

Л.А. Никитич

ЭСТЕТИКА



УЧЕБНИК

Моим замечательным сыновьям —
Алексею и Александру

Автор

Л.А. НИКИТИЧ

Любовь и Алексеевна

ЭСТЕТИКА

*Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений*



Москва • 2003

УДК 18(075.8)
ББК 87.8я73
Н62

Рецензенты:

кафедра прикладного искусства МГТУ
(зав. кафедрой д-р искусствоведения Т.В. Козлова);
Центр социально-политического и гуманитарного образования
Российской экономической академии им Г.В. Плеханова
(председатель научно-методического совета Центра
д-р истор. наук, проф. Ш.М. Мунчаев);
д-р экон. наук, проф. А.Н. Маркова

Главы 10—13 написаны
доктором философских наук, профессором Д.А. Силичевым

Главный редактор издательства
доктор экономических наук Н.Д. Эриашвили

Никитич Л.А.

Н62 Эстетика: Учебник для вузов. — М.: ЮНИТИ-ДАНА,
2003. — 439 с. (Серия «Gogito ergo sum».)

ISBN 5-238-00490-7

Учебник написан в соответствии с Государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования по дисциплине «Эстетика». Рассматриваются предмет, метод и функции эстетики. Особое внимание уделяется истории развития эстетической мысли от античности до наших дней. Подробно анализируются категории эстетики, особенности творческого процесса, виды и стили искусства. Яркое и эмоциональное изложение материала сопровождается интересными примерами и историческими и литературными сюжетами.

Для студентов и аспирантов гуманитарных и творческих вузов, учащихся и преподавателей гимназий, лицеев и колледжей, а также широкого круга читателей.

ББК 87.8я73

ISBN 5-238-00490-7

© Л.А. Никитич, 2003
© ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА, 2003
Воспроизведение всей книги или любой
ее части запрещается без письменного
разрешения издательства



От автора

Врожденное стремление человека
к совершенству спасет мир.

«Три грации» французского скульптора Джеймса Прагье (1790—1852) символизируют чувства и формы, которые описывает эстетика: красоту, изящество, радость. Многообразие, разнопорядковость и многоуровненность предметов и явлений как объектов эстетики долгие столетия затрудняли нахождение ее предельного основания, необходимого для выделения эстетики как самостоятельной научной дисциплины.

Это основание было найдено немецкими мыслителями XVIII в., представителями нации, способностью которой к обобщению и вообще к философствованию дается как «прирожденный дар».

Таковыми явились понятие «совершенство», понятие «прекрасное» как совершенная красота.

Сложность заключалась в том, что эти понятия не являются рациональными — и в этом парадокс: сама по себе рациональная форма (понятие) предполагает иррациональные моменты в содержании.

Особенность эстетического в том, что о нем нельзя рассуждать, не переходя к общечеловеческим проблемам. Читая прекрасное произведение, оказываясь перед истинно великим произведением живописи, слушая творение музыкального гения, люди единодушны в своем преисполнении радостью.

Эта радость встречи с совершенством самым адекватным образом определена Шеллингом. «Что же такое совершенство каждой вещи?» — спрашивает Шеллинг. И отвечает: «Не что иное, как творящая в нем жизнь, сила его бытия».

Задача эстетики как философской науки в том, чтобы оградить возвышенные чувства людей и прозрения на этот счет, зафиксированные эстетическими понятиями, от низменных побуждений и не дать им слиться. Эстетика выполняет эту задачу тем, что убеждает в существовании высокой красоты, очищенной от фактов обыденного бытия людей.

Каждое живое существо, каждый предмет органической природы переживает миг совершенства или бытийствует момент этого совершенства, как, например, цветок, бывший до этого бутонем, а после этого момента совершенства начинающий увядать.

Живым существам это дает ощущение (осознанное или неосознанное) полноты бытия, делая их прекрасными. Это и является предметом эстетики — моменты предельного совершенства. К тому же у человека есть потребность свое ощущение полноты бытия излить в творчестве. От полноты бытия рождается искусство, дающее жизнь неодушевленным предметам, вкладывающее в них душу творца.

Вводная глава

Эстетика есть наука
о выражении вообще
А. Ф. Лосев

Задача определения предмета любой науки до рассмотрения ее содержания весьма сложна. На это указывал немецкий философ Гегель, определяя предмет логики. О логике, писал он, нельзя заранее сказать, что она такое, и только все ее изложение породит это знание о ней¹.

Что такое эстетика?

Предмет эстетики и его историческое становление

Эстетика в своем развитии прошла большой путь, в ходе которого менялись ее предмет и функции.

В времена Античности эстетика существовала в философии. В Средневековье она стала составной частью теологии, выполняющая функции богослужения.

В эпоху Возрождения предметом эстетики становится художественное творчество и его связь с природой. Так эстетика понималась в работах теоретика искусства *Леона Батиста* (1404—1472) и гениального *Леонардо да Винчи* (1452—1519).

В начале Нового времени, в эпоху классицизма, предметом эстетики становится установление канонов творчества, о чем в своей работе «Поэтическое искусство» (1674) писал теоретик классицизма французский поэт и критик *Никола Буало* (1636—1711).

Войдя в научный обиход термин «эстетика» только в XVIII в. приобрел в последующие столетия широкое значение и обрел разветвленный концептуальный аппарат. Появились понятия «эстетические потребности», эстетические категории, «эстетический вкус», «эстетическое чувство», «эстетические взгляды» и т.д.

Немецкие философы об эстетике

Существенный вклад в понимание предмета эстетики внес немецкий философ *И. Кант*. Он понимал его как прекрасное в искусстве и эстетика для него была критикой эстетической способности суждения.

В работе «Критика способности суждения» (1790) Кант рассмотрел природу прекрасного и пути нахождения основания, делающего возможным суждение о нем, и предложил следующее решение указанных проблем. Прекрасное рождается из отношения объектов к нашему чувству наслаждения, приписываемого самим предметом. Образ объекта, соотношенного с чувством, дает суждение вкуса.

Прекрасное — это то, что нравится по вкусовому суждению. Кант выделил четыре характеристики прекрасного: (1) прекрасное как предмет бескорыстного наслаждения; (2) прекрасное как объект всеобщего вкуса; (3) как красота без цели; (4) прекрасное — это то, что познается без посредства понятия как предмета необходимого удовольствия.

В качестве основания эстетической способности суждения философ указывал свободную игру и гармонию наших духовных способностей, фантазии и интеллекта. Суждение вкуса возникает в результате игры познавательных способностей, — считал он.

В последствии в работах некоторых теоретиков предмет эстетики был сужен до анализа только «изящного искусства». Так, *Гегель* считал, что эстетика занимается определением места искусства в системе мирового духа.

Романтики, например немецкий поэт *Новалис*, считали предметом эстетики анализ художественных стилей, и в первую очередь анализ стиля романтизма.

В советский период в нашей стране предметом эстетики считались общие закономерности эстетического отношения человека к действительности.

Сегодня эстетика определяется как философская дисциплина об эстетическом, о его природе и многообразии, о принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека, но прежде всего в искусстве. Потому эстетика является также наукой, изучающей искусство, его природу, его существование и развитие, его восприятие людьми. Эстетика — это также научная дисциплина, изучающая процесс и особенности художественного творчества, личность творца, его художественные способности.

А. Баумгартен: эстетика — чувственное познание

Термин «эстетика» происходит от греческого слова, означающего «чувствовать». Впервые он был введен в научный обиход немецким философом *А. Баумгартеном* (1714—1762), поклонником *Г. Лейбница* и сторонником школы *Х. Вольфа*; его основная работа получила название «Эстетика».

¹ См.: Гегель. Наука логики. — М., 1970. Т 1. — С. 95.

Немецкий ученый философ Вольф делил познание на чувственное и интеллектуальное, осуществляемое через обработку чувственных данных рассудком. И рассматривал преимущественно вопрос об интеллектуальном познании.

Но Баумгартен выдвинул на первое место вопрос о *чувственном познании*, которое назвал эстетикой. Эстетику он определил как *теорию прекрасного*, поскольку чувственное восприятие совершенства он связал с наслаждением прекрасным. *Совершенство* же Баумгартен обозначил как согласие трех элементов: содержания, порядка и выражения.

Процесс познания Баумгартен определил как высшую из доступных человеку *радостей*. Эта радость — награда за труд познания. В результате познания возникает *эстетическое чувство* — способность наслаждаться красотой. Главный признак эстетического чувства Баумгартен видел в его *бескорыстности*. Проявляется эстетическое чувство — в *эстетических суждениях*, являющихся результатом восприятия и наслаждения. По Баумгартену, прекрасное — это то, что доставляет наслаждение созерцаемому.

Два раздела эстетики

Войдя в научный обиход только в XVIII в., термин «эстетика» приобрел в последующие столетия широкое значение и обрел разветвленный концептуальный аппарат. Появились понятия: «эстетические потребности», эстетические категории», «эстетический вкус», «эстетическое чувство», «эстетические взгляды» и т.д.

Предмет эстетики — *область прекрасного* (то есть эстетического) и *искусство*. Соотношение этих двух разделов эстетики исторически менялось: бывали периоды, когда авторы сводили эстетику к анализу прекрасного; существовали наоборот, такие школы в эстетике, которые отождествляли ее с философией искусства. На самом деле — это два относительно самостоятельных, но органически связанных между собой раздела эстетики.

В первом из них (прекрасное, эстетическое) анализируются *эстетические категории*, такие, как прекрасное, эстетическое, грандиозное, изящное, возвышенное, трагическое, комическое, драматическое, эстетический идеал, эстетический вкус, эстетическое чувство и др.

Это эстетическое в природе, человеческой жизни и искусстве, природе и особенности эстетического как такового, проблемы классификации, систематизации и координации эстетических категорий, а также их отношения с соответствующими антикатегориями: прекрасное — безобразное, возвышенное — низменное, трагическое — комическое.

Второй раздел эстетики изучает *проблему искусства и его творца*: это анализ мира художника, процесса художественного творчества, проблемы вдохновения, гениальности и таланта, эмоциональности и рациональности творца.

А.Ф. Лосев:
«эстетика есть наука о выражении вообще»
философии.

Проблема предмета эстетики, как и все гуманитарные проблемы, в прошлом была идеологизирована и описывалась в отечественной литературе, в том числе и учебной, с позиций материалистической марксистской философии.

В настоящее время, когда доступной стала разнообразная литература по предмету, для более адекватного его понимания следует обратить внимание на фундаментальные труды русского ученого А.Ф. Лосева (1893—1988), признанного авторитета в этой области.

Лосев следующим образом отвечает на вопрос: что такое эстетика вообще?

... эстетика, — пишет он, — не есть просто учение о красоте, поскольку она изучает также и безобразное, иронию, юмор, трагическое, комическое и т.д. Следовательно, эстетика есть наука о выражении вообще¹.

Главная категория эстетики — категория *эстетического*, и именно оно есть прежде всего *выражение, выразительность*.

Красота, прекрасное, к которому часто сводят эстетику, есть равновесие между внешним и внутренним. Или, как пишет Лосев:

определенного рода достигнутость предназначенного, гармония внутреннего, поставленного в виде цели, и внешнего, данного как достижение этой цели.

Однако отношения между внешним и внутренним не однозначны. Любое безобразие имеет свое внутреннее и свое внешнее, но внешнее здесь будет искажением внутреннего. Именно поэтому эстетика — не только наука о прекрасном, но наука о *выразительности* вообще.

Хотя всякий предмет по-своему выразителен, но не всякой выразительностью занимается эстетика. Область эстетики — такая выразительность, которая заставляет в нее всматриваться, погружаться, освобождаясь от всяких других представлений, заставляет любоваться ею, созерцать ее как самодовлеющий предмет. Поэтому А.Ф. Лосев определяет эстетическое выраже-

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. — М., 1992. — С. 309.

ние как «предмет самодовлеющего созерцания, предмет бескорыстного любования».

Самодовлеющее созерцание — это антипод утилитарного отношения к красоте. В своем чистом и здоровом виде, в своем адекватном виде оно способно облегчать человеческое существование, создавать оптимистический настрой души, способно помогать при перенесении трудностей и несчастий, не позволяя при этом человеку от них отупить.

При этом любование эстетическим предметом вовсе не свидетельствует о его ненужности. Без шляпы нельзя обойтись. Но почему же вдруг шляпа, считает Лосев, должна быть безобразной и не быть красивой? В быту нельзя обойтись без посуды. Но почему же кастрюльки, тарелки, чайники, ножи и вилки не могут быть также и красивыми, чтобы ими можно было любоваться. Польза пользой, а эстетическое самодавление тоже остается здесь самим собою и не только не мешает утилитарности, но делает ее жизненно более желательной. Приятная и самодовлеющая эстетика в людях, в людских характерах не только не мешает деловым отношениям, но, наоборот, значительно им помогает.

Итак, для понимания природы эстетического, самого предмета эстетики важную роль играет понятие *самодовлеющая созерцательность эстетического предмета*.

Этот же эстетический предмет бескорыстного любования всегда есть результат и ступок социально-исторических отношений, несмотря на свою изолированность от всего остального. И хотя объективно этот предмет может оставаться в различные эпохи одним и тем же, люди различных исторических периодов имели о нем разное представление. Так, для древнего римлянина Колизей был местом захватывающих кровавых зрелищ. В Средневековье люди считали его языческим сооружением и использовали как источник строительных материалов для строящихся христианских соборов. Для человека эпохи Возрождения Колизей был символом античной культуры, его парадигмой и образцом. Все эти восприятия несли на себе печать исторического развития человеческого сознания, отражали характер эстетического воспитания разных эпох, те ценности, которые доминировали в обществе в ту или иную эпоху.

Вот полуюмористическая история из современной итальянской литературы, которая как раз и отражает различия эстетического восприятия в зависимости от господствующих ценностей и общественных отношений:

Один итальянец сопровождал своего заокеанского друга в путешествии по Риму. Они ехали по площадям и улицам города и каждый раз водитель останавливал машину перед наиболее интересными памятниками.

Иностранец смотрел с интересом, но у него были сомнения относительно красоты и ценности того, что он видел. В его стране все было новым, недавним, практичным. Здесь же все то, чем надлежало восхищаться, было старым, античным, непрактичным.

Он ничего не говорил, но про себя думал, что столько руин не могло быть чем-то особенным для целей современной жизни.

Сопровождавший его итальянец угадал мысли своего друга, но не знал, что сказать. И так они оказались у Колизея. Вышли из автомобиля, обошли вокруг грандиозного сооружения, вошли во внутрь. На этот раз иностранец искренне удивился. Воскликнул:

— Красиво! Это действительно красиво!, — а потом добавил, — Красиво, да! Однако для чего можно использовать такое огромное здание без крыши? Для спортивных соревнований современные стадионы лучше. Что вы с ним делаете?

— Мы Ничего, — ответил итальянец.

— Жаль, — сказал иностранец, — оставлять неиспользованным подобное сооружение. И сколько может стоить подобное здание?

— Трудно сказать, но, безусловно, много..., — ответил итальянец.

— Но в нем нет даже четырех этажей, нет крыши... И потом, в моей стране мы достаточно богаты, чтобы построить нечто подобное. Только не вижу, как его можно использовать. Цена для нас не имеет значения, — продолжал иностранец.

— Да? Тогда можешь посчитать, во что приблизительно вам обошлась бы сумма в две тысячи лет и многие века истории...

Этот рассказ еще раз подтвердил, что любой предмет является для человека «ступком общественных отношений», что не мешает его объективному существованию, не зависимому как от этих отношений, так и от нашего сознания. Поэтому можно согласиться с определением эстетического у Лосева:

Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как ступок общественно-исторических отношений.¹

Приведенное определение эстетики не является единственным, поскольку сама эстетика — результат творчества многих поколений мыслителей, у каждого из которых было собственное ее определение. Так, известный итальянский мыслитель XX в. Б. Кроче (1866—1952) определил эстетику как науку о выражении, в основу которой положено тождество интуиции и искусства.

¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 311.

П. Валери:
Эстетика — наука
об эстетической
бесконечности

Французский эстетик и поэт *Поль Валери* (1871—1945) попытался проникнуть в «тайну» эстетического, определив его как эстетическую бесконечность, а эстетику как науку об этой бесконечности.

Зрение, осязание, обоняние, слух, движение, речь побуждают нас время от времени задерживаться на ощущениях, ими вызванных, их упрочивать или воссоздавать.

Совокупность этих эффектов с *бесконечной направленностью*... может составить сферу *явлений эстетических*.

Чтобы обосновать термин «*бесконечный*» и сообщить ему точный смысл, достаточно напомнить, что в этой сфере *удовлетворение* восстанавливает *потребность*, *следствие* воскрешает *причину*, наличие порождает *отсутствие* и *обладание* — *жажду*¹.

Поль Валери — поэт и художник-практик, и поэтому, пытаясь разгадать тайну эстетического, он обращается к практическому опыту собственного творчества, что делает его заключение о природе и источниках эстетического весьма основательными.

Он пишет о взаимозависимости ощущения и его ожидания, взаимозависимости «до бесконечности». Эту бесконечность, считает Валери, можно прервать сменой объекта. Влечение, которое возникает в результате чередования ощущения и его ожидания, будет сохраняться и оставаться возможным, если будет удовлетворяться его потребность в замене.

Если, однако, этого не происходит, если наша среда не предлагает нам в короткий срок какого-либо объекта, способного заполнить нас бесконечными превращениями, наша чувствительность побуждается черпать в самой себе желанные образы, подобно тому как жажда рождает видения изумительно свежих напитков...²

Функции эстетики

Воспитать челове-
ческие чувства.
Научить человека
читать. П. Валери

П. Валери не только определил природу эстетического и дал определение предмета эстетики, но указал на одну из ее функций — *функцию воспитания человеческих чувств, человеческой чувствительности*. Соприка-

саясь с прекрасным в искусстве или действительности, человек обретает желание как можно чаще повторять подобие встречи.

Его ощущения, его чувства формируются на желание и ожидание подобных встреч. Они, чувства, развиваются в результате общения с прекрасным.

Неразвитый слух не позволит человеку насладиться произведениями Баха, а неразвитое зрение не позволит воспринять Пикассо.

Важную эстетическую функцию, важную задачу литературы как жанра искусства Валери видел в том, чтобы *научить человека читать*. Ведь чтение — это особая наука, это особая способность, которая вырабатывается и развивается. Этой проблеме Валери посвящает свой очерк о французском поэте-символисте, замечательном филологе и литературном критике С. Малларме (1842—1898).

Эту функцию эстетики Валери формирует, критикуя точку зрения, по которой область литературы — лишь «провинция обширного царства развлечений». И выходит, замечает Валери, все усилия творца сводятся лишь к тому, чтобы дать публике радости, совсем не требующие затраты сил.

Но есть и другая публика, которая не мыслит себе наслаждения без труда. Именно для такой публики писал Малларме, который ввел в искусство обязательство *интеллектуального усилия*. Валери критикует тенденцию, которую обозначает как легкость чтения, ставшую правилом; убежденность — в полной несовместимости наслаждения и труда.

И задачу настоящей литературы, ее функцию Валери видит в том, чтобы потребовать от читателя напрягать свой ум, чтобы привести читателя из пассивности — к сотворчеству, посягая на его лень и умственное убожество.

И в следующих словах Валери выделяет, к какому чтению эстетика должна вернуть человека:

Искусство чтения на досуге, в уединении, чтения осмысленного и вдумчивого, которое некогда на труд и ревностность писателя отвечало сосредоточенностью и усидчивостью того же свойства, — такое искусство утрачивается: оно обречено. В читателе прежних времен, причувшемся с детства, на многотрудных текстах Тацита или Фукидида, не пожирать строк и не угадывать их, не довольствоваться беглым уразумением фраз и страниц, автор видел партнера, ради которого стоило взвешивать слова и добиваться связности элементов мысли.

Такой читатель, по мнению Валери, ныне истреблен. Погоня за развлекательностью «лишила речь всякой заботы о рисунке, а чтение — насыщенной медленности взгляда».

¹ Валери Поль. Об искусстве. — М., 1993. — С. 90.

² Там же.

И заслугу Малларме Валери видит в том, что он научает читать заново.

**Формировать
восприимчивость
человека
к прекрасному**

Другая важнейшая эстетическая функция — *воспитательная*. Она состоит в формировании восприимчивости человека к искусству и всему прекрасному, существующему в природе и произведениях человека. Каждая эпоха, придавая большое значение воспитанию новых поколений, выделяла ту или иную ветвь в искусстве как важнейшую в деле воспитания. В Античности особое значение придавали музыке, в эпоху Возрождения — живописи, в XIX в. — литературе. В педагогике эстетическое воспитание связывают с высвобождением спонтанной экспрессии детей. Эстетическое воспитание часто связывают только со сферой чувств и отделяют от интеллектуального воспитания. Цель его — развитие воображения, осуществляемое через личное эстетическое переживание.

Проблема влияния искусства на человека появилась еще в глубокой древности и существует по сей день как проблема формирования человеческой личности.

С этой проблемой мы встречаемся в произведениях пифагорейцев, Платона, Аристотеля и более поздних мыслителей. Так, пифагорейцы указывали на влияние музыки на душу человека. Платон писал о формировании внутренней гармонии человека с помощью искусства, Аристотель создал концепцию об очищающем душу воздействии искусства. Именно у него мы находим развитие понятия «*катарсис*» (*очищение*).

Воспитательное значение искусства подчеркивали Ф. Шиллер, Ш. Фурье, Ч. Моррис. Дж. Рескин, критикуя антиэстетические последствия индустриализации, создал своеобразную утопию «прекрасного для всех».

Л.Н. Толстой видел назначение искусства в нравственно-религиозном объединении людей через «заражение» их чувством.

Традицией, идущей с древности, является убеждение в родстве добра и красоты, в совпадении эстетического и этического воспитания.

Известно, какое значение в моральном воспитании придавал Платон произведениям искусства. В духе высокой нравственности, считал Платон, могут воспитывать только произведения классического порядка и меры. Поэтому, по мнению Платона, из школьных программ должны быть исключены драматически напряженные произведения. Аристотель, напротив, считал, что искусство, выражающее драматические конфликты, очень ценно для нравственного воспитания, поскольку оно при-

водит к внутреннему освобождению и эмоционально-интеллектуальной разрядке.

**Формировать
воображение
и творческие
способности**

Эстетика вовлекает в процесс познания личность как целое, и в этом состоит ее *гносеологическая* функция. Образно понимая действительность, искусство формирует личностное знание, которое в противоположность отвлеченным знаниям, относящимся к специфическим областям, носит целостный характер. Эстетическое восприятие является средством понимания внутреннего мира человеческой личности, ее переживаний и конфликтов.

Одна из функций эстетики — *формирование воображения и творческих способностей*. Развитие интуитивного мышления, творческих способностей, индивидуальной экспрессии, умение выделить проблему «из ее банальных контекстов», преодолеть стереотипы рассуждения — все это функции эстетики, и не случайно важным педагогическим лозунгом является воспитание для творчества.

Эта функция эстетики занимала важное место в творчестве французских мыслителей Ж-Ж Руссо, А. Бергсона, американского философа Дж. Дьюи, противопоставивших принципам программного воспитания детей по образу взрослых спонтанное творческое выявление индивидуальности ребенка.

Эстетическое воспитание развивает творческое воображение, выступающее как расширение границ известного опыта, как средство обогащения и развития оригинальной, не похожей на других личности.

Эстетическое воспитание мобилизует все духовные резервы личности, способствует их творческой реализации. Заложенное в человеке творческое ядро становится доступным для окружающих, стимулируя их также на творческую самореализацию.

**Уметь различать
и понимать эстетические
ценности**

Функции эстетики с развитием самой науки расширяются и уточняются, наполняясь вполне конкретными задачами.

Культура каждой эпохи — не только духовное пространство, в котором локализуется бытие людей, но и фундамент культуры будущего. Поэтому функция и задача эстетики — *оценка важнейшего произведения эпохи с точки зрения универсальных эстетических ценностей*.

В эпоху господства социалистического реализма в советской культуре эстетика, как и другие гуманитарные и общественные науки, была идеологизирована, были утрачены объективные критерии оценки художественных произведений. Выдающиеся

писатели либо покинули родину, либо были изгнаны из нее (И. Бунин, Г. Ремизов, Б. Зайцев и др.), либо находились и погибли в ГУЛАГе (О. Мандельштам, Б. Пильняк, И. Бабель, А. Солженицын, В. Шаламов и др.), либо преследовались и запрещались (Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Цветаева, М. Зощенко, И. Бродский и др.). Всего за годы существования ГУЛАГа было репрессировано 600 писателей. Несколько поколений советских людей были лишены их произведений, их идей и образов, и это был огромный «вклад» тоталитаризма в дело формирования одномерного советского человека, сознание которого воспитывали совсем другие писатели — Бубеннов, Демьян Бедный, С. Бабаевский, Вс. Кочетов.

Задача современной эстетики — вернуть утраченное, вернуть литературу, которую мы потеряли, сегодняшним и завтрашним поколениям читателей. И дело не только в том, чтобы опубликовать ранее запрещенное — это блестяще было сделано в период перестройки, но и *показать* их большую эстетическую ценность. Когда в период перестройки потоком хлынули ранее запрещенные книги, распространенным мнением среднего читателя было: «Непонятно, за что был запрещен «Доктор Живаго», ведь там ничего такого нет?». Это мнение — подтверждение того факта, что за годы безраздельного господства социалистического реализма в стране общественным сознанием и индивидуальными сознаниями советских людей был утрачен механизм восприятия эстетически и интеллектуально сложных произведений, над выработкой которого, над его восстановлением еще предстоит долгие годы трудиться эстетике. И это еще одна из функций и задач современной российской эстетики — *обучить слушателя, читателя, зрителя* художественного произведения адекватному восприятию такового, выработать механизм восприятия и понимания эстетически сложных произведений. Например П. Пикассо, И. Стравинского, Дж. Джойса, У. Эко, А. Шнитке и других творцов, произведения которых символизировали культуру XX столетия и символизируют культуру начала третьего тысячелетия.

Выработать вкус Это предполагает *выработку вкуса* — это еще одна эстетическая функция.

Проблема вкуса и его выработки существовала как проблема эстетики со времен античности, и уже тогда вкус понимался как сочетание развитого чувства и развитой способности суждения. Этой проблеме уделяли внимание такие выдающиеся эстетики, как Аристотель, Г. Лейбниц, И. Кант, Д. Юм, Гальвано дела Вольпе, И. Ильин. Говоря о задаче воспитания вкуса Ильин, под-

черкивал, что эта функция эстетики будет особенно важной для России в период после освобождения ее от тоталитаризма, освобождения от революционных и классовых критериев («мерил») оценки художественных произведений. Но только приобретя вкус, можно оценить подлинную красоту великих творцов. Если каноны классицизма устанавливали равновесие между чувством и интеллектом, то романтики совершенно стерли эту грань. И если возникало различие между поэзией и философией, они полагали, что происходило это в ущерб философии.

Эстетическое сознание и сфера эстетических отношений

Эстетическое сознание и его структура

Эстетическое сознание — один из видов сознания, существующий наряду с политическим, правовым и другими его видами.

Специфика эстетического сознания в том, что оно является восприятием бытия и всех его форм и видов в понятиях эстетики через призму эстетического идеала.

Характерная особенность эстетического сознания — его *личностный* характер, оно результат индивидуального восприятия и индивидуальной эстетической деятельности. Подтверждением этого являются слова русского композитора А.Н. Скрябина:

... во всей массе пережитых мною ощущений и мыслей я замечаю нечто общее, что их связывает, а именно то, что все это я переживаю. Все это я сознаю. Во-вторых, чтобы сознавать все это, я *действую*. я напрягаюсь, я делаю усилие, я расходую большее или меньшее количество внимания. В-третьих, если бы я перестал *сознавать* все это, то есть, если бы моя деятельность прекратилась, то с ее прекращением исчезло бы для меня все¹.

Эстетическое для Скрябина связано с переживаниями, структура которых включает два элемента: знание и отношение. Однако эстетическое знание имеет свою специфику и не является знанием рациональным. Это могут быть ощущения, восприятия, переживания прошлого, воспроизводимые по памяти, как в романах французского писателя М. Пруста «В погоне за утраченным временем». Отношение к этим знаниям определяется вкусами, идеалами, то есть, *эстетическим сознанием* человека.

Как и во всяком сознании, в эстетическом сознании выделяют два уровня: обыденное и профессиональное сознание.

¹ История эстетики. Т. IV. — М., 1970. — С. 716.

Обыденное эстетическое сознание — это сознание подавляющего числа людей, испытывающих удовольствие от общения с эстетическим. Уровень эстетического сознания этих людей называют *чувственно-эмпирическим*.

Эстетическое сознание формируется в результате общения с искусством и окружающим миром под влиянием *эстетической потребности человека*, которую можно считать врожденной. И уровень этого сознания, степень его зрелости определяется характером той культуры, которая с детства окружает человека, которая доминирует в семье, которая преподается в школе.

Эстетическая потребность человека есть заложенная в организме потребность полноты его бытия, особенно обостряющаяся в условиях пограничной ситуации человека, когда мало благоприятные условия бытия требуют мобилизации всех сил человека для сохранения его личности. Удовлетворение эстетических потребностей оказавшегося в пограничной ситуации человека происходит в соответствии с уровнем их развития. В процессе формирования эстетического сознания формируются *эстетический вкус* и *эстетический идеал*, присутствующие не только в творческом сознании, не только в элитарном сознании, но и в массовом сознании.

И хотя и в массовом эстетическом сознании присутствует свой эстетический идеал, свой вкус, своя эстетическая потребность, *массовое эстетическое сознание* — это сознание потребительское, это сознание пассивное, поскольку оно не связано с потребностью либо профессионально оценивать произведение искусства, либо его создавать.

Эстетическое же сознание творцов и искусствоведов — это *профессиональное эстетическое сознание*. Сознание искусствоведов и специалистов в области эстетики считается теоретическим уровнем эстетического сознания.

Сфера эстетического отношения — все бытие С развитием эстетического предметом его эстетического отношения, а затем и эстетической деятельности становится *все бытие*. Человек начинает осваивать свой внутренний мир и внутренний мир других людей, социум и отношения между собой в нем людей, окружающую земную природу и космическое пространство.

Осваивая социум, человек создает систему общественных ценностей и общественный идеал совершенного государства. Этот образ совершенного государства существует в культуре со времен Платона и на протяжении тысячелетий притягивает к себе людей. Люди борются за его осуществление и в процессе

этой борьбы создают ценности и антиценности, в результате взаимодействия которых реализуется *прогресс*. Прогресс достигается путем борьбы противоположных тенденций. Образ совершенного общества создает социальный идеал, каковым в марксизме является, например, коммунизм, во имя достижения которого были принесены миллионные человеческие жертвы. А все потому, что людям казалось, что коммунизм — это есть осуществление рая на земле. Инструментом реализации этой идеи было Советское государство, а его инструментом, в свою очередь, были репрессии инакомыслящих, не желавших признать возможность достижения рая на земле. Но как предостерегал своих современников русский мыслитель «серебряного века» А.С. Франк (1877—1950), цель государства — не достижение «рая на земле, оно бессильно совершить это... оно существует, чтобы предупредить осуществление *ада* на земле».

Однако несмотря на весь утопизм борьба за осуществление рая на земле пронизана героическим началом, и в этом суть эстетического начала отношений людей к социальной сфере.

Развитие эстетики социальных отношений все больше привлекает внимание людей к таким ее понятиям, как социальная гармония, консенсус, солидарность, которые, пробуждая социальный пафос, способствуют все более активному проявлению возвышенного в социальных отношениях.

Сфера эстетического отношения — природа *Природа* как сфера эстетического отношения человека становится таковой лишь в процессе ее освоения человеком. Эстетические стороны природы открывались человеку постепенно, по мере того, как из враждебной силы природа превращалась в нечто необходимое для существования и совершенствование человека.

Это нашло отражение в произведениях искусства, мифах, легендах, сказках. И хотя понятие «космос» (греч. порядок) принадлежит древним грекам, удивленным необыкновенной упорядоченностью мира, его первоначальное освоение было эстетическим. Уже в мифах и сказаниях древних народов присутствуют космические образы.

Нельзя согласиться с позицией некоторых авторов, утверждающих что «сами по себе природные предметы и явления в своей собственной данности ни красивы и ни уродливы». Природные явления сами по себе совершенны, и стало быть, прекрасны. Они совершенны своей гармонией, целостностью, своими красками, их сочетаниями. Эстетическое отношение человека формируется под влиянием многих источников, одним из

которых является природа, и только вобрав в себя ее красоту, воодушевленный ею, человек оказывается в состоянии эстетически осваивать мир, бытие.

Сфера эстетического отношения — труд Труд и красота в понимании человека изначально связаны между собой. Труд всегда был и остается главным источником благополучия человека, который стремился к тому, чтобы производимые им предметы были как можно совершеннее. С трудом люди всегда связывали полноту своего счастья.

Осознавая, что труд нужен как воздух, как уважение к самому себе, как радость, как молитва, человек всегда стремился к труду интересному, утверждающему красоту вокруг человека. Стремление к красоте — это стремление к совершенству. Посредством труда происходит общение культуры и природы, культуры и природы. Постигая через общение с природой «материализованную мудрость», человек сам становится мудрее, то есть совершеннее, то есть прекраснее.



Раздел I

Основные этапы развития эстетической мысли



Рафаэль. Афинская школа (XVI в.)

