский поэт *Райнер Мария Рильке* (1875—1926) утверждал: «Искусство никому не нужно... Разве оно способно лечить раны или избавлять человека от горечи утраты? Оно не в состоянии помочь отчаявшемуся человеку. Не может накормить голодного и согреть замерзшего». Ведущая тема его поэзии — преодоление одиночества через любовь к людям и слияние с природой.

Еще до появления дадаизма, когда о нем не было и речи, поэт выразил то, что заставляло писателей сомневаться в смысле и значимости их творчества. Они все более приходили к мысли, что искусству в том виде, в каком они его понимали, этому воплощению прекрасного, грозит опасность стать позолотой. Хотя слово «дада» родилось в 1916 г. в Цюрихе случайно и использовалось скорее в шутку для обозначения нового направления в искусстве, уже само его появление служило сигналом к бунту. Оно вызвало цепную реакцию во многих европейских странах.

В отличие от экспрессионизма, который стремился объединить всех в единую общность, но так и остался в основном немецким течением, дадаизм проявил себя во многих странах — в Италии, Франции, Венгрии, Югославии, даже в США. Дадаизм в гораздо большей степени, нежели течения прошлого, классицизм или символизм, существовал в тесной связи литературы и изобразительного искусства. Дадаисты стремились обратиться к искусству примитивных народов. Одним из новшеств дадаистов стало «симультанное стихотворение» (симультанный — одновременный). Возникновение такого стихотворения дадаисты объясняли тем, что города наполнены шумами, которые слышны одновременно. С «симультанными стихами» связано и другое новшество, при помощи которого дадаисты стремились привлечь к себе внимание: совместная работа над текстом, предназначенным для чтения вслух, предполагала и его совместное, т.е. многоголосое произнесение.

В области живописи дадаисты использовали прием *коллажа*. Это термин живописи, который предполагает сочетание нескольких разнородных элементов и материалов или же произведений искус-

ства и реальных объектов. Коллажем также называют картину, сделанную путем наклеивания на бумажную основу тканей, фотографий, вырезок и т.д. Коллаж как прием сам по себе отвергает порядок. Подобно монтажу в видеоклипе, алогичные коллажные композиции нарушают традиционные связи предметов. Позже один из представителей этого художественного движения писал, что дадаизм не был органичным продуктом, возникшим в качестве реакции на «святое искусство», которое витало в облаках. Это движение сложилось, когда полководцы стали писать «картины» кровью. Дадаизм вынудил деятелей искусства открыто заявить, какого они цвета. Что же дадаисты делали? Они говорили, что неважно, производит ли кто-то громкие речи или читает сонеты Петрарки, Шекспира или Рильке, золотит каблук или вырезает фигуры Мадонны: все равно гремят выстрелы, наживаются спекулянты. Зачем тогда все это искусство?

Разумеется, этот протест был во многом наивным, пронизанным пафосом упрощения. Представитель дадаизма *Курт Швиттерс* писал:

Один деятель искусства спросил меня как-то, почему я в конце 10 — начале 20-х гг. использовал для своих картин всякие старые вещи, частично найденные на помойках, и считаю ли я оправданным использование таких «материалов» сегодня; и о чем я вообще думал, создавая картины, похожие скорее на мусорные ящики, чем на произведения вечного искусства; и не мог ли я с таким же успехом использовать для создания таких картин масляные краски<sup>1</sup>.

Отвечая на эти вопросы, К. Швиттерс доказывал правомерность своего подхода к созданию произведения искусства. Чем отличается произведение искусства от любого «художественного» проявления окружающей среды? То, что создано природой, искусством не является, хотя оно и вдохновило бесчисленное число людей на создание произведений искусства. Природа вдохновляет художников. Она — шедевр, созданный нашим Творцом, но отнюдь не произведение искусства.

Давайте посмотрим на пейзаж, разъяснял свою позицию Швиттерс. Голубизна отдаленных гор возникает за счет цвета самого воздуха, в то время как водяные испарения окрашивают удаленные предметы в красный цвет, а солнце придает всем локальным цветам золотистый оттенок. В результате на локальные цвета серых полей и зеленых лесов, отдаленных гор ложится оттенок голубого, красного и желтого; к этому добавляется высветление отдельных предметов за счет попадания света и затемнение за счет водяных испаре-

---

<sup>1</sup> *Дадаизм*. М., 2002. С. 466.

ний и воздуха, отделяющего нас от объекта восприятия. В результате получается абсолютно однозначный цвет, который является таким, какой он есть, и другим быть не может. Но в течение дня цвет меняется в зависимости от увеличения или уменьшения плотности воздуха, содержания в нем влаги и от направления солнечного света. Цвет горы вдалеке является, таким образом, в отношении остальной природы фактором непостоянным, как непостоянными являются и факторы окружающей гору среды. И тогда может случиться, что в какое-то определенное время вдруг наступит чрезвычайно благоприятный момент для того, чтобы взять этот фрагмент природы в качестве основы для создания художественного полотна, в то время как тот же самый фрагмент в другое время для этой цели может оказаться абсолютно непригодным. В произведениях искусства цвета́ как составные части композиции имеют определенные и абсолютно иные значения, чем в природе.

По мнению Швиттерса, абсолютно неважно, испытывает ли зритель те же самые чувства, которые побудили художника создать произведение искусства. Бетховен написал свои сонаты не для того, чтобы на определенном отрезке времени в определенной последовательности звучали написанные им ноты, а для того, чтобы эти сонаты будили в слушателях чувства, и любитель музыки слушает сонаты только потому, что ему возникающие чувства приятны.

Можно согласиться с автором этих строк, что назначение искусства — рождать эмоции. Но означает ли это, что для рождения эмоции не имеет значения, какая картина перед тобой? Совсем не так уж неважно, что в ней, например, в одном месте использована старая ржавая воронка, в а другом — колесо от сломанной детской коляски. Разумеется, это только пример, способ найти новые выразительные средства в искусстве. Насколько «одухотворенными» получились эти композиции, решило время.

Многие уже в начале 20-х гг. стали относиться к дадаизму как литературно-историческому феномену прошлого. Однако подлинное открытие дадаизма состоялось четырьмя десятилетиями позже. То, что до этого интересовало лишь небольшую группу художников и литераторов, было в полной мере провозглашено авангардным искусством. «Веселые эксперименты» по-прежнему модны в искусстве. Когда вышел в свет сборник стихов «Мяч для игры» (1986) *Рихарда Пипрасса*, то стало абсолютно ясно, что дада оставляет все больше и больше следов в стихах молодых лириков. Поэт пишет:

Четвертинкой борода: что такое арпать —  
Может быть, дорожки густой расческой граблить,  
Слушать ракушкой морской  
Злой бушующий прибой?

Или веники вязать,  
Или песни распевать,  
Может, небо подпирать,  
Может, душу увядать.  
Прятать в вечности часы,  
С добрым Богом быть на ты.

Язык завоевывает свободное пространство, лишая слова их обычного значения. Вследствие этого возникают комично-шутливые и нередко парадоксально-бессмысленные словосочетания. Вот поэт пишет стихотворение «Циферблат», располагая слова по кругу в виде самого циферблата. Один из теоретиков дадаизма писал: «Мне хочется в экспериментах с языком дойти до предела, за которым ему, посреднику, грозит стать целью. Его прелести соблазнительны — как изысканные разрывы строчек... и красочные новообразования разговорного языка».

Дадаизм действительно повлиял на дальнейшее развитие искусства. Технические приемы, отработанные дадаизмом, — коллаж, видео, эксперименты с типографским оформлением и с фотографией — сегодня используются все шире.

\* \* \*

Абсурдистское искусство опирается на принципиальный разрыв с предшествующей традицией. Отсюда появление различных терминов — «антилитература», «антидрама», «антитеатр». Одно из главных тезисов абсурдистского искусства — вырождение языка как средства коммуникации. Человек превращается в формальные, лишённые смысла клише. Сюрреализм призывает к освобождению человеческого «Я» от «оков» логики, разума, морали, традиционной эстетики. Его сторонники опирались на опыт бессознательного выражения духа — сновидения, галлюцинации, бред, ранние детские воспоминания, мистические видения. Сюрреалисты стремились проникнуть по ту сторону человеческого, достичь бесконечного и вечного. Дадаизм также видел свою цель в том, чтобы разрушить традиционные эстетические ценности.

## Литература

*Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 1972.

*Антология французского сюрреализма: 20 годы.* М., 1994.

*Вирмо О.* Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996.

*Дадаизм.* М., 2002.

## Тема 16

### Импрессионизм и постимпрессионизм



*Пьер-Огюст Ренуар «Зонтики»*

#### Новые эстетические представления

Мы видим, как прихотливо, неожиданно меняются представления об искусстве, о прекрасном. Рождаются новые школы, новые течения. Порою они кажутся эксцентричными, странными. Это связано с тем, что новому поколению художников, писателей приходится отражать веяния времени, новые эстетические представления. На рубеже XIX и XX вв. в европейском искусстве родилось еще одно направление — импрессионизм.

*Импрессионизм* — направление в изобразительном искусстве, художественной литературе, музыке и художественной фотографии сложилось во французской живописи 60—70-х гг. Само название появилось после выставки 1874 г., на которой экспонировалась картина К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце». В истории живописи импрессионизм составил эпоху и выдвинул крупнейших мастеров — К. Моне, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Сислея, Э. Дега и др. Импрессионизм нередко называют колыбелью современного искус-

ства, из которой вышли многие наиболее плодотворные направления живописи XX в. Его основу составило свободное объединение художников, порвавших с традиционными установками в искусстве. В их творчестве отразилось принципиально новое видение окружающей действительности.

Опираясь на традиции реалистической живописи XIX в., преимущественно пейзажной (Т. Руссо, Ж. Дюпре и др.), импрессионисты противопоставили условности официального и салонного искусства красоту и мимолетность явлений действительности, впечатления от которых представляли в изображении в самых разных аспектах. В картинах Моне, например, Руанский собор или стог сена изображались в разное время дня и при разной погоде. Участие того или иного живописца в постоянно устраиваемых салонных мероприятиях во многом определяло его известность и признание. Салоны давали прекрасное представление о художниках и степени их одаренности, но в то же время нередко оказывались центром консервативного художественного мышления. Обращение художника к серьезным темам, как правило, связанным с историческими или мифологическими сюжетами, импрессионисты поставили под сомнение вниманием к камерным темам, к самым простым и скромным предметам, отвечающим настроению художника.

В 1863 г. «Салон отверженных» представил на суд публики те картины, которые были отвергнуты приемной комиссией Салонов. Среди участников этого знаменательного показа были Моне и Писсарро. Эта выставка вызвала неслыханную реакцию критики. В кафе и мастерских художников велись жаркие дискуссии, вырабатывались основные художественные принципы импрессионизма. Первая коллективная выставка открылась в Париже 15 апреля 1874 г. Ее участники дали своей группе совершенно невдохновляющее название — «Анонимное общество художников, скульпторов и графиков». Однако критика не замедлила дать им более красочное определение. Наибольшее неприятие критиков вызвала картина К. Моне «Впечатление. Восход солнца» — этюд гаврской бухты в тумане. Критик Леруа отказал объединению художников в праве на существование, с презрением назвав их экспозицию «выставкой импрессионистов». Это название закрепилось, но уже в позитивном смысле.

Почему импрессионисты вызвали такую резкую волну критики? Они настойчиво стремились к правдивости, достоверности изображения. Они придавали огромное значение пленэрной живописи, передавая естественное освещение, воздушную среду и реальные оттенки цвета. Живописцы и раньше пользовались подобной практикой. Но их эскизы служили отправной точкой в работе, а закон-

ченное полотно рождалось в мастерской. Все ненужное для развития концепции художника устранялось, а оставшиеся элементы выстраивались в гармоничную, законченную композицию. Живописцы, работающие в традиционной манере, безусловно, отбросили бы уродливые фабричные трубы, которые виднеются, скажем, в глубине картины Эдгара Дега «На скачках» или в картине Жоржа Сёра «Купание в Асньере».

Импрессионисты в стремлении к реалистическому изображению, напротив, опирались на иную концепцию художественного творчества, основанную на новейших достижениях оптики. Они хотели показать, что цвета, наблюдаемые в природе, не присущи как таковые отдельным предметам, но оказываются результатом постоянно меняющихся отражений от них лучей света. Импрессионисты видели смысл живописи в воспроизведении изменчивых световых эффектов. Их интерес к оптике нашел логическое завершение в творчестве Моне, который неоднократно изображал одни и те же предметы, чтобы показать, как незначительные изменения в атмосфере могут преобразить их облик. И поэтому не реальные предметы, а впечатления от них, отвечающие настроению художника, стали принципиальным открытием искусства импрессионистов.

Ставя перед собой задачу увековечить неуловимые световые эффекты, импрессионисты столкнулись с рядом практических трудностей. Темп работы делал невозможным детальное воспроизведение сюжета. Экспериментирование импрессионистов заключалось в изучении взаимосвязи соседствующих тонов. Результат их работы, если рассматривать его вблизи, мог показаться эскизом. Гораздо более сильное впечатление импрессионистские полотна производили со значительного расстояния.

Достижения современной фотографии (размывка, ореол вокруг фигур) также привлекали внимание художников, которые стали широко использовать их в живописи. Подобные рискованные приемы настолько возмущали критиков, что те стали писать про небрежные, незаконченные эскизы, которые импрессионисты выдают за законченные полотна. Предметом дискуссии стала также подчеркнутая современность творчества импрессионистов. Приверженцы традиционного взгляда на живопись считали, что настоящие художники, которые хотят оставить след в искусстве, не должны следовать капризам моды. Но импрессионисты в своем желании изобразить, схватить, уловить непосредственное впечатление от происходящего, придерживались иных принципов. Они черпали вдохновение и наслаждались малейшими деталями современной парижской жизни — оживленными танцами в Мулен де ла Галетт, непринужденностью атмосферы маленьких кафе и большими, пол-

ными паровозного пара залами новых железнодорожных вокзалов. Постепенно жизненность изображенных ими сцен завоевала расположение зрителей. Ко времени восьмой и последней выставки импрессионистов (1886) борьба за признание оказалась уже делом прошлого.

Интерес к современной действительности, как уже отмечалось, был одним из главных художественных принципов импрессионизма. Поэт и критик *Шарль Бодлер* утверждал, что представителям этого направления было необходимо увидеть и запечатлеть самые незначительные события века. И лучшим способом достижения этой цели, по мнению Бодлера, было смешаться с толпой. «Человек, страстно любящий наблюдать жизнь вокруг себя, не может найти большего наслаждения, чем находиться в толпе, с ее отливами и приливами, быстротечностью и бесконечностью».

Эдуард Мане был близким другом Бодлера и изображенная им оживленная сцена человеческого водоворота находилась в русле наблюдений последнего. Однако непосредственность изображенного оказывается иллюзорной, потому что художник использовал в ней портреты друзей и знакомых, включая, по-видимому, и Бодлера (он, судя по всему, изображен в картине «Музыка в Тюильри» позади женщины в левой части картины). Художник изобразил также и себя самого крайним слева.

Излюбленными жанрами импрессионистов были пейзаж, портрет и многофигурная композиция. Примером последней может служить картина *Фредерика Базеля* «Семья художника на террасе около Монпелье» — претенциозный групповой портрет, напоминающий картины Моне. Преждевременная смерть Фредерика Базеля помешала ему стать ведущей фигурой импрессионизма. Художник разделял многие художественные принципы и цели этого направления.

В стремлении запечатлеть ускользающие образы природы — постоянно меняющуюся игру света, ветер, раскачивающий деревья, рябь движущихся вод — импрессионисты прибегали к новым способам живописи, к более беглой манере письма по сравнению с трудоемкой и тщательной техникой традиционной живописи, против которой они страстно восставали. Покинув свои мастерские, нагружившись мольбертами, холстами, палитрами и красками, импрессионисты отправлялись работать на пленэр. Раскрыв над мольбертом большой зонт, чтобы можно было регулировать попадание света на холст во время работы, они пытались передать красками живое, непосредственное впечатление от того, что они видели в данный момент.



Импрессионисты не были первыми художниками, рисовавшими пейзажи с натуры — в XIX в. многие живописцы создавали «быстрые» пейзажи маслом на открытом воздухе. Но это были скорее наброски, а не законченные произведения. Многие художники поколения, которое предшествовало импрессионистам, уже отвергали идеализированные образы природы и создавали картины, отражавшие их непосредственное восприятие. Голландский художник *Ян Бартолд Йонгкинд*, например, оказал большое влияние на молодого Клода Моне, побуждая его к работе вне студии.

В начале 60-х гг. XIX в., когда будущие импрессионисты были еще студентами, живопись на пленэре превратилась во Франции во всеобщее увлечение, похожее на наваждение. Популярные окрестности Парижа, ставшие более доступными для горожан благодаря недавно появившимся железным дорогам, буквально наводнились художниками — любителями и профессионалами, и просто отдыхающими. Примерно к этому времени относится о многом говорящая фраза из знаменитых «Дневников» братьев *Гонкур*: «Наконец мы нашли уголок, где не было ни одного художника-пейзажиста и ни одной брошенной дынной корки».

Лес Фонтблэ, всего в часе езды от Парижа, был излюбленным местом почитания пленэра. Именно здесь в деревушке Барбизон в 1830-е гг. возникла так называемая барбизонская школа пейзажистов. Будущие импрессионисты отдавали должное этим художникам, но пейзажи барбизонцев были символом «возвращения к природе» и отрицания урбанизированного мира. Импрессионистам же хотелось большего, а именно — создавать пейзажи, в которых так или иначе находила бы отражение современная жизнь.

В отличие от пейзажей барбизонцев, на которых изображались одинокие деревья и заросшие поляны, в картинах импрессионистов всегда можно было увидеть приметы времени, разглядеть присутствие современного человека: яхту, домик вдали, поезд, а иногда фабрику. Чаще всего импрессионисты изображали хорошо знакомые им места неподалеку от их собственных жилищ. Моду на рисование пейзажей на открытом воздухе, возникшую к моменту появления импрессионизма как движения, частично можно объяснить технологическими достижениями в живописном процессе. До 1840-х гг. масляные краски хранились в свинных пузырях и при попадании в них воздуха быстро высыхали. Но с изобретением герметичных тюбиков для краски стали возможными длительные сеансы живописи на открытом воздухе.

Достижения в области живописной технологии привели к появлению более богатой гаммы красок, чистых и вибрирующих цветов,

так ценимых импрессионистами. Рисуя прерывистыми, не переходящими один в другой мазками, они использовали именно те цвета, которые видели в этот конкретный момент, а не те, которые обычно свойственны данному объекту. Их буквально завораживало то, что от различного окружения менялись привычные цвета, и то, как в действительности окрашивались тени. Иллюстрацией отношения к цвету может послужить картина Клода Моне «Сад художника в Аржантее». В центре картины к зрителям спиной видна маленькая одинокая фигурка сына художника Жана, ростом он чуть больше бело-синих цветочных горшков, выстроившихся вдоль дома. Мальчик спокойно играет обручем в тени, окруженный цветами и листвою деревьев. Его мать Камилла на крыльце дома, увитого плющом, наблюдает за сыном. Высоко в небе — несколько белых пушистых облачков, пятна света играют на листве деревьев и фасаде дома. Маленькая по размеру, написанная чистыми, яркими красками, эта картина, изображающая простую семейную сцену, несет в себе отпечаток замечательной свежести и спонтанности. Это одна из многих картин, которые Моне создал в своем саду в Аржантее, где он с семьей поселился в 1871 г.

Разумеется, импрессионисты использовали свои теории для изображения гораздо более широкого спектра объектов, перенося на полотно свойственную им свежесть взгляда. Что касается интерьеров, основной целью импрессионистов было создание сцен современной жизни с помощью свободных, натуралистических форм. Изображение сюжетов домашней жизни имеет давнюю историю в европейском искусстве, но чаще всего эти темы служили лишь предлогом для иллюстрирования какой-нибудь аллегории или сентиментальной истории. Однако они представляли определенную ценность благодаря живописным качествам, так же как и картины на сельские темы, создаваемые специально для заказчиков из среднего класса.

Импрессионисты никогда не отличались особой сплоченностью, а в 1880-х гг. группа распалась, и каждый пошел самостоятельным путем, удаляясь в своем творчестве от прежних сподвижников. Но практика работы вне стен мастерской на открытом воздухе осталась и оказала влияние на художников, которые шли следом. Представители постимпрессионизма — Сёра, Ван Гог и Сезанн, получившего это название после того, как в 1910 г. приняли участие в выставке современного искусства, стремились двигаться в своем искусстве дальше, не довольствуясь только возможностью запечатлеть световоздушные эффекты или сиюминутное поверхностное впечатление.