В центре картины Рафаэля — выразительные фигуры Платона и Аристотеля, которых Гегель назвал «величайшими учителями человечества». Платон и Аристотель — основоположники эстетических идей, актуальных и сегодня



История культуры...
составляет на самом деле
историю человеческого ума
Неизвестный автор

История человечества —
в сущности история идей
Г. Уэллс

История идей — это история постепенного совершенствования человечества. Эстетика — философская наука, и ее задача в том, чтобы оградить самые высокие прозрения людей от низменных побуждений, не дать им смешаться, Эстетика выполняет эту задачу тем, что убеждает в существовании совершенного, возвышенного, прекрасного, эстетического, очищенных от фактов обыденного бытия.

Глава 1

Древняя Греция — родина эстетики

Эстетика возникла, как считают некоторые специалисты, в Древней Греции в результате острой полемики между поэзией и философией, поскольку и та, и другая претендовали на абсолютное обладание мудростью.

Высказывания философа Гераклита о поэтах Гомере и Гесиоде — тому подтверждение: «Все, что есть у людей бесчестного и позорного, приписали богам Гомер и Гесиод: воровство, прелюбодеяние и взаимный обман».

Эту мысль о противоречии между философией и поэзией подтверждает в «Государстве» Платон: «философия и поэзия издавна в каком-то разладе».

Философия в Античности означала любовь к мудрости — отсюда и сам термин «философия». Но в период, о котором пишет Платон, был также и периодом приверженности к мудрости и поэзии.

Великие эпические поэмы Греции, — как пишут Гилберт и Кун, — давали больше, чем просто эстетическое наслаждение, и очарование, навеваемое ими, объяснялось не только музыкальностью стиха. В жизни Греции они имели значение, аналогичное влиянию Библии в христианскую эру. Мифы, послужившие для них первоисточником, развивали и формировали умы народных масс. Против этой комбинации мифа и поэзии, воплощавших в себе патриархальный и благоговейный взгляд на жизнь и объяснение природы вещей, и пришлось выступать в защиту своих прав греческим философам-просветителям — космологам и софистам. Таким образом поэзия появилась на горизонте философии не как предмет исследования, а как соперница¹.

Греческая теоретическая мысль развивалась в трех направлениях: как теория строения космоса, как психология и как тео-

¹ Гилберт К., Кун Г. История эстетики: Пер. с англ. / Под общ. ред. В.П. Сальникова — СПб., 2000.

рия разумной человеческой деятельности. И здесь находила свое отражение эстетика.

Пифагоризм и софизм — истоки эстетики Первым образцом эстетической доктрины считается *пифагоризм*. Его гипотеза о музыке, создаваемой звездами и планетами, свидетельствует, что в ранних космологических теориях уже имелись элементы эстетики. Параллельно пифагорейцами была создана доктрина о душе. Душа для пифагорейцев представляла собой гармонию, точнее, созвучие, основанное на цифровом соотношении. Такое понимание сущности души объясняло то особое удовольствие, которое человек получает от музыки.

Другим моментом греческой культуры, способствовавшим зарождению эстетики, была деятельность *софистов* и создаваемые ими начатки ораторского искусства. Ораторы-софисты действовали уже, применяя доступные им методы психологического и словесного воздействия на толпу, поэтому и результатом их деятельности было особым образом получаемое удовольствие от их речей. Софисты создали особый вид искусства — ораторское искусство, риторике.

И многие закономерности, открытые в риторике, оказались впоследствии применимыми в других видах искусства: например, связь между искусством и методом сознательной деятельности Софисты первыми стали изучать также особенности различных видов композиции, отношение части к целому, правильную последовательность тем и др. Они первыми поставили вопрос «Как создаются прекрасные вещи?», и со времен софистов этот вопрос — один из основных в эстетике.

Софистам принадлежит также идея искусства, как общей схемы разумной деятельности, заимствованная у них *Сократом*.

1.1. Эстетика Платона

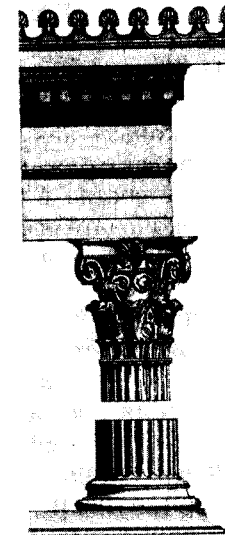
В своих диалогах Сократ разграничил цель и средства, затронув этим проблему теории искусства. Эту линию продолжили Платон и Аристотель.

У Платона (428/27—348/47 до н.э.) отсутствует понятие «искусство» в современном нам его значении.

В диалоге Платона «Протагор» есть миф о Прометее. Вот краткое содержание этого мифа. Человек пришел в мир совершенно незащитным, нагим, ничего не умеющим делать, а других тварей — птиц и животных — бог снабдил волосяным покровом и острыми когтями для добывания и защиты от врагов. И тогда Прометей, заботясь о человеке, добыл для него огонь и

украден у Гефеста и Афины тайны искусстваковки железа и ткачества. Этим мифом Платон характеризует природу культуры — это то, что создается человеком, это природа, им обработанная для его благополучной жизни.

Анализируя и высоко оценивая метод Пифагора, вскрывает Платон и другой аспект искусства. Предметы труда становятся «прекрасными», считает Платон, когда соблюдается метод «большей и меньшей меры» Пифагора. Идеальной нормой, по Платону, является не большое и не малое, идеально — среднее, и потому идеально, эффективно — среднее, а не случайное.



Коринфский ордер.

Принципу меры отвечали все детали древнегреческой архитектуры. В древнегреческих храмах любая деталь строго пропорциональна и задана радиусом колонны

Изучая природу прекрасного, Платон постепенно открывает все новые его характеристики: сначала — это нечто, противостоящее природе и случайности, а затем то, что связано с получением от него определенного блага. Платон пытается определить прекрасное, пытается дать определение искусству. С этой целью он сопоставляет такие обычные профессии, как земледелец, врач, ткач, поэт, политический деятель, управляющий, руководитель общества и формирует идеал человека, обладающего одновременно мудростью и даром практической деятельности.

Платон старается выяснить место поэзии и музыки, он считает поэтов «отцами мудрости и вождями». Так, по крайней мере, говорит Сократ в диалоге Платона «Лисис». Это становится понятным, если вспомнить, чем были поэмы Гомера для древне-

го грека. Они были для него букварем, руководством по теологии, искусству управления государством, военному искусству. Правду о богах и будущей жизни греки черпали из произведений Гомера и Гесиода.

Но Платон высказывает и мысль о том, что поэты толкуют зачастую о том, в чем сами не сведущи. И часто читатель более компетентен в вопросах, поднимаемых поэтами. Поэты, считает Платон, сочиняют, руководствуясь не мудростью, а *вдохновением*. Это особая прирожденная способность. И потому поэты больше похожи на прорицателей и предсказателей, чем на мудрецов. Не от умения говорят поэты, считает Платон, а от божественной силы. Это означает, что в своей деятельности они вдохновляются богами, а не науками.

Критика поэзии за подражание

И наконец, обобщая все высказанное о поэтах, Платон определяет искусство поэзии в «Законах» как *погражание*. А в «Тимее» он

вообще называет поэтов «подражающей массой».

Для оздоровления общества в «Государстве» и в «Законах» Платон рекомендует законодателям изгонять поэтов или ограничивать их права, объясняя это неполноценностью поэтов, способных только на подражание.

Чтобы понять причину всего этого, Платон в «Государстве» дает общую схему бытия. В этой схеме три ступени: высшая — идеи предметов, средняя — реальности физического мира и низшая — тени, отражения реальных предметов и фактов. Философы имеют дело с идеями, ремесленники и все деловые люди — с реальными предметами, а поэты и художники создают образы предметов второй ступени. Подобно зеркалу, считает Платон, поэт и художник могут отражать великое множество предметов, не разбираясь и ничего не смысля в их природе. Платон относит их к низшему разряду людей именно потому, что они пренебрегают сущностью ради тени. В «Федре» Платон всех членов общества делит на девять категорий, относя поэтов к шестой.

Платон критиковал подражание в живописи, поэзии, говоря, что подражание вызывает неразумное удовольствие. И в своей более опасной форме поэзия может вылиться в колдовство, стать искусством с дурманящим свойством. Очевидно, что Платон устанавливает связь искусства с удовольствием, и это вызывает у него серьезное беспокойство. Проанализировав в ряде диалогов эту связь искусства с удовольствием («Тимей», «Горгий», «Филеб»), Платон делает в «Государстве» заключение, что если удовольствие не регулируется благом, оно пробуждает у человека низменные импульсы и губит возвышенное.

Для подтверждения своих мыслей философ использует ряд художественных образов и сравнений. Так, в этих диалогах он пишет, что удовольствия превращают нашу жизнь в некое подобие качания на качелях: когда мы находимся наверху, мы испытываем блаженство от произведений искусства, но прежде удовольствие кончается и мы оказываемся внизу. Но мы жаждем новых удовольствий, и все повторяется: вниз — вверх и так до бесконечности. Предаваясь наслаждением, мы уподобляемся дырявой бочке или решету: не успев наполниться, они пустеют. Человека начинает одолевать неутолимая жажда, и он испытывает постоянную неудовлетворенность: чем больше он получает наслаждений, тем больше ему их хочется. Человеком овладевает беспокойство, которое часто называют восторгом. По слабости своей природы человек часто жаждет слез, и эту свою потребность он удовлетворяет с помощью искусства: переживание ради самого переживания, в котором, по мнению Платона, нет ни истины, ни субстанции.

Музыка как часть души

В некоторых своих диалогах Платон отмечает, что не всякое удовольствие вредно для человека. В частности, говоря об удовольствии, доставляемом человеку музыкой, он отмечает внутреннее родство музыки с душой. Например, искусство хорового пения, о котором Платон пишет в «Законах». Это изображение поведения людей при различных действиях, случайностях и нравах, так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения. Музыка должна создаваться с учетом моральных характеристик, а если этого нет, это музыка без души.

Музыка у Платона не просто имитирует душу, она несет в себе ее часть. И человек, внимающий музыке, находит себя в ней. Отсюда рождается критерий хорошей музыки: та музыка хороша, которая соответствует хорошему характеру.

И если хорошие люди испытывают удовольствие, слушая эту музыку, — эта музыка хорошая.

И в подтверждение своей точки зрения Платон в книге II «Законов» приводит следующий пример. Он предлагает провести конкурс на лучшее произведение искусства. Будут приглашены чтец произведений Гомера, комедийный актер, трагик и кукольный театр. Среди зрителей будут дети, молодежь и пожилые люди. Дети, конечно, выскажутся за кукольный театр, подростки — за комедию, молодежь за трагедию, а пожилые люди — в пользу чтеца Гомера.

По условиям конкурса победителем может быть только одна группа, и это будет чтец Гомера. Его выберут пожилые люди, поскольку они более образованы и имеют самую благородную душу.

Таким образом, Платон не только осуждает подражание, но и считает, что удовольствие может служить критерием для различения степени ценности различных видов искусства. Ценность музыки у Платона познается при исследовании моральных качеств людей, и получается, что приятное у Платона связано со справедливым. Отсюда вывод, имеющий большое нравственное значение: музыка участвует в формировании души.

Свою воспитательную программу, изложенную в «Государстве» и «Законах», Платон основывал на возможности бессознательного восприятия ребенком манер к вкуса, на впечатлительности его души при наличии в ней основного духовного начала. Главными он считает ритм и гармонию, делающие душу благопристойною. В процессе воспитания детей половика введенного для этого времени должна быть посвящена танцам, пению, слушанию мифов.

О магической силе искусства

Платон признавал, что искусство обладает магической силой, а юные души очень податливы. Государству же требуются люди крепкие телом, и потому поэтические произведения, например Гомера, либо сокращены либо вообще изъяты из воспитательного процесса.

Так, Платон считает, что юноши не должны знать богов и героев такими, как их представляет Гомер, часто изображающий обитателей Олимпа истеричными, вероломными и изменчивыми существами. И Платон просит изъять те строки из его произведений, в которых говорится, что Зевс равнодушно сеет добро и зло, потому что божественное никогда не бывает безучастным, а всегда является источником блага. Протестует он и против описания Гомером Аида как мрачного и грязного жилища, пещеры, кишашей летучими мышами. Царство Аида — это место, подходящее для обитания божественных существ.

Произведения Гомера, считает Платон, должны быть отредактированы таким образом, чтобы дети могли правильно представлять себе нормы поведения. В соответствии с философскими взглядами Платона цензуре должна быть подвергнута также форма поэзии и музыки. Ритмы, мелодии и пластические позы могут нарушать собранность человеческого организма.

Платон выступал против сложного стиля в музыке, поэзии и танцах, сравнивая его с воздействием на организм жирной и чрезмерно острой пищей. Он рекомендует простые размеры в поэзии и простые литературные формы — повествовательные и героические.

В целом же Платон считал, что мудрый государственный деятель должен уметь использовать магическую силу искусства в государственных целях, для формирования добропорядочных гра-

граждан. Он будет стимулировать создание таких произведений, которые, восхваляя богов, будут делать подрастающее поколение дисциплинированным, справедливым и почтительным.

В результате длительного и кропотливого анализа поэзии, музыки, их воздействия на души людей, в результате анализа связи искусства с удовольствием Платон приходит к формулировке понятия «прекрасное».

Прекрасное

Проблему прекрасного Платон рассматривает в диалогах «Гиппий Большой», «Пир» и в «Государстве». Существует много видов красоты, они то появляются, то исчезают. Сама же красота постоянна, считает философ, и с нею не может выдержать сравнения ни один предмет, оцениваемый как прекрасный. По Платону, красота, прекрасное — это стремление к бессмертию. Оно вызывает в человеке стремление иметь детей, потому что благодаря этому он становится бессмертным. Причастными к красоте как таковой человека делает либо наличие потомства, стихов или чего-то еще, что человек оставляет после себя.

В конечном счете Платон приходит к выводу, что прекрасное — это проявление в человеке божественного начала.

Итак, красота у Платона имеет моральное и интеллектуальное измерение. Это добродетельная жизнь, в которой совмещаются справедливость и философская мудрость.

Платон не выделил свои рассуждения о красоте, прекрасном и искусстве в отдельную, самостоятельную дисциплину. Но все же эстетическая система у него существует и в ней выделен целый ряд эстетических проблем и понятий. Понятия «прекрасное», «искусство», «удовольствие», «вдохновение» и ряд других — это область эстетики.

1.2. Эстетическая концепция Аристотеля

Катарсис — очищение человеческих эмоций

Многое в эстетических взглядах Аристотеля (384—322 до н.э.) позаимствовано у его учителя и друга Платона, например понимание искусства поэзии и искусства музыки как подражания. С этого Аристотель начинает свое главное произведение по теории искусства «Поэтику». В чем-то напоминает Платона и высказывание Аристотеля о трагедии. В трагедии должны быть эпизоды, вызывающие чувства жалости и страха, благодаря которым происходит катарсис (очищение) в душе зрителя. Литература приписывает понятие «катарсис» Аристотелю, но, как отмечают в своей фундаментальной монографии «История эстетики» Гилберт Кун, уже в «Законах» Платон рекомендует

музыку и танцы в качестве средства, от страха, когда пишет, что болезнь возникает вследствие дурного душевного состояния¹. И когда к подобным переживаниям применяется внешнее потрясение, это внешнее движение берет верх над движением внутренним, заключающемся в страхе и неистовстве. Одержав верх, оно явно производит в душе безветрие и успокоение. Таким образом, считают Гильберт и Кун, учение Аристотеля об изящном искусстве как средстве очищения человеческих эмоций является развитием идей Платона.

Продолжает Аристотель и позицию Платона в вопросе использования искусства в воспитательных целях.

**Различия
платоновской
и аристотельской
эстетик**

Однако методы рассмотрения эстетических вопросов у Платона и у Аристотеля различны. Для анализа искусства Платон использует средства искусства, а Аристотель оценивает их как ученый, философ, мыслитель.

Яркие рассказы, мифы, сравнения, споры, пиршества, забавы, прекрасные описания небесных просторов у Платона противостоят тщательному рассудочному анализу Аристотеля.

Более серьезно расходятся учитель и ученик в вопросе о происхождении искусства.

Платон связывает происхождение искусства с Прометеем, Аристотель начало искусства видит в руке человека, которую он называет «орудием для изготовления других орудий». И именно рука — источник способности человека изобретать множество ремесел. Считая природу и сущность человека божественными, Аристотель подчеркивает, что мастерство человека возникло в силу природной ловкости его рук, соединенной со стремлением подражать творцу этих рук.

В самой природе Аристотель видит красоту и порядок. И искусство возникает в результате изобретательного подражания законам матери-природы.

Искусство завершает то, чему положила начало природа, т.е. энергия, направленная к определенной цели, говорит Аристотель в «Физике». В «Метафизике» он отмечает, что природа и искусство — это две основные движущие силы мира. У природы есть свои внутренние законы, а через искусство возникают вещи, форма которых находится в душе.

**Искусство — это
изобретательство**

Искусство, по Аристотелю, — это изобретательство, основанное на предварительном обдумывании, что и как можно создать. Главным двигателем природы является Бог, главным двигателем искусства — изобретатель, В «Этике» Аристотель сравнивает мудрость

скульптора Фидия с мудростью философа, который, раскрывая божественные начала, подражает в своих методах божеству.

Природа действует по своим законам и заставляет все предметы до конца реализовывать свои возможности. Бронзовая чаша создается из металла по тому же основному принципу, по которому растение вырастает из семени. Все произведения искусства у Аристотеля — это целенаправленная энергия.

Он считает, что поэтическое искусство возникло в результате присущей человеку с детства способности к подражанию. Вообще процесс возникновения искусства у Аристотеля аналогичен процессу приобретения человеком знания общего. Сырой материал для искусства становится организованным, когда ум соединяет отдельные элементы в определенных пропорциях. Первой ступени обобщения познания будет соответствовать первая ступень комбинации в искусстве, например, сочетание красок в живописи или созвучие тонов в музыке.

Следующий этап в развитии познания после запоминания — это «изучение на опыте». Это восприятие без достаточно полных знаний. Эстетическую параллель такой эмпирической способности Аристотель усматривает в быстром отклике души на соответствующую эмоциональность музыки.

Но настоящее сходство, отмечал Аристотель в «Поэтике», достигается только тогда, когда каждая точка и штрих настолько соответствуют оригиналу, что можно с полным основанием назвать готовый портрет определенным именем. «Если бы кто... употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение».

Понимание искусства как подражания реальным предметам, как их копияное отражение было широко распространено в греческом сознании времен Аристотеля. Напомним известную легенду о соревновании двух известных греческих художников.

Поставив накрытые тканью картины, художники на глазах у заинтересованной публики начали соревнование. Когда первый художник откинул ткань, скрывавшую его картину, все увидели нарисованный стог сена, а конь второго художника заржал и, приняв это сено за настоящее, подошел к нему, желая попробовать.

Публика, была в восторге, а художник, уверенный в своей победе, сказал сопернику: «Открой теперь и ты свою картину, покажи, что нарисовал». «А это и есть моя картина, — сказал второй художник, указав на ткань.

Все были в восторге, и первый художник произнес: «Ты — победитель. Твоя картина обманула моего коня, а ты обманул художника!»

Таким образом, функция подражания считалась главной функцией искусства, и Аристотель анализирует ее также в связи с

¹ См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Указ. соч. С. 74.

анализом трагедии. Как уже отмечалось, сохраняя за искусством функцию подражания, Аристотель и в подражательном искусстве мерилom высшего качества считал *степень обобщения*.

И потому образцом эстетического порядка он считал *трагедию*, хотя признавал симметрию, порядок, сведение всех частей в одно целое за всеми видами искусства.

В «Поэтике» Аристотель выделяет следующие характеристики трагедии. Трагедия содержит больше составных частей и больше различных изобразительных средств, чем другие виды искусства. В ней шесть органически входящих в нее частей: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. Искусству музыки и танца недостает логической мысли в ее словесном выражении, искусству ваяния и живописи — и логической речи, и музыки. По этим причинам Аристотель и отдает предпочтение трагедии.

Он даже сравнивает трагедию с философским произведением, поскольку единство действия в содержательной трагедии для него аналогично проявлению разума в области научного мышления. Вместе с тем Аристотель отмечает, что искусство всегда менее совершенно, чем философия, хотя трагедия ей и сродни.

Говоря о подражании как первой причине возникновения поэзии, Аристотель этим не ограничивается, он указывает и на вторую причину. У самого Аристотеля в тексте «Поэтики» она выражена не вполне ясно, что дало повод для различных ее толкований: чувство гармонии и ритма, подражание в его высшей стадии, любовь к творчеству.

Анализируя искусство, Аристотель, как и Платон, уделяет большое внимание проблеме удовольствия, получаемого от общения с произведением искусства.

Как Платон, так и Аристотель видят назначение человека в том, чтобы развивать заложенное в нем божественное начало. И оба это божественное начало отождествляют с *разумом*.

Гедоническая функция искусства Жизнь, насыщенная удовольствиями, слишком чувственная и является помехой для развития разума, считал Платон. Внимательно проанализировав точку зрения учителя, Аристотель с ней не соглашается. В «Этике» он приходит к выводу, что удовольствие существует не само по себе, а как стимул, как момент *функции*, с которой он тесно связан и от которой получает свою этическую характеристику. Функция как *источник наслаждения* может быть грубой или неразумной; но о самом удовольствии по его источнику судить нельзя. Только те, полагает Аристотель, кому знакомо наслаждение, доставляемое отвлеченной мыслью, слушанием музыки и лицезрением скульптуры, понимают, что такое удовольствие в его лучшем проявлении и в самой его сущ-

ности. По своей природе удовольствие направлено к благу, и подобно тому как природа может создавать червей, жуков и других низших тварей, способных дать неверное представление о ее обычно добрых намерениях, так и удовольствие — в сущности своей союзник разума и благородства — может оказаться развлечением, связанным с самыми низменными побуждениями. Вообще же, как свидетельствует «Этика» Аристотеля, удовольствие — это признак осуществления желания человека, ощущение им полноты жизни. И когда такое чувство соответствует разумной идее, то и удовольствие тоже имеет разумное основание.

Характеризуя привлекательность подражательного искусства, Аристотель использует выражение «румянец на лице разума». И когда конечную цель трагедии он определяет как доставление удовольствия зрителям, он имеет в виду, что душевное состояние, к которому они стремятся, является разумным и заслуживающим одобрения.

Функции искусства: катарсис, преобразование души, разумное наслаждение И поныне актуален анализ функций искусства, данный Аристотелем. И самую элементарную из них мыслитель видел в том, чтобы удовлетворять потребности или облегчать страдания человека. И в этом он проводил аналогию с пищей, утоляющей голод. Сон, еда, питье и музыка, писал Стагирит, «утишают заботы» (от слова «тише»). Болезнь души и тела возникает от излишества или недостатка, и когда энергия человека истощается от напряженной работы, его силы могут быть восстановлены живительным действием подражательной музыки.

Таким образом, Аристотель полагал, что искусство может не только заполнить пустоту в душе человека и поднять его энергию, но и очистить человеческие души от вредной накипи.

Есть такие *переживания (аффекты)* человека, считал Аристотель, которые в определенной норме могут быть полезны человеку, но могут быть и вредны. Есть люди, слабо сопротивляющиеся таким переживаниям, легко поддающиеся их влиянию. К таким переживаниям Аристотель относил состояние жалости, страха, энтузиазма. Так, некоторые люди, писал он, под влиянием религиозных песнопений впадают в состояние возбужденного энтузиазма, песнопения действуют на психику и приносят как бы исцеление и очищение.

И те, кто испытывает жалость, страх или какие-то другие аффекты под влиянием наслаждения, получают облегчение, как бы очищаются.

Такое явление, как мы уже говорили, Аристотель назвал *катарсисом*, очищением, специфическим удовольствием, доставляемым трагедией,

Дошедшая до нас «Поэтика» Аристотеля — это только часть созданной им работы, другая часть утрачена. И некоторые исследователи творчества мыслителя, руководствуясь косвенными свидетельствами, пишут, что в утраченной части работы Аристотель определял комедию (И именно ей и была посвящена эта часть произведения), как имевшую конечной целью очищение от зависти, злобы к от пошлого наслаждения¹.

Аристотель считал, что музыка и драма служат людям, облегчают бремя их душевных забот, доставляя особое удовольствие, вызываемое *чувством облегчения*.

Большое внимание уделяет Аристотель механизму, с помощью которого достигаются такие целебные результаты.

Аристотель называет это лечение гомеопатическим: страх излечивается страхом, сострадание — состраданием.

Механизм этого катарсиса некоторые исследователи представляют следующим образом. Чрезмерное сострадание должно исчезнуть под влиянием истощающих силы человека новых переживаний. Так, вид покинутого всеми престарелого Эдипа потрясет чувствительного зрителя, и у него неизбежно наступит период восстанавливающего силы равновесия. Травмирующее психику действие подавляется более мощной травмирующей силой.

По мнению Аристотеля, произведения искусства, обладая целебными средствами, должны восстанавливать в человеке гармонию души и тела, из-за нарушения которой происходит заболевание. И делают они это, используя принцип золотой середины.

Таким образом, и это вторая, по мнению Аристотеля, функция искусства, *музыка и драма должны активно воздействовать на зрителя и слушателя, преобразовывая его душу*.

Напомним о требованиях, предъявляемых мыслителем к трагедии. Трагедия должна представить образ человека, хотя в чем-то и виновного, но незаслуженно испытующего обрушившееся на него несчастье. Герой должен напоминать зрителю самого себя, но должен быть лучше, и потому вина должна быть незначительной и невольной. Действие должно строиться так, чтобы вызвать сострадание у зрителя. Трагедия должна разыгрываться между друзьями, не знающими подлинных фактов своего происхождения. В этом — секрет и закономерность действия сострадания. Дезорганизующий человека страх, пагубно влияющий на его спокойствие и здоровье, подвергается воздействию сознательного страха — воздействию боязни последствий умышленного или неумышленного преступления. Жизненное равновесие возвращается, когда зрителю становится понятным, почему на виновных обрушивается бедствие. И Аристотель заключает, что ничто так не успокаивает человека как соответствующее разъяснение.

Третью функцию искусства Аристотель видел в том, чтобы дать слушателю и зрителю *разумное наслаждение*.

Это, прежде всего, дает человеку музыка. Уже в Античности существовала теория музыкального лада. Различались фригийский музыкальный строй, волнующий по своей природе, глубоко затрагивающий души людей и лидийский, навевавший нежность и грусть. Выделялся еще один строй — дорийский, под-держивавший в людях бодрость.

Вместе с тем, считал Аристотель, музыка заполняла досуг человека деятельностью, которой присуще нечто возвышенное. А все, что внутренне возвышенно, законченно и разумно, И все, что делает в течение жизни человек, совершается, по мнению философа, ради чистого, устойчивого и спокойного наслаждения. Этому высокому требованию отвечают философские размышления и удовольствия, получаемые с помощью зрения и слуха. Удовольствия, которые человек получает, созерцая статуи и портреты, божественны. К ним Аристотель относит и умственную деятельность человека. Как пример художника, ближе всех находящегося к божественному творцу Вселенной, он берет не Софокла, а скульптора Фидия.

Однако Аристотель утверждает, что подражательные виды искусства, даже доставляющие удовольствие в виде разумного наслаждения, не являются самодовлеющими. Они лишь орудия, служащие определенной цели.

Самый значительный вид искусства, по Аристотелю, — этика и политика. И поэтому важная задача — применение изящных искусств в этических и политических целях.

Воспитание юношества Аристотель считает главной задачей государства и государственных деятелей, и потому ставит вопрос о музыке как средстве воспитания детей в духе добродетели.

Воспитание искусством	Цель воспитания, по Аристотелю, состоит в том, чтобы научить людей правильно любить, ненавидеть и наслаждаться. Если волю людей подчинить доводам разума, они в дальнейшем будут поступать должным образом добровольно. Каждый музыкальный строй обладает своим этическим характером, и потому музыку можно использовать для привития детям добровольных навыков. Стоит только применить подходящий строй к гибкой еще молодой душе, и ребенок впитает такие качества, как доброта, стойкость и храбрость.
------------------------------	--

Музыка, способная оказать на душу этическое воздействие, становится для мыслителя учебной дисциплиной в буквальном смысле слова.

Государственный деятель, таким образом, по мнению Аристотеля, используя правильно силу изящных искусств, распола-

¹ См. Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. С. 90—91.

гает огромными возможностями для построения хорошего государства. Искусство — в основном это лишь средство для решения политических задач.

Однако в ряде своих произведений Аристотель указывает и на чисто эстетические цели воспитания молодежи средствами искусства. Так в «Политике» он пишет, что в идеальном государстве детей следует обучать рисованию не только в утилитарных целях, но и для формирования их как культурных ценителей сокровищ искусства и лучших судей человеческой красоты. А объем музыкального обучения детей определяется простым уважением к их человеческому достоинству. Дети должны изучать музыку, чтобы быть в состоянии слушать, понимать ее и судить о ней, а не для того, чтобы выступать публично для развлечения других.

Риторика:
причины и условия
успеха оратора
вид **силлогизма** (**энхимема**).

Предпосылка оратора, отмечает Аристотель, может не отличаться глубиной, но он должен опираться на силлогизм, который требует от него выбора. Умелый оратор заимствует свои доводы из популярных мыслей и высказываний и часто строит свою речь, развертывая афоризмы. Например, не питай вечного гнева, ибо ты — смертный; смертный должен иметь смертные, а не бессмертные замыслы. Аристотель остроумно замечает, что слушателям нравятся афоризмы, представляющие обобщение их собственных мыслей. Так, человек, имеющий плохих соседей, будет охотно воспринимать выступление, начинающееся словами о том, как плохо иметь соседей.

Эта примитивная и сжатая форма силлогизма является основой риторики, подобно тому как сюжет является душой трагедии, отмечает Аристотель в своей работе «Риторика».

Однако в ораторском искусстве есть еще два приема, которыми умело должен пользоваться оратор: это ссыла на свой собственный характер, который должен выглядеть разумным, добродетельным и доброжелательным, и доводы, отвечающие пожеланиям и настроению аудитории.

Значительное место в «Риторике» Аристотель отводит обсуждению стиля и манеры произнесения речи. Он считает их важными инструментами в арсенале оратора. «Недостаточно знать, что следует сказать, но необходимо также сказать это, как должно»¹. Исследование причин и условий успеха оратора Ари-

¹ Аристотель. Риторика, 1403б.

стотелем Гилберт К. и Кун Г. называют «шедевром гуманистической науки»¹.

Перечислим некоторые из них:

- оратор должен говорить ритмично, но избегать монотонности;
- высота и сила голоса должны соответствовать теме выступления;
- слова и обороты речи должны быть более простыми, чем в поэзии;
- следует избегать трудных и иностранных терминов;
- при выборе понятных и уместных слов нужно руководствоваться правилом золотой середины, но никогда не опускаться до вульгарности; даже в спорах шутки должны быть достойными благородного человека;
- нужно понять настроение аудитории;
- оратор должен придать своей теме соответствующую эмоциональную окраску.

«Слушатель всегда сочувствует оратору, говорящему с чувством, если даже он не говорит ничего основательного»².

Проблема
творца — гибкая
восприимчивость

Важный вопрос эстетической теории Аристотеля — проблема *творца* — поэта, художника, драматурга. Ученый утверждал, например, что поэзия требует от человека особого таланта, прежде всего, большого воображения. Драматург же должен уметь мысленно переноситься в ту обстановку, которую он изображает в своей пьесе. В процессе творчества писатель должен жить жизнью своих персонажей. Способность перевоплощения требует прирожденного таланта. Такой талант Аристотель ценит высоко, поскольку гибкость перевоплощения, по его мнению, свойственна и философам. Философ исследует истины бытия. Но адекватно реагировать на них он может только при условии высокого умственного развития. В процессе познания душа философа перевоплощается во все те объекты, которые познает, подобно тому как драматург входит в роль всех своих персонажей.

Таким образом, талант и величие поэта, драматурга и философа Аристотель видит в их *гибкой восприимчивости* различных предметов действительности.

¹ Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. С. 100.

² Аристотель. Риторика, 1408а.



Глава 2

Между Аристотелем и Средними веками

После Аристотеля видным теоретиком в области эстетики был *Плотин* (204—269 н.э.). И в период между ними бурно развивалось искусство, создавались новые формы в области художественной литературы: появились роман, сатира, пастораль, возникли новые архитектурные формы (арка), серьезное развитие претерпело искусство портрета и т.п.

Возрос в этот период и интерес к теории культуры. Витрувий написал труд для архитекторов, Гораций — «Науку поэзии», Квинтилиан — «Наставление в ораторском искусстве». Эти работы использовались для подготовки специалистов на протяжении многих столетий.

2.1. Новое понимание красоты

В этот период появилось и новое понимание красоты. Художественные ценности теперь рассматривались как таковые, независимо от вызываемых ими моральных или интеллектуальных ассоциаций. В «Истории эстетики» Гилберт и Кун хорошо передают обстановку развития утонченности и изысканного вкуса у политической, художественной и интеллектуальной элиты этого классического периода¹. Они приводят письма Цицерона к Аттику, в которых он выражал чувство восторга перед «гермами из пентиликонского мрамора с бронзовыми головами», в которых влюбился заочно по одному только описанию. Цицерон просит также купить ему каменные ограды для колодцев и барельефы для стен зала и просит Аттику присылать ему все, что в этом роде подвернется ему под руку. Они необходимы Цицерону для украшения гимнасии в его доме и галереи. Ссылки Цицерона на свою библиотеку характеризуют его не только как ученого, но и как человека с тонким вкусом. Он пишет, что его библиотека «получила разум» с тех пор, как два обслуживавших ее раба переплели книги и снабдили их пергаментными ярлыками.