Картины импрессионистов с изображением садов и парков пользовались особой любовью и признанием. Создавая картины

природы, эти художники находили вдохновение в своих собственных садах, которые были не только идеальным местом для работы на пленэре, но и соответствовали их вкусам. Импрессионисты, в отличие от художников-пейзажистов предшествующих поколений, не особенно интересовались заброшенными и дикими уголками природы. Критик Теодор Дюре писал о Клоде Моне: «Он чувствует свое призвание в приукрашивании природы и городской жизни и предпочитает писать сады, парки и тенистые аллеи». Эти слова можно с полным правом отнести к творчеству всех импрессионистов, за исключением Писсарро.

Сады, которые так любили изображать импрессионисты, принадлежали, как правило, представителям среднего класса и располагались в предместьях. Садоводство в ту пору приняло форму национального увлечения. В конце XIX в. выходило бесчисленное количество журналов, издавались руководства по садоводству, организовывались многочисленные курсы. «Никогда ранее так не ценились цветы и растения, — писал редактор журнала «Сад», первый номер которого вышел в марте 1887 г., — за последние двадцать лет их стали разводить во сто крат больше».

Отвечая буржуазным представлениям об идиллии на лоне природы, в поисках которой многие городские обитатели покупали или арендовали виллы в окрестностях городов, в садах на картинах импрессионистов обычно присутствуют модно одетые женщины, которые прогуливаются или занимаются шитьем или вязаньем. Часто рядом с ними находятся дети, придающие сцене естественность и непосредственность. Мужчины на таких картинах появляются крайне редко. И лишь на полотнах Писсарро жизнь среди садов и огородов совсем не похожа на дачную загородную жизнь, образы крепких сельских женщин на его картинах служат не для улаживания глаз, они упорно работают на земле.

Обычно импрессионисты не считали себя ни комментаторами социальных событий, ни бытописателями, а лишь наблюдателями. А раз так, они обратили свое творчество к своему собственному миру и сосредоточились на визуальных аспектах изображаемых объектов. Их предпочтения хорошо видны на таких картинах, как «Гладилицы» Дега. Эта картина ничего не говорит нам об изображенных женщинах и еще меньше о процессе стирки и глажки. Единственное, что привлекло художника, это необычность позы потягивающейся и зевающей женщины.

Решимость, с которой Дега выбирал для своих картин такие не очень элегантные позы, была свойственна многим импрессионистам, стремившимся к откровенности и простоте при изображении сцен

частной жизни в интерьерах. Нередко это выражалось в выборе рискованных сюжетов, к примеру эксцентричное изображение модели, делающей себе педикюр, или написанный Базилем печальный портрет Моне, лежащего в постели. В подобных ситуациях большинство людей не хотело бы, чтобы их видели друзья, не говоря уже о том, чтобы запечатлеть эти эпизоды для публичного показа.

Непосредственность таких сцен стала в дальнейшем основной темой для некоторых импрессионистов, которые взяли на вооружение смелый прием «муха на стене»: многие фигуры выглядят так, будто художник застал их врасплох. Модели изображаются со спины или застывшими посреди какого-нибудь расслабленного действия: в наклоне, потягивании или почесывании. Иногда эта нарочитая небрежность распространялась даже на портреты, в которых, по определению, модель должна быть в центре внимания. Примером может служить портрет в полный рост мадам Годибер — модель отвернулась, как бы не замечая художника.

Новый толчок поискам натуралистов дали революционные открытия в области фотографии. Начиная с 1840-х гг. появляются первые дагеротипы, но лишь спустя сорок лет, когда *Джордж Истмен* упростил процесс создания фотографии, она прочно вошла в жизнь. В 1888 г. он ввел в обиход первую камеру с роликовой пленкой, сделав тем самым ненужными громоздкие аппараты на штативах и фотопластинки. Сопровождалось это нововведение заманчивой рекламой: «Вы нажимаете на кнопку, мы делаем остальное». Развитие моментальной фотографии оказало серьезное влияние на творчество импрессионистов, и художники вынуждены были пойти дальше того ограниченного набора поз, которым их учили в художественных школах. Однако определенные ограничения вводились из эстетических соображений, а некоторые новые позы были слишком неудобными для моделей, чтобы их можно было выдерживать долгое время. Кроме того, художники-импрессионисты пришли к выводу, что их картины вовсе не обязательно должны передавать весь антураж, а вполне могут представлять лишь фрагменты окружающей реальности.

Во Франции эти нововведения усиливались растущей популярностью японской гравюры. Первыми самыми очевидными свидетельствами этого влияния были многочисленные восточные аксессуары, которые можно было увидеть на многих живописных полотнах того времени, но импрессионистов привлекала также сама стилистика этого искусства. Мэри Кассат и Эдгар Дега, в частности, первыми оценили чистые, яркие цвета и чувственные линии гравюр, их своеобразный подход к перспективе, не похо-

жий на европейский, а также акцент на декоративность изображения. Все эти причины повлекли за собой появление большого числа картин, изображающих интерьеры, которые отличались жизненностью и сиюминутностью, характерными для пейзажей импрессионистов.

Разрабатывая традиции пленэрной живописи, импрессионисты стремились передать движение света в воздушном пространстве, что и создавало эффект единой среды, объединяющей все изображение. Возьмем, к примеру, картину Эдуарда Мане «Бар в Фоли-Бержер». Она изображает пышное торжество в популярном парижском ночном клубе. Все детали заднего плана были написаны с эскизов, сделанных в Фоли-Бержер, а передний план, изображающий барменшу Сюзон за столом, уставленным бутылками и фруктами, создавался в мастерской. Несмотря на недомогание, Мане удалось создать настоящий шедевр оптического иллюзионизма: на первый взгляд кажется, что фигура барменши отражается в зеркале, а человек справа — это зритель, что полностью нарушает законы перспективы. Однако художественная вольность мастера придала его полотну некоторую вызывающую неопределенность и двойственность.

В 80-х гг. импрессионизм пережил кризис. Он эволюционировал, сделав еще больший акцент на воспроизведение субъективности восприятия. Движения, близкие к французскому импрессионизму, наметились в ряде стран: в Германии (*М. Либерман, Л. Коринт*), России (*К. Коровин, В. Серов*), США (*М. Кассат*) и др. — хотя в них развивались лишь отдельные черты предшествующего периода: эскизность манеры, вкус к пленэру, современная тематика. Опыт импрессионизма в живописи был освоен представителями других видов изобразительного искусства, особенно в скульптуре. Здесь позы отличались нарочитой пластической незавершенностью, неровностью фактуры, текучестью, передачей мгновенного эффекта движения (скульпторы Италии, Франции, России).

*Импрессионизм в музыке* имеет общие черты с французской живописью. Здесь также воплощаются мимолетные впечатления, выражается одухотворенная пейзажность: «Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна», «Ноктюрны», «Море» (для оркестра), «Остров радости» (для фортепьяно) К. Дебюсси; «Игра воды», «Отражения» (для фортепьяно) М. Равеля и др. Импрессионизм стремился также к созданию колоритных жанровых зарисовок и музыкальных портретов: «Прерванная серенада», «Менестрели», «Девушка с волосами цвета льна» Дебюсси, «Поэма экстаза», «Прометей» А.Н. Скрябина.

Применение термина «импрессионизм» к музыке, однако, в большей мере условно, и прямые аналогии между живописным и музыкальным импрессионизмом вряд ли возможны. Окружающий мир раскрывается в музыке сквозь призму тончайших психологических рефлексов, едва уловимых ощущений, рожденных созерцанием. Эти черты сближают импрессионизм с другим художественным течением — литературным символизмом, с творчеством П. Верлена, С. Малларме, П. Луиса, М. Метерлинка, сочинения которых нашли претворение в музыке К. Дебюсси и его последователей. При всей новизне музыкального языка в импрессионизме нередко создаются приемы, характерные для искусства предшествующего времени. Импрессионистская гармония характеризуется повышением колористичности, в том числе под воздействием французского музыкального фольклора и новых для европейцев XIX в. систем музыкального мышления.

В *литературе* принципы импрессионизма сформировались более самостоятельно во Франции — Ж. и Э. Гонкуры, Ж. Гюисманс, Г. де Мопассан, в Англии — О. Уайльд, Д. Конрад, в Норвегии — К. Гамсун и др. Здесь господствовал тот же подход. Писатели фиксировали мимолетные сцены, пытались передать хаос чувств и настроений, предельно заострили изобразительный потенциал слова. Импрессионизм в литературе близок прежде всего возможностям поэзии. Он связал между собой романтизм и символизм. Отвергая старый романтизм за его «биографичность», «исповедальность», интерес к легендам и философичность, импрессионисты старались высвободить стих. С помощью различных экспериментов они акцентировали текучесть стиха (отмена остановки и финального ударения стиха, использование нечетного количества слогов и непостоянство ритма, вольный перенос строки).

Психологические возможности импрессионизма в романе подчеркнуты *Г. Джеймсом*. Его брат, известный философ У. Джеймс, показал, что мышление не реализуется линейно, от мысли к мысли. Оно похоже на поток сознания. Поэтому Г. Джеймс, разъясняя, каким должен быть роман, подчеркивал, что его композиция должна быть сконцентрирована не на действии, «непосредственной жизни» и ее объяснении (она всегда иллюзорна), а на множестве «точек зрения» на нее персонажей, своего рода импрессионистических мазков, которые только в читательском восприятии способны сложиться в условное и отчасти декоративное «центральное сознание». Автор, согласно Джеймсу, не объясняет, а лишь устанавливает «светильники». Они то зажигаются, то гаснут, делят драму читателя на относительно независимые друг от друга акты.

Преимущественно связан с импрессионизмом субъективно-психологический роман. Возьмем, к примеру, цикл романов «В поисках утраченного времени» французского писателя *Марселя Пруста* (1871—1922). Писатель отражает субъективное преломление действительности в восприятии героя. Он показывает внутреннюю жизнь человека как «*поток сознания*». Вот фрагмент из романа «По направлению к Свану» — первого из цикла романов «В поисках утраченного времени».

Но ведь даже если подойти к нам с точки зрения житейских мелочей, и то мы не представляем себе чего-то внешне цельного, неизменного, с чем каждый волен познакомиться как с торговым договором или с завещанием; наружный облик человека есть порождение наших мыслей о нем. Даже такой простой акт, как «увидеть знакомого», есть в известной степени акт интеллектуальный. Мы дополняем его обличье теми представлениями, какие у нас уже сложились, и в том общем его почерке, какой мы набрасываем, представления эти несомненно играют важнейшую роль.

Роман «Улисс» *Джеймса Джойса* (1882—1941) положил начало литературе «потока переживания». Этот роман является одним из первых в современной литературе, где сознательно воплощаются идеи психоанализа.