¹ См. Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. С. 105—106.

В период между Аристотелем и Платином не было серьезных эстетических теорий, и это объясняют тем, что в это время не развивались навыки в области теоретических обобщений. В Древнем Риме, как известно, не поощрялась склонность к умозрительности и абстрактному мышлению, а в культуре преобладали всего ценились практицизм и практическая значимость ее достижений: право, градостроительство и архитектура, возведение акведуков и дорог.

Увлечение искусством носило специфический характер: произведения искусства захватывались в покоренных странах; их коллекционировали, в их адрес придумывали эпитафии и пышные речи. Коллекции произведений искусства были предметом гордости и соперничества.

Произведения литературы классифицировали, описывали их историю, анализировали очень тщательно, каждую букву и каждый слог. Это приводило к накоплению о литературе обширных знаний.

Английский философ неогегельянец *Б. Бозанкет* (1848—1923) этот период охарактеризовал как «обилие разнообразных культурных ценностей, созданных человеком», заменившее «глубину вдохновения».

Действительно, при большом количестве культурных ценностей не были выработаны научные критерии их оценки. В этот период ценились эстетические блага и навыки, которые не могли быть предметом интереса таких глубоких философов, как Платон или Плотин. Изысканный образ жизни, подробная осведомленность в вопросах искусства, космополитические связи, точная профессиональная терминология, новые методы критики, систематизация и популяризация фактов в области искусства, точное воспроизведение литературных текстов и забота о сохранности рукописей не стимулировали теоретические поиски этих мыслителей.

Однако и в этот период высказывались интересные философско-эстетические идеи. Это работы философа и друга Аристотеля *Теофраста* (372—287 до н.э.) о литературе и римского писателя *Плиния* (62—114) об искусстве. Так, Теофраст, настаивая на необходимости соблюдения меры в искусстве, писал, что в литературном произведении не все пункты должны быть педантично и нудно разработаны. Кое-что должно быть оставлено для пытливости и выводов самого слушателя.

Плиний в своей работе «Об искусстве» высоко оценил одного художника за то, что он вовремя прекратил работу над картиной, дав тем самым урок, что «часто чрезмерная тщательность бывает во вред».

Заметный вклад в развитие эстетики внес и известный римский мыслитель *Цицерон* (106—43 до н.э.). Хотя он не создал

единой эстетической концепции, но правильно и содержательно сформулировал многие ее идеи. Так, Цицерон утверждал, что для идеального оратора не существует стандартного стиля, и он будет говорить, придерживаясь такого стиля, который будет необходим в конкретном случае.

К числу оригинальных эстетических идей Цицерона специалисты относят деление им красоты на мужскую и женскую: достоинство и грацию.

Другой античный мыслитель *Плутарх* (50—100 н.э.) в качестве эстетической проблемы впервые выдвинул проблему безобразного. В своем труде «Как изучать поэзию» он задается вопросом, сохранит ли уродство свои неприятные черты, попадая из реальной жизни в область искусства, может ли в действительности безобразное при воспроизведении в искусстве превратиться в прекрасное. И отвечает однозначно: не может.

Можно сказать, что период после Аристотеля в эстетике был периодом накопления и произведений искусства и литературы, и накопления отдельных теоретических положений, объективно готовивших создание цельной эстетической системы.

Такая цельная эстетическая концепция была создана *Плотин* (204—269 н.э.).

2.2. Плотин — враг чувственных удовольствий

Концепция Плотина была подготовлена всем предшествующим развитием и эстетической теории, философии и всей культурой античного мира. Несмотря на увлеченность в эпоху Римской империи внешней стороной красоты, роскошью, коллекционированием сокровищ культуры происходил процесс углубления теоретических концепций. Так, сформировалась концепция *воображения* как действующего наравне с умом творческого начала. Вместе с тем в лучших произведениях усиливалась критика нарушения чувства меры, бывшей законом античной культуры. *Афиней* (III в. н.э.) в «Пирующих софистах» рисует необычно яркую сцену пира, где роскошь и погоня за внешним изяществом и показной ученостью превосходят всякое чувство меры. Появление на пиршестве каждого нового блюда — рыбы, кабана, вина вызывает у действующих лиц либо замечание, либо рассказ, либо какую-нибудь историю. При подаче на стол ветчины и цыпленка возникает спор по поводу слова «нежный». Когда подают вино, кто-то из присутствующих вспоминает забавную историю о пьяном гуляке, другой же в более серьезном тоне заводит разговор о букетах вина, говорят о том, с какого возраста можно начинать пить вино, о действии того или иного сорта вина и т.п. При подаче на стол различных блюд беседуют на кулинарные темы, а затем разговор переходит к музыке,

ее моральному влиянию. Жизнь среди роскоши, почитаемая в те времена, сравнивается с более простой и скромной жизнью в старину. Любитель наслаждений хозяин-тирянин возражает, говоря, что жизнь начинается только тогда, когда появляются изысканность и аристократические удовольствия. Гость-кинник иначе смотрит на увлечение золотыми кубками и лепными изделиями, мазию и духами, печеньем и миндалем.

В этих условиях чрезмерного увлечения роскошью, с одной стороны, и критикой нарушения чувства меры, с другой, и начинает свою деятельность Плотин, призывающий отказаться от чувственных удовольствий и слиться с непостижимым первоединым.

Отвергая чувственные удовольствия, Плотин отвергает и чувственное определение красоты. Так, его не удовлетворяет понимание красоты как гармонии. Он считает его и слишком узким, и слишком широким. Человек, по мнению Плотина, произошел из абсолютного блага, из первоединого. Но постепенно человек от него отрывается и оказывается в среде чуждых ему элементов.

И человек постоянно стремится вернуться к себе домой, туда, где энергия сильнее, единство яснее и окружающие элементы чище.

И *красота* есть у Плотина то, к чему человек постоянно желает вернуться. Она одновременно и *благо*, и *истина*. Общая метафизическая концепция Плотина объясняет его эстетическую концепцию.

Искусство, считает Плотин, не может быть подражанием, потому что в произведениях искусства мы видим больше, чем есть в природе. В душе Фидия заложено больше творческих элементов, чем требуется для простого копирования. Фидий сам носил в себе красоту. Его гений Плотин объясняет не общением его чувств с внешним миром, а потоком творческой энергии, влившейся в него прямо из лежащих в основе мира идей, которые внешний мир сам копирует.

Скульптор сообщает своему творению жизненность, которой лишен сырой материал. Он вдыхает жизнь в мертвую вещь.

Красота у Плотина имманентна и трансцендентна, но все прекрасное у него — не только материал для размышления, но и приятно для зрения и слуха: это и великое строение Вселенной, и искусно созданные формы животных, изящество листьев, обилие прекрасных цветов. Великолепие Солнца, величественное зрелищедвигающихся по своим орбитам небесных тел, жизнь растений и животных — все это Плотин сравнивает с великой хоровой процессией.



Глава 3

Эстетика Средневековья

История эстетики проблемна, и потому даже краткое ее изложение — трудно. Переходя к эстетике Средневековья, мы сталкиваемся с вопросом: «А была ли она эта эстетика Средневековья?» Ведь церковь либо запрещала, либо уничтожала античную культуру как культуру языческую.

Эстетика как всякая теория возникла на базе уже существующей культуры. А потому в начальный период Средневековья, когда только создавалась новая культура и невежественные народы не нуждались в словесных тонкостях античной цивилизации, она практически не существовала. Воздвигались храмы, украшенные резьбой, фресками и мозаикой языческого образца. Раннее христианство отвергло изящное искусство как такое, а вместе с ним и его эстетику.

И прошло несколько столетий, прежде чем появились многочисленные искусствоведческие документы.

Во II и III вв., известными своей борьбой с язычеством, языческое искусство для христиан ассоциировалось языческой ересью. Особенно доставалось театру, который, по мнению христианских теологов того времени, воспитывал в людях чувственность и жестокость. Христианский теолог и философ *Тертулиан* (160—200) считал, например, что театральное искусство находится под покровительством двух дьяволов страсти и вожделиния — Бахуса и Венеры.

С течением времени отношение к классическому искусству постепенно смягчалось и уже в V—VI вв. церковь и христианская идеология начинают использовать классическое искусство в своих целях. Так, сочинения Вергилия были сохранены, потому что, как выяснилось, он предсказал появление Христа, произведения Гомера потому, что его персонажи давали образы для иллюстрации религиозных истин, Витрувия — потому, что учил строить новые церкви, труды Платона, Аристотеля, Плотина — знакомили средневековых мыслителей с логическими категориями и космологией, использование которой оправдывалось религиозными целями; Цицерон учил проповедников красноречию.

Постепенно, реабилитируя античную культуру, средневековая мысль создает и свою собственную эстетику. И современ-

ные данные показывают несправедливость утверждений об отсутствии эстетики в Средние века.

Определение красоты Цицероном приобрело широкую известность в Средние века, и многие отцы церкви определяли ее, следуя за Цицероном. Красота — это пропорциональность частей в сочетании с приятностью окраски (*Августин Блаженный*); красота — это изящная пропорциональность (*Альберт Великий*); красота — это поддающееся расчету равенство частей (*Бонавентура*); красота — это понятие, включающее три качества: цельность, пропорциональность и яркость (*Фома Аквинский*).

Там, где средневековые мыслители находили эти качества, там они и находили красоту.

Позаимствовав определение красоты у античных мыслителей, средневековые философы по-новому его применили. Они утверждали, что гармония, которой восхищаются люди, вовсе не является характеристикой самих вещей, а представляет собой отражение их божественного происхождения. Бог запечатлел себя в своих творениях. Созданный Богом мир многообразен. Стремясь к божественному единству, он приобретает гармонию. Гармония в физических предметах прекрасна, ибо она является высшей степенью богоподобного единства.

3.1. Эстетическая концепция Августина Блаженного

Августин Блаженный (354—430) родился в африканской провинции Римской империи в семье патриция, члена городского совета города Тагаста. Родители Августина, имевшие разное вероисповедание, едины были в одном: в стремлении дать сыну хорошее образование. Начальный курс образования он прошел в Тагасте и расположенном вблизи Мадавре, а затем на три года отправлен в риторийскую школу Карфагена.

С детства Августин любил игры, зрелища, театральные представления; в школе он предпочитал занятия поэзией другим наукам. В Карфагене его страсть к театру усилилась.

В 373 г. Августин прочел диалог Цицерона «Гортензий», поразивший его красотой языка и глубиной содержания.

Свидетельством большой культурной эрудиции Августина явилось его итоговое сочинение «О граде Божьем», над которым он работал в течение 13 лет, с 413 по 426 г. Оно показало хорошее знание Августином истории духовной культуры: в сугубо христианском произведении автор цитирует 35 античных авторов. Варрона он цитирует 210 раз, Вергилия — 85, Цицерона — 45,

Платона — 20, Апулея — 27. Он пересказывает идеи Плотина. Библию Августин процитировал 1400 раз.

Находясь под большим влиянием неоплатонизма, Августин воспринимал идею Плотина о красоте мира в целом, несмотря на наличие в нем отдельных несовершенств. Мир прекрасен, потому что сотворен Богом, источником всякой красоты и сам — «высочайшая красота». Искусство дает не реальные образы этой красоты, а лишь ее субстанциальные формы, и потому должно нравиться не само произведение искусства, а заключенная в нем божественная идея.

Эстетика Августина аскетична. В «Исповеди» Августин признается, что ему очень нравится церковное пение, но он, боясь им увлечься больше, чем предметом песнопения, осознавая свой грех, желал бы лучше певца не слышать.

В ранней христианской культуре присутствует понятие «символ», и Августин его использует в определении красоты. Красота, по Августину, — это символ метафизического единства ритмического членения и смысла вещей. В своей глубокой сущности красота есть добро и истина, но добро и истина в форме созерцаемой красоты воспринимаются чувственно. Красота — это то, что будучи увиденным, нравится. Однако она не сама по себе имеет значение, а тот смысл, который в ней заключен.

3.2. Символ, идеал, канон в средневековой эстетике

Символизм Мышление символами, как пишет французский историк Жак Ле Гофф, занимало большое место во всем ментальном оснащении средневекового Запада. Символами мыслили в теологии, в литературе и искусстве. Самые существенные принципы христианства обозначались через целую систему символов. В «Символе веры» и в православии, и в католицизме были сформулированы основные принципы христианства — его учение о триединном Боге: Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Дух святой. Это учение было зашифровано в символах-знаках, для обозначения которых были созданы изобразительные аналогии: глаз, агнец, голубь¹.

Тайна предмета — в тайне его происхождения, и явление символа и символизма поможет прояснить этимология слова «символ». Происходит это слово от греческого «цимболон», означавшего две половинки предмета, разделенного между двумя людьми. Символ цимболон был намеком на утраченное единст-

во, вызывавшим к высшей скрытой реальности. Каждый предмет рассматривался как изображение чего-то ему соответствующего в сфере более высокого. Каждый предмет становился символом этого более высокого. В Средние века «символизм был универсален» мыслить означало вечно открывать скрытые значения, непрерывно «священнодействовать»¹.

Начинался символизм на уровне слов. Назвать вещь уже означало ее объяснить.

Однако символизм не является исключительно характеристикой христианства и средневековой западной культуры. Присущ он также буддизму и мусульманству.

В буддизме в отличие от ислама символизм возникает довольно рано, обозначая скрытый смысл учения Будды и его жизни. Самым ярким символом здесь является символизирующий учение Будды сияющий круг. Известны также такие буддийские символы, как бык, лев, слон и лошадь, воспроизводящие различные этапы жизненных превращений Будды.

В исламе в течение значительного периода времени символы эстетического характера были представлены слабо. Они появились с развитием мусульманской архитектуры.

... символом божественной, совершенной красоты, выраженной в понятии «джамал», стал купол мечети; символом божественного величия (понятие «джалал») стали минареты; символом божественного имени (понятие «сифат») стали письмены на внешних стенах мечети. В исламе огромное символическое значение имел и зеленый цвет, будучи символом вечного цветения учения Аллаха².

Для христианства огромным хранилищем символов виделась природа. Символичными были минералы, животные и растения. Среди минералов это были драгоценные камни, среди растений — те, что упоминаются в Библии, среди животных — это были экзотические звери-чудовища. На почетном месте в библиотеке Средних веков были лапидарии, бестиарии и флорарии.

Красный сардоникс, например, означал Христа, проливающего свою кровь на кресте за людей; прозрачный берилл, пропускающий свет, — образ христианина, озаренного светом Христа.



Окно Падеборнского собора с тремя зайцами, образующими ушами треугольник (символ Троицы)

¹ Яковлев Е.Г. Эстетика. — М., 1999. — С. 333.

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992. — С. 308.

² Яковлев Е.Г. Указ. соч. С. 332—333.

Особое место в средневековой символике занимала *символика чисел*. Структурируя мысль, она стала важнейшим принципом архитектуры. Красоту выводили из пропорциональности, из гармонии, что давало превосходство музыке, основанной на науке чисел. Считалось, что знать музыку — значит знать порядок всех вещей, а архитектор — это композитор.

В эстетике Средневековья большое эстетическое значение имел также *свет*.

Эстетики считают, что в основе любви средневекового человека к свету лежало не столько очарование видимого света, сколько восхищение перед скрытой энергией и силой, символом которой и был этот видимый свет.

Хорошо известно средневековое пристрастие к ярким цветам. Это был варварский вкус, проявившийся в многоцветии статуй и живописи на стенах церквей, магия витражей.

Средневековье, почти лишенное цвета, которым мы любимся сегодня, пишет Ле Гофф, это результат разрушительного действия времени. Но за цветовой фантазмагорией был страх перед мраком и жажда света, воспринимаемого как спасение.

Красота воспринималась как свет, который являлся знаком благородства.

Идеалом в этом смысле считался средневековый святой, о котором говорили: святой — это существо из света.

Вот какое сохранилось описание святой Клары:

Ее ангельское лицо после молитвы становилось еще светлее и прекраснее, так оно сияло радостью. Господь воистину милосердный и щедрый так обласкал светлыми лучами свою бедную маленькую супругу, что божественней свет струился от нее и распространялся вокруг¹.

Свет проистекает из божественного источника, и в конце концов сливается с энергией формы.

Проявление красоты как света — это привлекательность ярких красок и блеска. И это практическое значение в конце концов становится частью философского значения. Вспомним средневековые мозаики, рукописи как примеры этого эстетического света. Но это только внешние символы мощи света. Средневековые мыслители-мистики за этим внешним светом видели непостижимый, более яркий, чем солнце, свет. И концепция Бога как животворного света пришла к Августину и его последователям в результате сложной религиозной и философской истории, и она восходит к ассирийскому, египетскому и иранскому богам,

олицетворявшим как солнце и звезды, так и благотворительную функцию света, дающую жизнь и знание.

Августин проповедовал идею сотворения мира Троицей, но первоисточник у него преисполнен света.

Вознося свет, средневековые мыслители придавали ему три эстетические функции: очаровывает чувства, формирует, приводит в порядок и создает вселенную живых существ, облегчает познание.

Идеал

Заслуга средневековой культуры и в том, что она создала идею и образ идеала — абсолютной нормы. Реальным воплощением этой нормы в исламе был пророк Мухаммед и в христианстве — Христос.

Нельзя согласиться с позицией Е.Г. Яковлева, когда он пишет, что религиозный идеал «направляет мысли и чувства человека в сферу мистических размышлений о потустороннем мире, который только и может быть идеальным и совершенным». Конечно, Яковлев — атеист и как атеист, он не признает ни реального существования Христа, ни реального существенного пророка Мухаммеда. Однако сегодня наукой доказано, что эти личности существовали в земной жизни, и религиозными, и общечеловеческими идеалами они стали благодаря своему идеальному поведению в этом мире, а не в «потустороннем, как пишет Яковлев. Христос в земной жизни продемонстрировал абсолютную любовь к людям, во избавление которых принял мученическую смерть на кресте; а Мухаммед именно в земной жизни показал свою абсолютную верность, прожив 25 лет с женой, которая была на 15 лет старше его, и ни разу, ни разу ей не изменив.

Пытаясь оправдать снижение этического и эстетического жизненного уровня, массовая культура своей снисходительностью ко всякого рода греху фактически пытается доказать, что средневековый идеал — это догма, и что в действительности абсолютного идеала не существует. Но несмотря на все старания СМИ, пропагандирующих в первую очередь греховное падение под видом обыденной нормы, людей в массе своей притягивает идеал. Америка «стояла на голове», осуждая измену Б. Клинтона, а перед М. Горбачевым мир преклонялся за его идеальную верность. И идеал — это не догма, это предел совершенства.

Канон

Наряду с символом и идеалом в средневековой культуре большое значение имел канон. «Канон» — греческое слово, означающее норму или правило. В средневековой период это означало свод установок, имеющих догматический, обязательный характер. Это регулятор духовной жизни средневекового общества.

¹ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 313.

¹ Яковлев Е.Г. Указ. соч. С. 338.

Важную роль играл в архитектуре религиозных сооружений. В архитектурном ансамбле буддистского толка канон определял место и характер всех изображений, рельефов и скульптур.

Христианский архитектурный канон диктовал большие плоскости нефов и обязательное присутствие фресок, росписей и витражей.

В мусульманской средневековой архитектуре также существовал канон. Так, в ансамбль мечети обязательно входил минарет, водоем для ритуальных омовений, место для представитель светской и духовной власти, а также специальный зал для женщин.

Обратимся к картине итальянского художника XVI в. В. Карпаччо. Долгое время считалось, что на ней изображен святой Иероним. Но исследователь старинной музыки и клавесинист А. Майкапар доказал, что это Августин. Сделал он это следующим образом. Он расшифровал и воспроизвел на клавесине нотные записи, начертанные на верхнем и нижнем листах, встроенных в раму картины. С верхнего листа сошла духовная музыка — многоголосый канон, с нижнего — светская мелодия. Это было решающим доказательством, потому что именно Августину подходило это живое сопряжение двух музык, заключенных в одну раму: музыка сфер, ставшая музыкой души, и музыка светлого мира, слушаемая, но не слышимая, потому что слушать и слышать только себя, открывшего в себе Бога, — высшее дело умиротворенной души. Урок божественного слова, канонизированный на века. Видеомызыка картины стала музыкой звучащего света, звучащим смыслом, схваченным в собственном жизненном опыте, призванном этот смысл высветлить.



Глава 4

Эстетика Проторенессанса и Возрождения

4.1. Аквинат повторяет Августина на новом витке истории

Теоретики эстетики считают, что концепция красоты *Фомы Аквинского* (1225/1226—1274) во многом повторяет идеи Августина, например, он, как и Августин, считал ясность условием красоты.

Красота «связана с понятием формальной причины»

Как отмечают Гилберт и Кун., в «Сумме теологии» Аквинат отождествляет красоту с формой, что было главным эстетическим тезисом св. Августина. Красота у Фомы Аквинского — это то, что, будучи увиденным, нравится.

Он наделяет красоту цельностью, пропорциональностью и ясностью. Определяя в качестве первого условия красоты *цельность*, Аквинат подразумевает под этим — *совершенство*. По его мнению, всякая вещь, лишившаяся цельности, становится безобразной. Условием существования вещи Аквинат считал ее нераздельность, и потому, по его мнению, прекрасная вещь самим фактом своей красоты, т.е. слитности своих частей в единую цельность, свидетельствует о своей действительности, реальности. Бытие всякой вещи заключается в ее нераздельности. Такая позиция Фомы Аквинского близка к мысли Августина о том, что «форма всякой красоты есть единство»¹.

Однако в большинстве своих эстетических рассуждений Аквинат идет дальше Августина. В его время средневековый аллегоризм терпит кризис, и Аквинат теоретически оправдывает отход от него. Он пишет о красоте чувственно воспринимаемого мира.

По своей природе прекрасное соотносится с познанием, радуя нас одним своим видом; отсюда следует, что среди чувств имеют особенное отношение к красоте те, в которых больше

¹ Цит. по: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 150.

проявляется познавательная способность. Таковы зрение и слух, предназначенные для того, чтобы служить разуму; так мы говорим о прекрасном цвете, о прекрасном голосе¹.

В связи с этим Аквинат пишет даже о красоте человеческого тела, в котором все образовано в соответствии с законом пропорции. Пластическая же соразмерность является результатом ясности разума. А.Ф. Лосев считает, что понимание красоты у Фомы Аквинского является «настоящим преддверием понимания красоты»².

Новизной его позиции по сравнению с Августином было также введение в эстетику различия между красотой и благом, которое признавалось именно в таком виде в европейской эстетике вплоть до Шопенгауэра. Это различие Фома видел в том, что благо — предмет и цель постоянных человеческих стремлений, красота — достигнутая цель, когда интеллект человека освобожден от всех стремлений воли, когда он начинает испытывать удовольствие. Впервые речь идет о полной самостоятельности эстетического удовольствия. Трактую понимание Аквинатом красоты, Лосев пишет, что цель, характерная для блага в первую очередь и в собственном смысле слова, в красоте уже как бы перестает быть целью, а является чистой формой, взятой сама по себе, т.е. *бескорыстно*. И Лосев цитирует Аквината: «Красота связана с понятием формальной причины»³.

Проанализировав эстетические взгляды Фомы Аквинского, Лосев делает совсем не типичный для советской эстетики вывод, а именно: определение Фомой эстетического предмета является «исходным началом», «предшествованием» всей эстетики Возрождения.

Художественных произведений в течение всего средневековья, — пишет он, — было достаточно, и достаточно было людей, переживавших специфическое удовольствие от созерцания структурной разработки жизненно наполненных форм этих произведений. Но только... прежде всего у Фомы раздался мощный и убежденный голос о том, что храмы, иконы и весь культ могут являться предметом именно эстетики, предметом самодовлеющего и вполне бескорыстного любования, предметом материально-пластической структуры и чистой формы. Поскольку, однако, вся эстетика Фомы связана с его богословием, говорить здесь о прямом Ренессансе еще рано. Однако говорить здесь об эстетике проторенессанса уже совершенно необходимо, ибо стало возможным не только падать ниц перед иконой, но и по-

¹ Цит. по: Лосев А.Ф., Указ. соч. С. 151.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 153.

лучать удовольствие от созерцания ее формальной и пластической целесообразности¹.

Понимая красоту как совершенство, пропорцию и яркость, Фома на первый план все-таки выводит понимание прекрасного как освещение божественных вещей и явлений. Имя *Красота* для него означало изначальный свет. А этот изначальный свет и есть не что иное, как *Бог*, святящееся, раскаленное средоточие огня. Традицию понимания света как символа божественности воспринимает у Фомы и Данте, которого с полным основанием можно считать поэтом и мыслителем проторенессанса.

У Данте рай — это восхождение к свету.

4.2. Данте — живая связь Проторенессанса и Ренессанса

Эстетическая концепция *Данте Алигьери* (1265—1321), сформировавшаяся под сильным влиянием Фомы Аквинского, основана на признании божественной обусловленности творческого акта. Для Данте идея — это мысль Бога:

Все, что умрет, и все, что не умрет, —
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает.

(«Рай», XIII)

В трактате «Пир» Данте пишет о четырех смыслах поэтического произведения: буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом, т.е. возвышающем душу к небу, таинственном, мистическом. А в одном из писем, касаясь замысла «Божественной комедии», Данте писал: «Произведение это не просто; это скорее может быть названо *содержащим несколько смыслов*». Разъясняет это Данте толкованием библейской истории о выходе евреев из Египта.

Если мы обратим внимание только на букву рассказа, в нем не окажется иного смысла, как выход детей Израиля из Египта во времена Моисея; если же мы встанем на аллегорическую точку зрения, мы увидим и Искупление нас во Христе, в моральном же отношении здесь окажется и переход души от печали и скорби греха в состояние блаженства.

Подобно Аквинату, Данте склонен к *аллегорическому* толкованию произведений искусства. Но, в отличие от своего предшественника, Данте требует, чтобы аллегория обладала красо-

¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 153—154.

той и изяществом. «Божественная комедия» Данте — это художественная иллюстрация всей эстетики Проторенессанса. Дантеведы выделяют в этом произведении черты и романтического стиля и античности; плоскостный характер изображения, присущий византийской иконописи, готический взлет, аллегорические приемы и символизм, а также пластическую материальность для характеристики духовных сущностей.



С. Боттичелли. «Рай» и «Ад».

Иллюстрации к «Божественной комедии» Данте

Художественное богатство произведения, индивидуальный характер его образов и заставляют задаться вопросом: а не Ренессанс ли это? Не светская ли это уже поэзия?

«Божественная комедия» — это «трудноформулируемый», по словам Лосева, стиль Проторенессанса.

Данте был высказан ряд эстетических идей: о необходимости национального языка литературы, о существовании трех литературных стилей, о необходимости идеи в художественном произведении, облеченной в художественно-образную систему. Как пишет Ю.Б. Боров,

Согласно Данте, поэт должен иметь в голове некоторый «ход мыслей», наряженный им в одеяния из тропов и фигур и расцвеченных риторическими красками. По мнению Данте, позорно для поэта не суметь логически изъяснить суть своего произведения. Средний читатель видит лишь внешнее одеяние произведения, а опытный проникает в его аллегорический смысл¹.

¹ Боров Ю. Эстетика. Т. 2. — Смоленск, 1997. — С. 153.

Как представитель Проторенессанса, Данте закрывает эстетику Средневековья и открывает эстетическую мысль Нового времени.

4.3. Идеиное многоцветье Возрождения

Все больше утверждается точка зрения, по которой переход от Средневековья к Возрождению протекал очень плавно, и уже, по мнению некоторых культурологов, XII в. был началом европейского Возрождения.

Эстетические теории новой эпохи в своих твердых очертаниях возникают только с XIII в., который принято называть Проторенессансом.

Первоначальной характеристикой эстетики Возрождения является ее светский характер. И действительно это было мировоззрение, в основном базировавшееся на земных устремлениях человека. Хотя в этот период было создано большое количество антицерковных сочинений, но все-таки полностью светским мировоззрением Ренессанс не был.

Возрожденцы, — пишет А.Ф. Лосев — удивительным образом умели объединять самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским и даже земным¹.

Действительно, достаточно вспомнить неоплатонизм флорентийской академии и царившее в ней беззаботное отношение. Атрибуция абсолютной светскости Возрождению, безусловно, помешает адекватно оценить и понять творчество кардинала Николая Кузанского, да и Джордано Бруно, при всей своей антицерковности, возвышенно настроенного неоплатоника.

Сказанное не позволяет говорить о какой-то единой эстетике Ренессанса: была эстетика Возрождения периода XV—XVI вв., но была еще и готическая эстетика, которую сегодня также относят к Возрождению.

Наличие *взаимоисключающих концепций* — еще одна характерная черта эпохи. К Возрождению относятся гелиоцентрическая система Коперника и учение о бесконечности миров Д. Бруно, в соответствии с которыми как планета Земля, так и возвышенная идеологами Возрождения человеческая личность превращаются в ничтожные песчинки бесконечной Вселенной. Эстетика Ренессанса поражает своей сложностью. Хотя она и связана с эстетикой Средневековья (здесь также признают Бога и творе-

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 50.

ние им мира, художника рассматривают как орудие божественной воли), но средневековые термины рассматриваются уже в более светском значении.

Лосев отмечает, что главной новизной эпохи Возрождения является

выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты. Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица в гармонии человеческого тела! Мир лежит во зле, и со злом нужно бороться. Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь все это тоже есть создание божие¹.

И Лосев подмечает, что даже «заправские теисты Возрождения», такие, как Марсилио Фичино и Николай Кузанский, пишут о красоте мира почти что в духе пантеизма и внимательно всматриваются в красоту космоса, природы и человека.

Художник Возрождения — энциклопедия знаний Другой характерной чертой эстетики Возрождения является ее интерес к художнику, указания на его самостоятельность, достоинство и красоту. Черты художника, отмеченные эстетикой Средневековья, такие, как

послушание и смирение, дополняются формированием концепции воспитания и образования художника. Художник должен быть эрудитом, он должен быть образован во всех науках, философии и богословии. Особенно важной для образования художника считалась математика, направленная на тщательнейшее измерение обнаженного человеческого тела. Известно, что античность делила человеческое тело на шесть—семь частей, а эстетика Возрождения в трактатах таких известных теоретиков и практиков, как Л.Б. Альберти, а затем А. Дюрер, в целях достижения точности в живописи и скульптуре делят человеческое тело на 600 (Альберти) и 1800 (Дюрер) частей. Для этого уже требовалось знание реальной анатомии. Без этого знания обходился средневековый художник, для которого тело было всего лишь носителем духа, его задачей было создание аскетического плоскостного изображения отражателя сверхчувствительного мира. А «Спящая Венера» Джорджоне (1477—1510), одного из основоположников венецианских Высокого Возрождения, — это гармоничное и прекрасное, полноценное обнаженное тело, хотя и божье творение, но требующее особого внимания само по себе.

Специфика эстетики Возрождения состоит также в характере самого художника и того места, которое он занимает.

Исследователь искусства Возрождения Б. Бернсон так писал о художниках Возрождения:

Если забыть, что они были живописцами, они остаются великими скульпторами; если забыть, что они были скульптурами, они остаются архитекторами, поэтами и, наконец, учеными.

Действительно, Леонардо да Винчи, Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Беллини, Боттичелли, Мантенья, Гиберти, Андреа дель Кастаньо, Пьеро делла Франческа Полайоло, Паоло Учелло и десятки других — все это были люди, обладавшие, по словам одного из них, Лоренцо Гиберти, «знаниями, украшенными многими дисциплинами и разнообразными наставлениями»¹. Выдающийся деятель и теоретик Возрождения Альберти в трактате «О живописи» писал, что сам предмет требует обширнейшего комплекса познаний, а Леонардо видел в знании живописца точку, где сходится целая энциклопедия знаний.

Эстетическая телесность Возрождения Отмечая особенность эстетической телесности Возрождения, Лосев пишет, что, в отличие от Античности и Средневековья, художник Возрождения всматривался в человеческое тело как таковое и для него оно представляло самостоятельную эстетическую ценность. Вспомним скульптуру Микеланджело «Давид» и полотно Рафаэля «Афинская школа». Фигуры Давида, Платона и Аристотеля — возрожденческие идеалы равновесия и гармонии человеческого тела выражены с незнающим себе равных совершенствам.

Телесность Возрождения не только сама трехмерна, но делает таковым и окружающее. В Возрождении и живопись, и архитектура, и литература всегда скульптурны. Теоретическое отражение эта мысль находит в творчестве Леонардо да Винчи, по мнению которого художник, являющий наиболее полное выражение, более высокое выражение всей культуры.

И, наконец, в эстетике Ренессанса особую активность приобретает чувственно-зрительная данность как субъективная объективность. Следствием этого явилось возникновение таких научных проблем, как проективная геометрия и проблема перспективы. Лосев следующим образом описал это явление:

Эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и без средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно чувственно-видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина,

Эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и без средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно чувственно-видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина,

¹ Лосев А.Ф. Указ.соч. С. 53.

¹ Цит. по: Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986. — С. 287.

что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами, — это и есть на самом деле.¹

И действительно, человек, созерцая удаляемый от него предмет, замечает, что этот предмет сокращается в своих размерах, а параллельные линии постепенно сближаются, а на горизонте и вовсе сливаются в одну точку.