Вот фрагмент романа.

Продолжая ощупывать письмо в кармане, он вытащил из него булавку. Простая булавка? Он бросил ее на землю. Откуда-нибудь из одежды: что-то закалывала. Это немисливо, сколько на них булавок. Нет розы без шипов.

Грубые дублинские голоса взвыли у него в голове. В ту ночь в Куме, две девки, обнявшись под дождем:

Эх, у Мэри панталоны на одной булавке.

А булавка упадет —

Как домой она дойдет,

Как домой она дойдет?

Кто? Мэри. Ужасно болит голова. Наверное, их месячные розы. Или целый день за машинкой. Вредно для нервов желудка. Зрительное напряжение. Какими духами душитесь ваша жена? Додумалась, а?

Как домой она дойдет?

Марта, Мэри. Мария и Марфа. Где-то я видел эту картину, забыл уже, старого мастера или подделка. Он сидит у них в доме разговаривает. Таинственно. Те девки из Кума тоже слушали бы.

Как домой она дойдет?

Приятное вечернее чувство. Скитанья кончены. Можешь расслабиться — мирные сумерки — пусть все идет своим чередом. Забудь.

Рассказывай о тех местах, где ты был, о чужих обычаях. Другая, с кувшином на голове, готовила ужин: фрукты, маслины, прохладная вода из колодца, хладнокаменного, как дырка в стене в Эштауне. В следующий раз как пойду на бега, надо будет прихватить бумажный стаканчик. Она слушает с расширенными глазами, темные ласковые глаза. Рассказывай — еще и еще — все Расскажи. И потом вздох: молчание. Долгий, долгий-долгий покой.

Проходя под железнодорожным мостом, он вынул конверт, проворно изорвал на клочки и пустил по ветру. Ключки разлетелись, быстро падая вниз в сыром воздухе: белая стайка, потом все попадали.

Читатель заметил, что здесь нет типичного для реалистического романа последовательного изложения обстоятельств. Это скорее какие-то мазки, отдельные детали жизни, связанные только общим настроением, переживанием.

### Постимпрессионизм — второй авангард

*Постимпрессионизм* — общее название течений в живописи конца XIX — начала XX в., которые возникли во Франции как реакция на импрессионизм с его интересом к случайному и мимолетному. Восприняв от импрессионизма чистоту и сочность цвета, постимпрессионизм приступил к поискам постоянных начал бытия, устойчивых материальных и духовных основ мира, обобщающих синтетических и живописных методов. Постимпрессионизм повысил интерес к философским аспектам творчества.

После последней выставки импрессионизма (1886) началась пора постимпрессионизма. К его сторонникам относят обычно *П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека*, а также представителей неоимпрессионизма и группы «Наби».

Термин «постимпрессионизм» уже не характеризует историческое художественное направление, а скорее обозначает этап, на протяжении которого складывались различные по своим художественным и мировоззренческим устремлениям художники. Можно сказать, что постимпрессионисты всего лишь живописцы, которые работали в период, непосредственно следовавший за импрессионизмом. «В этом смысле термин «постимпрессионизм» перекликается с сегодняшними обозначениями поставангарда или постмодернизма, т.е. разноплановых художественных тенденций в творчестве мастеров, работавших в конце XX века, после первого авангарда или модернизма»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Бессонова М.* Ревалд Джон. Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. Введение. М., 1996. С. 5.



Внутри этих групп, которые калейдоскопически сменяли друг друга, можно выделить нескольких живописцев, которые оказывают воздействие на новаторские, авангардные устремления художников до сегодняшнего дня. Это Ван Гог, Гоген, Сёра, Сезанн, Тулуз-Лотрек, Анри Руссо. Бельгийский поэт Эмиль Верхарн отмечал:

Нет больше единой школы — существует лишь несколько групп, да и те постоянно раскалываются. Все эти течения напоминают мне подвижные геометрические фигуры в калейдоскопе, которые мгновенно распадаются, для того чтобы соединиться вновь, которые то сливаются, то разлетаются в стороны, но тем не менее возвращаются в пределах одного и того же круга — круга нового искусства.

Неоимпрессионисты, или дивизионисты, или пуантилисты, — группа художников во главе с Ж. Сёра (*П. Синьяк, А.-Э. Кросс, Л. Писсарро* и др.), который был главным теоретиком и самоотверженным вдохновителем этого движения. «Основной пафос этих правил сводился к призыву объединить усилия науки и искусства, к подчинению интуитивных находок художников рациональным знаниям современной науки, которая открывала новые горизонты перед художником, освобождала его от груза ненужных сомнений, слепых поисков, блужданий в потемках. Опираясь на психофизиологию восприятия цвета, научные теории цвета (Э. Швейреля и других ученых), опыты в сфере оптики, Сёра предложил и реализовал на практике почти механический способ разложения сложных цветовых тонов на элементарные составляющие («научно» выверенные локальные цвета), которые необходимо было наносить на холст отдельными точечными мазками с расчетом на их оптическое смешение в глазу зрителя. Этот крайне трудоемкий способ письма привел к эффекту создания более интенсивных (хотя и достаточно сухих) цветов, тонов, света в живописи. Разрабатывая теорию дополнительных цветов, Сёра в формальной сфере особое внимание уделял контрастам цветов, тонов, линий»<sup>1</sup>.

Группа «*Наби*», «набиды» (французское *nabis* от древнееврейского *navi* — пророк), объединяла таких художников, как *М. Дени* (один из главных ее теоретиков), *П. Боннар, Ж.Э. Вюйяр, П. Серюзье, К. Руссель*, скульптор *А. Майоль*. В своем творчестве набиды опирались на широкий круг предшественников (прерафаэлитов, символистов, некоторые тенденции и формы народного французского искусства, японскую гравюру, но особенно на творчество Гогена, его «символический синтетизм»). Набиды находились под

---

<sup>1</sup> Бычкова Л.С., Бычков В.В. Постимпрессионизм // Культурология, XX век. Энциклопедия. М., 1998. Т. 2. С. 129.

сильным влиянием восточных эзотерических религий. Вышедшая в 1889 г. книга Э. Шюре «Великие Посвященные» стала для них источником многих сюжетов и настроений. Набиды изучали древнюю символику, восточные легенды.

Импрессионизм был сравнительно недолгим явлением в истории живописи. Произведения *Жоржа Сёра* дают представление о его дальнейшей эволюции как художественного стиля. В своей первой крупной работе «Купанье в Асньере» художник избрал типично импрессионистический сюжет — группа парижан, отдыхающих на берегу реки. Он остался верен художественной практике импрессионизма, сделав большое число эскизов в промышленных окраинах Асньера с его дымящимися трубами и железнодорожным мостом. Однако он окончательно скомпоновал композицию в мастерской, с использованием натурщиков, что придало картине совершенно иное звучание. В то время как полотна импрессионистов полны движения и действия, скульптурные фигуры Сёра создают ощущение статичности, покоя.

*Винсент Ван Гог* (1853—1890) — голландский живописец, представитель постимпрессионизма. Страстная эмоциональность, остродраматическое восприятие жизни, социальный протест, присущие искусству Ван Гога, выражались им в первой половине 80-х гг. в произведениях, выдержанных в сумрачной гамме и проникнутых сочувствием к простым людям. Определенная чувствительность, особенно в изображении бедняков, всегда трогала его. Его картина «Танцевальный зал в Арле» относится к тому времени, когда Ван Гог и Гоген работали вместе в Арле. И хотя вскоре после их безобразной ссоры произошел разрыв, нет сомнений в том, что их связывали тесные творческие узы. Используемые Ван Гогом в этой картине чистые краски и извилистые контуры очень напоминают живописные эксперименты Гогена в Бретани. Оба художника признавали свое увлечение работами японских художников. «Их работы просты как дыхание, — писал Ван Гог. — Они создают фигуру точными линиями с такой легкостью, будто застегивают пальто».

Ван Гог приехал в Париж в феврале 1886 г., когда расцвет импрессионизма был на исходе. Тем не менее он посетил последнюю коллективную выставку и довольно быстро усвоил принципы импрессионистского письма — короткие мазки, осветление палитры и работа на открытом воздухе. Во время двухлетнего пребывания в столице Ван Гог подробно исследовал свои любимые уголки и написал несколько речных пейзажей уютных окрестностей. Однако увлечение художника импрессионизмом оказалось довольно кратким, и ко времени отъезда из Парижа он стал уже вырабатывать собственный, единственный в своем роде стиль.

«Кипарисы постоянно занимают мои мысли, — писал Ван Гог своему брату Тео, — своими прекрасными линиями и пропорциями они напоминают египетские обелиски. Их зеленый цвет тоже имеет особый смысл. Это вспышка черного в солнечном пейзаже». Его картина «Кукурузное поле с кипарисами» написана в лечебнице для душевнобольных. Мучимый мыслями о самоубийстве, он находил успокоение в своем искусстве, а когда чувствовал себя достаточно хорошо, чтобы выйти за стены лечебницы, выносил мольберт в ближайшие поля. Хотя характерный для его живописи темный колорит резко изменился после контактов с импрессионистами, в таких пейзажах, как этот, он явно не стремился к точной передаче увиденной сцены. «Вместо того, чтобы попытаться точно передать то, что перед моими глазами, я использовал цвет... чтобы как можно убедительнее выразить самого себя». От картины веет мучительным беспокойством, она словно заряжена эмоциональной напряженностью. Возможно, темные кипарисы на фоне золотистой кукурузы и голубого неба казались художнику символами смерти.

В тот самый день в мае 1889 г., когда Ван Гога поместили в дом для душевнобольных в Сан-Реми в Провансе, он был занят созданием картины, где было «много лиловых ирисов и сиреневые заросли — две цветочные темы, выделенные из гаммы сада». В этом драматически замкнутом пространстве ирисы рвутся на полотно снизу слева и заливают картину ритмичным волнообразным движением, извилистыми линиями бледно-зеленых листьев. Одиноким белый цветок выступает среди темных ирисов, тем самым Ван Гог отдает дань излюбленному приему импрессионистов — использовать «дополнительные контрасты» и так называемые дополнительные цветочные пары. Красное и зеленое, розовато-лиловое и желтое, оранжевое и синее, располагаясь на холсте рядом, создают вибрирующий эффект. Здесь красная земля соседствует с зелеными листьями в то время, как ярко-золотые, похожие на маргаритки, цветы живо контрастируют с сине-лиловыми ирисами.