Именно из таких человеческих ощущений уже сами художники Возрождения разработали концепцию *перспективы*, а в XVII в. стала разрабатываться специальная наука — проективная геометрия.

Благодаря такому научному оформлению чувственно-зрительная данность в эстетике Возрождения приобретает статус *субъективной объективности*.

В целом, эстетика Возрождения, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, содержала в себе как идеи, характерные для средневековой эстетики, так и в неразвитом состоянии все последующие этапы эстетики.

**Искусство
в сфере познания.**

**Трактаты
Л.Б. Альберти**

Характерной чертой эстетики Возрождения было включение искусства, особенно живописи, в сферу познавательной деятельности человека. Богатая художественная практика, породила многочисленные трактаты об искусстве: архитектуре, скульптуре и живописи. Выдающимся автором таких трактатов («О зодчестве», 1452; «О живописи», 1435—1436; «О статуе», 1464) был Л.Б. Альберти, ученый, архитектор, художник, теоретик искусства, автор и сторонник идеи культурного аскетизма. По его мнению, культура требует всего человека, без остатка, ничего не предлагая взамен: ни денег, ни удовольствий, только труды и бдения.

Человек, преданный словесности, пишет Альберти в трактате «О преимуществах и недостатках словесности», должен отречься от всего и вытерпеть все жизненные тяготы и трудности. Его идеал — радость обладания культурой пеной отказа от «даров молодости, житейских наслаждений, сладостных цветов».

В трактате «О зодчестве» Альберти определил первоосновы искусства.

Природа, лучший устроитель вещей, с первого дня их появления на свет придает им некие приметы и знаки, благодаря которым вещи проявляют себя перед людьми настолько, чтобы люди могли познать их и использовать для того, для чего они созданы. Кроме того, в уме и воображении смертных природа зажгла свет познания бесчисленных и скрытых причин, исхо-

¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 55.

дящих из нерушимых и взаимосвязанных законов, благодаря которым можно постичь происхождение и смысл вещей¹.

Несмотря на то, что высказывания Альберти о сущности прекрасного не имеют систематического характера, он подробно рассматривает проблемы красоты и гармонии в трактате «О зодчестве».

**Трактат Альберти
«О зодчестве».** Красота у Альберти — нечто непосредственно данное

Проблемы красоты восприятию любого человека. Он считал, что судить о красоте людям позволяет врожденное их душам знание.

В самом деле,

в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что поднимает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, красота, достоинство, изящество и тому подобное такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же испаряются и гибнут².

Далее Альберти продолжает, что в вещах от природы есть нечто превосходное и совершенное, нечто волнующее дух, а глаза жадны до красоты и гармонии, в искании их они наиболее упорны и наиболее настойчивы.

Вместе с тем Альберти отмечает, что в природе встречается и безобразное, а прекрасное целое является немалой редкостью. И именно это требует от живописца изучать каждую часть изображаемого в отдельности и искать наиболее совершенные части в разных предметах. В трактате «О живописи» он подчеркивает, что художник не довольствуется передачей сходства всех частей, но заботится о том, чтобы придать им красоту, приводя в пример древнегреческого художника Деметрия, не достигшего высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты.

Альберти много писал о трудностях постижения прекрасного. Так, о прекрасном в вещах он писал следующее:

¹ Альберти Л.Б. О зодчестве // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986. — С. 189.

² Альберти. О зодчестве // Лосев А.Ф. Указ. Соч. С. 277.



Обложка трактата
Альберти «О зодчестве»

То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, происходит либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело ума — выбор, разделение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук — складывание, прикладывание, отнятие, обтесывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, плотность, чистота, долговечность и подобное, что делает сооружения достойными удивления¹.

В предисловии к трактату «О зодчестве» Альберти уточняет понятия «природа» и «материя»:

Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы².

Э. Гарэн и А.Ф. Лосев, крупнейшие специалисты XX в. по эстетике Возрождения, пишут о «двойственности Альберти, о «двойной природе» в его трактатах.

Зодчий у Альберти стоит на верхней ступени наук и искусств и управляет человеческим общением, создавая города. При этом он обнаруживает «скрытое, что находится под землей», тайные корни и скрытые причины, объективные и всеобщие законы, по которым строится мир прекрасных и гармоничных вещей, по которым оформляется материя. Природа для Альберти

только материал, а все ее оформление исходит из божественного или человеческого духа, в котором красота является врожденным понятием, в то время как природа, взятая сама по себе, не содержит никакой красоты³.

«Брат зеркало себе в учителя»

Художник Возрождения Альберти переносит внимание с вопроса о том, как божественное слово проникает в отражающую его наподобие зеркала среду, на представление о живописи как о «живом изображении вещей». Рассуждая о мастерстве художника, Альберти задает вопрос: чем, если не зеркалом, можно назвать живопись, зеркалом, которое держат перед оригиналом, как и требуется в искусстве.

Образ «зеркала», идею «зеркала» при характеристике и оценке живописи мы встречаем не только у Альберти, но и в эстетических трактатах Леонардо да Винчи, А. Дюрера, Д. Путтенхэма и других эстетиков Возрождения.

Если ты хочешь видеть, — пишет Леонардо, — соответствует ли твоя картина в целом предмету, срисованному с натуры, то

возьми зеркало. И Леонардо советует художнику «брать зеркало себе в учителя». При этом великий мастер отмечает, что картина — не просто зеркальная копия вещи, она — отражает также умение художника:

если у тебя, — обращается он к художнику, — есть среди твоих красок, теней и светов более сильные, чем краски, тени и света зеркала, то, конечно, если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет тоже казаться природной вещью, видимой в большое зеркало¹.

Путтенхэм в «Искусстве английской поэзии» (1589) уподобляет ум, обладающий воображением, также зеркалу, отмечая, что зеркала бывают различного качества и так же, как изображение настоящего поэта, озаряются ярчайшим блеском знания, правдивости и должной пропорции вещей. Он считает, что такое воображение совершенно необходимо художнику.

Альберти:	Понятие прекрасного и красоты Альберти
гармония создает	связывает с понятием <i>гармонии</i> , назначение
красоту	которой он видел в том, чтобы упорядочить
	части совершенным соотношением, чтобы
	они соответствовали друг другу, создавая красоту. Представляющее
	перед душою гармоничное, писал Альберти, человек чувствует
	сразу.

Проанализировав все написанное Альберти о гармонии, Лосев выделил следующие моменты: (1) гармония — абсолютное и первичное начало природы, сопричастница души и разума; (2) гармония — объективная закономерность, по которой соединяются и согласуются в высшем согласии части предметов; (3) красота есть действительность гармонии.

Важную задачу художника Альберти видел в задаче *выбора*. Из того, что художник выбрал, он должен был создать гармонию. Эта гармония означала полное соответствие отдельных элементов художественного предмета друг другу и всему целому. Для выражения полного соответствия возникли новые понятия и формулы: соотношение, пропорция, изящество, согласованность, композиция и др. Использовались математические расчеты, учитывались назначение и функции каждой детали, чтобы произведение в целом производило должный эмоциональный эффект.

В своих трактатах Альберти по этому поводу приводил запоминающиеся примеры. Если на картине изображен мертвый человек, считает Альберти, он должен весь казаться мертвым, подобно тому, как живой должен весь казаться живым. Он описывает одну из картин, вызвавшую восхищение в Риме. В избра-

¹ Альберти. О зодчестве // Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 278.

² См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Т. 1. — М., 2000. — С. 181.

³ Там же. С. 181.

¹ Леонардо да Винчи. Избр. произв. Т. 11. — М., 1935. — С. 114—115.

женном на картине мертвом теле Мелеагра¹ каждая деталь была дряблой и увядшей. А те, кто несли мертвого Мелеагра, казались скорбящими и испытывающими боль в каждом своем члене.

Правила композиции запрещали всякого рода несоответствия, например, упитанная фигура и костлявая рука, или большой человек в маленьком доме. Все детали должны были соответствовать одна другой не только по размерам, математическим пропорциям, но и по цвету, функциям, значимости и всему остальному, что может вести к красоте и гармонии.

Одним из существенных для возрожденческой эстетики понятий было понятие «завеса», которое было еще у средневекового человека. В представлении средневекового человека подлинное бытие скрыто за символом, за завесой. Мыслитель VI в. *Олимпиодор* сравнивал воображение со скрывающей истину завесой.

Завеса — это фантазия, это символ. Олицетворением обманчивой фантазии была нимфа Калипсо, околдовавшая спутников Одиссея. Приводя этот пример, Олимпиодор говорит, что подобно тому, как Одиссей нуждался в противоядии против козней Калипсо, так и для того, чтобы видеть сквозь завесу, нужна известная проницательность ума.

Завесой, скрывающей истину, средневековые поэты называли аллегорическую поэзию. Прозрачной, как тонкая вуаль, называет в «Божественной комедии» (VIII песнь «Чистилища») свою аллегорию Данте, а Боккаччо в «Генеалогии богов» 24 раза использует слово «завеса» для обозначения свойства поэтической формы — затемнять смысл сказанного.

Понятие «завеса» как символ трудности проникновения к истине сохраняется в творчестве вплоть до XIX в. Английский поэт-романтик *П.Б. Шелли* (1792—1822), например, воспекает «узурную завесу жизни».

У Альберти это распространенное в его время понятие имеет своеобразный оттенок. Когда он пишет о зодчем, управляющим человеческим общежитием, он говорит о рациональной конструкции формы и о будущем воображении художника-творца, уже носителя заложенной в него божественности, которому присущи «фантастические образы и причудливые видения».

От ремесла — к свободным профессиям

До сих пор сохраняется упрощенное представление об эпохе Возрождения как периоде молниеносной замены авторитета церкви авторитетом науки и разума. Это не так, и на первый план в период Возрождения выступали другие проблемы. Одной из них был переход искусства из категории ре-

месла в категорию свободных профессий. В трактате «О живописи» Альберти подчеркивал, что написал этот очерк с целью возвысить искусство живописи, поставленное в низкое положение ремесла. Отношение людей того времени к живописи хорошо передано современным американским писателем И. Стоуном в романе «Муки и радости», повествующем о жизни и творчестве Микеланджело. Отец и дядя Микеланджело считали для себя позором, что младший член их семьи выбрал рисование вместо того, чтобы заниматься литературой и получить полноценное литературное образование. Сам Микеланджело в конце жизни просил своих родных и друзей не адресовать ему писем как «Микеланджело-скульптору», потому что этот эпитет приравнивал его к хозяевам ремесленных мастерских.

Эстетики Возрождения, не порывая с идеологией Средневековья, шли по пути возвышения изящного искусства. По их мнению, высшее совершенство проистекает от Бога. Альберти и Леонардо считали, что художник должен быть своего рода священником, ему должны быть присущи благочестие и добродетель.

Живопись называли «божественной», а зрители, знакомясь с ней, должны были проникаться любовью к Богу, как писал Леонардо. Он повторял слова Данте, что творцов в искусстве можно назвать «внуками бога».

Сходные мысли встречаются и в трактатах Альберти. Как пишут Гилберт и Кун в «Истории эстетики», светское направление в искусстве Возрождения появилось не сразу и не путем всеобщего отказа от божественной цели искусства. Оно возникло скорее благодаря постепенному вторжению в сферу религиозного духа научных запросов и интересов к классическому наследию.

Художник Возрождения и его ценности

Художники Возрождения понимали, что они должны поднять свой авторитет. Путем к этому было приобретение глубоких и обширных знаний, а также следование общей концепции искусства, владение методом мастерства, о котором писал римский теоретик ораторского искусства и культуры *Квинтилиан* (35—95) в трактате «Об образовании оратора». Уважение к себе художники стремились завоевать (в том числе) и с помощью своих интеллектуальных достоинств. Например, Леонардо да Винчи видел в знаниях живописца точки, где сходится целая энциклопедия. В конце XV начале XVI вв. он делает наброски планов реконструкции зданий и целых городов, таких, как Милан, Флоренция, Имола, вычерчивая грандиозные контуры идеального города. В этом он следует за Альберти, Аверлино-Филарете Мартини. Все они были убеждены в особой функции

¹ Мелеагр. — в греческой мифологии герой, сын царя Калидона и Алфен.

архитектуры, в ее связи с политикой, с гражданской жизнью, во взаимосвязи между городом и человеком, в необходимости «города для человека».

Леонардо стремится привести «город человека» в соответствие с принципом достоинства человека, то есть к рациональности и порядку в соответствии с критериями гигиены, функциональности и красоты.

В произведении художника-архитектора воплощается концепция жизни и реальности. Искусство такого художника объединяет в себе определенное представление о мире, то есть мировоззрение, науку, политику, мораль, поэзию.

Возрождение вызывает к жизни тип универсального художника. Мастера искусства хотели быть достойными уважения и славы, которые они завоевали в обществе, для чего они постоянным трудом увеличивали свои знания. Труд превращается в важнейшую нравственную ценность. Область знаний художника «простиралась от философского понимания космических законов, кодекса морали и законов движения до компетентности в таких технических вопросах, как мастерство рисунка, риторические фигуры и ритм»¹.

Дж. Боккаччо, например, считал, что поэт должен обладать знанием грамматики, риторики и основных принципов наиболее распространенных видов искусства, у него должны быть яркий выразительный язык, обширный запас слов, хорошее знание истории и географии. Солидная эрудиция считалась необходимой предпосылкой для творческой литературной работы. Дюрер в своих работах писал, что забота об образовании художника должна начинаться с раннего детства. С детства в нем должно поддерживать интерес к учению, он должен уметь читать, писать и говорить по-латыни.

В эпоху Возрождения сложилось общественное мнение, согласно которому функция художника благородна и важна, а потому основой его труда может быть только универсальное знание. Считалось, что художник должен быть философом, носителем мудрости, истолкователем форм и причин вещей. В качестве примера приводили Вергилия, древнеримского философа, поэта, источавшего «чистый эликсир философии».

Эстетика Ренессанса была развитием идей неоплатонизма, идей Августина Блаженного и Фомы Аквинского; она была результатом энциклопедической учености ее художников. Но вместе с тем она была результатом богатой культурной практики и культурных общений и отношений ее художников. Об этом пишет Э. Гарэн.²

Альберти трактат «О живописи» посвятил Ф. Брунеллески (1377—1446), гениальному создателю великого купола флорентийского кафедрального собора. Брунеллески Альберти видел тип нового художника, неуемного исследователя и искателя. Альберти рассказывает, как новая культура привела их, его и другого титана Возрождения — скульптора Донателло в Рим, где они, подобно литераторам, разыскивавшим древние рукописи, обрели мысль найти способ замечательно строить, с великим мастерством, присущим древним, с их музыкальными пропорциями. Они зарисовали, как писал о них другой эстетик Возрождения Манетти, все здания Рима и его окрестностей, «с указанием ширины и высоты, тщательно их выверяя и уточняя, а также длины». Затем Брунеллески отправился к выдающемуся математику своего времени Тосканелли, чтобы углубить свои познания в этой области. Это был период увлечения перспективой, и многие художники (Гиберти, Пьеро дель Франческо, Леонардо да Винчи и др.), подобно Альберти, посвятили свои трактаты этой теме.

Эти многообразные научные поиски художников способствовали совершенствованию их творческих методов. Как пишет Э. Гарэн, наличие культурных кругов при дворах, влияние различных теорий и духовных течений неотделимы от форм, которые принимают искусства. Политика Венеции находит свое отражение в торжественных кортежах, изображенных на полотнах Беллини¹ и Карпаччо, выражения побуждений к добру привлекают зритель встречает в сиенских фресках А. Лоренетти, творения Полайоло и Боттичелли заставляют вспомнить о современных им поэтах, философах, ораторах. Апокалиптические рисунки Леонардо и некоторые фигуры Микеланджело вызывают в памяти Савонаролу². Леонардо в своем творчестве добился «никогда более не достигнутого», пишет Гарэн, совпадения научной глубины и художественной, выразительности.

Секрет и загадка этих художников, считает Гарэн, их судьба связаны воедино в узле умозрения и воображения, науки и конструирования, философии и поэзии.

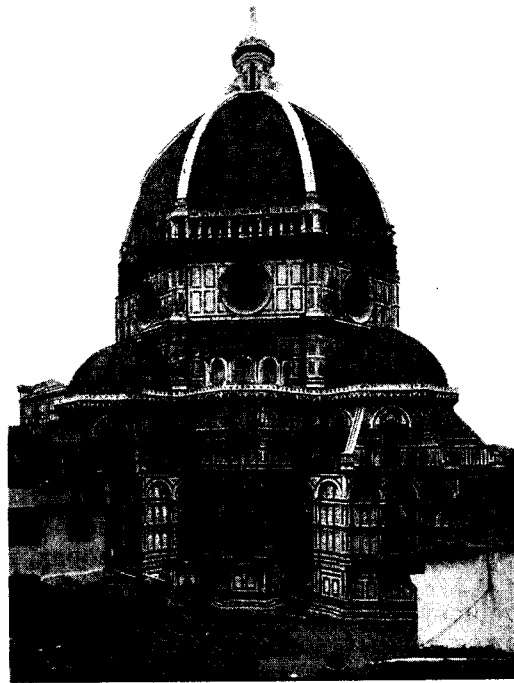
Чтобы понять, как совершенствовалось и развивалось эстетическое видение человека эпохи Возрождения, нужно представить путь от Мазаччо до Микеланджело и увидеть, как усложняются составляющие живопись компоненты. И этот путь отражает совершенствование достоинства духа, формы, гармонии и равновесия, которые никогда больше так и не были достигнуты.

¹ Беллини — семья итальянских живописцев эпохи Возрождения. Якопо и его сыновья Джентиле и Джованни создали венецианскую школу живописи XV — нач. XVII вв.

² Савонарола (1452—1498) — настоятель монастыря во Флоренции выступал против тирании Медичи, обличал папство. Отлучен от церкви и сожжен на костре.

¹ Гилберт К., Гун Г. Кн. 1. Указ. соч. С. 190.

² См.: Гарэн Э. «Изысканные искусства»: архитектура, скульптура, живопись // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. С. 285—295.



Купол собора *Санта Мариа дель Фьоре* (1420—1436)
Итальянский архитектор эпохи Возрождения Филиппо Брунеллески один из первых применил закон перспективы. Архитектор новаторски использовал античные традиции. Творения Брунеллески отличаются гармоничной ясностью, строгостью пропорций, совершенством инженерно-строительных решений

Новое направление началось с Джотто, а еще большую силу обрело у Мазаччо (1401—1428).

В фигурах капеллы Бранкаччи в церкви дель Кармине во Флоренции реализованы те измерения, которые человек получил в самосознании Кватроченто. Затем среди флорентийцев появились ученость Паоло Учело, мощь Андреа дель Кастаньо; здесь появились видение Беато Анджелико и Филиппо Липпи, Полайоло и Бальдовинетти, мастерская Вероккио, и кроме этого необыкновенного ряда — Сандро Боттичелли и Леонардо да Винчи. Целый мир культуры и не знающей себе равной творческой интенсивности. Если не иметь это постоянно в виду, нельзя представить масштабы эпохи, ее поэзию, ее способность видеть вещи, постигать через внешнее их внутреннюю суть, что-

бы затем через первоосновы вещей дойти до смысла внешних проявлений, и все это находило решение в филологии и истории, науке и философии¹.

Живопись — это философия

Путь развития сложен вообще, сложен он и здесь, в итальянскую эпоху Возрождения: насыщенный флорентийский мир, многообразный мир венецианский, от гуманистической классичности Мантеньи до строгой торжественности *Пьеро дель Франческа* (1416—1492). Живопись отражает целую гамму оттенков культуры, которая воплощается в статуях и монументах, в дворцах и церквях. Утверждается новый канон человеческой фигуры, ее новая парадигма, в которой люди эпохи видят свой идеал и следуют ему, а в архитектуре создается новый тип жилища для людей и для богов.

Складывается более разумное и сознательное отношение к искусству, чем средневековое преклонение перед символом. Это проявляется в некоем параллелизме между философским содержанием и умелым привлекательным его изложением. Искусство оказывается одновременно выражением разума и выражением красоты, что делает искусство эпохи Возрождения непревзойденным по своей гармоничности и полноте, что впоследствии утрачивается либо за счет его рационализации в эпоху классицизма, либо за счет его эстетизации в современную эпоху.

Художник эпохи Возрождения — это философ, носитель мудрости, истолкователь форм и причин вещей. Дж. Боккаччо, опровергая мнение, будто поэты лишь подражают философам, ссылается на Вергилия, философа-поэта. Утверждается новая точка зрения на связь философии и поэзии, философии и живописи. В своих трактатах ее выражает Леонардо да Винчи. Живопись, пишет он, — это философия. Она полна глубокого размышления над движением и формой. Ее темой служат выразительность и разнообразие движения и истинная сущность всех явлений природы — морей и полей, деревьев, животных, растений и цветов. Это и есть подлинное знание².

В начале XVI в. первенство в художественной области переходит от Флоренции к Риму. Папы-меценаты, как пишет Гарэн, «призывают к себе великих мастеров». Над всеми возвышается Микеланджело. Его творения «Давид», «Моисей», «Страшный суд» и другие — пример слияния философии и поэзии. Трагическое восприятие жизни Микеланджело контрастирует с поко-

¹ Гарэн Э. Указ. соч. С. 291.

² Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Кн. I. С. 192—193.

ем и упорядоченностью образов Рафаэля, передавшего нам в «Афинской школе» мечту людей XV в. о философском мире.

Общее понятие «эстетика Возрождения» не исключает разительного расхождения между мировосприятием художников, отражавшим различный их культурный и жизненный опыт. Самым ярким в этом отношении кажется расхождение между Микеланджело и Рафаэлем. У Микеланджело, по воспоминаниям современников, была привычка читать сочинения Савонаролы, к которому он питал большую симпатию, сохраняя память о его голосе. Трагическое восприятие жизни, религиозные переживания придают его образам трагизм, величие и богатство, контрастирующие с ясностью человеческих пропорций образов Рафаэля. Эти образы, этот покой, этот свет представляют, как пишет Гарэн, «самую высокую сферу гуманистического мировоззрения, сложного и упорядоченного». На это повлияла придавшая особую грацию манере художника изысканность двора графов Монтефельтро, с которыми связаны истоки творчества Рафаэля.

Но именно эти контрасты раскрывают смысл и значение эстетики Возрождения наиболее адекватным образом.



Глава 5

Эстетика Нового времени

5.1. Поэтическое воображение

Эстетическая роль фантазии, воображения.

Д Гравина

Основоположник искусства немецкого Возрождения, эстетик и теоретик искусства, Альбрехт Дюрер (1471–1528) в «Четырех книгах о пропорциях человека» (1528) попытался найти математический закон для своих эскизов, что соответствовало одному из важнейших принципов эстетики Возрождения — принципу гармонии между разумом и воображением. Эту позицию в начале XVII в. Ф. Бэкон назвал «глупой», заявив, что как автор превосходной мелодии, так и художник, изображающий красивое лицо, делают это не по каким-то правилам, а повинуюсь «счастливому наитию».

Такая точка зрения становится весьма распространенной в XVII в. Считалось, что тот, кто хочет стать великим поэтом, должен забыть о всех умозрительных науках.

Под влиянием этих умонастроений *фантазия, воображение* все больше становятся предметом самостоятельных исследований. Первым, кто в Новое время попытался исследовать роль воображения, был итальянец Д.В. Гравина (1664–1718). В своей работе «О поэтическом разуме» он писал о влиянии и распространении образов в жизни многих людей. Большинство людей, у которых «грубый ум», не могут непосредственно постигать универсальные истины, поскольку всегда являются жертвами собственных страстей. Разные страсти — будь то честолюбие или похоть — постоянно играют душами людей, вытесняя все направляющие начала. Эти люди — безумцы, считает Гравина, усматривая во всем этом огромное поле деятельности для поэта, который должен использовать этот материал страстей и образов и употребить его на добрые цели. Гравина показывает, как это скверное сырье может преобразиться в руках художника. Прежде всего поэт должен им разумно распорядиться, подражая божественным и человеческим законам. Большое значение Гравина придает языку, способному, по его мнению, творить чудеса. Он должен уметь украшать находящийся в его руках материал, должен суметь красиво его расположить, так чтобы вме-

сто того, чтобы вызывать дурные мысли, рожденное произведение всецело завладело умами людей, благодаря описанным в нем страстям и фантастическим образам приковало к себе внимание и успешно послужило высшим интересам человека. Все это, по мнению Гравина, возможно благодаря использованию свойств воображения.

Вместе с тем это будет доказательством большой власти поэзии над людьми. Поэзия, считал Гравина, — это полезная фантазия, изгоняющая дурной бред. Он рассматривает проблему поэтической фантазии. Воображение связано с воображением. Последнее связано с подражанием, но оно отдаляет объект подражания и сосредоточивает внимание на том, что явилось результатом воображения. И именно это воображенное, плод фантазии, не исключаяющей подражания, производит впечатление на человеческий ум, заставляет его напрягаться, вызывая в нем мгновенную реакцию. Этим и должен воспользоваться большой мастер. Он должен очаровать результатом своей фантазии и воображения, а для этого он сам должен вдохновиться вечной идеей красоты, первоисточника всего прекрасного. При этом Гравина подчеркивает, что эстетические потребности каждой эпохи меняются, и к ним, невзирая на «жесткость и негибкость» правил, необходимо приспособить свое творчество.

Указание на исторически обусловленное изменение эстетических вкусов явилось существенной заслугой Гравина.

Выделяя эстетическую роль фантазии, Гравина, как и многие его предшественники, осознавал, что она может быть употреблена художником как во благо, так и во зло, на что указывал еще Аристотель.

Проблема суждения — проблема выбора.
Л.А. Муратори

Вопрос о поэтическом воображении находит свое продолжение у соотечественника Гравина — *Лодовико Антонио Муратори* (1672—1750), филолога, историка, опубликовавшего известную автобиографию Л.Б. Альберти. В работе «Совершенная поэзия» Муратори сравнивает образы и ощущения человека, которые он получает при помощи своих органов чувств, с товарами на ярмарке, из которых воображение отбирает наиболее ему нужные. Первоначально воображением отбираются такие риторические фигуры, как метафоры и сравнения, из которых рождаются суждения, уравновешивающие эмоции, вызванные живописными образами.

Суждения Муратори назвал «владыкой души». Благодаря способности суждения поэт избегает общих истин, а в каждом конкретном случае находит адекватное суждение. Предметом суждения всегда является частное, нетипичное, а потому проблема суждения — это проблема выбора, выбора того, что соответ-

ствует моменту, это «свет, открывающий нам соответственно с обстоятельствами те крайности, между которыми находится красота»¹. Эстетические вкусы связаны с данными конкретными обстоятельствами, утверждает Муратори, развивая идею Гравина об их изменении с изменением эпохи.

Анализируя проблемы фантазии и воображения и Гравина, и Муратори находились еще под влиянием взглядов своих предшественников, в том числе и средневековых мистиков, утверждавших, что интеллекту более доступна бестелесная красота. Муратори же считал, что фантазия подчинена моральным и интеллектуальным способностям человека, а поэтическому стилю должны быть присущи такие качества, которые помогут донести до людей свет вечной истины. Очевидно, что часто употребляемое Муратори понятие «свет», образ света — дань средневековой эстетике.

Роль фантазии и разума в истории.

Дж. Вико

В отличие от Гравина и Муратори *Дж. Вико* (1668—1744), итальянский философ, сторонник теории историзма, рассматривал фантазию как самостоятельную ценность, а не как вспомогательную часть других способностей человека. В основной своей работе «Основания новой науки об общей природе наций» Дж. Вико развивает идеи новой методологии, основным принципом которой он считал исторический подход ко всем явлениям. Историю развития человека, считал он, нужно объяснить в связи со всей мировой историей. Правильный метод для него означал исследование явления от самых его истоков. И этот метод должен быть применен к изучению воображения. Вселенную нужно представлять как постепенно развивающийся процесс. На определенном этапе возникает цивилизация, начинается процесс ее движения вперед. Людские обычаи, по мнению Вико, возникают по предначертаниям Бога, но их следует изучать, начиная с наблюдения жизни дикарей, населивших землю после всемирного потопа.

В мировой истории Вико различает три возраста: эпоху богов, эпоху героев и эпоху людей. В первом возрасте люди — полуживотные, дикари. Рефлексии здесь еще нет, преобладают грубые чувства. Это время чувств, но это и эпоха богов, когда природные явления отождествляются с божественными. В это время человек силен физически, в нем бушуют страсти, небо кажется ему огромным одушевленным телом, ему дается имя — Юпитер. На языке молний и грома он выражает свои одобрения и неудовольствия, а потому нравы первых людей — смирение и религиозный трепет. Так рождается поэтическая теология — наука о языке богов.

¹ Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Кн. I. С. 288.

В рамках поэтической теологии первые монархи были земными богами. Это было золотое время — эпоха оракулов, провидцев. Начав свои размышления об истории с примитивных народов-дикарей, Вико оказался в конфликте с другими мыслителями, для которых история разворачивалась от античности до Бэкона. Вико признавал трудности анализа образного мира древних народов, которым было чуждо абстрактное мышление. Но, по его мнению, именно сращенность у древних духовности с чувством сделала возможным рождение гуманистической мысли с ее идеалом одухотворенности плоти.

Вторым возрастом человечества Вико считал эпоху героев. Его основная черта — преобладание фантазии над разумом. Это период «героического права» и религии силы. Эта эпоха полна вражды, когда внутренняя сплоченность достигается путем вытравливания всего деструктивного вовне. Этот героический мир с его идеалом мужественного воина воспел в своих поэмах Гомер. Вико показывает, как фантастические элементы, образный ряд и стройность эпизодов сочетаются с жестокостью как нормой жизни, очарованностью кровью. «Илиада», пишет Вико, отсылает к эпохе поэтической, героической, воинственной, где игры и наслаждения были вперемежку со смертельной опасностью.

Третьим возрастом мировой истории Вико называл эпоху людей, эпоху «всепонимающего разума». Это был долгий путь борьбы городов и народов между собой, завершившийся утверждением гражданских прав и семейно-брачных институтов. Всепонимающий разум пришел к выводу, что у всех людей одна порода, и все они могут войти в пространство цивилизации. Например, в Риме многовековая борьба патрициев и плебеев трансформируется в диспут, риторику, философию.

И Вико показывает, как дорациональный мир фантазии в процессе долгого развития преобразуется в сложный мир логики и философии, воплощением которых выступают греческий полис и философия Платона.

Проанализировав средствами своего метода роль фантазии и роль разума в истории, Вико приравнивал роль поэтического творчества к роли логической науки и философии, не исключая и различия между ними. Философия более правдива, более всеобъемлюща; поэзия более определена, более индивидуальна.

Изучение Метафизики по природе своей противоположно изучению Поэзии, ибо первая очищает разум от детских заблуждений, вторая же погружает, затопляет его в них; первая противостоит суждению чувств, в то время как для второй основным мерилom являются чувства; первая разрушает чары воображения, вторая их усиливает; первая черпает гордость в том, что не делает дух телесным, вторая прилагает всяческие усилия

к тому, чтобы овеществить дух; оттого понятия метафизики должны быть непременно абстрактными, в то время как концепции поэзии наиболее выразительны тогда, когда они наиболее конкретны. Короче говоря, первая прилагает усилия к тому, чтобы ученые познали суть явлений, лишенных какой бы то ни было эмоциональной окраски; вторые — чтобы люди простые могли поступать правильно под влиянием чувственного возбуждения... Поэтому-то ни одна эпоха, ни одно племя не порождало еще титана, который был бы в равной степени велик как философ и как поэт, — такого поэта, каким был Гомер, провозвестник и яркий светоч поэзии¹.

5.2. Век гениев и эстетика классицизма

Между эстетикой Возрождения, родиной которой была Италия, и эстетикой Просвещения лежит век гениев, в искусстве и культуре которого торжествовал классицизм.

Классицизм — это прежде всего господство разума, основателем доминантной роли которого в культуре и искусстве, но прежде всего в философии был Рене Декарт (1596—1650), изложивший методологию рационализма в работе «Рассуждение о методе» (1637).

По его мнению, никакая идея не может быть признанной истинной, если она не выведена из аксиом путем строго логического рассуждения. В условиях господства в сознании картезианства² складывается теория и практика эстетики классицизма, что в первую очередь находит отражение в произведениях Пьера Корнеля (1609—1684).

Между идеалом «ясного и отчетливого усмотрения ума» Декарта и идеалом классического требования трех единств, воплощавшимся П. Корнелем, Ж. Расином и Н. Буало, существовала тесная связь. Это видно из теоретической позиции Корнеля, изложенной в его работах «О трех единствах», «О трагедии» и др.

Особенностью развития культуры является неравномерность в развитии жанров и видов искусства. Обычно какой-нибудь вид или жанр искусства занимает ведущее положение. В Италии эпохи Возрождения такое место занимала живопись, во Франции XVII в. — художественная литература. И потому теория классицизма разрабатывалась в основном применительно к литературе, а в литературе прежде всего — к драматургии.

¹ Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Кн. I. С. 291.

² От латинского имени Р. Декарта — Картезий.

И хотя между идеалами философии и литературы этого периода была связь, исследователи полагают, что французские драматурги и критики создали новую рационалистическую концепцию для своего века без помощи философии и «лишь при снисходительном отношении с ее стороны».

«Снисходительное»
отношение философов Дж. Локк, Ф. Бэкон, Р. Декарт, Г. Лейбниц

Занятые вопросами гносеологии и методологии, философы XVII в. глубоко не интересовались процессами, происходившими в это время в литературном и художественном мире. Более того, рассматривая фантазию как препятствие на пути получения научной истины, они подчеркивали контраст между философией и искусством.

... идеи и образы в человеческих душах являются теми невидимыми силами, — писал Дж. Локк, — которые постоянно ими управляют и которым все души без исключения с готовностью подчиняются. Поэтому в высшей степени важно весьма тщательно заботиться о разуме, чтобы правильно вести его в поисках знания и в его актах суждения.

Еще более яркий пример отрицательного отношения Локка к образам и фантазии, присущим художественному творчеству, приводят Гилберт и Кун:

Я согласен, — пишет Локк, — что в беседах, от которых мы ждем удовольствия и услады, а не научных знаний и моральных поучений... словесные украшения... вряд ли можно осуждать. И все же, если говорить откровенно, то следует признать, что все искусство риторики, кроме вопросов порядка и ясности, все деланность и вычурность речи, придуманная во имя красноречия, направлены лишь к тому, чтобы внушать людям ложные понятия, разжигать страсти и тем самым создавать неправильное мнение, и что поэтому они действительно ведут к обману.

Подобную точку зрения разделяли и другие философские и научные гении XVII в.: Ф. Бэкон, Р. Декарт, Б. Спиноза, Г. Лейбниц, Б. Паскаль.

Взгляды Фрэнсиса Бэкона (1561—1626) по вопросам искусства и его выразительных средств передают следующие выдержки из его сочинений. Ставя науку и философию выше поэзии, Бэкон писал:

... мы слишком долго находились в театре; давайте же направимся теперь ко дворцу ума, куда мы должны приблизиться и войти с большим почтением и пониманием. Поэзию можно сравнить со сновидением знания: она приятна, разнообразна, хочет казаться владеющей чем-то божественным, на что претендуют и сами сновидения. Однако настало время мне пробудиться, оторваться от земли и пронестись по прозрачному эфиру философии и наук¹.

По словам Гилберта и Куна, у Бэкона из приведенных слов видна «мягкая терпимость, проявляемая свысока» в отношении искусств. Более того, он находит место для поэзии и в классификации человеческого знания:

Наиболее правильным разделением человеческого знания является то, которое исходит из трех способностей разумной души, сосредоточивающей в себе знание. История соответствует памяти, поэзия — воображению, философия — рассудку¹.

Но его положительная оценка поэзии связана только с тем, что поэзия — средство выражения научных истин или моральных идеалов.

Несмотря на то, что фундаментом классицизма был рационализм Декарта, вклад его в эстетическую теорию был невелик.

Декарт определил красоту как «равномерность стимула», написал трактат о музыке, высказывался о литературных стилях, в «рассуждении о методе» писал о «силе» красноречия, о «восхитительной прелести» и «сладости» поэзии, но все это не сложилось в самостоятельную концепцию. Предметом его постоянно восхищения были логично обоснованные научные выводы.

В ответ на просьбу дать определение красоты в 1630 г. Декарт писал, что понятие это относительно и зависит от различных индивидуальных мнений. То, что вызывает веселье у одного, другого заставит плакать, потому что эстетические предпочтения часто зависят от случайных ассоциаций. Если человеку пришлось слышать веселую мелодию исключительно в периоды бедствий, то ее ритм и сама мелодия окажутся неразрывно связаны с болезненным ощущением. Подобные мысли Декарт высказывал в «Компендиуме музыки», а затем часто повторял и углублял их. Он связывал красоту с приятным ощущением, а приятность понимал как приспособление стимула к отклику. Самым приятным из звуков Декарт считал человеческий голос, как самый близкий нашему духу, а из средних человеческих голосов он выделял голос друга. Писал Декарт и о музыкальных ритмах, отмечая, что они вызывают в душе чувство или страсть в соответствии с духом музыки: медленный ритм вызывает нежное и томное чувство, задумчивость или печаль, а живой и быстрый — веселые или яркие страсти — радость или гнев.

Как к чему-то второстепенному по сравнению с наукой относились к искусству и другие гении XVII в. Так, в переписке Лейбница читаем следующее:

Я в самом деле рад, что Драйден получил тысячу фунтов стерлингов за своего Вергилия, но хотел бы, чтобы Галилей мог иметь в четыре раза больше, а Ньютон — в десять раз².

¹ Бэкон Ф. Указ. соч. С. 156.

² Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Т. 1. С. 221—222.

В другом письме он столь же откровенно выражает свое мнение о сравнительной ценности произведений искусства и науки:

Я очень сожалею о погибших во время пожара в Уайтхолле картинах Гольбейна. И все же я склонен согласиться с русским царем, сказавшим мне, что он больше восхищается некоторыми хорошими машинами, чем собранием прекрасных картин, которые ему показывали в королевском дворце¹.

Эстетика классицизма.

Н. Буало

Автором эстетики классицизма был *Николло Буало* (1636—1711). Он вырос в семье секретаря парламента, получил прекрасное классическое образование, а затем изучил теологию и право. После завершения образования примкнул к поэтам-сатирикам, и вскоре преуспел и в этой области. Обожал Мольера. Писал авантюрные и сатирические романы, памфлеты, редактировал чужие произведения, посещал салоны и Академию, в 1674 г. был представлен королю и получил высокое пожизненное обеспечение, став его историографом. С 1684 г. он член французской Академии и до конца своих дней играл большую роль в литературной жизни.

В отличие от принятой в отечественной литературе оценки его роли в эстетической науке, французские эстетики считают, что Буало не был законодателем Парнаса и мэтром великих классиков, он не углубил принципы, регулировавшие искусство его времени, не прояснил тайну литературного творчества, а осуществил удобный *синтез*, позволивший отчетливо увидеть культурные достижения французского XVII в. Он явился законодателем серьезного вкуса, и дальнейшее ретифицировало его жесткую апологию Расина и Мольера. Фактически нормативность, регламентации и рационализм уже господствовали во французской науке и культуре, привнесенные туда Декартом, а Буало их только синтезировал и отчетливо выразил в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674).

Важнейшим принципом эстетики Буало было требование во всем следовать античности. При этом под античностью он в основном понимал римское искусство: «Энеиду» Вергиния, комедии Теренция, сатиры Горация, трагедии Сенеки. Буало считал античность хорошим орудием в борьбе «своевольного», «недисциплинированного» барокко.

Художник должен быть логичным и последовательным и подчинять форму содержанию:

Обдумать надо мысль и лишь потом писать,
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и ясных слов напрасно не ищите...

Таким образом, сначала должно быть содержание, «мысль», а затем ее художественное оформление.

Художественный стиль классицизма — это стиль-государственник, очень подходящий для государственного абсолютизма с его регламентацией всех сторон жизни. Сторонники классицизма ставили проблему воспитания общественного человека, умеющего сдерживать своевольные порывы, способного жить рядом с другими людьми, обладающего чувством собранности и такта.

Вслед за мыслителями Возрождения Буало пишет о красоте, гармонии, пропорции; но в трактовке этих категорий классицистами в большей степени присутствует нормативизм.

Так, основа красоты понимается Буало как гармония и закономерность Вселенной. Ее источник — упорядочивающее духовное начало. Природа больше не является нормой и образцом для художника. И хотя Буало исходит из принципа подражания природе, он утверждает, что природа должна быть очищена, оформлена упорядочивающей деятельностью разума.

Именно от разума художественное произведение должно заимствовать свой блеск и свою ценность.

Вне истины для Буало нет красоты, ее критерий — *ясность*. Поэт, по Буало, должен ориентироваться только на общее, подчиняя ему личное и индивидуальное. Знаменитое требование *трех единств*: места, времени, действия — это теоретизация практики своего времени, художественной практики П. Корнеля, Ж. Расина, П. Мольера.

Художественная практика классицизма. Пьер Корнель

«Творчество Софокла, Шекспира, Кальдерона, Корнеля и Ибсена мгновенным блеском озаряет нашу жизнь», — писал известный русский писатель *Андрей Белый* (1880—1934), поставив Корнеля в один ряд с такими гениями человечества, как Софокл и Шекспир.

Филологически блестяще образованный адвокат *Пьер Корнель* (1606—1684) стал одним из самых крупных классиков своего времени после представления трагикомедии «Сид» в 1637 г. Его творчество — художественная практика классицизма, в оценку которой история привнесла много идеологии.

В «Сиде» показана коллизия долга и любви, герои поставлены в запутанные сложные отношения. Родриго любит Химену, но он — убийца ее отца, задевшего честь его отца. Химена любит Родриго, но она должна отомстить убийце отца. Корнель показывает глубину и борьбу всех этих чувств.

Гельвеций в работе «Об уме» задается вопросом, почему современники так высоко ценили Корнеля? И из его ответа становится очевидно, что абсолютизм — это не только жесткое подчинение индивидуального общему, это век, когда высоко це-

¹ Цит. по: *Гилберт К., Кун Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 222.

нились отвага, смелость, честолюбие, и «характеры героев Корнеля и их поступки... соответствовали духу того времени»¹.

Эпоха классицизма, как никакая другая эпоха, показала эстетизм нравственности, показала величие и красоту таких ценностей, как долг и честь. И еще до Просвещения, до Канта показала в художественной форме, что не является моральным поступок, созвучный чувствам. Моральным является только то, что совершается чувствам вопреки, во имя долга и чести.

Герои Корнеля, например, величественны, великодушны, доблестны, у них открытая натура, гордо поднятая голова, благородное сердце, как писал Ш. Сент-Бёв, и не случайно Вольтер заметил: «театр Корнеля — школа величия души». Но такое стало возможным еще и потому, что сам Корнель был великим человеком по своим личностным качествам. Вот как в биографическом очерке «Пьер Корнель» Сент-Бёв описывает причины увлечения Корнеля Испанией:

Честный, высоконравственный, привыкший ходить с гордо поднятой головой, он не смог не поддаться сразу же глубокому обаянию рыцарских героев этой доблестной нации. Его неукротимый сердечный пыл, детская искренность, нерушимая преданность в дружбе, меланхолическое самоотречение в любви, культ долга, его открытая, бесхитростная натура, простодушно серьезная и склонная к нравоучениям, гордая и безупречно честная, — все это должно было внушить ему склонность к испанскому жанру².

Обратившись к нему, Корнель приспособливает его к вкусам своего века и своего народа.

Он сразу берется за высокое, горделивое, патетическое, как за нечто давно знакомое, и облекает все это в великолепный и простой язык, понятный всем и свойственный только ему. С первым представлением «Сиды» у нас появился настоящий театр, а у Франции — ее великий Корнель³.

Классицизм благодаря Корнелю, Декарту, Расину, Мольеру — это французская национальная идея, выдвинувшая Францию в XVII в. на уровень самой культурной страны в Европе и помогавшая ей сохранять этот статус по сей день.

5.3. Эстетика французского Просвещения

Э.Б. де Кондильяк, К.А. Гельвеций

Французское Просвещение объединило большое число выдающихся мыслителей, таких, как Вольтер, Дидро, Деламбер,

¹ См.: Гельвеций. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1974. — С. 278—279.

² Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. — М., 1970. — С. 55.

³ Там же. С. 56.

Кондильяк, Руссо, Гольбах, Гельвеций и многих других, в работах которых существенное внимание уделяется вопросам эстетики.

**Безграничная
сила воображения.
Кондильяк**

В 1746 г. появилась книга «Опыт о происхождении человеческих знаний» французского философа, католического священника *Этьена Бонно де Кондильяка* (1715—1780), в которой наряду с гносеологической проблематикой рассмотрены вопросы воображения, художественного восприятия, созерцания, интонации, происхождения языка, искусство жёста, музыки, происхождения поэзии, басни, употребления символов и метафор.

Сам автор отмечал, что во многом в своих исследованиях, в частности, при рассмотрении проблем языка он опирался на труды Дж. Локка. Происхождение языка Кондильяк связывает с примитивными танцами. Речи первых оракулов выражались при помощи телодвижений. Об этом Кондильяк говорит, ссылаясь на Гераклита. Изъяснения знаками, телодвижениями были очень выразительны, и древние называли этот язык «пляской». Вот почему сообщалось, что Давид плясал перед ковчегом.

Совершенствою свой вкус, люди придавали этой пляске больше разнообразия, изящества и выразительности. Они подчиняли определенным правилам не только движения рук и положения тела, но и шаги, которые нужно было делать. Благодаря этому пляска естественно разделась на два вида искусства, которые были ей подчинены; одним из них... был *танец жестов*; он сохранился, чтобы способствовать передаче мыслей людей; другой был главным образом *танцем шагов*; им пользовались для выражения некоторых состояний души, особенно радости; его применяли, когда веселились, и главное его назначение было доставлять удовольствие¹.

Таким образом происхождение языка Кондильяк связывает с танцами, бывшими первой попыткой человека сообщить свои мысли другому. Одновременно автор рассматривает происхождение танца как вида искусства и его различные виды.

Существуют различные виды танца, от самого простого до самого сложного. Все хороши, если они что-то выражают, и они тем совершеннее, чем разнообразнее и чем более содержательная их выразительность. Хорош танец, который выражает изящество и благородство; танец, выражающий своего рода разговор или диалог, кажется мне самым лучшим. Наименее совершенный — это тот, который требует лишь много силы, ловкости и проворства, потому что предмет его недостаточно занимателен².

¹ Кондильяк. Соч. В 3 т. Т. I. — М., 1980. — С. 188.

² Там же. С. 189.

Кондильяк показывает, как в процессе своего становления язык от танцев переходит к пению. Возникающий из жестов язык звуков людям, ум которых был еще груб и лишен многих самых обычных понятий, был понятен лишь благодаря изменению голоса самым явственным голосом — благодаря *модуляциям*. «Например, *ах*, — пишет Кондильяк, — в зависимости от способа его произнесения выражает восхищение, скорбь, удовольствие, грусть, радость, страх, отвращение и почти все чувства»¹.

Кондильяк высказывает предположение, что первые названия животных, ветра, рек, всего, что производит какой-то шум, было подражанием крикам и этому шуму, предполагающее, что звуки следуют друг за другом с весьма заметными интервалами. Такой способ произношения он назвал «пением».

Ссылаясь на древних, в частности на Цицерона, он отмечает связь пения с поэзией.

Связав с языком, с его модуляциями, интонациями, декламациями, с его происхождением такие искусства, как танец, пантомима, пение музыка, Кондильяк показал, что все это, в свою очередь, оказало влияние даже на внешний вид и размеры театров в Греции и Риме — театры строили достаточно обширными, чтобы вместить значительную часть народа.

Установив на большом историческом материале связь искусства с речью, Кондильяк вывел из этого происхождения склонности древних к зрелищам, декорациям, ко всем искусствам, которые им подчинены: музыке, архитектуре, живописи и скульптуре. У древних, пишет Кондильяк, «почти не было возможно такое явление, как погибшие таланты, потому что каждый гражданин в любой момент сталкивался с предметами, способными развивать его воображение»².

Проблеме воображения Кондильяк уделял в своих работах большое внимание, полагал, что развитие воображения — путь к развитию мышления и способностей вообще. А это для Кондильяка, воспитателя и просветителя, было очень важно. Одним из идеалов просветителей — было воспитание просвещенных монархов для Европы. Вот почему Кондильяк не отказался от предложения воспитателя внука Людовика XV, наследника престола герцога Пармского, и девять лет посвятил этому занятию.

За эти годы он написал монументальный труд в 16 томах «Курс занятий по обучению принца Пармского», который содержит обширные работы по вопросам языковедения, литературного мастерства, искусства рассуждения, искусства мышления, где значительное место отведено и проблеме воображения.

Источник воображения он видел в связи между идеями, благодаря которой одни идеи — повод для других. Воображение — это основа творчества, а оно развивается с развитием человека вообще. Оно «обязано своей живостью силе связи идей, а своей обширностью — множеству идей, всплывающих по поводу одной какой-нибудь идеи»¹.

Гельвеций:
воображение — изобретатель образов

Оригинальный подход к рассмотрению проблемы воображения предложил другой выдающийся французский просветитель — *Клод Агриан Гельвеций* (1715—1771). Этические и эстетические его взгляды сформировались под влиянием работ Монтеня, Лабрюйера, Ларошфуко, Локка, а также Корнеля, Расина, Буало, Мольера, Лафонтена. Видную роль в духовном формировании Гельвеция сыграл Вольтер.

Прежде всего Гельвеций попытался найти точный смысл понятия «воображение», рассматривая этимологию слова. Оно происходит от латинского слова «образ», пишет он, критикуя тех, кто смешивает воображение с памятью. Память, по мнению Гельвеция, это ясное припоминание виденных нами объектов, а воображение — это новое сочетание и соединение образов, соответствие между ними и чувством, которое мы хотим возбудить. «Если это чувство ужаса, — пишет он, — то воображение дает бытие сфинксам и фуриям. Если это изумление или восхищение, то оно создает сад Гесперид², зачарованный остров Армиды³ и чертог Атланта»⁴.

И далее Гельвеций резюмирует: «словом, воображение является изобретателем образов, подобно тому как ум является изобретателем идей»⁵.

Из этого определения Гельвеций делает вывод, что в чистом виде в его время воображение применяется лишь в описаниях, картинах и декорациях, тогда как раньше его применение было значительно более широким. Он имеет в виду период, когда людям было неведомо научное объяснение явлений и когда вместо него существовало мифологическое сознание. Это было время, когда «ручьи, выходящие по долинам, вытекали из урны, на которую опиралась наяда; леса и равнины покрывались зеленью

¹ Кондильяк. Указ соч. Т. 2. С. 168.

² В древнегреческой мифологии геспериды — дочери титана Атланта, держащего на своих плечах небесный свод в наказание за участие в борьбе против олимпийских богов. Геспериды владели садом, на деревьях которого произрастали золотые яблоки.

³ Армида — властительница волшебных садов в поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим».

⁴ Гельвеций К.А. Соч. В. 2 т. Т. 1. С. 490.

⁵ Там же.

¹ Кондильяк. Указ соч. Т. II. С. 168.

² Там же. С. 190.

благодаря заботам дриад и нимф; отторгнутую от гор скалу скатывали в равнину ореады; духи воздуха, под именем гениев или демонов, выпускали ветры и собирали бури над областями, которые они желали опустошить»¹.

И долгие столетия, в отсутствие науки, воображение безраздельно гуляло по просторам космологии, историй и даже философии. Оно вдохновляло описателей образования мира. В подтверждение этой мысли Гельвеций приводит фрагмент из сочинения Гесиода, когда тот, полный энтузиазма, писал:

Вначале был Хаос, черный Эреб и Тартар. Еще не существовало времени, когда вечная Ночь, пролетев на своих распростертых и тяжелых крыльях безграничные просторы пространства, вдруг низверглась на Эреб; она сложила в него яйцо; Эреб принял его в свое лоно, оплодотворил его, из него вышла Любовь. Она взлетела ввысь на золотых крыльях и соединилась с Хаосом; это соединение дало бытие небесам, земле, бессмертным богам, людям и животным. Уже Афродита, зачатая в лоне морей, поднялась на поверхность вод; все живые существа остановились, чтобы любоваться ею; и чувства, которые любовь смутно запечатлела во всей природе, устремилась к красоте. Впервые познала Вселенная строй, равновесие и форму².

Теперь же, в XVIII в. воображение переместилось в искусство, являясь важнейшим орудием в руках художника. На интересных примерах Гельвеций раскрывает проблему воображения как одного из средств художественного творчества. Воображение создает новые существа, которые поэзия, благодаря точности и пышности своих выражений, делает наглядными для читателя. Благодаря воображению художника даже не вполне удачные картины производят большое впечатление на зрителя.

В качестве примера Гельвеций приводит картину художника болонской школы Ф. Альбани (1578—1660). Это картина, написанная на сюжет античного мифа «Адонис и Венера», представляет заснувшую на розах богиню Венеру, которая, проснувшись, оказывается в объятиях Адониса. На картине во власти воображения находятся ее герои, воображение художника ведет не только Адониса, но и зрителей.

Гельвеций, показывая огромную роль воображения в искусстве, приводит много примеров из различных его областей. Но мимо одного из них пройти невозможно.

Если нужно передать простой факт при помощи блестящего образа, — пишет он, — возвестить, например, о раздоре среди граждан, то воображение изобразит Мир, который в слезах по-

кидает город, опустив на глаза оливковую ветвь, показывающую его чело.¹

Раскрывая природу воображения, Гельвеций одновременно поясняет, почему оно так слабо применимо к философии. Воображение по своей природе — это область конкретных образов, тогда как философия — область общих, абстрактных понятий. И если философы используют воображение, то только для того, чтобы придать своим понятиям ясность и изящество.

5.4. Эстетика Дени Дидро

**«Восприятие
отношений есть
основа прекрасного»**

Самым талантливым эстетиком французского Просвещения был Дени Дидро (1713—1785). Большое влияние на него оказали идеи английского Просвещения. Он был знаком с работами Ф. Хатчесона, А. Шефтсбери, под влиянием которого в 1751 г. написал «Трактат о прекрасном». Проанализировав различные теории прекрасного, Дидро заключает, что «восприятие отношений есть основа прекрасного». Такое понимание прекрасного не вполне соответствовало распространенному в тот период во Франции мнению, что основная задача искусства — трогать и волновать людей, приближаясь к природе.

Разносторонне образованный, обладавший тонким эстетическим вкусом, соединяя в своем лице величие мыслителя и гений художника, он, как писал о нем советский эстетик М.Ф. Овсянников, смог достичь таких глубин проникновения в философско-эстетическую проблематику своего времени, какие оказались недоступными ни для какого мыслителя Франции XVIII в.

Позаимствовав у англичан мысль о том, что искусство смягчает нравы, Дидро создал целую программу воспитания человека. Разделив красоту на два вида: на красоту объективную, реальную, существующую до и после появления человека, и красоту, существующую только для человека, красоту относительную, возникающую из отношения предметов в соприкосновении с сознанием человека, Дидро связал красоту с нравственностью.

«Прекрасное вне меня, — писал он, — все, что содержит в себе то, от чего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасное для меня — все, что пробуждает во мне эту идею»².

Дидро не только подчеркивает моральное значение искусства, но и утверждает, что искусство должно выносить «приго-

¹ Гельвеций. Указ. соч. С. 490.

² Цит. по: Гельвеций. Там же. С. 491.

¹ Гельвеций. Указ. соч. С. 492.

² Дидро Д. Избр. произведения. — М., 1951. — С. 377.

вор» над пороком и злом, а художник обязан быть наставником рода человеческого, проповедником добра.

Примером такого рода искусства, искусства, способного решить эти задачи, он считал живопись Шардена и Грёза. Ж.-Б. Грёз (1725—1805), представитель раннего французского сентиментализма, автор морализирующих жанровых композиций из жизни третьего сословия; Ж.-Б.С. Шарден (1699—1779) также писал бытовые сцены из жизни третьего сословия («Прачка»), натюрморты, портреты, отмеченные мастерской передачей света и воздуха. В произведениях этих художников Дидро видел пример воздействия искусства на наши чувства своей естественностью.



Ж.-Б. Шарден. Губернантка

Теоретик Просвещения Дидро, подчеркивая моральное значение искусства, писал, что оно должно выносить «приговор» над пороком и злом. Примером такого рода искусства он считал творчество Ж.-Б. Шардена, существенно отличавшееся от современных ему творений в стиле рококо. Шарден — один из лучших представителей жанровой живописи.

Его персонажи — третье сословие

Эстетический опыт, считал Дидро, начинается с чувственных восприятий, которые, сочетаясь, вызывают в нас то приятные, то неприятные ощущения.

Свое понимание красоты и прекрасного Дидро формирует, критически разбирая позиции предшественников. Так, ошибку шотландского философа и систематизатора эстетических идей Ф. Хатчесона, А. Шефтсбери, английского эстетика и моралиста, он усматривал в том, что он внутреннее восприятие красоты отделял от созерцания. Понятия порядка, единства, симметрии и пропорции, которые и образуют красоту, «столько же положительны, столь же отчетливы, столь же ясны, столь же реальны, как и понятия длины, величины, глубины, качества, числа¹. Первой моделью искусства является природа, и гармоничность самой прекрасной картины — лишь подражание гармоничности природы. Но произведение искусства — не просто подражание.

Чтобы, по мнению Дидро, выполнить свою основную функцию, которую философ видел в том, чтобы привить любовь к добродетели и ненависть к пороку, произведение искусства должно быть одухотворено высоким идеалом.

Каждое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо².

Не делая различия между добром и прекрасным, Дидро сближает понятия прекрасного и истинного. Философ, стремящийся к истине, прослеживает связи, реально существующие в предметах, поэт, беря природу за исходный пункт, прослеживает посредством научного воображения связи, возможные в этих предметах.

В «Опыте о живописи» он требует от художника изучения человека во всех его связях и опосредованиях: социально-бытовых, этнических, профессиональных, поскольку они определяют не только духовные, но физические качества человека. И художник должен тщательно их изучать для воссоздания правдивого образа человека. Дидро как раз и хвалит художника Грёза за то, что характеры, поступки, страсти, лица он наблюдает на улице, в толпе народа, в церкви, на рынке. Такое поведение Дидро ставит в пример ученикам-живописцам в Лувре.

Ищите уличные происшествия, будьте наблюдательными на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях³.

¹ Дидро Д. Избр. произв. — М.-Л., 1951. — С. 376.

² Дидро Д. Об искусстве. Т. 1. — М., 1936. — С. 147.

³ Дидро Д. Собр. соч. Т. VI. — М., 1946. — С. 216.

Однако приведенные положения не означают, что Дидро был сторонником понимания искусства как абсолютно адекватного копирования действительности. Для понимания Дидро «правдивости» искусства следует внимательно прочесть его «Парадокс об актере», в котором он пишет, что «нельзя слишком близко подражать даже природе, даже прекрасной природе, даже правде...»¹ или

поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвышенному актеру. Вот в чем чудо².

Своей идеей о «чуде» в театре Дидро делает существенный вклад в разработку теории театра и драматургии. Как бы парадоксально это ни звучало, но волнует актер с холодной головой, великий притворщик, слезы которого «испускаются из мозга». Актер

... плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, поносящий вас, когда потерял надежду разжалобить, или как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях.

Данная концепция Дидро, справедливо замечает Ю.Б. Борев, не утратила своей теоретической актуальности и послужила одним из теоретических источников театра представления и эпического театра немецкого драматурга ХХ в. Б. Брехта.

Очевидно, что понятие «красоты» как отношения Дидро выбрал в результате тщательного изучения поэзии к музыке, живописи, скульптуры и театра. В «Очерках о драматической поэзии» Дидро пишет о скульптуре. Как найти прекрасное в скульптуре, как создать скульптуру, соответствующую этому понятию? Как найти среднее мерило, если у каждого человека — различные физическая конституция, разум и воображение, привычки, образование, среда. И Дидро следует примеру скульпторов, у которых никогда не встречал бесплотный идеал человека. Скульптор всегда видоизменяет свой идеал в соответствии с обстоятельствами, создавая образ человека, соответствующий конкретным условиям.

¹ Дидро Д. Собр. соч. Т. V. — М., 1946. — С. 632.

² Там же. С. 580.

Красота —
это то, что явно
загрывает

Критикуя номинализм в понимании Красоты в «Принципах нравственной философии», Дидро задается вопросом:

Если нет ни прекрасного, ни великого, ни возвышенного, то что же происходит с любовью, славой, честолюбием, доблестью? К чему тогда восхищаться стихами или картиной, дворцом или садом, статной фигурой или красивым лицом? В этой равнодушной системе героизм предстает сумасбродным. Музам больше не будет пощады. Царь среди поэтов будет не более чем довольно пошлым писателем.

Чтобы опровергнуть критикуемую точку зрения, Дидро цитирует стихи Лукреция Кара. И предвосхищая возможную реакцию на эти стихи (Вы скажете: «Согласен, что эти стихи прекрасны»), он подводит к раскрытию содержания своего понимания прекрасного: «Значит, имеется что-то прекрасное? Безусловно. Но красота эта не в описываемой вещи, а в самом описании». И далее он приводит пример «отвратительного чудовища»², которое, каким бы безобразным ни было, может понравиться, если будет представлено соответствующим образом.

Но это восхищающее меня искусство представления не предполагает никакой красоты в самой вещи: я восхищаюсь соответствием предмета и изображения. Изображение прекрасно, а предмет ни прекрасен, ни безобразен³.

Не согласившись с изложенной точкой зрения, Дидро продолжает развертывать свои возражения.

Прежде всего он проясняет, что понимать под словом «чудовище». Око, по мнению Дидро, может быть двух типов. Во-первых, этим словом обозначают случайно собранные части, в результате чего получается нечто «непоследовательное, беспорядочное, лишенное гармонии, непропорциональное»⁴. Но тогда, утверждает Дидро, и представление об этом существе будет столь же неприятным, как и само это существо. Например, если бы художник, рисуя голову, нарисовал глаза на затылке, зубы под подбородком, язык на лбу, к тому же все эти части оказались бы несоразмерными: зубы слишком большими, а глаза слишком маленькими, то зритель таким рисунком восхищаться бы не смог, ибо в подобном случае восхищаться было бы просто нечем. И люди при этом говорят: «оно ни на что не похоже». Говоря о другом типе чудовищ, Дидро приводит в пример сирен, крылатого коня Пегаса, сфинкса, химер и крылатых драконов.

¹ Дидро Д. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1986. — С. 80.

² Там же.

³ Там же. С. 81.

⁴ Там же.

Будучи детищами воображения художника, эти чудовища в своем сложении не имеют ничего нелепого, и не существуя в природе, они тем не менее не содержат в себе «ничего противоречащего идее связи, гармонии, порядка и соразмерности...»¹. И именно в этом, по мнению Дидро, состоит их красота. Для Дидро очевидно, что они красивы до тех пор, пока их характеризуют указанные качества, и «как только эти существа вступят в слишком сильное противоречие с этими идеями, они перестанут быть красивыми»².

Из данного положения можно сделать вывод, что идею красоты у Дидро составляют *идея связи, гармонии, порядка и соразмерности*.

Для того чтобы называть красивыми эти возможные существа, мы безосновательно пожелали, чтобы живопись соблюдала в их изображении такие же соотношения, что и те, которые мы наблюдаем у живущих существ, что в этом случае наше восхищение называется сходством³.

Изложенное и раскрывает содержание приведенного в начале положения Дидро: *восприятие отношений есть основа прекрасного*.

Это «отношение» заключается в том, что обязательным в живописи является требование «соблюдения законов, относящихся к живым существам, в изображении существ вымышленных». И расположение на картине вымышленных⁴ существ, считает Дидро, должно быть сходным с положением во Вселенной реальных живых существ.

Как видно, Дидро сам раскрывает содержание своего определения прекрасного как «отношения», послужившего источником противоречивых оценок эстетических взглядов и путаниц в трактовке этого понятия.

Заслуга Дидро состоит в том, что он связал красоту с нравственностью, отождествив понятие прекрасного с понятием доброго. По сравнению с предшественниками он углубил понятие красоты, полагая, что «прекрасное вне меня — все, что содержит в себе, от чего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасное для меня — все, что пробуждает во мне эту идею». Именно следом за Аристотелем и Тассо вводит Дидро категорию «чудесного», считая, что именно чудесное должно стать основным предметом искусства как особо важное для раскрытия прекрасного.

Роль эстетики, как и этики, Дидро видел в их функции — смягчении нравов и пророчески предостерегал от чрезмерного увлечения экономикой в ущерб культуре:

¹ Дидро Д. Указ. соч. Т. 1. С. 82.

² Там же.

³ Дидро Д. Избр. произв. — М., 1951. Т. 1. — С. 377.

⁴ Там же. С. 503.

Прекрасная вещь экономических наук, но они огрубляют нравы. Перед моим взором встают наши потомки со счетными таблицами в карманах и с деловыми бумагами подмышкой. Присмотритесь получше, и вы поймете, что поток, увлекающий нас, чужд гениальному.

Оценивая роль Дидро и французского Просвещения в истории культуры и эстетики, можно сослаться на слова Гёте, сказанные им в одной из бесед с Эккерманом:

А теперь представьте себе Париж — город, где лучшие люди великой страны в ежедневном общении, в постоянной борьбе и соревновании поучают друг друга, действительно способствуют взаимному развитию, где все лучшее, что есть на земле, как в царстве природы, так и в искусстве, постоянно открыто для обозрения. Представьте себе эту «столицу мира», где любой мост, любая площадь служат воспоминанием о великом прошлом, где на любом углу разыгрывались события мировой истории. При этом вам должен представляться Париж не глухих и седых времен, но Париж девятнадцатого столетия, в котором уже трем поколениям благодаря Мольеру у Дидро, Вольтеру и им подобным даровано такое духовное богатство, какого на всей земле не сыщешь сосредоточенным в одном месте.¹

5.5. Эстетика английского Просвещения

В XVII—XVIII вв. в Англии зародились основные идеи эстетики Просвещения. Английские эстетики этого периода отстаивали сенсуалистические принципы, опираясь на философию Дж. Локка. Это приводило их к столкновению с пуританами, отрицательно относившимися к искусству, особенно, к театру². Пуритане считали, что театр отвлекает от молитвы, развивает лень и разврат, способствует нарушению дисциплины.

Английская эстетика Просвещения попыталась преодолеть этот примитивный пуританизм.

Английская эстетика этого периода особенно выделяла связь искусства с нравственностью.

Мир — это прекрасная гармония. А Шефтсбери

Влиятельным эстетиком английского Просвещения был лорд А. Шефтсбери (1671—1713). Противник пуританизма, он подчеркивал, что сам мир устроен прекрасно и потому красота, искусство не могут отвращать от добродетели. Мир — это прекраснейшая гармония, красота разлита по всей вселен-

¹ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. — М.: Худ. лит., 1986. — С. 517.