*Анри де Тулуз-Лотрек* (1864—1901) — французский график и живописец, мастер острых, порой язвительных характеристик, гибкого, энергичного рисунка. Творчество Тулуз-Лотрека охватывает два последних десятилетия XIX в., отличавшихся крайне противоречивым развитием во всех областях общественной жизни. Выразилось это не только в политической и социальной структуре общества, но и в многообразии художественных направлений и стремлений отдельных художников.

Во Франции импрессионизм сходил со сцены, открывая простор для поиска новых форм. Чисто оптическая передача природы,

к которой стремились импрессионисты, уже не могла удовлетворить тематически богатое высказывание. Теперь вместо мягкой, насыщенной светом и расплывающейся живописи импрессионизма стали пользоваться контуром и цельной красочной плоскостью, как сознательно употребленным элементом высказывания. Этот путь развития получил благодаря творчеству Тулуз-Лотрека особенную известность.

Тулуз-Лотрек принадлежал к одной из древнейших дворянских семей Франции. Родители его были двоюродными сестрой и братом, так что из юного Анри сформировалось физически искаленное существо с короткими и искривленными ногами, большой головой и вздутыми губами. В бесчисленных карикатурах художник с глубокой иронией охарактеризовал себя. Скупым, строгим контуром метко схвачено самое существенное в его внешности.

В творчестве Лотрека мы не находим ни пейзажа, ни натюрморта. Сцены из жизни животных отошли в прошлое. Человек во всей сложности своих свойств и своего отношения к окружающей среде стал предметом исканий и изучения Лотрека. Раскрытие и передача человеческой личности стали главной задачей творчества Лотрека. Ввиду своей личной трагедии и особых условий, при которых Лотрек занимал социальное положение в обществе, он нашел в полусвете Монмартра подходящую среду. Будучи вначале кварталом, населенным парижскими художниками, Монмартр стал с 1870 г. центром увеселений. Здесь гуляли дельцы, проститутки. Не будучи социальным критиком, он, однако, оказался зорким летописцем конца столетия.

Лотрек с увлечением работал над литографиями, достиг огромного мастерства в области книжных иллюстраций и в замечательных плакатах. Обобщая характеристику каждого сюжета, Лотрек прибегает к самым скупым средствам выразительности. Большую роль играет четкий, энергичный контур, богатый контрастами ритм линий, декоративного характера силуэт. Он глубоко проникал во внутренний мир заинтересовавшего его человека, изучал каждый характерный жест, выражение лица, даже типичный костюм.

В пейзажах *Камилла Писсарро* (1831—1903) не замечено стремления запечатлеть приметы современности, обычно присутствующие во многих пейзажах импрессионистов. Вот картина «Иней» (1873), изображающая человека, идущего по старой дороге. Название, которое Писсарро дал своей картине, говорит о том, что это раннее утро и солнце еще не растопило легкий иней на земле. Когда Писсарро писал эту картину, в Энри была проложена новая дорога, а старая пришла в упадок. И правда, сразу даже трудно разли-

чить ее под сверкающим слоем инея, она почти сливается с изрытыми бороздами осенними полями. В картине нет никаких намеков на современность, но Писсарро использовал художественный прием, который был абсолютно новым для того времени: он изобразил на картине тени, отбрасываемые рядом тополей, находящихся вне пределов композиции. Таким образом, он изображает мир, как бы продолжающийся за рамой картины.

Испытывая влияние молодых художников Жоржа Сёра и Поля Синьяка, Писсарро пишет необычную для его творчества картину — «Вид из моего окна» (1886—1888), используя неоимпрессионистский метод нанесения точек чистой краски, которая частями попадая в поле зрения зрителя создавала эффект переливающейся, колеблющейся поверхности. Эта картина — удивительное сочетание изображения сада и ландшафта. Сверху из окна художник видит, как кто-то из обитателей дома кормит кур в саду, окруженном каменной стеной. Его взгляд идет дальше, за пределы ограды в окружающие поля и лес. Эта картина с ее чистыми, яркими красками и тщательно проработанной структурой отмечена простотой и наивностью: сам Писсарро считал, что на ней лежит «печать современного примитива».

Еще одна картина Писсарро «Женщина в саду» (1887). Как и предыдущая «Вид из моего окна», она создана с помощью «точечной» техники, но на этом сходство кончается. Если «Вид из моего окна» — это панорама, увиденная из глубины дома в серый пасмурный день, то здесь мы видим одну из его самых насыщенных светом картин. Для того чтобы создать это солнечное полотно, Писсарро вынес мольберт в сад за домом, при этом замкнутое пространство создается границами участка и местом, где расположился художник. Разноцветные точечные мазки плотно покрывают поверхность картины от нижнего левого края, мимо темно-зеленых теней, отбрасываемых небольшими фруктовыми деревьями, мимо фигуры женщины у стены, огораживающей сад. Вверху справа несколько цветущих веток обозначают переднюю границу пространства картины, создавая ее объем. Другая работа Писсарро «Красные крыши» (1877). Это, пожалуй, одно из самых тонких и причудливых его полотен. Редкая листва и тонкие, веретенообразные ветки создают своего рода ширму, сквозь которую проступают размытые контуры домов, создавая мозаику из вибрирующих красок. Изображенное им место находилось в окрестностях Понтюза, где Писсарро поселился в 1872 г. Тут его посещали молодые художники Сезанн и Гоген, почитавшие Писсарро как своего учителя.

*Поль Сезанн* (1839—1906) — видный представитель постимпрессионизма. В натюрмортах, пейзажах, портретах стремился выявить

с помощью градаций чистого цвета, устойчивых композиционных построений, неизменные качества предметного мира, его пластическое богатство, логику структуры, величие природы и органичное единство ее форм («Берега Марны», 1888, «Персики и груши», 1888—1890). Картина Сезанна «Дом повешенного» (1873) была написана под руководством Писсарро, влияние которого угадывается наиболее четко в характерном композиционном приеме — расположении зданий таким образом, что они частично скрыты за стоящими впереди деревьями. Однако самому Писсарро никогда не удавалось добиться впечатления подобной устойчивости и прочности. Каменистая дорога, ведущая к дому, и рябая поверхность его стены создают ощущение четкости и постоянства, столь редкие у художников этого направления, которые любили изображать быстротекущие моменты бытия. Сезанн, надо полагать, был уже на грани отхода от импрессионистической концепции живописи, что не помешало ему выставить свою картину на первой коллективной выставке импрессионистов в 1874 г. Несмотря на неистовую критику, картина была одним из немногих купленных тогда полотен.

По мнению Г. Зедльмайра, углубляющееся сомнение искусства XIX в. в человеке как-то уравновешивалось отдельными всплесками веры в его достоинство до тех пор, пока в «чистом видении» Сезанна изображаемый человек вообще в принципе перестал быть духовно-нравственным, ответственным существом и сделался предметом безучастного оптического наблюдения. В своих полотнах Сезанн, по выражению Зедльмайра, смотрит на мир глазами полупроснувшегося человека, когда разум еще дремлет и привычный мир предстает хаосом цветовых пятен и неустоявшихся форм. Человеческое лицо и яблоко равны для такого взгляда по своей физиогномической значимости, глаз художника живет отрешенной жизнью, в которой нет доступа духу и душе. Культивируя ту же непричастность к изображаемому и то же нежелание вчувствоваться в него, Сёра делает своих людей похожими на деревянных кукол, манекенов и автоматов.

Французский художник *Анри Матисс* (1869—1954) выразил праздничную красочность мира в ясных по композиции, выразительных и чистых по цвету картинах, утверждающих радость бытия («Танец», «Красные рыбы»). Но он придает людям не больше значения, чем ковровому узору. Художники низводят человека до статуса конструируемой модели. Вместе с человеком затуманивается и связность мира. Какими бы идеалами самовыражения, свободной фантазии, смелого искания ни прикрывался модернизм XX в., в его основе, по убеждению Зедльмайра, действуют разнузданные стихии хаоса, смерти и ада.

Конечно, живописи прежней эпохи были знакомы картины ада и даже образ искаженного смертью Христа, совершенно отсутствующий в восточно-христианском искусстве. Но «наклоняясь над пропастью», художники вплоть до XX в. никогда не срывались до отказа от человечности, равносильного отказу от искусства. «Большая часть новой живописи, особенно в 20-е гг., фактически уже не есть искусство, — утверждает Зедльмайр. — Вместо него воцарилась погоня за новизной во что бы то ни стало, выходки бездумного цинизма и сознательный блеф, холодная эксплуатация искусства как средства для разрушения всякого порядка, безбрежное корыстное мошенничество и обман обманувшихся, бесстыдная самореклама посредственности». Историк искусства прослеживает прямой путь от Сезанна, не видящего за потоком чистого цвета, к абстракционизму, превращающему живопись в пустой узор.

\* \* \*

Импрессионисты противопоставили условности официального салонного искусства красоту повседневной действительности, которая воспринималась ими как праздник. Они исходили из представления о том, что возможен простой, неискаженный взгляд на реальность. Отсюда культ простоты, естественности, органичности. Импрессионисты считали, что человек способен обрести гармонию с природой, с окружающей средой, которая прекрасна и переменчива. Термин «постимпрессионизм» уже не характеризует историческое художественное направление, а скорее обозначает этап, на протяжении которого складывались различные по своим художественным и мировоззренческим устремлениям направления.

### Литература

- Бессонова М.* Ревалд Джон. Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. Введение. М., 1996.
- Бычкова Л.С., Бычков В.В.* Постимпрессионизм // Культурология, XX век. Энциклопедия. М., 1998. Т. 2.
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1999.
- Современное зарубежное литературоведение.* Энциклопедический словарь. М., 1996.

## Тема 17

### Эстетика постмодернизма



Карло-Мария Мариани «Рука подчиняется разуму»

#### Многообразие стилей

Современная эпоха находится под сильным влиянием *постмодернизма*. Это основное направление современного искусства, философии и науки. Свое название постмодернизм получил от слова «модернизм». Понимать это следует таким образом: «все что после модернизма». Формировалось это направление долго, начиная с конца Второй мировой войны. Оно постепенно обнаруживало себя в литературе, музыке, живописи, архитектуре. Но только с начала 80-х гг. постмодернизм осознал себя как специфическое явление в эстетике, литературной критике и философии.

Поздний модерн представляет собой постмодернизм как усиление модерна, как эстетика будущего времени и превосходение идеала современности. Прежде всего предельно широко трактуется сама сфера прекрасного и сфера искусства. Сюда входит и садово-парковое искусство и искусство прогуливаться, заниматься любовью, т.е. эстетика повседневности в целом<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 7.



Еще одна черта постмодернизма — умышленное многообразие стилей. Современный город отказывается от ограничений и устремляется навстречу экзотике других культур. Постмодернизм в эстетике взрывает изнутри все традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем. Все, что на протяжении многих столетий шлифовалось, вынашивалось, теперь подвергается критической оценке, критическому пересмотру.

Постмодерн, естественно, не получил однозначной оценки в современном обществе. Его нередко называли компьютерным вирусом культуры, который изнутри разрушает представления о прекрасном, о красоте. Многие авторы называют осквернителями гробниц, вампирами, которые отсасывают чужую творческую энергию, несостоятельными графоманами. Однако хотя такая критика действительно указывает на слабые места постмодернизма, нельзя не видеть, что она не успевает освоить достижения этого нового направления.

Постмодернисты разочарованы в идеалах и ценностях эпохи Возрождения и времени Просвещения, потому что отказываются верить в прогресс, в торжество разума, в безграничность человеческих возможностей. Любой вариант постмодернизма несет на себе печать «усталой» культуры. Здесь господствует смешение художественных языков. Но ведь, собственно говоря, авангардизм тоже претендовал на новизну. Однако в постмодерне это стремление оказывается радикальным, обостренным, даже по-своему мучительным. Все обновить, все переиначить. Ввести в обиход весь опыт мировой художественной культуры, однако вовсе не для прославления, а для иронического цитирования.

Но почему вдруг возникла такая установка? Зачем нужно переосмысливать накопленные художественные богатства? Во-первых, это результат развития техники, и прежде всего техники коммуникаций. Культура утратила свою замкнутость. Человечество, по словам канадского социолога *Маршалла Маклюэна* (1911—1980), стало большой «глобальной деревней». Это означает, что любое достижение культуры попадает в контекст, который может оказаться для него необычным фоном. «Троллейбус с рекламой, одежда с рисунками и фразами, пульт дистанционного управления видеоизображением телевизора — это простейшие примеры постмодерна»<sup>1</sup>.

Вот на экране идут кадры из фильма «Отелло». Они сменяются рекламой прокладок. Разве это не новая ситуация для высекания неожиданного смысла, ассоциативного мышления. «Быстрое переключение каналов телепередач с помощью пульта дистанционного

---

<sup>1</sup> *Гриценко В.П.* Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера. Краснодар, 2000. С. 199.

управления, причем удовольствие зрителя во многом состоит в самом процессе нажатия кнопок — занятие, дающее приятное чувство власти над картинкой на телеэкране, а в сфере визуальной эстетики сулящее неожиданные монтажные эффекты»<sup>1</sup>.

Другая причина господства постмодерна состоит в том, что человечество в XX в. пережило опыт тотального досмотра над поведением людей, контроля их мыслей. Отсюда рождение контрустановки — разбить оковы, с помощью которых осуществлялась власть над людьми, устранить всякую возможность диктата. Поэтому в постмодерне все получается наоборот. Если в классическом искусстве композиторы добивались благозвучия, гармонии, то в постмодерне господствует дисгармония. Если в живописи художники добивались фигуративности, т.е. создавали ясные контуры объекта, то в постмодерне изображение размыто, ценится нефигуративность, несимметричность. Если в классическом искусстве, естественно, складывалась тяга к образам, к прекрасному, то в постмодерне правит бал абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. Отсюда принципиальное отвержение всяких правил, которые рождались и пестовались веками. Каноном постмодерна оказывается отсутствие всякого канона.

Предположим, в советское время были созданы произведения, которые отражали дух времени, а по существу, господствовавшие тогда идеологические установки. Теперь же в новой духовной атмосфере это произведение обретает другое прочтение. Рождаются странные, необычные наложения разных позиций, мировосприятий. То, что было героикой, оказывается комическим, утратившим свой пафос.

Не случайно для искусства постмодерна характерно ироническое передергивание, оборотничество. Скажем, в прежние времена петелька на одежде и этикетка пришивались только внутри, а сейчас это предумышленно и демонстративно выставляется наружу. Многое из того, что считалось запретным, сокровенным, тайным, становится публичным, передается огласке. Допустим, прежде политическая жизнь не предавалась огласке. *Макс Вебер* (1864—1920) приводил такой пример на конгрессе социологов в начале века. Однажды журналист пробрался на заседание парламента и дал в газету отчет о том, о чем шла речь среди политиков самого высокого ранга. Журналиста заставили прийти на заседание парламента и

---

<sup>1</sup> Постмодернизм и культура: Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 4.

принести извинения за нарушение элементарного политического этикета.

По этому поводу Вебер бросает реплику. Случись это в наши дни, то журналиста, который не дал отчета о работе парламента, стали бы упрашивать сделать это немедленно. Политические разоблачения, парламентские скандалы, книги, в которых рассказывается об интимной жизни известных людей, — все это стало нормой. То же самое можно сказать вообще о близких отношениях между людьми, о семье. Трудно представить себе женщин эпохи Возрождения, которые, собравшись на площади, пересказывали бы друг другу, какие сексуальные переживания были у них накануне ночью. Драматург *Виктор Розов* (р. 1913) замечает: невозможно представить себе Ярославну (из «Слова о полку Игореве»), которая бежит в купальнике по берегу моря. То, что было запретным, стало доступным. Видео сбросило покров интимности с отношений между мужчиной и женщиной. Любовную шалость президента, который увлекся стажеркой, обсуждает вся планета. Речь идет вовсе не о романтических переживаниях, а о следах биомассы, оставленной на платье отчаянной девушки.

Понятное дело, что человек, который привык жить в культуре, имеющей строгую нормативность, попадает в другую ситуацию. Отсюда определенные следствия, которые накладывают отпечаток на культуру:

- растворился идеал общезначимости и общеобязательности в своей жесткой, однозначной и императивной форме;
- эклектика, смешанность превратились в норму личной жизни, мышления и поведения;
- размылись строгие критерии или точки отсчета, которые помогали человеку выбрать необходимое решение. Теперь он сам вынужден отдавать предпочтение тем или иным приоритетам.

Изменилось геополитическое пространство, сменились духовные ориентиры, прошлое утратило свою однозначную оценку, поскольку возникли самые разные оценки исторического наследия. Но это относится и к бытовым, житейским вопросам. Вы просыпаетесь рано утром и обнаруживаете, что мир, который долгие годы воспринимался как фон вашей жизни, переменялся. Все, к чему вы привыкли, становится совсем иным. Причем в рекордные сроки, буквально ежесекундно. Скажем, еще в прошлом году этот день считался великим праздником. Вы сидели у экрана и смотрели демонстрацию. Вам звонили друзья, почтальоны приносили открытки. Этот день все еще считается праздником. Однако никто не звонит, не поздравляет. Осталась одна проформа.

Сместились все представления. Знакомая назвала дурой приятельницу, которая поступила в аспирантуру. Подземный переход

оглушает вас звуками аккордеона. Вы замедляете шаг. Несколько месяцев назад вы видели этого музыканта на обложке модного иллюстрированного журнала... Вечером на экране появляется телевизионный ведущий и комментирует обвальное крушение рубля. Шахтеры перекрывают железнодорожные магистрали. Учителя и профессора ищут работу в коммерческих ларьках.

Американский социолог *Элвин Тоффлер* (р. 1928) пишет:

Формируется новая цивилизация. Но как мы в нее вписываемся? Не означают ли сегодняшние технологические изменения и социальные перевороты конец дружбы, любви, привязанности, общности и участия? Не сделают ли завтрашние электронные чудеса человеческие отношения еще более бессодержательными и потребительскими, чем сегодня? Как будто бомба взорвалась в нашей общей психосфере. Во многих странах мы ощущаем романтизацию безумства, прославление обитателей «гнезда кукушки». В бестселлерах объявляется, что сумасшествие — это миф, а в Беркли начинает выходить журнал, посвященный идее о том, что «сумасшествие, гений и святость лежат в одной плоскости, и у них должно быть одно название и одинаковый престиж<sup>1</sup>.

«Знаменитости на час» действуют на сознание миллионов людей как своеобразная имидж-бомба, и именно в этом их назначение.

Но внимание публики переключается очень быстро. Причина в том, что имиджи становятся все более и более недолговечными, и это касается не только моделей, спортсменов или звезд эстрады. В эпоху постмодерна эти люди-имиджи, как живые, так и вымышленные, играют существенную роль в нашей жизни, создавая модели поведения, роли и ситуации, согласно которым мы делаем заключения относительно собственной жизни. Хотим мы этого или не хотим, но мы извлекаем уроки из их действий. Они дают нам возможность «примерить на себя» различные социальные роли и стили жизни без последствий, которые повлекли бы за собой подобные эксперименты в реальной жизни. Стремительный поток личностей-имиджей не может не способствовать увеличению нестабильных личностных параметров множества разных людей, испытывающих трудности в выборе стиля жизни.

Техника влияет на образ жизни людей. Но она оказывает воздействие и на художественную фантазию. Не был бы изобретен телескоп и микроскоп, мы, возможно, не узнали о путешествиях Гулливера в страну лилипутов и великанов. Постмодернизм во многом обязан своим возникновением появлению новейших технических средств массовой коммуникации — телевидению, видеотехнике,

---

<sup>1</sup> *Тоффлер Э.* Третья волна. М., 1999. С. 579.

информатике, компьютерной технике. Поначалу постмодерн являл нам культуру, которая была рассчитана на зрительное восприятие. Это касалось живописи, архитектуры, кинематографа, рекламы. Постмодерн не стремился отразить реальность, как это было в классическом реализме. Он пытался ее моделировать с помощью видеоклипов, компьютерных игр, диснеевских аттракционов. «Эти принципы работы со «второй действительностью», теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет»<sup>1</sup>.

Итак, происходит своеобразный сплав тех жизненных и практических установок, которые имеют разные народы, этносы, цивилизации, культуры. Массовая культура все смешивает, перемальвует, создает новый облик того, что в наши дни можно считать красивым. Теперь на переднем плане телевизионного показа не только политический деятель, но и полная значимости упаковка батона, дизайн стиральной машины.

Новое искусство, естественно, принесло с собой и новые понятия. Если искусство прошлого исходило из идеи линейного развития, т.е. последовательного, шаг за шагом развертываемого процесса, то постмодернисты разрабатывают идею нелинейности. Она получила воплощение в термине «ризом». Эта метафора впервые была применена видными философами *Ж. Делезом* (р. 1926) и *Ф. Гваттари* и заимствована из ботаники. Этот термин обозначает способ роста корня растения, который не является ни одиночным, ни пучкообразным ответвлением от единого стебля, но представляет собой раздробленное множество разнородных образований, обеспечивающих развитие растения. Но это в ботанике. В постмодерне под этой метафорой подразумевается возникновение множественности, движение, не имеющее преобладающего направления. Оно распространяется без регулярности, что не дает возможности предсказать приближающийся этап развития.