² Пуританизм — религиозно-политическое движение в Англии и Шотландии XVI—XVII вв.

ной, но созерцание ее не сразу доступно каждому. Для созерцания красоты необходимо быть добрым. Шефтсбери отождествлял красоту и добро.

Пуритане проповедовали аскептизм в мирской жизни, выступали против роскоши.

Грубо чувственное Шефтсбери считал уродливым. Прекрасное видел только там, где дух и разум, где порядок и соразмерность. Чувство красоты считал прирожденным человеку. Добродетель людям нравится, считал Шефтсбери, не внешними выгодами, а сама по себе, своей собственной красотой. Добро есть красота, а красота есть гармония, симметрия, а потому сущность добродетели состоит в равновесии наклонностей и страстей. Понимание прекрасного Шефтсбери близко платонизму. Источником красоты является мировая душа; и только тот, кто в красивых вещах увидит ее отблеск, познает и истинную радость, и истинное наслаждение.

Тождество красоты, добра и истины у Шефтсбери лежит в основе идеи о воспитательном значении искусства.

Не благо ли мужественная независимость, благородство, великодушие? — спрашивает Шефтсбери в «Философской рапсодии». — Не должны ли мы ценить как счастье самонаслаждение, которое возникает из сообразности и согласованности жизни и нравов, из гармонии чувств, свободы от упреков стыда и вины, и сознания достоинства и заслуг вместе со всем человечеством, с нашей страной, — краем и друзьями — все то, что основано только на добродетели?¹

И далее Шефтсбери пишет о составляющих блага, т.е. о составляющих красоты: ум, расположение духа, постоянное общение с друзьями, неизменная доброта и благотворительность, доброе настроение, «постоянное рвение», безмятежность, уравновешенность. Такая красота, уверен Шефтсбери, не может вызвать ни утомления, ни отвращения. И для того чтобы все перечисленное было приятным, не нужны «особые возрасты, времена, местности, обстоятельства, которые должны сопровождать все это».² Особую красоту видит он и в том, «что мы называем достоинством, и то же в искренности и в мужественности. Благонравные наклонности, великодушные мысли, распорядительный рассудок, — все это превосходные владения, с которыми нельзя легко мысленно расставаться»³, — заключает Шефтсбери.

Эстетические идеи Шефтсбери систематизировал его ученик Ф. Хетчесон в работе «О происхождении наших идей о красоте и добродетели».

¹ Шефтсбери А. Моралисты//Величие здравого смысла. — М., 1992, — С. 233.

² Там же. С. 233.

³ Там же. С. 234.

Э. Бёрк: красота — общественное свойство

Другим крупным эстетиком XVIII в. в Англии был Эдмунд Бёрк (1729 — 1797), один из первых идеологов консерватизма, публицист, философ. Свои взгляды он изложил в работе «Философское исследование о происхождении наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1756).

Опираясь на гносеологические принципы Локка, Бёрк анализирует эстетические чувства. Весь эстетический процесс он сводит к страсти, приписывая красоте «разжигание» общественного инстинкта человечества. Бёрк был резко выраженным антирационалистом.

Красота, — пишет он, — не требует помощи от нашего разума; даже наша воля здесь не при чем: внешняя красота столь же эффективно вызывает в нас определенную степень любви, как вид льда или огня вызывает представления о жаре или холоде¹.

Эстетические свойства Бёрк считает результатом врожденного общественного чувства человека.

Я называю красоту общественным свойством, ибо когда женщины и мужчины, а также некоторые животные доставляют нам чувство радости и удовольствия при взгляде на них, они вызывают у нас чувство нежности и симпатии к себе, нам нравится иметь их около себя².

Общественный инстинкт Бёрк подразделяет на виды, которые должны соответствовать видам красоты. У Бёрка таких подразделений три: сочувствие, им объясняется удовольствие, получаемое от трагедии; подражание — на нем основано удовольствие, доставляемое живописью, скульптурой и поэзией; и наконец, честолюбие, соревнование, связанное с чувством возвышенного.

Красота есть свойство самих вещей. Д. Юм

Целый ряд работ по эстетике были написаны философом Дейвидом Юмом (1711—1776). К ним относятся: «Мерило вкуса», «О трагедии», «О красноречии», «О деликатности вкуса и страсти». В понимании красоты Юм был скептиком и релятивистом. Так, он полагал, что красота есть свойство самих вещей: она существует только в сознании наблюдающего, и каждое сознание замечает особую красоту.

Природу эстетических явлений Юм объяснял в основном с помощью новой тогда концепции ассоциации идей, связанной с методом Дж. Локка. Метод Локка состоял в том, что исходной точкой признавалась не всеобщая разумная истина, а конкрет-

¹ Цит. по: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. С. 271.

² Там же. С. 272.

ное психологическое явление. Слово «объяснять» для Юма означало указание на первопричину любого процесса в области чувственного восприятия.

История литературы хранит потрясающие примеры, объясняющие содержание концепции ассоциации идей и представлений.

Так, в одном из воспоминаний об Анне Ахматовой рассказывается следующее. Одноклассница Анны Ахматовой (наст. фамилия Горенко) по Фундуклеевской гимназии В. Беер рассказывает об одном уроке психологии, которую вел известный российский философ Г.Г. Шпет:

«Сегодня урок посвящен ассоциативным представлениям. Густав Густавович предлагает нам самостоятельно привести ряд примеров из жизни или литературы... Дружным смехом сопровождается напоминание, как у мистрис Никкльби из романа Диккенса «Николас Никкльби», пользовавшегося у нас тогда большим успехом, погожее майское утро связывается с поросенком, жареным с луком. И вдруг раздается спокойный... голос:

Столетия-фонарики! о сколько вас во тьме.

На прочной нити времени, протянутой в уме!

Торжественный размер, своеобразная манера чтения, необычные для нас образы заставляют насторожиться. Мы все смотрим на Аню Горенко. Легкая, улыбка, игравшая на лице Густава Густавовича, исчезла. «Чьи это стихи?» — проверяет он ее. Раздается слегка презрительный ответ: «Валерия Брюсова». О Брюсове слышали тогда очень немногие из нас, а знать его стихи так, как Аня Горенко, никто, конечно, не мог. «Пример г-жи Горенко очень интересен», — говорит Густав Густавович. И он продолжает чтение и комментирование стихотворения, начатого Горенко...»¹

Другими английскими мыслителями, способствовавшими развитию эстетических идей, были Ф. Хетчесон, Р. Прайс, Д. Беркли, Г.Х. Кеймс.

Наследники идей Шефтсбери Ученик Шефтсбери Ф. Хетчесон (1694—1747) отстаивал применимость термина «ощущение» к эстетическому опыту. Восприятие красоты и гармонии, считал он, — это опущение, поскольку в нем отсутствует элемент сознания — размышление о принципах и причинах. У восприятия красоты нет ничего общего и с желанием, поскольку последнее — это радость, вызываемая себялюбием. Подлинная же красота — это восприятие, вызываемое приятным сочетанием форм и в первую очередь, наличием единообразия на фоне разнообразия.

¹ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. — Л.: Наука, 1976. — С. 66. Цит. по: Новый мир, 1986, №9. С. 197.

Это единообразие Хетчесон понимал как прекрасную пропорцию, присущую всем видам геометрических фигур и животным, а также теоремам, метафизическим аксиомам и общим истинам.

Хетчесон считал, что нашел важный математический закон, определяющий присутствие красоты во всех указанных случаях. Он назвал этот закон сложным соотношением между единообразием и разнообразием. В таких геометрических фигурах, как треугольники, квадраты, пятиугольники, шестиугольники, где единообразие создается равенством сторон, красота возрастает в определенных пределах с увеличением числа сторон, то есть благодаря элементу разнообразия. «Идя в обратную сторону, — читаем в «Истории эстетики» Гилберта и Куна, — Хетчесон называет грубыми все фигуры, в которых нет единства или сходства между частями. Единообразие частей проявляется в таких правильных фигурах, как цилиндры, призмы, пирамиды иobelisks. Как характерный пример прекрасной теоремы, основанной на таком сложном соотношении, Хетчесон приводит теорему 47 из первой книги геометрии Эвклида, а среди философских истин — закон тяготения Ньютона и теорию права, «откуда может быть почерпнута большая часть моральных обязанностей».

Восприятие этого математического соотношения Хетчесон называет «ощущением», поскольку красота воспринимается без понимания ее причины.

Принимая закон Хетчесона о правильном сочетании единообразия с разнообразием, Р. Прайс (1723—1791) дает свое понимание связи этого закона с внутренним ощущением. Измеряемые соотношения, по Прайсу, существуют в предмете объективно, и красоту равновесия в нем воспринимает разум.

Помимо абсолютной красоты, Прайс признает красоту относительную, сравнительную. Она связана с удовольствием, испытываемым зрителем при встрече с художественным полотном. В этом он повторяет Хетчесона, считавшего, что подражание будет прекрасным даже в том случае, когда оригинал лишен красоты. Например, уродливая старость на картине, если она хорошо изображена, будет отличаться большой красотой.

Спор между английскими эстетиками, сторонниками «внутреннего ощущения» и «разумного понимания», изобразил в форме платоновского диалога Д. Беркли (1685—1753). Один из участников диалога у Беркли защищал эстетическое чувство, другой — эстетический разум. В споре в конечном счете побеждает сторонник эстетического разума, утверждающий, что красота отсутствует там, где отсутствует удобство и здравый смысл. «Как... без мысли не может быть цели или плана, а без цели не может

быть практического применения, а без применения не может быть соответствующих пропорций, из которых проистекает красота», так и без божественного провидения, поддерживающего все разумное в мире, не может быть первоисточников красоты.

В своем диалоге Беркли таким образом показывает, как прогрессирует внутреннее ощущение, переходя от чувственной простоты к интеллектуальной всеобъемлемости.

Эстетическая теория Кеймса

Английский эстетик лорд *Генри Хоум Кеймс* (1696—1782), сторонник школы внутреннего ощущения, составил шкалу удовольствий, получаемых от духовных процессов. Удовольствия от физических ощущений он оценил как грубые, быстро ведущие к пресыщению, и поместил их внизу шкалы. Происходящие от интеллекта оказались на самом вершине, от внутренних ощущений — в середине шкалы. Как верный последователь Локка, свою эстетическую теорию Кеймс построил на данных, полученных из опыта. Так, он утверждал, что, вникая в эстетические проблемы, люди должны понимать механизм чувств и знать органы, через которые они проявляются. Например, любовь к перемене, разнообразию и движению дана людям для того, чтобы сделать их трудолюбивыми; чувство удовольствия от новизны — для того, чтобы сделать людей бдительными в предупреждении грозящей им опасности; любовь к трагедии развивает в людях благоприятные для общества страсти, особенно сочувствие к другим.

В концепции Кеймса встречаются идеи, предвосхищающие теорию «вчувствования» конца XIX в. Один из разделов его основной работы «Элементы критики» называется «Сходство эмоций с их причинами»:

Медлительные движения вызывают тягостное неприятное чувство; размеренное и однообразное движение — спокойное и приятное чувство, а быстрое движение — жизнерадостное чувство, поднимающее настроение и способствующее активности, — писал Кеймс в этом разделе.

«Анализ красоты»

У. Хогарта

В 1753 г. вышла в свет теоретическая работа «Анализ красоты» выдающегося английского художника, теоретика искусства *Уильяма Хогарта* (1697—1764), насмешника, необычайно остроумного человека. При чтении его работы порой трудно различить, смелая ли это эстетическая идея или очередная сатира и насмешка в адрес той или иной эстетической традиции.

Хогарта возмущал морализм эстетических произведений его времени. Возражал он и против путаной эстетической теории своих предшественников, и потому предложил «абсолютный», как он считал, ключ к загадке природы красоты.



У. Хогарт. Модный брак

В остро сатирическом ключе У. Хогарт иллюстрирует истории и анекдоты из жизни современного ему лондонского общества

Этот ключ он увидел в «точной змеевидной линии» как высшей степени красоты. Описанию этой линии Хогарт посвящает многие страницы. Найдя «ключ», он пользуется им для определения красоты линий целого ряда предметов: лепестки ириса, кости тела, колокол, подсвечник, ножки кресел, корсеты, змея, лошадь и др.

С большой изобретательностью Хогарт под свой стандарт подводит и те аспекты искусства, которые, кажется, имеют мало общего с линией: прямые линии придают людям глупый вид, выпуклые делают их похожими на свиней.

5.6. Эстетика немецкого Просвещения

А. Баумгартен, Дж. Винкельман,

Г.Э. Лессинг, Ф. Шиллер

Баумгартен:
эстетика — наука
о чувственном
познании

Основоположник эстетических взглядов немецкого Просвещения — *А. Баумгартен* (1714—1762). Как мы уже говорили, именно он дал определение эстетики как науки. Философия Баумгартена состояла из двух частей: эстетики и логики. Эстетику он определял как теорию чув-

ственного познания, а логику — как теорию интеллектуального познания.

Термин «эстетика» Баумгартен выбрал для обозначения «низшего» знания. Эстетика у Баумгартена — наука о *чувственном познании*. Ее цель — постижение совершенства путем чувственного познания. Постигнутое таким образом совершенство и есть прекрасное. Противостоящее же прекрасному совершенству есть безобразное.

Баумгартен стремился определить объективную основу прекрасного — совершенство, т.е. соответствие вещей их понятию.

Совершенство выступает в трех аспектах, оно присутствует в чистом познании (разум), в неясных представлениях (чувственное восприятие) и в способности желания (воля).

Таким образом, по Баумгартену, совершенство выступает в трех ипостасях: *истина, красота, добро*.

Баумгартен перечислил понятия, относящиеся к поэзии и кроющиеся в нижних ступенях разума. За примерами он обращается к древним авторам: Горацию, Тибуллу, Персию, чтобы показать, в чем заключается подлинная поэзия. Так, Гораций употребляет слова «олимпийская пыль» вместо «поле состязаний», «пальмовая ветвь» — вместо «награда победителю», заменяя таким образом абстрактное конкретным.

Он считает, что отдельные примеры бывают более поэтичными, чем общие истины: например, Т. Кампанелла образно назвал лихорадку «битвой человеческого духа с недугом».

Винкельман:
«благородная простота и спокойное величие»

Большое влияние на развитие немецкой и европейской эстетики оказали работа «История искусства древности» (1764) и эстетическая концепция ее автора Дж. Винкельмана (1717—1768).

Винкельман — большой поклонник античного искусства. Он утверждал, что, создавая образы людей и богов, греческие мастера возвышались над обычными формами материи. Винкельман был сторонником выражения идеала в искусстве, который означал для него устранение всякой природной ограниченности. Отличительной чертой такого идеала, по Винкельману, являются «благородная простота и спокойное величие».

Идеология стоицизма была особенно привлекательна для Винкельмана. Ее воплощение он видел в Лаокооне, который силой духа преодолевает мучения мира. Красоту он ставил выше истины и выражения. Винкельман — противник классицизма, опиравшегося на императорский Рим. Ему больше импонирует демократическая Греция.

Он был уверен, что подлинная красота может расцвести только там, где есть *свобода*. Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, по его мнению, была одной из главных причин расцвета искусства в Греции. И когда Винкельман пишет, что именно свобода наделила греков возвышенными душами, то, как не исключают это Гилберт и Кун, возможно, на эту мысль его натолкнул Шефтсбери, утверждавший, что между развитием эстетических вкусов в Англии и пламенной преданностью англичан делу свободы существует прямая связь¹.

Идеи Винкельмана с большим одобрением воспринимались другими немецкими эстетиками: Лессингом, Гердером, Гёте, которые стремились улучшить эстетические взгляды нации, направив ее внимание к греческому первоисточнику.

Лессинг и Винкельман осуждали изучение классического стиля из вторых рук, через комментаторов или с помощью гравюр. Лозунгом для них было: «Возврат назад, к классическим оригиналам».

Эстетика Лессинга.
Принципы народности искусства

Г.Э. Лессинг (1729—1791) был одним из первых критиков концепции Винкельмана. Не разделял Лессинг взгляды и других немецких просветителей о том, что можно изменить путем просвещения. Лессинг был теоретиком реализма и первым выдвинул в эстетике *принцип народности искусства*.

В «Письмах о новейшей немецкой литературе» он критикует классицизм, указывая на то, что в условиях немецких карликовых государств классицизм с его ориентацией на придворное общество и искусство явится апологией гнусных порядков патриархальщины.

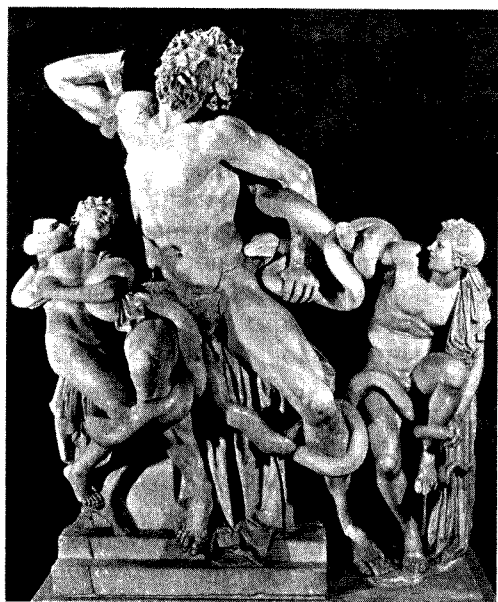
Большое значение для немецкой эстетики имела работа Лессинга «Лаокоон» (1766), в которой автор анализирует поэзию и скульптуру. В этой работе Лессинг также полемизирует с Винкельманом по вопросу о природе красоты. Винкельман провозглашает спокойствие главным качеством красоты, истолковывая в соответствии с этим скульптурную группу «Лаокоон», в которой увидел выражение стоической невозмутимости и атараксии.

Критикуя винкельмановскую интерпретацию «Лаокоона», выступая против стоической концепции морали, Лессинг подчеркивает, что греки никогда не стыдились человеческой слабости.

Стоицизм не может быть основой человеческого поведения. Все стоическое — несценично, считает Лессинг, оно может вызвать лишь холодное чувство удивления.

¹ См. Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Кн. 1. С. 321.

Герои на сцене должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных наклонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными...¹



«Лаокоон»

Большое значение для немецкой эстетики имела работа Лессинга «Лаокоон» (1766), в которой автор полемизирует с Винкельманом по вопросу о природе красоты. В древнегреческой скульптуре «Лаокоон» Лессинг увидел выражение стоической невозмутимости и атараксии

«Игра» и «эстетическая видимость» — два понятия искусства. Ф Шиллер

Шиллеру было присуждено звание почетного гражданина Французской республики.

Эстетическая теория разрабатывалась Шиллером в соответствии с бунтарским духом своих произведений. Показательны

Свою эстетическую деятельность Ф. Шиллер (1759—1805) начинал как приверженец «бури и натиска»². За свои юношеские драмы «Разбойники» (1781), «Заговор Фиэско в Генуе» (1783), «Коварство и любовь» (1784)

¹ Лессинг Г.Э. Избр. произв. — М., 1953. — С. 406.

² «Буря и натиск» — движение молодых немецких литераторов-романистов второй половины XVIII в.

две его юношеские работы: «О современном немецком театре» (1782) и «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784), в которых он исследует театр как инструмент борьбы с пороком, с врагами истины и справедливости.

Как последователь английских просветителей, произведения которых он хорошо знал, Шиллер высоко ценит театр, отмечает, что театр смягчает нравы, обуздывает разрушительные страсти и делает удовольствия более утонченными.

Он ругает за создание немецкого театра и критикует классицизм. С самого начала Шиллер был противником материалистического мировоззрения, выражающего, по его мнению, аморализм.

Основное эстетическое сочинение Шиллера — «Письма об эстетическом воспитании человека». В них он проявил себя противником духа меркантилизма и предпринимательства, типичных для современной эпохи. «Великим идиолом времени» стала польза, и все дарования человека теперь приносятся этому фетишу. «На этих грубых весах духовные заслуги искусства не имеют веса, и, лишённое одобрения, оно исчезает с шумного рынка столетия»¹.

Для определения специфики искусства Шиллер в своих «Письмах» вводит два понятия: «игра» и «эстетическая видимость». Это отличительные примеры искусства. Все цивилизованные народы, считает Шиллер, склонны к наслаждению видимостью и к украшениям в игре. Искусство в качестве игровой деятельности радостно, тогда как жизнь серьезна. Свободной и радостной деятельностью, считал Шиллер, в его время является лишь эстетическая деятельность.

Продукт игры — видимость. «Реальность вещей — это их дело; видимость вещей — это дело человека»².

Эстетическая видимость Шиллера, будучи отрешенной от всякой реальности, самостоятельна. В то же время она не является вымыслом. Просто, когда в человеке пробуждается стремление к игре, в нем начинает развиваться побуждение к воссозданию. Результатом такого процесса оказывается художественный образ. У Шиллера он связан с чувственностью и идеями, не отождествляясь ни с тем, ни с другим.

Концепция «эстетической видимости» Шиллера была своеобразной альтернативой концепции подражания, подчеркивающей активность создателя художественного произведения.

Сторонник исторического развития, Шиллер в другом, посвященное вопросам эстетики произведении («О наивной и сен-

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. — М., 1935. — С. 202.

² Там же. С. 291.

тиментальной поэзии», 1795, 1796), критикуя современную поэзию, вместе с тем признает, что она представляет шаг вперед в развитии искусства, поскольку отражает более высокую ступень человеческой культуры и человеческого самосознания.

5.7. Эстетика И.В. Гёте и И.Г. Гердера

И.В. Гёте (1749—1832) не был профессиональным эстетиком, но его вклад в развитие этой науки значителен. Огромную ценность представляет рефлексия об искусстве, отражающая огромный художественный опыт Гёте. Его мысли об искусстве — это впечатления о живом художественном опыте его современности: об услышанном эстетическом суждении, о прочитанной книге или увиденной картине. Гёте впервые сформулировал ряд принципиально важных для эстетики проблем, не нашедших до него своего развития. К числу таких относится проблема личности художника, личности творца.

И.В. Гёте.
Личность творца:
продуктивность,
озарение, одарен-
ность, предзнание,
вдохновение

Личность творца Гёте оценивал критерием *продуктивности*. Ему принадлежит заслуга введения этого понятия в эстетику и философию. Ярким примером продуктивности Гёте считал Наполеона. «Наполеон был одним из продуктивнейших людей, когда-либо живших на земле»¹, — говорил Гёте, — подчеркивая, что продуктивность относится не только к художественному творчеству, но существует еще «продуктивность поступков». Поясняя природу продуктивности, Гёте сблизил ее с гениальностью.

... гений, — говорил он, — и есть та продуктивная сила, что дает возникнуть деяниям, которым нет нужды таиться от бога и природы, а следовательно, они не бесследны и долговечны².

Пример Гёте видел во всех без исключения творениях Моцарта, в которых заложена животворящая сила, переходящая из поколения в поколение. Эту силу, считал Гёте, не исчерпать и не изничтожить. То же самое Гёте относил и к другим художникам и композиторам: Фидию, Рафаэлю, Дюреру, Гольбейну. Критерием продуктивности-гениальности Гёте считал длительность воздействия продуктивной силы.

Продуктивность — источник всех творческих удач, и потому Гёте попытался раскрыть ее механизм, ее природу. Он утвер-

ждает, что полностью продуктивная сила обнаруживается в человеке лишь в юности, и для совершения великого надо быть молодым». Он говорил своему секретарю Эккерману, что будь он государем, непременно окружил бы себя молодыми, одаренными пронизательными умом и доброй волей, а также благородными по самой своей природе.

Когда же Эккерман напомнил Гёте, что знает несколько немецких сановников солидного возраста, у которых достаточно энергии и юношеской подвижности, чтобы превосходно справляться с важными и многообразными делами, Гёте заговорил о «повторной возмужалости» гениальных людей, тогда как «другие молоды только однажды».

Дело в том, что любая, энтелехия, — подчеркнул Гёте, — частица вечности и не устареет за те краткие годы, которые она связана с земной плотью. Если эта энтелехия не очень сильна, то в период своего телесного омрачения она не будет особо властной, скорее позволит телу возобладать над собой, а потому не сможет приостановить его старение, или этому процессу воспрепятствовать. Мощная же энтелехия, присущая всем гениально одаренным натурам, живительно пронизывая тело, не только окажет укрепляющее, облагораживающее воздействие на его организацию, но, духовно превосходя его, будет стремиться постоянно сохранять свое преимущественное право на вечную молодость. Вот отчего у доподлинно одаренных людей даже в старости мы еще наблюдаем наступление эпох неутомимой продуктивности. К этим людям словно периодически возвращается молодость, и это-то я и называю повторной возмужалостью.

И далее Гёте, как важнейшую характеристику художника, рассматривает «продуктивность высшего порядка». Это *озарение*, великая плодотворная мысль, никому и ничему не подчиняющаяся, которую Гёте ценит «превыше всего земного». Ее человек должен рассматривать как «нежданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением». По мысли Гёте, это «сродни демоническому; оно завладевает человеком, делая с ним, что вздумается, он же бессознательно предается ему во власть, уверенный, что действует в согласии с собственным побуждением». Гёте уверен, что идеи художнику диктует провидение, орудием которого он является. На самом деле художника следует рассматривать как сосуд, предназначенный для приема той влаги, которую волеет в него господь.

В подтверждение своей мысли Гёте напоминает о том, что случилось, когда «одна-единственная мысль сообщала новое об-

¹ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. — М., 1986. — С. 550.

² Там же.

¹ Эккерман И.П. Указ соч. С. 553.

лишь целым столетиям и как отдельные люди самой своей сутью налагали печать на свою эпоху, печать, благотворно воздействовавшую еще и на многие последующие поколения».

Не ограничиваясь раскрытием механизма и природы продуктивности, Гёте дает практические советы по ее усилению и реанимации, ссылаясь на известные примеры из истории культуры. Силы, способствующие продуктивности, он видит в сне, отдыхе, в движении. Видит он их в воде и атмосфере. «Свежий ветер вольных полей — вот для чего мы, собственно, рождены. Дух божий словно бы веет там над человеком, и божественная сила сообщается ему»¹.

И далее Гёте приводит в пример Байрона, который ежедневно проводил много часов на свежем воздухе, то верхом на лошади вдоль берега моря, то плавая под парусом или на гребной лодке, то купаясь в море. Благодаря этому он, по мнению Гете, был одним из продуктивнейших людей, когда-либо живших на свете.

Важной эстетической проблемой для Гёте была проблема личности художника, его *одаренности*. Вообще появление художника Гёте связывал с личным началом: «Нужно, чтобы природа нас создала надлежащим образом, создала, чтобы хорошие замыслы сами собой являлись, как вольные дети божи, и кричали нам: вот и мы».

Показателем врожденного художественного дарования Гёте считал музыкальную одаренность, проявляющуюся в самом раннем возрасте. Пример — Моцарт. Проявившейся в пятилетнем возрасте талант его — чудо, не поддающееся никакому объяснению.

Живописный талант Гёте связывал с врожденным пониманием форм, пропорций и красок.

Настаивая на врожденности дарования, Гёте приписывает художнику *предзнание*, которое затем постигает в объективном мире. «Если бы я с помощью антиципации, — говорил Гёте Эккерману, — не носил уже в себе весь мир, мои зрячие глаза были бы слепы». Предзнанием, антиципацией Гёте объяснял факт написания им в двадцатидвухлетнем возрасте, еще не имея опыта человеческих переживаний, произведения «Гец фон Берлихинген».

Довольно подробно анализирует Гёте еще одну проблему художественного творчества, проблему *вдохновения*, его спонтанного характера, которое он тесно увязывает с проблемой созидания. Это суть существования художника, охватывающая всю область поведения человека, это «инстинкт мирозидания». В процессе этого мирозидания художник должен оставаться вер-

ным самому себе. Гёте восхищался молодыми англичанами, жившими тогда в Веймаре, за их цельность, верность самим себе, именно только *цельность* и может обеспечить верность художника самому себе. В связи с этим Гёте придает особое значение воспитанию и оригинальности развития. Художественные удаchi он измеряет степенью самостоятельности. Вспоминая о том огромном влиянии, какое Вольтер и французские просветители оказывали на его современников, Гёте рассказывает, чего ему стоило отстоять свою самостоятельность взглядов, в том числе и на природу.

Однако, придавая большое значение личности художника и дарованию, Гёте не отказывался от признания *роли традиции* и воспитания творца. «Что же мы можем назвать своим собственным», — говорил он Эккерману, — «кроме энергии, силы желания? Если бы я мог указать все то, чем я обязан великим предшественникам и современникам, то по исключению этого у меня осталось бы очень немного». Более того, Гёте высказывал мысль о своем желании написать статью о влиянии, о том, что оказывает влияние на творчество художника. Гёте считал, что даже поверхностный взгляд на произведения искусства делает человека другим, производит в человеке изменения, которые затем сказываются на его художественном творчестве.

Я утверждаю, что если бы... живописец только прошел вдоль стен этой комнаты и бросил самый беглый взгляд на рисунки великих мастеров, которыми они увешаны, то он при всем своем гении вышел бы отсюда иным и выросшим.

Гёте ссылаясь на советы Леонардо да Винчи, советовавшего свести молодого живописца к хорошему учителю, если он не знает перспективы и анатомии. При этом сам Гёте добавлял, что учиться прежде всего следует не у современников, а у тех великих людей прошлого, труды которых сохраняют ценность в течение столетий. Более того, именно в этой потребности общения с великими предшественниками Гёте видел признак высоких задатков.

Анализируя силы, образующие неповторимое своеобразие художественной индивидуальности, Гёте отмечал также значение «возбуждающей силы соровнования», деятельного общения с современниками, обмена мыслями с ними. Он даже подчеркивал, что «недобро человеку быть одному, и в особенности нехорошо ему работать одному», связывая написание своей «Ахиллеиды» с влиянием Шиллера, а второй части «Фауста» — с Эккерманом.

Подлинный талант, по мнению Гете, развивается не только под влиянием произведений мастеров того искусства, в области которого он работает. Необходимо *изучение и смежных искусств*. Это поможет художнику сделать изображение более вырази-

¹ Эккерман И.П. Указ соч. С. 556.

тельным: актер должен учиться у живописца и скульптора, для исполнения роли греческого героя он должен хорошенько изучить дошедшие до нас греческие статуи, чтобы усвоить непринужденную грацию древних. Изучение же лучших древних и современных писателей поможет развить свой ум.

При этом как особое искусство Гёте выделял искусство чтения. Эккерман описывает, как Гёте говорил «о трудности чтения вообще и о самонадеянности некоторых людей, воображающих, что любой философский или научный труд можно читать без соответствующей подготовки, словно первый попавшийся роман. «Эти молодцы... даже не подозревают, сколько времени и труда нужно, чтобы *научиться читать*. Я потратил на это восемьдесят лет, но и сейчас еще не могу похвалиться, что достиг цели»¹.

И.В. Гёте.

**Художник
и творчество**

Эстетические размышления Гёте сосредоточены в основном на проблеме «художник и творчество». И как отмечено, особенно его занимала тема *источников* творчества. Он считал бесконечным их число, отмечая, что плодотворный талант черпает отовсюду, черпает все, что способно развить его природные склонности. О себе самом Гёте говорил, что обязан и грекам, и французам, и англичанам, из которых указывал на Шекспира и Стерна. «Все великое совершенствуется». При этом он отмечал, что творчеством своим обязан не только живописцам, писателям, поэтам, но и философам и ученым, таким, как Лессинг, Винкельман и Кант.

Художники, по мнению Гете, должны упорно работать над своим самообразованием, над образованием своего таланта. Свой замысел следует непрерывно совершенствовать. Развивая эту идею, Гёте обрушивается на *дилетантизм*. В нем он видел расточение сил. Признак дилетантизма Гёте видел в неспособности дилетанта к самоограничению, к терпеливому изучению предмета. Отсюда — отсутствие подлинных идей, неспособность, даже если они появляются в зародыше, развить их и облечь в подлинно художественную форму. Он говорил Эккерману:

На днях я читал письмо Моцарта некоему барону, который прислал ему свои композиции, в нем сказано примерно следующее: «Вас, дилетантов, нельзя не бранить, ибо с вами обычно происходят две неприятности: либо у вас нет своих мыслей и вы заимствуете чужие; либо они у вас есть, но вы не умеете с ними обходиться». Разве это не божественно? И разве прекрасные слова, отнесенные Моцартом к музыке, не относятся и ко всем другим искусствам?»².

Критикуя бесплодную расплывчатость дилетантизма, Гёте сформулировал принцип «сдержки» в качестве важнейшего правила художественного поведения. Избрав что-то, необходимо сконцентрировать на этом все силы, сконцентрировать их для чего-то значительного, отбросив все бесполезное и неподходящее.

Истинное художественное совершенство — трудно. И потому для художника самое великое искусство — это искусство «*уметь себя ограничивать и изолировать*».

Эккерман отмечает, что Гёте, удовлетворенный в целом деятельностью в различных областях — науке, руководстве театром, государственной деятельности, редакторской работе — считал при этом, что если бы он больше сосредоточился на поэтической и литературной деятельности как художник, он выиграл бы еще больше.

Известно, что Гёте занимался живописью и скульптурой. Это свое занятие он в конце концов назвал «ложным», путешествие в Италию разрушило его иллюзию относительно этого призвания. Гёте убежден, что великим можно быть только в одной области. В качестве примера он приводит известного историка искусства, своего друга Генриха Мейера. Гёте признавался, что полжизни потратил на созерцание и изучение произведений искусства, но равняться с Мейером в некоторых отношениях не мог, потому что Мейер острее оценивал произведение, умея во многих отношениях осветить его по-новому.