Так находят свое применение идеи коллажа и множества стилей, при этом все исторические стили, элементы художественной культуры становятся равноценными. Нетрудно догадаться, что в этом контексте утрачивает свой смысл само понятие «стиль» применительно к современному состоянию культуры. Эстетика постмодерна принципиально отвергает идею согласованной целостности. Вот что пишет по этому поводу один из видных теоретиков постмодерна французский философ *Ж. Ф. Лиотар*:

---

<sup>1</sup> *Маньковская Н.* Искусство постмодерна. С. 12.

Эклектизм (т.е. смешение стилей) является отличительной чертой всей современной культуры: человек слушает рэг, смотрит вестерн, завтракает у Макдоналда и обедает в ресторане с национальной кухней, пользуется парижскими духами в Гонконге; знание становится элементом телевизионных игр. Публика для эклектических произведений находится легко... Однако этот реализм «все возможно» на самом деле базируется на деньгах; при отсутствии эстетических критериев остается возможность — и не бесполезная — оценивать произведения искусства согласно той прибыли, которую они обеспечивают. Такой реализм примиряет все тенденции... подразумевая, что все тенденции и запросы имеют покупательную способность.

Проблемой интеллектуальной стратегии постмодерна является язык. Его представители воспринимают мир как текст. Именно здесь постмодерн претендует на выражение общей теории современного искусства. Как собственно постмодернистский по своей природе стал рассматриваться феномен «поэтического языка» или «поэтического мышления». Главный объект постмодернизма — Текст с большой буквы. Одного из главных лидеров постмодернизма французского философа *Жака Деррида* (1930—2003) называют Господин Текст.

Когда мы читаем какое-нибудь произведение или рассматриваем живописное полотно, для постмодерниста — это, условно говоря, некий текст, здесь можно обнаружить безразличие к автору, к содержанию произведения, а обратить внимание только на сам текст. Но вот беда, мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны. Это означает, что каждое слово, каждая буква в постмодернистской культуре — это цитата. Кто-то уже сказал это. Представьте себе, что вы культурный и образованный человек, хотите объяснить в любви женщине, которую вы считаете не только культурной и образованной, но еще и умной. Конечно, вы могли бы просто сказать: «Я безумно люблю вас», но вы не можете это сделать, потому что она прекрасно знает, что эти слова были точно так же сказаны Анне Австрийской в романе Александра Дюма «Три мушкетера». Поэтому, чтобы себя обезопасить, вы говорите: «Я безумно люблю вас, как сказал Дюма в «Трех мушкетерах». Да, разумеется, женщина, если она умная, поймет, что вы хотите сказать и почему вы говорите именно таким образом. Но совсем другое дело, если она на самом деле такая умная, захочет ли она ответить «да» в ответ на такое признание в любви?»

Когда же родился постмодернизм? Наиболее принятой является точка зрения, что постмодернизм сложился в конце 30-х гг. и что первым произведением постмодернизма можно считать роман ирландца *Джеймса Джойса* «Поминки по Финнегану». Этому произ-

ведению свойственна ирония, которая снижает типичное для модернизма трагическое мироощущение. Постмодернизм впервые стал философским понятием после выхода в свет и широкого обсуждения книги Жан-Франсуа Лиотара «Постмодернистский удел». В ней он критиковал обычный метод повествования. «Постмодернизм, таким образом, есть нечто вроде осколков разбитого зеркала тролля, попавших в глаза всей культуре, с той лишь разницей, что осколки эти никому не причинили особого вреда, хотя многих сбили с толку»<sup>1</sup>.

По мнению постмодернистов, текст не отражает никакой реальности. Он творит новую реальность, точнее сказать, множество новых реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга. Вы можете прочитать текст, вкладывая в него те смыслы, которые автор вовсе не имел в виду. Но если все зависит от истолкования текста, откуда взяться реальности? Реальности просто нет. Можно сказать так: есть множество виртуальных реальностей. Постмодернизм сделал ненужным поиск границ между текстом и реальностью. Реальность окончательно устранена, есть только текст.

В искусстве постмодернизма появился *пастииш* (от итал. *pasticcio* — опера) — опера, составленная из кусков других опер. Однако это вовсе не пародия, поскольку отсутствует скольконибудь серьезный объект, достойный осмеяния. Ведь быть объектом пародии может быть только то, что «живо и свято». Но в эпоху постмодернизма ничто не живо и тем более уже не свято. Текст вообще становится гибким приспособлением, которым можно манипулировать по-разному. В 1976 г. американский писатель *Рейман Федерман* опубликовал роман, который можно читать по усмотрению читателя (он так и называется «На ваше усмотрение») с любого места, тасуя пронумерованные и несброшюрованные страницы. Эта литература вскоре стала компьютерной, ее можно читать только на дисплее: нажмешь кнопку — и переносишься в предысторию героя, нажмешь другую и поменяешь неприятный конец на хороший, радостный. Но если хочется горечи, ощущения трагизма, можно сделать и наоборот. Переключиться с радостной концовки на безутешную, драматическую.

Три года спустя после появления этого романа *Жак Ривэ* опубликовал роман-цитату «Барышни из А.». В этом произведении собрано 750 цитат 408 авторов. Это произведение тоже можно считать оригинальным. Ведь его составил конкретный автор. Однако по сути это сборник цитат. Жак Деррида ввел в эстетику постмодер-

---

<sup>1</sup> См.: Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 223.

низма понятие *деконструкции*. Это особое отношение к тексту, которое может быть обозначено русскими словами «разборка» и «сборка». Вы берете некий текст и осуществляете репрессию над ним. Вы можете его расчленить, переосмыслить, обнаружить разрывы там, где предполагалось полное присутствие смысла.

Разъясняя смысл этого понятия, Деррида предупреждал в «Письме к японскому другу», что было бы наивным искать во французском языке ясное и недвусмысленное значение, аналогичное слову «деконструкция». Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением, то значение деконструкции связано с «машинностью» — разборкой машины на части для транспортировки в другое место. В процессе деконструкции словно повторяется известная притча о строительстве Вавилонской башни. Здесь происходит расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушения границ между ними.

И если можно говорить о какой-то системе деконструкции в эстетике, то ею стала принципиальная несистематичность, незавершенность, открытость конструкции, множественность языков, рождающая миф о мифе, метафору метафоры, рассказ о рассказе, перевод перевода.

Постмодернист берет некий знакомый всем текст и начинает его «обезличивать». Как будто бы тонкий, изощренный анализ словесной вязи, кружение слов, которые берутся в разных контекстах, в результате изначальный смысл просто смещается. Текст теряет начало и конец и превращается в дерево, лишенное ствола и корня. Текст обретает только ветви. По мнению Дерриды, любой элемент художественной культуры может быть свободно перенесен в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст.

Таким образом, искусство для Дерриды — своеобразный исход из мира в чистое отсутствие. Это опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля. Ее результатом для современной эстетики является утрата уверенности в своем божественном источнике и предназначении. Однако это не означает, что искусство и прекрасное в эстетике постмодернизма растворяются, размываются. Происходит их сдвиг, смещение, дрейф, освобождение от традиционных толкований<sup>1</sup>.

Архитектура — это пространственное письмо. Но в постмодернизме она утрачивает свою автономность, смешиваясь с другими

---

<sup>1</sup> См.: Маньковская Н. Париж со змеями. М., 1995. С. 27.



типами художественного выражения — кинематографическим, хореографическим, литографическим. Примером постмодернистской архитектуры Деррида называет Б. Чюми, который осуществил в Париже свой проект «Безумия». В основе проекта — точки-магниты, которые объединяют фрагменты расколотой парковой системы — аттракционы, игры, экологические искусственные творения. Прерывистые красные точки нацелены на связывание энергии безумия.

Совместно с архитектором П. Эйзенманом Деррида создал проект «Хоральное произведение», который включает в себя литературный и архитектурный элементы. При этом Деррида выступил в роли дизайнера. Соавтор Дерриды выступил как литератор. В результате возник образец многоголосой, многоязыкой «архитектуры», своеобразный псевдосад без растений, где соединяется твердое и жидкое, вода и камень. «Словесный дизайн» включает в себя хореографию, музыку, пение, ритмические эксперименты. Выступление хора мыслится как архитектурное событие, со ссылкой на роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». При этом книга приравнивается к храму.

Значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды *Умберто Эко* (р. 1932) — известного итальянского писателя и критика. Свои взгляды он изложил в заметках на полях романа «Имя розы». Это произведение принесло ему широкую известность. Прежде всего он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления. Если авангардисты дошли до разорванного и сожженного холста, архитектуру свели к садовому забору, дому-коробке, литературу — к коллажу, к пустой странице, музыку в конечном счете — к абсолютной тишине, то постмодернисты отказались от уничтожения искусства. Просто они стали приглашать писателей и художников к ироническому переосмыслению всего, что было создано человечеством.

Одна из отличительных особенностей постмодернизма, если сравнивать его с модернизмом, состоит в том, что ирония часто проводится не единожды. Можно подвергнуть иронии то, что уже являлось иронией над чем-то. Так возникает своеобразная игра для тех, разумеется, кто в состоянии ее понять. Но не все успевают за такой перестановкой акцентов, остается только принимать высказанное всерьез. Постмодернистские коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов.

Делез и Гваттари пытаются развить классические для психоаналитической традиции идеи о творчестве как безумии. Но при

этом они хотят внести в это творчество новые элементы, тщательно исследуя шизофренический потенциал различных видов искусства. С этой точки зрения весьма перспективным оказывается театральное искусство. Тут для постмодернистов есть постоянный ориентир — творчество итальянского драматурга, режиссера и актера Кармело Бене.

Бене пытается создать альтернативный нетрадиционный «театр без спектакля», так называемый минотарный театр. Его специфика состоит в том, что автор, создавая парафразы на темы классических пьес, «вычитывает» из них главное действующее лицо (например, Гамлета) и дает развиваться второстепенным персонажам (например, Меркуцио за счет Ромео). В таком подходе он усматривает критическую функцию театра.

По мнению Делеза, театральная деятельность должна взять на себя совсем иные функции. Человек театра, по его мнению, не драматург, не актер и не режиссер. Это хирург, который делает операции, ампутации. В спектакле «Пентиселея. Момент поиска. Ахиллиада» актер-машина развинчивает и вновь собирает умершую возлюбленную Ахилла, пытаясь «оживить» ее прошлое в акте деконструкции<sup>1</sup>.

### Симулякр

Слово *симулякр* подхвачено постмодернистами. В классической эстетике он выражал подобие действительности как результат подражания ей. Но теперь симулякр — это нечто, за чем нет смысла и содержания. Это обманка. Французский философ Жан Бодрийяр стал пользоваться этим понятием в 1980 г. Известно, что культура является второй природой. Бодрийяр хочет показать, что органика мира замещается его естественным подобием. В качестве иллюстрации Бодрийяр берет роман французского писателя Ж. Перека «Вещи». Тот самый дом, который всегда был родным очагом, здесь подменяется «пустым местом».

Отсутствие очага как центра дома, портретов и фотографий родственников, зеркал, символизирующих отражение для отражения (они вытесняются в ванную), свидетельствуют о конце интимности, интровертности (в данном случае «закрытости». — П.Г.) традиционной семьи, экстравертной (экстраверсия — нацеленность на «других», открытость — П.Г.) прозрачности быта 60–70-х гг. Яркие, агрессивно-вульгарные цвета как знаки языка пульсаций, мебель и бытовая утварь, освободившиеся от традиционных функций, пласт-

<sup>1</sup> См.: Маньковская Н. Париж со змеями. С. 65.

масса, способная имитировать любые материалы, закамуфлированные источники неонового света и т.д. — знаки экстериоризации формы, отделяющей от вещи и отпадающей от нее подобно панцирю. Это пустая скорлупа, полая оболочка, ложная форма... и есть симулякр<sup>1</sup>.

Вещи становятся более хрупкими. Они превращаются в однодневки. Современные люди, ускорив темпы перемен, навсегда порвали с прошлым, отказались от прежнего образа мыслей, от прежних чувств, от прежних приемов приспособления к изменяющимся условиям жизни. Именно это ставит под сомнение способность человека к адаптации — выживет ли он в новой среде? Сможет ли он приспособиться к новым обстоятельствам жизни, к бытованию среди симулякров?

У каждого человека существует некая модель мира — субъективное представление о внешнем окружении. Эта модель состоит из десятков тысяч образов. Они могут быть простыми как отражение облаков, плывущих по небу, а могут носить характер умозрительных абстракций. Можно назвать эти мысленные модели внутренним складом, вместительным складом образов, в котором хранятся мысленные портреты известных лиц и в то же время некие заповеди, вроде «Человек по природе добр».

Однако для того чтобы человек мог выжить, его модель должна иметь некоторое сходство с реальностью. Ни одна мысленная модель мира не является чисто личным произведением. Хотя некоторые из мысленных образов строятся на основе личных наблюдений, все же большая их часть основывается на информации, поставляемой средствами массовой коммуникации и окружающими людьми. Если бы общество само по себе оставалось неизменным, человек не испытывал бы потребности пересматривать собственную систему представлений и образов, чтобы увязать их с новейшими знаниями. Пока общество стабильно или изменяется медленно, образы, на основе которых человек строит свое поведение, также могут меняться медленно. Но вот общество вошло в сферу, где все происходит быстро, неотвратимо. Разумеется, это грозный симптом кризиса, который угрожает человечеству.

Когда говорят о постмодерне, нередко возвращаются к поздней античности. В ту эпоху тоже рождались мысли о конце истории, о том, что все, что могло человечество выразить, оно уже выразило. Но можно ли говорить о постмодерне только как о культуре истощения, кризиса. По-видимому, нет. В нашу эпоху идет поиск ново-

---

<sup>1</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. С. 59.

го идеала красоты, нового взгляда на прекрасное. Возвышенное заслоняется удивительным, трагическое — парадоксальным. Постмодернизм направляет развитие эстетики вглубь, сознательно ставя пределы той или иной тематике, пытаясь выявить ее изнанку.

Постмодерн стремится внести художественное содержание не только в узкую сферу искусства, но и в повседневность. Он терпимо относится к массовой культуре, обращается к тем эстетическим феноменам, которые, казалось бы, навсегда ушли из жизни. Постмодерн охватывает по возможности весь совокупный художественный опыт человечества. Разумеется, постмодернистская культура открыла новые горизонты в художественном освоении реальности, но вместе с тем заставила думать о судьбах культуры.

\* \* \*

Постмодернизм — основное направление современной философии, искусства и науки. Он отражает все, что «после модернизма». Главный объект постмодернизма — *Текст*. Постмодернистская эстетика несет в себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения с их верой в прогресс, всевластие разума, безграничность человеческих возможностей. Авангардистскому стремлению к новизне противостоит здесь желание включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры. Однако он подлежит ироническому переосмыслению. Мир предстает в виде хаоса, а искусство превращается в средство игрового освоения этого хаоса.

### Литература

- Гриценко В.П.* Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера. Краснодар, 2000. С. 199.
- Маньковская Н.* Париж со змеями. М., 1995.
- Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
- Постмодернизм и культура.* Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. № 3.
- Тоффлер Э.* Третья волна. М., 2004.

## Заключение

Красота — одна из универсальных форм всего сущего. В обыденной жизни красота чаще всего не вычленяется из целостного восприятия окружающего мира, но служит продолжением той общей картины, которая рождается на основе постижения мира. Очеловеченная природа, искусство — все оценивается по законам красоты. Восприятие красоты (и многочисленных ее разновидностей — красивого, изящного, идиллического) не связано с корыстными соображениями. Красота доставляет наслаждение и поэтому она бескорыстна.

Но все же красота — сложный феномен. Мы показали, как на протяжении веков при смене культур радикально меняются представления о прекрасном. Они могут оказаться полярными. И тогда встает вопрос: как все это согласуется с человеческой природой? Однако важно показать, что красота не является синонимом красоты. «Сделайте нам красиво», — говорит один из персонажей В.В. Маяковского. Однако это путь к пошлости, а не к прекрасному.

Порою мнится, чего проще, говоря о красоте, ориентироваться на классические образцы — скульптуры Фидия, музыку Бетховена, драматургию Шекспира. Но почему в нашем исследовании говорилось о превращениях красоты, о ее преображении? Отчего мы коснулись даже безобразного — того, что предельно отстоит от красоты? Однако ценность постмодернизма, возможно, в том и состоит, что взглядевшись в безобразное, он увидел ранее скрытые грани красоты. Русский писатель И.А. Бунин писал:

Глаза сияют, дерзкая мечта  
В мир откровений радостных уносит.  
Лишь в истине — и цель и красота,  
Но тем сильнее сердце жизни просит.

Разве одухотворяющая истина выше красоты? Нет, здесь иная мысль: красота раскрывает нам глубоко сокровенные истины и заставляет невольно тянуться к прекрасному. Иногда человечество совершает ошибки, отдает дань разрушению, безобразному. Но в конечном итоге оно возвращается на магистральный путь красоты.

Приведем один пример. В 30-е гг. прошлого столетия выветривание и смывание сплошь распаханых плодородных земель в США достигло катастрофических размеров. И тогда американцы возродили средневековый подход к земле, столь благотворный для европейцев, зачумленных техническими завоеваниями XIX в. Люди стали сберегать полевые тропы, ручьи, межи, обсаживать их плотными рядами деревьев и кустарников. В США перестали срывать неровности почвы. В холмистой местности располагали поля террасами.

У человечества есть такая же надежда и на самоисцеление духа. Тоска, меланхолия и отчуждение должны уступить место бодрому и светлому состоянию души. Чистая радость всегда имеет внутренние истоки. Страдание таинственным образом высвобождает целительные силы. И это позволяет говорить о вечности Красоты, о неустрашимости Прекрасного.

# Оглавление

<b>Введение</b>	<b>3</b>
<b>Тема 1. Красота как феномен</b>	<b>7</b>
Африканские маски	8
Наскальные рисунки	9
Египетский стиль	10
Ощущение времени как красоты	15
Язык древнеегипетской культуры	21
Ритм как понятие эстетики	23
<b>Тема 2. Смысл и очарование мифов</b>	<b>26</b>
Олицетворение любви в мифе об андрогинах	26
Миф об Изиде	28
Поэзия чувств в образе Психеи	28
Музыка, воплощенная в мифе об Орфее	32
Фатальность судьбы в образе Сизифа	34
Что же рождает ощущение красоты?	35
<b>Тема 3. Феномен прекрасного</b>	<b>39</b>
Прекрасное как подражание	40
Происхождение прекрасного	49
Уникальность человека	53
<b>Тема 4. Искусство как эстетический феномен     в античности</b>	<b>57</b>
Два бога — два эталона красоты	58
Дионис — бог торжествующего безумия	61
Неоценимая ценность устного слова	64
Красота по-древнегречески	65
Нарцисс	66
Эстетика природы	67
Античная пастораль	67
Красота божественной веры	69
Трагедия — особый жанр	71
Комедия античная	76
Катарсис	77
О возвышенном	81
Ирония	82
Культ тела	83
Безобразное	85

---

<b>Тема 5. Красота и трансцендентальное в средневековой эстетике</b>	<b>87</b>
Средневековая эстетика	87
Человек как ценность	91
Возвышенное	97
<b>Тема 6. Личностная творческая сила Возрождения</b>	<b>102</b>
Почему возрождается язычество?	102
Любовь Петрарки и Лауры	104
Эстетика Петрарки	107
Гармония созвучий	107
Загадочная улыбка Джоконды	108
Многочисленность карнавала	110
<b>Тема 7. Воспитательная роль искусства</b>	<b>114</b>
Эстетическо-философская система образования	114
Стиль маньеризма	119
Стиль барокко	121
Новые идеалы	123
Стиль рококо	125
Возвращение к природе	127
Классицизм	128
Красота и добродетель	130
<b>Тема 8. Вкус и возвышенное в трактовке И. Канта</b>	<b>136</b>
Феномен прекрасного	136
Кант о прекрасном	140
Вкус как понятие эстетики	142
О художественном вкусе	147
Прекрасное и возвышенное	150
Прекрасное в природе	152
Игра	152
<b>Тема 9. Эстетика Шеллинга и Гегеля</b>	<b>154</b>
Красота природы	155
Абсолют и красота	158
Гегель о романтическом искусстве	162
Эстетическое чувство	164
<b>Тема 10. Эстетика мрачной фантастики в романтизме</b>	<b>169</b>
Юные романтики	169
Культ природы	171
«Жрец искусства»	171
«Ночное сознание»	173