Даже в сфере основного призвания Гёте считал самоограничение первым правилом художественного метода. Отсутствие такового было, по мнению Гёте, неустранимым недостатком даже такого гиганта, как Шиллер. Юношеские пьесы Шиллера, считал Гёте, страдают излишними длиннотами, в них автор никак не мог прийти к концу. А все оттого, что Шиллер хотел сказать слишком много, и был не в состоянии овладеть собой.

По-настоящему овладеть своим предметом, — говорит Гёте Эккерману, — удержать себя в узде и сосредоточиться только на безусловно необходимом — дело, требующее от поэта богатырских сил; это гораздо труднее, чем обыкновенно думают¹.

Воздавая должное таланту, Гёте считал, что в первую очередь предметом восхищения в художнике должен быть *труд*, прилежание. В этом отношении примером для него был В. Скотт, творчеством которого он восхищался всю жизнь.

Вальтера Скотта всегда отличает уверенный, четкий рисунок, обусловленный глубоким знанием реального мира, а такого знания он добился, всю жизнь изучая этот мир, наблюдая за различными явлениями и ежедневно обсуждая важнейшие из

¹ Эккерман И.П. Указ соч. С. 578.

² Там же. С. 181.

¹ Эккерман И.П. Указ соч. С. 599.

них. Но прежде всего, разумеется, своим великим талантом и всеобъемлющим разумом. Вы, наверно, помните статью, — говорил он Эккерману, — одного английского критика, который поэтов сравнивает с голосами певцов: один в состоянии взять лишь несколько хорошо звучащих нот, тогда как диапазон другого позволяет ему одинаково легко справляться с любым регистром. Таков и Вальтер Скотт¹.

Гёте подчеркивает, что у Скотта все совершенно: и рисунок, и материал, и характеры, и содержание, что было результатом железного терпения и настойчивости.

Касаясь в своих беседах с Эккерманом ряда проблем художественного творчества, таких, как воображение, талант, вдохновение, гениальность, Гёте не оставлял без внимания и такую проблему, как *связь творчества с действительностью*. «Все мои стихотворения — стихотворения «на случай», они навеяны жизнью и в ней же коренятся. Стихотворения, взятые, что называется, с потолка, я в грош не ставлю».

Смешно говорить, что действительная жизнь лишена поэтического интереса; в том и сказывается талант поэта, что позволяет ему и в обыденном подметить интересное. Побудительные причины, необходимые акценты, сюжетное ядро поэту дает жизнь, но только он сам может из всего этого сотворить прекрасное, одухотворенное целое.

Проблема *общей идеи* и ее конкретного единичного источника — еще одна тема, волновавшая Гёте и нашедшая свое выражение в разговорах с Эккерманом. «Всегда цените настоящее», — говорил Гёте ему. Каждый миг и каждое явление обладала для Гёте бесконечной ценностью, потому что являются выражением вечности.

Говоря о причине удаchi одного из своих произведений, Гёте связал ее с тем, что он старался возвысить данную минуту. Настоящее, по Гёте, — всегда повод, всегда точка отсчета для создания каждого художественного произведения. Общая идея, общая мысль, общая норма, считает Гёте, могут быть лишь результатом усвоения конкретного материала, составляющего содержание художественного произведения.

И воздействие на зрителя, слушателя, читателя эти идеи могут оказать только в том случае, когда они существуют в конкретном образе, когда формулируются из конкретного материала.

Гёте отвергал отвлеченную дидактику и отвлеченный рационализм художественного произведения и как принцип творчества, и как принцип интерпретации художественных произведений.

Именно потому, — пишет В.Ф. Асмус, — что Гёте хотел видеть в художественном произведении силу, способную не однажды только, но многократно, в ряде последующих восприятий организовывать мысль, насыщать ее высокими идеями и направлять к еще более высоким идейным задачам и замыслам, он не мог допустить, чтобы возможность столь глубокого и плодотворного влияния была парализована или подорвана дурным воздействием, какое, по его убеждению, непременно должна была оказать идея, оставшаяся внешней по отношению к самому произведению, не возникшая из его собственного сложения и развития, не слившаяся воедино с его конкретной тканью¹.

В беседах с Эккерманом Гёте отмечал, что никогда не стремился в своих произведениях воплотить какую-либо абстрактную идею. Он воспринимал чувственные впечатления. Они были пестрыми и разнообразными, полными жизни, полученными от «возбужденного воображения», и ему как поэту ничего больше не оставалось, как только художественно их «округлять» и «оформлять», выражая в живом слове, таким образом, чтобы другие, читая или слушая произведение, получали те же самые впечатления.

И.В. Гёте.
Проблема тайны
художественного
произведения

И здесь Гёте нащупал еще одну эстетическую проблему — *проблему тайны художественного произведения*, которую он обозначил понятием «несоизмеримость». Ее он определял как невозможность свести содержание своих произведений к определенному набору понятий. Например, «несоизмеримым» произведением Гёте считал своего «Фауста», полагая тщетными все попытки сделать его доступным рассудку. И именно в силу своей «несоизмеримости» «Фауст», как и другие произведения Гёте, подобно неразрешенной проблеме, будут постоянно манить к себе людей, заставляя их снова и снова перечитывать это произведение.

Гёте критиковал традиционный подход к чтению: человек всегда стремится найти в произведении центральную идею и уяснить ее себе. Но в талантливом произведении, как правило, таковой нет, оно вообще несоизмеримо.

Вот они подступают ко мне, — жаловался Гёте Эккерману, — и спрашивают, какую идею хотел я воплотить в своем «Фаусте»? Как будто я сам это знаю и могу это выразить!... В самом деле, хорошая это была бы штука, если бы я попытался такую богатую, пеструю и в высшей степени разнообразную жизнь, которую я вложил в моего Фауста, нанизать на тощий шнурочек одной для всего произведения идей².

¹ Эккерман И.П. Указ соч. С. 255.

¹ Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.

² Эккерман И.П. Указ соч. С. 522—523.

Сведение художественного произведения к абстрактной идее Гёте отвергал и применительно к другим авторам. Так он серьезней критиковал литературоведа Хинрихса и его работу, посвященную анализу эстетических принципов трагедий Софокла. Критиковал его Гёте за то, что он «в своем рассмотрении греческой трагедии всегда исходит из идеи и, как видно, воображает, что Софокл, и задумывая и komponуя свои пьесы, тоже исходит из идеи и, руководствуясь ею, определял своих действующих лиц, их пол и общественное положение»¹. С таким мнением Гёте не согласен. Он считает, что создавая свои произведения, Софокл не исходил из идеи, а брал всем известное народное предание, в котором уже имелась какая-то идея, и думал лишь о том, как наилучшим образом переделать это предание для сцены.

Ставил же «идею над природой», по словам Гете, Шиллер, ощущая в этом влияние философского подхода к художественному творчеству, в чем Гёте усматривал причины его художественных неудач. «Немцам, — говорил он, — изрядно мешает спекулятивная философия. Она делает их стиль отвлеченным, нереальным, расплывчатым и неопределенным. Чем теснее их связь с той или иной философской школой, тем хуже они пишут... стиль Шиллера всего прекраснее и действеннее, когда, он не философствует...»².

И в другом месте Гёте говорит: «Грустно, что такой необыкновенно одаренный человек терзал себя философическими измышлениями, для него совершенно бесполезными»³. В своих беседах с Эккерманом Гёте возвращался довольно часто к Шиллеру, и это был повод, чтобы еще и еще раз высказаться по поводу идеи несводимости ткани художественного произведения к философским мыслям, убежденный в том, что философия и художественное творчество, художественное произведение — различны по самой своей природе. И когда художник, как Шиллер, пытается сделать свою драматургию и поэзию проводником своих философских идей, заранее сформулированных, организуя структуру произведения, от этого страдает органическое и спокойное развитие сюжета.

Однако Гёте нельзя назвать спиритуалистом, отрицающим роль философских идей в развитии художественного творчества. По его мнению, существует область поэзии, в которой возможно подчинять создание произведения философской идее, которую произведение должно выразить. Это малые художественные формы, в частности, маленькое стихотворение, в котором

поэт в состоянии твердо провести единство идеи и содержания, которое «легко охватить взглядом».

У самого Гёте есть и произведение крупной формы, которое он сам считал произведением одной идеи. Это «Избирательное сродство», ставшее вследствие этого более понятным для ума. Однако сам Гёте впоследствии сомневался, выиграл ли роман от этого в своих художественных качествах.

Художественное произведение — это сфера господства фантазии, демонического начала, считал Гете. Отрицая генетический приоритет общих идей, Гёте формулирует концепцию *демонического*.

Гёте убежден, что вершина художественного творчества — это творение гениальных художников, в которых искусство подчиняется не абстрактному рассудку, но «демоническому началу» в человеке, сущность которого иррациональна. В этом Гёте видел причину того «могучего впечатления», которое художественное произведение производит на человека. Разум и рассудок не в состоянии постичь природу демонического начала. Сильнее всего, по мнению Гёте, оно проявляется в музыке, слабее всего — в живописи. От музыки, говорил он, исходит такое действие, которое все себе покоряет и понять природу которого не в состоянии никто. Вот что пишет об этом В.Ф. Асмус:

Обсуждение абстрактного идеализма и предвзятой идейности, извне навязываемой произведению, не рождающейся вместе с ним из его конкретной ткани, сопровождалось у Гёте известной реабилитацией чувственности и чувственной фантазии. В противовес рассудочной рефлексии, неспособной, по его мысли, быть завязью подлинно художественных произведений, Гёте с преувеличенной настойчивостью, грозившей обернуться тенденциозностью другого рода, выдвигал непосредственную силу чувственных образов фантазии как реальную основу и как не оскудевающий источник материалов для искусства¹.

Само понятие «чувственная фантазия», его интенсивность Гёте связывал с возрастом художника. Он считал, что ключ чувственной фантазии исчезает с возрастом. И тогда художник должен переходить на такие сюжеты, которые чувственную основу заключают в самих себе. Иллюстрировал Гёте это примерами своего творчества, утверждая, что «Ифигения» и «Тассо» удалось ему потому, что в момент их создания он был молод и его чувственность была «ярка».

Гердер: историзм искусства

Эстетические взгляды Гёте в беседах с Эккерманом — это взгляды последних лет жизни великого мыслителя. Однако Гёте писал по вопросам эстетики в течение 60 лет. И первая статья его по вопросам искусства «Ко дню Шекспира» появилась в 1771 г.

¹ Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968. — С. 320.

¹ Эккерман И.П. Указ соч. С. 499.

² Там же. С. 120.

³ Там же. С. 91.

Эстетическую эволюцию Гёте во многом предопределил тот факт, что в молодости он примыкал к движению молодых немецких литераторов «Буря и натиск», которое возглавил немецкий эстетик *Иоганн Готфрид Гердер* (1744—1803). Главная заслуга Гердера — сформулированный им *принцип исторического подхода* к произведениям искусства («Очерки о новейшей немецкой литературе», «Критические роши», «Шекспир»).

Гердер не склонен был разделять поклонение грекам. У каждого народа, считал он, есть свои поэты, равные Гомеру. И Гердер призывает к изучению национального своеобразия искусства. Он собирает народные песни татар, шотландцев, испанцев, итальянцев, эстонцев, французов и обращает внимание на необходимость изучения немецкой старины.

Используя метод исторического анализа искусства, Гердер приходит к выводу, что применимое к греческой драме правило трех единств (места, времени и действия) неприменимо к условиям Нового времени. И в связи с этим Гердер превозносит Шекспира, свободного от всякой регламентации.

Как к другим участники движения «Буря и натиск», Гердер ищет причины красоты и находит их в *природе*. Красота для него — это форма, это чувственное выражение совершенства.

Значительным эстетическим произведением Гердера является «Каллигона», содержащая критику эстетики Канта и дающая наиболее адекватное представление об эстетических дискуссиях того периода.



Глава 6

Немецкая классическая эстетика

6.1. Эстетика Канта

Эстетические взгляды *Иммануил Канта* (1724—1804) изложил в «Критике способности суждения», где рассмотрел эстетику как часть философской науки. Кант анализирует эстетические проблемы всякой связи с немецкой просветительской эстетической традицией. Для просветительской немецкой эстетики главным было найти объективные основы прекрасного. Для Канта предмет исследования — субъективные условия восприятия прекрасного.

Появление системы Канта

... по существу явилось событием, которое потрясло мир, доказав, что эстетическое наслаждение при всей своей самобытности и характерности (моральной, логической, реальной) более глубоко и философично, чем физическая наука¹.

Кант предпринял серьезную попытку преодоления противоречия между эмпирическим и рационалистическим объяснением эстетических проблем. Он критикует как рационализм Баумгартена, так и сенсуалистическую эстетику английских просветителей. Баумгартен отождествлял прекрасное с совершенным, английские просветители прекрасное — с приятным. Но как те, так и другие, по мнению Канта, упускали отличительную особенность эстетического.

Особенность эстетического чувства Кант видит в его *бескорыстии*. Оно, по Канту, сводится к чистому любованию предметом. Следовательно, прекрасное у Канта — *предмет незаинтересованного любования*. Таков его первый признак.

Вторую особенность прекрасного Кант видел в том, что прекрасное представляется предметом *всеобщего любования* без по-

¹ Гильберт К., Кун Г. Указ соч. Кн. 2. С. 342.

мощи понятия, без помощи категорий рассудка. Например, собор Саграда Фамилья в Барселоне испанского архитектора А. Гауди, столетие которого мир отметил в марте 2002 г., вызывает всеобщее восхищение до всякого рационального рассуждения и определения. Эстетические суждения «Восхитительно!», «Как это прекрасно», «Ничего подобного раньше не видел» и тому подобные не требуют логического обоснования.

К характеристике прекрасного Кант относит также понятие «целесообразность». Целесообразность, считает Кант, можно воспринимать в предмете, не создавая представления о какой-нибудь определенной цели. Красота — форма целесообразности предмета, но она воспринимается без представления о цели.

Итак, прекрасное, по Канту, есть то, что *необходимо нравится всем без всякого интереса своей чистой формой*.

Как мыслитель философии Просвещения Кант придает красоте этический характер. В работе «Критика способности суждения» он выделяет, что «прекрасное есть символ нравственно-добраго»¹, а все определения красоты объединяет в одном:

Красотой вообще (все равно, будет ли она красотой в природе или красотой в искусстве) можно назвать выражение эстетических идей².

Но эта эстетическая идея у Канта не адекватна понятию. Это представление, которое «дает повод много думать». И следовательно, никакой язык не в состоянии полностью постигнуть его. Проблемы эстетики Кант решает только через две категории — прекрасного и возвышенного. О комическом он пишет очень мало, трагического вообще не касается.

**Возвышенное
как занятие
воображения**

Характеризуя возвышенное Кант отмечает, что возвышенное в собственном смысле слова ни в какой чувственной форме содержаться не может и касается только идей разума.

Если прекрасное всегда связано с четкой формой, возвышенное можно обнаружить и в бесформенном предмете. Удовольствие от возвышенного Кант называл серьезным занятием воображения.

Если прекрасное привлекает, то возвышенное не только привлекает, но и отталкивает. Основания для прекрасного, по Канту, — вне нас, доля возвышенного — только в нас и в образе мыслей, поскольку возвышенное требует «расположения души». Воспринимается возвышенное всегда с волнением, возникающим при созерцании предметов, по своим масштабам и силе превосходящим привычные предметы.

Кант пишет, что чем страшнее вид возвышенных предметов, тем приятнее на них смотреть в том случае, если сами мы находимся в безопасности. Эти предметы называют возвышенными, потому что они увеличивают душевную силу, позволяют увидеть в себе способность к сопротивлению, дающую мужество сверх обычного и привычного.

Возвышенное, по Канту, — это нарушение меры. Но в нем есть и своя мера. Кант приводит рассказ французского генерала, побывавшего с Наполеоном в Египте, о том, что пирамиды следует рассматривать с определенного расстояния. Издалека они не производят впечатления, а если рассматривать их слишком близко, глаз оказывается не в состоянии охватить их как целое.

Возвышенное возвышает, способствует преодолению страха, вызывая по этому поводу моральное удовлетворение.

Кант утверждает, что суждение о возвышенном требует культуры и развитого воображения.

**Искусство:
механическое,
эстетическое,
изящные**

Искусство, по Канту, надо отличать от ремесла, ибо

первое называется *свободным*, а второе — *наемным искусством*. На первое смотреть так, как будто бы оно вполне удаётся только как игра, т.е. как занятие, которое приятно само по себе: а на второе так, что оно, как работа, т.е. занятие, которое само по себе неприятно (соединено с трудом), заманчиво только по своему результату (например, по вознаграждению) и может быть для кого-нибудь только *принудительно*¹.

Да, искусство — не ремесло и все-таки, подчеркивает Кант, во всех свободных искусствах требуется некоторый «механизм», без которого свободный дух, оживляющий произведение, был бы лишен тела и улетучился.

Одним из первых среди эстетиков Кант дал классификацию искусств. Он полагал, что искусство может быть механическим и эстетическим. *Механическим* он называет искусство, реализующее познание. *Эстетическое* искусство делится, по Канту, на приятное и изящное. К приятным относит, например, сервировку стола или искусство «молоть всякий вздор», словом, такие искусства, которые предназначены для развлечения и времяпровождения.

Изящные искусства — иные. Они дают «удовольствие рефлексии», приближают сферу эстетического к сфере познания, словом, содействуют «культуре способностей души».

Развивая тему классификации искусств, Кант дает классификацию изящных искусств. Для определения критерия клас-

¹ Кант И. Критика способности суждения. — СПб, 1988. — С. 234.

² Там же.

¹ Кант И. Указ соч. С. 173.

сификации Кант вводит понятия «красота мысли» и «красота созерцания», различая виды искусства по видам красоты. В конечном счете обозначаются *три вида изящных искусств*: изобразительное, словесное и искусство игры ощущений.

Изобразительные искусства — это пластика и живопись. Пластика — это ваяние и зодчество. К зодчеству Кант отнес и прикладное искусство.

Живопись Кант делил на искусство изображения природы и искусство изящной компоновки продуктов природы, то есть на собственно живопись и декоративное садоводство.

Словесное искусство у Канта — это поэзия и красноречие. Высшей формой художественного творчества Кант считает поэзию. По его мнению, она «расширяет душу», дает свободу воображения, укрепляет душу.

Третий вид изящных искусств — это музыка, которую Кант ставит на второе место после поэзии по силе вызываемого ею душевного волнения. Вместе с тем Кант считает, что впечатление от музыки мимолетно, она не оставляет места для размышлений.

Не ограниваясь в своей классификации выделением основных видов творчества, Кант указывает на виды искусства, получаемые в результате сочетания основных видов: поэзия в сочетании с музыкой дает пение, пение в сочетании с музыкой — оперу, красноречие в сочетании с живописью — драму.

В работах о Канте советского периода, особенно в учебниках, всегда выделялся «формализм» Канта. Зачастую это происходило из-за «узкой» трактовки отдельных его положений, вырванных из контекста. Критику такого подхода в своей монографии о Канте дал А. Гулыга.

Разбирая теорию познания Канта, — пишет он, — мы утверждали, что он не формалист. Таким он остается и в эстетике. Чтобы постигнуть это, надо только вырывать отдельные фразы из контекста, не рассматривать тезис в отрыве от антитезиса. Вот, например, выдвигается, казалось бы, категорическое утверждение: «Во всяком изящном искусстве главное — форма». Можно было бы оборвать фразу и успокоиться, но все дело в том, что далее следуют пояснения, и вывод недвусмыслен: Такова в конце концов судьба изящных искусств, если их так или иначе не связывают с моральными идеями, единственно которые и вызывают самостоятельное удовольствие¹.

В подтверждение своей мысли о том, что для Канта главным все-таки оказывается не форма, а содержание, Гулыга ссылается на отношение Канта к описанию художником безобразного.

Когда Кант говорит, — пишет Гулыга, — что искусство может прекрасно описывать «вещи, которые в природе безобразны», то речь идет не о любовании безобразным, не о чисто формальном мастерстве.

И в подтверждение своей мысли Гулыга приводит следующие слова Канта: «Ужасы, болезни, опустошения, вызванные войной, могут быть прекрасно описаны как нечто вредное»¹.

Вкус и гений Для адекватного понимания эстетики Канта важно обратить внимание на различие Кантом *восприятия красоты и воспроизведения прекрасного*. На этом основана кантовская концепция вкуса и гения.

Для характеристики вкуса вернемся к пониманию Кантом прекрасного как предмета незаинтересованного любования.

Эстетическое суждение у Канта — суждение рефлексивное, априорное и субъективное. Пространство, время, причина у Канта тоже априорны, но есть разница между двумя типами априорности: пространство, время, причина входят в субстанцию природы, эстетическое априорное суждение всегда субъективно. Это наименование того удовольствия, которое испытываем мы сами, оно не может относиться к чему-то лежащему вне нас.

И Кант для дальнейшего анализа опирается на опыт испытанного удовольствия, все более четко определяя признаки удовольствия, которое называет *рефлексивным суждением*.

И далее Кант следующим образом описывает данный процесс. Иногда человек испытывает чистое удовольствие, в котором нет никакой корысти. Обычно удовольствию предшествуют желание, вожделение, потребность. Те потребности, которые человек испытывает в силу своей принадлежности к животному миру, — это отклики организма животного на окружающий мир. Эти потребности человека являются естественными причинами, порождающими естественные следствия. Удовлетворение в этом случае, по Канту, не является чистым удовольствием. Например, удовольствие, получаемое при еде. Но вместе с тем у естественного удовольствия, полагает Кант, может быть «сопутствующее», доставляемое чувством формы — ритуалом самой трапезы, расставленной на столе посуды и сопутствующих предметов, поведением и одеждой участников трапезы. Это может быть воспринято как бескорыстное удовольствие, чистое любование формой. Удовольствие, связанное с чувственностью — животное и потому корыстное. Наслаждение при созерцании ритмики и пластики прекрасного тела — свободное, чистое.

Корыстное желание жаждет обладания и удовлетворения, бескорыстное — безразлично к существованию предмета.

¹ Гулыга А. Кант. — М., 1994. — С. 193.

¹ Гулыга А. Указ соч. С. 194.

Гилберт и Кун в своей «Истории эстетики» приводят очень удачный пример, иллюстрирующий позицию Канта. Обратившись к «Саже о Форсайтах» английского писателя Голсуорси, они пишут

Возражение Канта против связи корысти с удовольствием в эстетическом опыте могло лечь в основу сатиры Голсуорси на Сомса Форсайта. Восхищение Сомса своей картинной галереей было наслаждением обладателя; вид галереи заставлял его испытывать особенное удовольствие как собственника. Если бы те же самые картины принадлежали другому, интерес Сомса исчез бы¹.

Сам же Кант свою позицию иллюстрирует обращением к своему любимому автору Ж.-Ж. Руссо. Он считает, что, соглашаясь с Руссо, критиковавшим роскошь и то, что человечество ей предавалось, можно вместе с тем испытывать эстетическое удовольствие при виде всей этой созданной роскоши — при виде прекрасных дворцов, картин, скульптуры. С этим последним Кант связывает понятие вкуса: «Суждение вкуса есть созерцательное... суждение»². «Суждение о красоте, к которому применяется малейший интерес... не есть чистое суждение вкуса»³. Таким образом, вкус, по Канту, — это способность представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию.

Если для суждения о произведении искусства нужен вкус, то для их создания нужен гений.

Гения образуют способности души — воображение и рассудок. По Канту, гения характеризуют четыре признака: 1) способность создавать то, для чего не существует и не может в принципе существовать никакое правило; 2) созданное гением произведение должно быть образцом; 3) гений не в состоянии объяснить другим, как возникает его произведение; 4) гениальность возможна только в искусстве и никоим образом не в науке.

В подтверждение четвертого признака Кант рассуждает следующим образом: самый крупный изобретатель от простого ученика отличается всего лишь по степени, тогда как от художника он отличается специфически. Можно все изучить, что Ньютон изложил в своей работе о началах натурфилософии, но научиться вдохновению сочинять стихи — нельзя. Никакой Гомер не сможет объяснить, как соединяются в его голове образы и полные фантазии идеи, потому что он сам этого не знает.

Того, каким образом гений создает свой продукт, даже нельзя и описать или указать научным образом; он здесь дает

свое правило, как природа, и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, даже сам не знает, каким образом в нем являются идеи для этого, и даже не в его власти произвольно и преднамеренно изыскивать такие продукты и передавать свое искусство другим в таких правилах, которые делали бы других способными создавать подобные же продукты.

Обысывая деятельность гения, Кант отмечает, что проявляется она не столько в достижении преднамеренной цели пластического изображения определенного *понятия*, сколько в раскрытии «эстетических идей». И это свидетельство того, что для Канта эстетическая идея шире понятия, она обладает многозначностью. Кант тем самым критикует рационалистическую узость в трактовке художественного образа.

Для понимания эстетических взглядов Канта важно рассмотрение *антиномизма* в понимании Кантом природы суждения вкуса. Прекрасно то, считал Кант, что нравится без понятия, нравится всем и нравится необходимо.

Кант видит возникающую при таком определении трудность. Она в том, что суждение вкуса выражает не качество предмета, а душевное состояние того, кто созерцает. Вместе с тем это суждение, будучи субъективным, претендует на общеобязательность. Эту трудность Кант устраняет, объявляя наличие у каждого человека общего чувства. Необходимость вкуса оказывается субъективной необходимостью. Она коренится в субъекте, в сознании, взятом не в логическом, а в эмоциональном аспекте. Кант анализирует антиномию вкуса. Тезис гласит: суждения вкуса основываются не на понятии, иначе о них можно было бы спорить и решать вопросом посредством доказательства. Антитезис таков: суждения вкуса основываются на понятиях, иначе о них нельзя было бы спорить. Данную антиномию Кант разрешает тем, что само понятие, лежащее в основе суждений вкуса, признается эстетической идеей, которая не может быть определена теоретически, или, как пишет Кант, «эстетическую идею можно назвать *не изъяснимым* представлением воображения»².

Таким образом, по Канту, понятие вкуса — это сверхчувственное понятие разума, которое лежит в основе каждого созерцания и которое не может быть определено теоретически.

Вкусы Канта

Как известно, всю свою жизнь Кант провел в Кенигсберге, никогда никуда не выезжая, а потому со многими произведениями искусства был знаком только по их описанию в книгах. И тем не менее, это знакомство было настолько основательным, что часто поражало совре-

¹ Гилберт К., Кун Г. Указ соч. Кн. 2. С. 354.

² Кант И. Указ соч. С. 50.

³ Там же. С. 44.

¹ Кант И. Указ соч. С. 179.

² Там же. С. 221.

менников. Так, один англичанин, услышавший от Канта описание Вестминстерского моста, решил, что Кант по образованию архитектор и прожил несколько лет в Лондоне.

Предпочтение в изобразительном искусстве Кант отдавал живописи, знал работы Дюрера, Крахаха, Рембрандта, Рейсдаля. Произведения великих итальянских художников ему видеть не довелось. Очень любил театр и часто его посещал, любил музыку. Но особенно высоко Кант ценил поэзию, римскую литературу ценил выше греческой, полагал, например, что у Вергилия больше вкуса, чем у Гомера. Восторгался Шекспиром, писал стихи и даже однажды получил предложение возглавить в университете кафедру поэзии.

6.2. Эстетика Шеллинга

Ф.В.Й. Шеллинг (1775—1854) уделил большое внимание вопросам искусства в своих работах «Система трансцендентального идеализма», «Философия искусства» и «Об отношении изобразительных искусств к природе». В этих работах он излагает понимание искусства как осознание художником гармонии между субъективным и объективным, как «самосозерцание духа». Оно возможно только на произведении искусства, которое, по Шеллингу, является продуктом творческой гениальности. Потребность в творчестве — это потребность природы, и нечто «непостижимое», которое мы зовем гениальностью, придает объективность осознанному художником.

Содержание художественного произведения всегда шире, чем собирался высказать художник. Благодаря этой «широте» произведение искусства приобретает характер «чуда», которое «даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия». Помимо своего замысла, писал Шеллинг, художник вкладывает в свое произведение «некую бесконечность, недоступную для конечного рассудка». Примером для Шеллинга была греческая мифология, подтверждающая мысль о «бесконечности бессознательности», поскольку она возникла в результате бессознательного народного творчества. Аналогичную мысль до Шеллинга сформулировал Кант понятием «эстетическая идея». Оба мыслителя подчеркивали многозначность художественного образа.

Из понятия «бесконечность бессознательности» Шеллинг выводит понятие красоты. Это выраженная в конечном бесконечность. Красота, по Шеллингу, — характеристика искусства», которого не бывает без прекрасного.

Шеллинг противопоставляет искусство всем другим видам деятельности человека. Его особенность в отличие, например, от самого совершенного ремесла в том, что последнее всегда преследует какую-то внешнюю цель, а искусство ничему внешнему не подчиняется.

Понятие искусства для Шеллинга было производным от понятия философия искусства. В своих лекциях по философии искусства, прочитанных в университете в 1802—1803 гг., составивших его труд, «Философия искусства», Шеллинг писал, что с самого начала он представлял искусство не как определенное явление, а как вселенную в виде искусства, философию искусства как науку о вселенной, выраженную категориями искусства.

Шеллинг считал, что такой априорный процесс обеспечит эстетике научный характер. Царство искусства должно рассматриваться как некое органическое целое, подобное природе. Саму сущность искусства Шеллинг определял в его связи с философией. Философия формулирует идеи, «вечные понятия», отражающие в сфере идеального проявления абсолюта. Искусство также представляет собой *идею, но только воплощенные в предметах*. Априорный метод признает только отдельные художественные произведения. К таким Шеллинг относил произведения Гомера, Данте и Шекспира.

Искусство воспроизводит идеальные модели. Реальнее предметы — всего лишь искаженные и бледные их прообразы.

Музыка — идеальная модель ритма вселенной, скульптура — органической природы. Эпос Гомера — это олицетворение тождества, через которое история основывается на абсолюте, писал Шеллинг, и в каждой картине этого эпоса нам открывается интеллектуальный мир.

Непосредственным началом всякого искусства является *Бог*. Художник своим творчеством обязан «вечной идее человека, воплощенного в Боге, который связан с душой и составляет с ней единое целое». Это присутствие божественного начала в человеке и есть *гений*, тот талант, который позволяет индивиду овеществить идеальный мир.

Гений отличается от всего того, что не выходит за рамки таланта или умения, своей способностью разрешать противоречие, абсолютное и ничем другим непреодолимое. Во всяком продуцировании, даже в самом обычном и повседневном, наряду с сознательной деятельностью присутствует и деятельность бессознательная; однако лишь то продуцирование, условием которого служит бесконечное противоречие между ними, является эстетическим и доступным только гению¹.

¹ Шеллинг Ф.В. Й. Сочинения. Т. 1. — М., 1987. — С. 482

Эту идею, сформулированную в работе 1800 г. «Система трансцендентального идеализма», Шеллинг пояснил в «Философии искусства». В человеческом организме происходит синтез сознательного и бессознательного начал до разграничения их человеческим разумом. Искусство же оба этих начала воссоединяет после их разделения в сознательной жизни. Поэтому скульптор или художник, воспроизводящий природу, должен прежде всего мысленно покончить с этим разделением, осуществленным человеческим сознанием. Он обращается к подсознательному, где человек и природа едины. Отношение его к внешнему аспекту естественного мира проходит через две стадии: 1) человек должен отвлечься от производимых внешней природой впечатлений, что открывает ему источник творческой энергии собственного разума; 2) и лишь после этого он вновь обращается к природе.

Систематизация искусств

Шеллинг осуществил систематизацию искусств, аналогичную своей общеподобной философской системе. Он выделил два параллельных ряда — реальный и идеальный. *Реальный ряд* — это музыка, живопись, пластика, *идеальный ряд* — литературные жанры. Суждения Шеллинга о музыке носят умозрительный характер, о живописи — выдают знатока. На первое место среди живописцев Шеллинг ставит Рафаэля, по мастерству рисунка — Микеланджело, по искусству светотени — Корреджо и по колориту — Тициана. В музыке, по мнению Шеллинга, нет образов. Образность начинается только в живописи.

Пластика имеет свою музыку, живопись и собственно пластику. Музыкой пластики Шеллинг считал архитектуру, которую называл также «застывшей музыкой». Он видел в архитектуре и ритм, и гармонию, и мелодию. Например, три античных архитектурных ордера. Пример ритма — дорический ордер, гармонии — ионический, мелодии — коринфский.

Шеллинг приводит рассказ римского архитектора I в. до н. э., автора «Десяти книг об архитектуре» Витрувия о том, как был изобретен коринфский ордер. Скончалась молодая девушка, невеста. И на могилу поставили ее любимую вазу, положив под сосуд черепицу. Побег аканфа проросли под черепицей и обвили вазу листьями. Архитектор Каллимах, увидев эту форму, воспроизвел ее на колоннах, изготовленных для коринфян. И Шеллинг заключает, что совершенная форма искусства была создана природой.

Проводя идею, что гений человека продолжает дело природы, Шеллинг, подобно Гёте, Гоголю и Гюго, воспекает готический собор: Он увидел его в виде

огромного дерева, которое из сравнительно узкого ствола распускает громадной величины крону, распространяющую свои

сучья и ветви во все стороны ввысь. Множество более мелких зданий, прилаженных к главному стволу, каковы боковые башенки и т.д., благодаря которым здание простирается во все стороны в ширину, представляет собой лишь воспроизведение этих сучьев и ветвей дерева, разросшегося в целый город; еще более непосредственно связана с этим первообразом повсюду прилаженная и нагроможденная листва¹.

Займствуя символику из древних восточных мифологий, Шеллинг считал человека подобием универсума, отдельные части тела которого символизируют структуру мирового целого. Вертикальное положение человека означает освобождение от земли, устремленность к звездам, Симметричное построение означает уничтожение полярности востока и запада. Голова — это небо и солнце, грудь означает переход от неба к земле... Человек — это микрокосм, а космос представляет собой макрокосмос. Человеческая фигура была для Шеллинга средством выражения пластики, круглой скульптурой своих идей.

В скульптуре, по мнению Шеллинга, человек возвращается к исходной точке, к универсуму, к вечной природе.

Для продвижения вперед художник должен покинуть сферу реального и обратиться к поэзии как форме идеальной сферы искусства.

По своим духовным возможностям поэзия выше изобразительного искусства. Искусство лишь выражает идеи, поэзия их созидает. В поэзии нет иной цели, кроме самой себя. Особенно свободной Шеллинг считал лирическую поэзию.

Шеллинг уделил внимание анализу эпоса и его современной форме — роману. По его мнению, роман должен быть зеркалом мира, зеркалом своего века. Он должен склоняться к ясному спокойному созерцанию. Каждое слово романа должно быть золотым. Роман является окончательным прояснением духа и потому может быть результатом только зрелого духа. Роман для Шеллинга был особенно важен, потому что в нем он видел соединение эпоса и драмы, а не просто эпос в чистом виде. Образец романа Шеллинг видел в двух произведениях — «Дон-Кихот» Сервантеса и «Вильгельм Мейстер» Гёте.

Шеллинг писал, что роман Сервантеса зиждется на весьма несовершенном и даже сумасшедшем герое, который, однако, настолько благороден, проявляет подчас столько мудрой рассудительности, что ни одно оскорбление, которому он подвергается, не может его по-настоящему унижить. А образ Санчо Панса Шеллинг называет «непрерывным праздником для ума».

Из всех литературных жанров Шеллинг выше всего ценил драму. Он истолковывал ее как трагедию. Суть трагедии он ви-

¹ Цит по: Гулыга А. Шеллинг. — М., 1994. — С. 157—158.

дел в несчастье, predetermined необходимостью. Величайшим трагиком нового времени он считал Шекспира, знавшего, по мнению Шеллинга, высшую красоту лишь как индивидуальный характер.

Комедию он считал обратной стороной трагедии, возникающей, если необходимость переносится из объекта в субъект. Когда трус вынуждается к тому, чтобы быть храбрым, когда скупому приходится расточать свои богатства, когда жена играет роль мужа, и наоборот — это смешно. Комедию самого высокого стиля Шеллинг видел как в античности — у Аристотеля, так и в современной ему Германии, каковой, по его мнению, был «Фауст» Гёте. Произведение Гёте было комедией для Шеллинга в том смысле, в каком комедией назвал свое произведение Данте, высоко ценимый Шеллингом. Влекомый страстями, Фауст впустую растрачивает свои возможности. И осуществляется предсказание Мефистофеля:

Я жизнь ему изведать дам в избытке,
И в грязь втопчу, и тиною оплету.
Он у меня пройдет всю жуть, все пытки,
Всю грязь ничтожества, всю пустоту!

Шеллинг создал умозрительную историю искусств, и чтобы отразить в истории человечества воплощение божественного начала, он объединил язычество греков с учением христианства. В философии искусства он пояснил такую необходимость следующим образом: в то время как цель греческой мифологии была в том, чтобы представить бесконечное через конечное, что является символизмом, задача христианской религии состояла в том, чтобы поглотить конечное бесконечным и преобразовать его в аллгорию бесконечности.

В образе Христа Шеллинг видел конец прежней эпохи: воплощение бесконечного начала в конечном божественном существе, что как бы символизирует завершение прежней эпохи. А за ним, пишет Шеллинг, идет дух, идеал, направляющее начало современного мира.

«Пророчества Шеллинга для будущего, — пишут в «Истории эстетики» Гилберт и Кун, — заключаются в том, что они предвещают возврат мира древности, но мира, перевоплощенного и облагороженного духом нашей эпохи».¹

Пока круг развития не завершен, считал Шеллинг, всякое произведение искусства надлежит рассматривать как предвосхищение грядущего завершения, и художник должен показывать мир в его становлении. При этом перед каждым художником неизбежно встает вопрос об отношении к природе. Эту проблему

¹ Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Кн. 2. С. 457.

сам Шеллинг поставил в своей речи в Мюнхенской академии художеств 12 октября 1807 г. В ней он выступил против рабского копирования природы и против принципа идеализации, поскольку она ведет к копированию античных образцов. Следовательно, искусство не есть ни воспроизведение природы, ни подражание античным образцам.

Искусство у Шеллинга выступает полным и действительным выражением идей, с чем был решительно не согласен Гёте.

6.3. Эстетические взгляды Фихте

Поводом для занятий эстетическими вопросами для И.Г. Фихте (1762—1814) послужили «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера. В статье «О духе и букве в философии», посланной в журнал Шиллера «Оры», Фихте выразил свое несогласие с позицией Шиллера. О проблемах эстетики Фихте писал также в своей работе «Система учения о нравственности по принципам наукоучения».

Расхождения с Шиллером состояли в следующем: Шиллер утверждал в своих «Письмах...», что свобода будет обретена в результате эстетического воспитания. Фихте же был уверен, что свобода — условие существования эстетического чувства. Единственным источником эстетического побуждения для Фихте был внутренний мир человека, мир духовной красоты, по Фихте, находится внутри человека.

Философия учит нас все отыскивать в Я, — пишет он в работе «О достоинстве человека», — Впервые через Я входят порядок и гармония в мертвую и бесформенную массу. Единственно через человека распространяется господство правил вокруг него до границ его наблюдения, и настолько он продвигает дальше это последнее, тем самым продвигаются дальше порядок и гармония... В Я лежит верное ручательство, что от него будут распространяться в бесконечность порядок и гармония там, где их еще нет, что одновременно с подвигающейся вперед культурой человека будет двигаться и культура вселенной¹.

Человек действует по идеалу, организуя всю окружающую его среду в соответствии с ним. Внушая ему мысль, искусство поднимает людей до свободного человечества, освобождает от уз чувственности, готовит к добродетели.

...вокруг человека облагораживаются души; чем больше кто-либо — человек, тем глубже и шире действует он на людей, и то, что носит истинную печать человечности, будет всегда оценено человечеством, каждому чистому проявлению гуманности

¹ Фихте И.Г. Соч. в 2т. Т. I. — СПб, 1993. — С. 437—438.

открывается каждый человеческий дух и каждое человеческое сердце.¹

Искусство у Фихте отличается и от науки, развивающей рас-судок, и от морали, имеющей отношение к сердцу. Искусство же развивает человека как целостность, как личность.

Важную роль искусства Фихте видел в том, что оно готовит человека к философскому пониманию действительности. Сам Фихте считает, что философское понимание действительности с точки зрения его философии — сложно. С ее позиций мир понимается как продукт деятельности нашего самоограничения (есть Я, которое полагает не — Я) и как продукт деятельности нашего самосознания. А искусство воплощает идею мира в чувственный объект, который представляется обыденному сознанию целостным, данным и сотворенным. Мир — необходимое произведением духа.

В творчестве Фихте нашла отражение проблема гениальности. Он сторонник естественной природы гениальности: природа создает гения, а гений — художника. Без гения творчество, по Фихте, вообще невысказуемо, и эстетический принцип не имеет отношения ни к познанию, ни к практической деятельности.

Очень важным для художественного произведения Фихте считал «дух». Под ним он понимал «внутреннее настроение художника, выражение его свободного духовного творчества». Будучи сторонником кантовского спартански-стойческого понимания долга, Фихте, продолжая в этом вопросе линию Канта, низводил чувственность в искусстве до степени чего-то второ-степенного.

6.4. Эстетика Гегеля — теория искусства

Проблемы эстетики Г.В. Гегель (1770—1831) рассматривает в таких своих работах, как «Феноменология духа», «Философия духа» и «Лекциях по эстетике», прочитанных им в Гейдельбергском и Берлинском университетах в 1817—1829 гг.

Искусство, по Гегелю, — этот ступень в развитии абсолютного духа, одна из его форм наравне с религией и философией. В искусстве абсолютный дух познает себя в форме созерцания, в религии — в форме представления, в философии — понятия. Искусство, считает Гегель, — самая несовершенная форма самосознания абсолютного духа.

Эстетика Гегеля — это теория искусства.

Красота Красота искусства выше естественной красоты, поскольку дух превосходит природу.

Гегель отмечал, что эстетические отношения антропоморфны, красота всегда человечна. Например, животных человек навивает красивыми только в том случае, если они обнаруживают качества, присущие человеку: добродушие, силу, храбрость. Крокодил, например, безобразен, потому что он представляет угрозу человеку.

Красота у Гегеля — чувственная форма истины. Искусство использует чувственный материал. Чувственность в искусстве отличается от чувственности в жизни: в искусстве это видимость. Художественное произведение находится между непосредственной чувственностью и мыслью, принадлежащей области идеального.

В искусстве чувственное одухотворяется, а духовное получает чувственную форму.

Красоты нет вне яркого восприятия — такова идея Гегеля о чувственной природе эстетического.

Системность Гегель — системник и поэтому теорию искусства он также представил в виде системы. В качестве принципа систематизации он использовал исторический метод. Исходной является категория прекрасного, а все остальные понятия — ее конкретизация. Расположены они в той последовательности, в какой, по мнению Гегеля, происходила смена различных художественных форм.

Он пишет о трех формах искусства — символической, классической и романтической. Критерием оценки является соотношение между художественным содержанием и его воплощением. Символическая форма была главной на Востоке, классическая — в античности, романтическая — в христианстве. Подлинным искусством Гегель признает только классику. На этапе романтического искусства мысль и рефлексия обгоняют художественное творчество, и оно уступает им. Поэтому, считает он, что искусство перестало быть высшей потребностью духа.

С различными формами искусства Гегель связывает систему разных искусств, различие которых обусловлено различием материала.

Началом искусства Гегель считал архитектуру, в целом соответствующую символической ступени развития художественного творчества. Классическое искусство — это скульптура, а романтические искусства — живопись, музыка и поэзия.

Форма архитектуры символична, ее Гегель называет «предискусством», отягощенным вне художественной потребностью. Формы искусства — это ступени развития идеала.

Скульптура — Подлинным искусством в его завершенной классической форме считал Гегель скульптуру. Классическая скульптура, по Гегелю, была только в Греции. Египетской скульптуре не хватает грации и жизненности. Ее поза кажется неестест-

¹ Фихте И.Г. Указ. соч. С. 438—439.

венной и принужденной. Ноги с большими ступнями прижаты друг к другу, руки висят, как плети, мускулы только намечены. Нет одухотворенности в лицах. Гегель понимал, однако, что это не результат неумения, а дань канону и традиции.

Как классический образец, Гегель ценил греческую скульптуру потому, что она выражала подлинную свободу творчества, в ней всеобщность значения воплощалась в индивидуальности образа, чувственные формы возвышались до выражения их духовного смысла. В греческой скульптуре, по мнению Гегеля, нашел наиболее полное воплощение высший принцип искусства — принцип единства всеобщности и индивидуальности.

Рассматривая в «Лекциях по эстетике» античную скульптуру, Гегель опирался на работы величайшего знатока греческой скульптуры — Винкельмана. Гегель вспоминает знаменитый спор, возникший за полвека до его «Лекций» вокруг описания Винкельманом скульптурной группы «Лаокоон». Винкельман полагал, что гибнущий герой издает не безумный крик, а приглушенный стон, что соответствовало греческому идеалу красоты, требовавшему величия и спокойствия даже в самую трагическую минуту. Лессинг в работе «Лаокоон» возражал Винкельману, отмечая, что сдержанность героя скульптуры продиктована не духовной стороной предмета, а ограниченной возможностью скульптуры вообще. Скульптура как жанр имеет предел в передаче страстей и заставляет скульптора ограничиваться изображением только телесной красоты. Гегель посчитал весь этот спор надуманным, но, как пишет А. Гулыга, усвоил его положительные результаты,

В анализе группы «Лаокоон», — пишет Гулыга, — он тонко подмечает, что по пониманию позы и способу разработки это произведение принадлежит не к классическому периоду, а к более поздней эпохе, которая стремится заменить простую красоту и жизненность тем, что выставляет напоказ свое знание строения и мускулатуры человеческого тела, желает нравиться утонченной прелестью обработки. «Шаг от наивности и величия искусства к манерности уже сделан».

И дальнейшая история скульптуры для Гегеля — это ее распад. Скульптура уступает свое первенство поэзии, живописи и музыке как более подходящим для передачи внутренних переживаний человека.

Романтические искусства: живопись, музыка, поэзии

Анализируя живопись, Гегель отмечает, что она еще более абстрактна, чем скульптура. Предметом живописи являются конкретные вещи, но во всех ее произведениях зерном содержания, по словам Гегеля, выступают не сами предметы, а чувство художника. И потому картина — это не копия внешних предметов, а вложенные в нее чувства художника.

Сравнивая живопись с музыкой, Гегель открывает в живописи две стороны: глубину сюжета и субъективное искусство созидания, подвергая обстоятельному анализу каждую из этих сторон.

Гегель подробно описывает различные душевные состояния, которые являются или могут стать содержанием художественного полотна. При этом он часто вступает в полемику и с самими творцами — художниками. Так, отстаивая право любви, страдания, примирения на то, чтобы быть содержанием картины, Гегель пишет:

Легко, даже слишком легко придать картине большой интерес тем, что центральная фигура устремляет взор к небу, к потустороннему, и в наши дни это легкое средство пускается в ход; бог, религия превращаются в основу государства или все доказывается цитатами из библии, вместо того чтобы опираться на смысл действительности¹.

И далее, критикуя за это Гвидо Рени², Гегель пишет:

Например у Гвидо Рени это уже стало манерой письма — вводить в свои картины такое направление взора и устремленный взгляд. Так, например, мюнхенская картина вознесения Марии заслужила величайшую славу у друзей и знатоков искусства; во всяком случае этот ореол просветления, падение души и освобождение ее в небе, весь вид фигуры, устремляющейся в небо, яркость и красота красок вызывают сильнейшее впечатление³.

Но вместе с тем Гегель не может воздержаться от следующего замечания: «Но мне кажется, что для Марии больше подходит, когда она изображается со свойственной ей любовью и отрадой, со взором, обращенным на младенца»⁴.

И вообще, считает Гегель:

... непосредственным содержанием живописи, которое должно быть прочувствовано и изображено, является жизнь духа, душа в ее страданиях любви, а не непосредственные телесные страдания известного лица, скорбь о страданиях других или собственная внутренняя скорбь по поводу своего ничтожества.

Гегель не исключает природу из объектов живописи. Но для понимания, в каком смысле он включает природу в число объектов живописи, Гегель вводит чисто эстетическое понятие «проникновенность» и пишет, что проникновенность «и в безоговорочно внешнем может найти созвучие с душой и в объективности как таковой усвоить черты, родственные духовному началу».

¹ Гегель. Соч. Т. XIV. — М., 1958. — С. 42.

² Гвидо Рени (1575—1642) — итальянский живописец болонской школы.

³ Гегель. Указ. соч. С. 42—43.

⁴ Там же. С. 43.

Конечно, считает Гегель, по своему непосредственному впечатлению природа есть просто природа, но она вносит в душу определенные настроения, соответствующие ее строю. И «человек может влиться в эту живость, в эту созвучность души и чувства и, таким образом, быть проникновенным также в отношении природы»¹.

Анализируя различные аспекты живописи, Гегель пишет о ее практической значимости в жизни человека. Так, он отмечает, что живопись «нас всецело вводит в современные условия повседневной, близкой нам действительности², а также она «умеет удержать за собой такие сюжеты, которые своей мимолетностью в действительной жизни не позволяют нам с ними освоиться»³. Живопись как бы замедляет мимолетное, обуславливая магию их созерцания изменчивой мгновенной окраской. Вот какой пример приводит Гегель:

Так, например, отряд кавалеристов в своей группировке может мгновенно меняться по состоянию каждого отдельного кавалериста. Если бы мы сами были в отряде, то нам пришлось бы заняться совершенно другим делом, а не наблюдать за живостью этих перемен... Художник же подкрадывается к самым мгновенным движениям, к самым мимолетным движениям лица, к самым незначительным оттенкам цветов в этой подвижности и воспроизводит все это ради живости вида, который безвозвратно исчез бы без художника.

Признавая прогресс в живописи, Гегель отмечает, что ее цель — «добраться до *портрета*». Но чтобы портрет оказался подлинным произведением искусства, в нем «должно запечатлеться единство духовной индивидуальности, а духовный характер должен стать преобладающим и выделиться на первый план»⁴.

Переходя к рассмотрению музыки, Гегель отмечает как главную ее особенность «крайнюю субъективную проникновенность как таковую». Живопись тоже выражает внутреннюю жизнь, выражает настроение, сердечные чувства, конфликты и т.д. Но в живописной картине мы имеем объективные явления, от которых отличается наше «я».

Как бы мы ни углублялись в предмет, ситуацию, характер, формы статуи или картины, как бы ни удивлялись художественному произведению и не забывали о себе, как бы мы ни были полны им, все равно эти художественные произведения ос-

¹ Гегель. Указ соч. С. 44.

² Там же. С. 48.

³ Там же.

⁴ Там же.

таются самостоятельно существующими объектами, в отношении к которым мы остаемся лишь зрителями¹.

И далее Гегель дает гениальное отличие музыки от живописи:

В музыке, — пишет он, — это различие исчезает. Ее содержание есть само по себе субъективное, и выражение его также не приводит к возникновению пространственно *пребывающей* объективности, а показывает своим неударжимым свободным исчезновением, что оно не заключает в себе самостоятельной стойкости, а сохраняется лишь внутренним и субъективным миром и должно существовать только для субъективности внутренней жизни².

Композитор творит в свободной стихии внутренней жизни.

Гегель различал два вида музыки — музыку «самостоятельную», таковой считал инструментальную музыку, и «несамостоятельную» — аккомпанемент, музыку, связанную с текстом, — оперу.

Каждый вид искусства, включая и музыку, Гегель анализирует весьма профессионально. В музыке он детально рассматривает такие ее характеристики, как темп, такт, ритм, гармонию и мелодию.

Третью сторону романтического искусства составляет *поэзия*. Это, отмечает Гегель, — искусство слова, которое

... с одной стороны, как и музыка содержит принцип восприятия задушевности как задушевности, чего не хватает архитектуре, скульптуре и живописи, с другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувства она сама становится объективной действительностью, но безусловно чуждой определенности скульптуры и живописи.

По мнению Гегеля, поэзия более других искусств способна раскрыть полноту обстоятельств, последовательность и смену душевных движений и страстей.

За пределами искусства — проза Поэзию Гегель противопоставляет *прозе*, которая, по его мнению, уже находится за пределами искусства. К прозе Гегель относит историческое описание и красноречие.

Темы *исторической прозы*: развитие человеческой жизни, судьбы народов и выдающихся лиц, которые могут быть значительными и интересными, и «всю пестроту этих событий и характеров» историк вынужден включать в круг своих представлений после осмысления по-своему исторических событий. Историк не имеет права довольствоваться просто достоверностью

¹ Гегель. Указ. соч. С. 97.

² Там же. С. 97.

отдельных фактов, он обязан систематизировать воспринятое, формировать его и так сопоставлять и группировать отдельные черты, случаи, действия, чтобы

с одной стороны, пред вами в живых характеристических чертах воскресла отчетливая картина жизни нации, эпохи, внешних обстоятельств и внутреннего величия или слабостей действующих лиц; с другой стороны, всех частей должна явствовать их связь... В этом смысле мы еще и теперь говорим об искусстве Геродота, Фукидида, Ксенофонта, Тацита и немногих других — их рассказами мы неизменно будем восхищаться, как классическими произведениями словесного искусства¹.

Выделяя прозаические элементы исторической эпохи, Гегель называет следующие из них: общественная жизнь, обусловленные ею изменения и разлад между субъективным своеобразием и неизбежным для общего дела сознанием законов. И историк, считает Гегель, не имеет права «погасить эти прозаические характерные черты... или превратить их... в поэтические»².

Другой формой прозы Гегель считает *красноречие*, которое «уже приближается к свободному искусству».

Высказывание оратора — это, как правило, его свободное суждение и собственное убеждение. Оратор свободен в отношении развития этого содержания, он должен привести слушателей к определенному убеждению, для чего оратор воздействует на «всего человека», на его чувства, созерцание и т.д. Тем не менее ораторское искусство — это не поэзия, поскольку главная цель красноречия лежит за пределами искусства. Оратор всегда учитывает место своего выступления, характер слушателей и степень их образованности.

В красноречии, — пишет Гегель, — искусство выполняет лишь функцию вспомогательной деятельности, привлеченной для оказания помощи; цель в собственном смысле вовсе не имеет отношения к искусству, она — практического характера, обучение, наставление, решение в области правовых отношений, решение государственных вопросов и т.п.³

В отличие от исторической прозы и красноречия поэтическое произведение искусства, по мнению Гегеля, «не преследует никакой другой цели, кроме создания и наслаждения прекрасным: цель и осуществление здесь непосредственно даны в произведении, тем самым самостоятельно в себе завершено»⁴.

¹ Гегель. Указ соч. С. 181.

² Там же. С. 183.

³ Там же. С. 186.

⁴ Там же.

Гегель так характеризует специфику художественной деятельности: «художественная деятельность не есть средство в отношении результатов, вне ее находящегося, но цель, непосредственно замыкающаяся в себе самой при своей реализации»¹. В этих словах — близость с Кантом и его теорией незаинтересованной красоты. Поэзия и проза (как ее понимал Гегель) — антиподы. В прозе он видел главным не образ, а *смысл*, становящийся содержанием, благодаря чему представление превращалось в голое средство доведения содержания до сознания читателей.

Хотя художественная проза активно развивалась во времена Гегеля, он, не уделив своей эстетике ей должного внимания, легко делает вывод о гибели искусства. И его эстетика оказывается эстетикой парадокса: настойчиво проводя идею прогресса искусства, Гегель ограничил этот прогресс только давно прошедшим временем. И хотя он очень хорошо знал современное искусство — живопись, театр, музыку — это не изменило его абсолютной уверенности в том, что век искусства — позади. Грядет эпоха науки.



¹ Там же. С. 186.

Глава 7

Марксистская эстетика

7.1. Маркс и Энгельс — создатели марксистской эстетики

Эстетические взгляды Карла Маркса (1818 — 1883) и Фридриха Энгельса (1820—1896) — часть их общей теории. Они рассматривали искусство как *составную часть общесторического процесса*, основу которого они видели в развитии способа производства. И именно «способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще»¹.

«Общественное бытие определяет сознание»

Ключевым для марксистского понимания природы и происхождения искусства является положение Маркса, по которому «не сознание людей определяет их бытие, а наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»².

Усматривая в экономическом базисе определяющий принцип развития искусства, Маркс и Энгельс тем самым рассматривали его как нечто вторичное по отношению к экономическому базису. Вместе с тем, как видно из работ Маркса, капитализм никогда не был для него чем-то простым. Он представил его в своих работах, и прежде всего в «Капитале» как сложное и подвижное переплетение и взаимодействие его различиях сторон, где экономический фактор оказывается определяющим моментом лишь в конечном счете. Эту мысль четко сформулировал Энгельс:

Политическое, правовое, философское, религиозное литературное, художественное и т.д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной*, что только оно является *активным*, а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономи-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 13. С. 7.

² Там же.

ческой необходимости, в конечном счете всегда прокладывающей себе путь... Следовательно, экономическое положение не оказывает своего воздействия автоматически, как это для удобства кое-кто себе представляет¹.

Таким образом не отрицая относительной самостоятельности искусства, создатели марксистской теории подчеркивали его активную роль в истории. Такую точку зрения подтверждает мысль Маркса о том, что возможно расхождение между общим состоянием общества и расцветом в нем искусства. *

Относительно искусства, — пишет Маркс, — известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир².

Любопытно положение Маркса о том, что некоторые формы искусства возможны только на низких ступенях общественного развития, например, героический эпос.

Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?³

Важнейшим принципом марксовской методологии при анализе произведений искусства был принцип исторической конкретности, который, по мнению Маркса, был гарантией от всякого схематизма.

Маркс и Энгельс выделили несколько аспектов значения искусства для человека. Прежде всего и неоднократно они выделяли *познавательную роль* искусства. Так, характеризуя творчество известных английских писателей XIX в. — Диккенса, Теккерея, Бронте, Гаскелл, Маркс отметил, что они «раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые»⁴.

Аналогичную мысль высказал Энгельс, рассматривая творчество Бальзака. В «Человеческой комедии», — пишет Энгельс, — Бальзак «дает самую замечательную реалистическую историю французского общества»⁵, из которой он, Энгельс даже в смыс-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Т. 39. С. 175.

² Там же. Т. 12. С. 736.

³ Там же. С. 736—737.

⁴ Там же. Т. 10. С. 648.

⁵ Там же. Т. 37. С. 36.

ле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов этого периода¹.

Подчеркивая *дейтельную суть* искусства, Маркс показал, что воздействуя на аудиторию, искусство формирует ее и, в свою очередь, формируется под ее воздействием:

Предмет искусства создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета².

Рассматривая искусство как *отражение действительности*, Маркс и Энгельс постоянно подчеркивали, что отраженная действительность вовсе не сводится к случайным, преходящим явлениям. Художник должен правдиво изображать реальный мир, глубоко проникая в его сущность. Они были против схематизма в отражении окружающего мира. Например, основным недостатком драмы Лассаля «Франц фон Зиккеген» Маркс считал, что автор превратил индивидуализм в «простые рупоры духа времени»³. А Энгельс, в высказываниях которого большое внимание уделяется реализму, дал определение реализма в литературе, считавшееся классическим в советской эстетике:

На мой взгляд, — писал Энгельс, — реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах⁴.

Раскрывая понимание «типичного» в марксистской эстетике, один из наиболее талантливых ее представителей М.Ф. Овсяников писал:

Согласно Марксу и Энгельсу, типичное не есть тощая абстракция какой-нибудь черты характера, ни натуралистическое «среднее», ни «идеальное» Шиллера, а диалектическое единство существенных черт, в котором отражается во всем богатстве жизнь с ее важнейшими общественными, морально-философскими, идейными противоречиями эпохи. В типе органически соединяется закономерное и конкретно являющееся, общечеловеческое и исторически преходящее, социально-всеобщее и индивидуальное⁵.

Маркс и Энгельс считали, что в условиях классового общества искусство имеет *классовой характер*, связано с классовой

борьбой, и само является частью этой борьбы. Проявлением классового характера искусства они считали его тенденциозность. «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой, — писал Энгельс в письме к М. Каутской. — Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство «Коварства к любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политическая тенденциозная драма. Современное русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны»¹. Для Маркса и Энгельса искусство было одним из средств классовой борьбы. Ими были сформулированы принципы политики пролетарской партии в области искусства литературы.

7.2. Ленинский принцип партийности в искусстве

В.И. Ленин (1870—1924) в своей деятельности уделял большое внимание вопросам искусства, поскольку относился к нему прежде всего как и средству коммунистического воспитания, средству преобразования действительности на коммунистических началах. Для него вопросы искусства были частью *общепартийного дела*, полем жесткой борьбы с идейными оппонентами.

Центральным понятием ленинской эстетики было понятие *партийности искусства*. Оно явилось развитием идей основателей марксизма о классовости и тенденциозности. Идея партийности литературы у Ленина — это идея *социальной направленности искусства*.

Принципы партийности и социальной направленности искусства Ленин изложил в статье «Партийная организация и партийная литература»:

Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого великого социального-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы².

Этот принцип партийности и все установки, содержащиеся в ленинской статье, были навязаны советской художественной культуре в качестве *сine qua non* (необходимого условия) ее

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Т. 37. С. 36.

² Там же. Т. 12. С. 718.

³ Там же. Т. 29. С. 484.

⁴ Там же. Т. 37. С. 35.

⁵ Марксистско-ленинская эстетика. — М., 1973. — С. 31.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Т. 36. С. 333.

² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 100—101.

существования. Те художники, кто даже в самой малой степени этому сопротивлялись, были уничтожены или упрятаны в ГУЛАГ. За годы советской власти было репрессировано 600 писателей. Это были те, кто не разделял ленинский идеал «свободной литературы»:

Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность¹.

Ленинский принцип партийности не только породил строжайшую цензуру и способствовал истреблению лучших деятелей культуры, он существенно снизил ее художественный уровень, сделав его судьей и критерием художественности мнения «некультурных» масс», слабо разбиравшихся в искусстве. Но это соответствовало ленинской концепции «народности искусства, которую он изложил в беседе с К. Цеткин:

Искусство принадлежит народу, — говорил Ленин. — Оно должно уходить своими глубоко корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их².



¹ В.И. Ленин о литературе и искусстве. — М., 1969. — С. 663.

² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.



Глава 8

Эстетические взгляды мыслителей XIX столетия

8.1. Концепция эстетического созерцания А. Шопенгауэра

Сущность метафизики Артура Шопенгауэра (1788—1860) выделена уже названием его основной работы — деление мира на мир ноуменов и феноменов: «Мир как воля и представление» (1819). Человеку дано только постижение феноменального мира. Четкий порядок в воспринимаемом нашими чувствами мире наука устанавливает с помощью категорий времени, пространства и причинности. За миром воспринимаемых человеком явлений лежит ноуменальный мир — по Шопенгауэру, это мир разумного начала, слепой злой воли.

Введение злой воли дает пессимистическую концепцию человеческой жизни. А потому и наслаждение у Шопенгауэра не является положительным состоянием, а лишь отсутствием боли. В подтверждение своей точки зрения Шопенгауэр приводит слова Аристотеля: из «Никомаховой этики»: «человек благоразумный стремится к беспечальному, а не к приятному».

Искусство —
высшая форма
познания

Несмотря на пессимизм и волюнтаризм, вся доктрина Шопенгауэра основана на концепции эстетического созерцания. Искусство для Шопенгауэра — высшая форма познания и высшее достижение человеческого разума. Свою метафизику Шопенгауэр рассматривал как произведение художественного творчества. Гениальность для него — это выдающаяся способность созерцать идеи. Гений как созерцатель жизни у Шопенгауэра на время освобождается от боли. Себя самого Шопенгауэр считал гением. Он писал:

Мы испытываем то безболезненное состояние, которое Эпикур славил как высшее благо и состояние богов: ибо в такие мгновения мы сбрасываем с себя унизительное иго воли, мы

празднуем субботу каторжной работы хотения; и колесо Иксиона¹ останавливается².

Шопенгауэр видел существенную разницу между обычным человеком и художником. Первому всегда присущи желания, второй — в жизни спокойный наблюдатель, пребывающий в благословенном спокойствии, освобожденный от индивидуальности и боли.

Виды искусств и стадия объекти- визации воли

Шопенгауэр создал концепцию отдельных видов искусства, связав ее со *стадиями объективации воли*. По Шопенгауэру, каждое искусство — *продукт неких сил*, и степень его совершенства соответствует стадии развития воли, грубой тяжести или возвышенной одухотворенности. Архитектура в этом отношении — самое низкое из искусств. Функцию архитектуры Шопенгауэр видел в том, чтобы показать природу света и утвердить такие от него далекие качества, как тяжесть и твердость.

Определенное внимание в своей концепции Шопенгауэр уделяет некоему гипотетическому искусству — это «водное» искусство: искусственные водопады, стройные колонны фонтанов, которые, по Шопенгауэру, раскрывают соотношение текучести и твердости.

Он пишет об «идее растения» как мериле для садовой архитектуры и ландшафтной живописи. Сравнивая скульптуру и живопись, философ отдает предпочтение живописи, поскольку живопись в большей степени способна показать человека в его различных душевных состояниях.

Самым высоким из всех видов искусств Шопенгауэр считал поэзию. Она даже лучше живописи может изображать взаимоотношения людей.

Выше всех искусств Шопенгауэр ставит музыку, которая не стоит в одном ряду с другими, а движется апофеозом остальных искусств. Особенность музыки в том, что она отражает все стадии воли, все ступени процессов, происходящих в природе. Музыка у Шопенгауэра наделена способностью выражать конечную сущность явления: поскольку в ней раскрывается история помыслов устремлений, она это делает лучше, чем сама история.

Шопенгауэр не только утверждает, что музыка вообще есть олицетворение воли, он, кроме того, подразделяет музыкальные формы на элементы и сопоставляет их с элементами вселенной. Основной бас в гармонии соответствует грубой планетной мас-

¹ Иксион — мифический царь племени гигантов лапифов. В наказание за нечестие в Тартаре был привязан к вечно вращающемуся огненному колесу.

² Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ соч. Кн. 2. С. 490.

се, тенор — кристаллам, альт — животным, а в самом высоком голосе отражена высшая ступень объективации воли — осмысленная жизнь и устремления человека... Благодаря такому рациональному превосходству, возвышающему ее над потоком времени, благодаря большей отчетливости ее самовыражения, музыка символизирует самого человека.

В истории эстетических учений Шопенгауэр — предтеча эстетизма, он предвосхитил взгляды, которые в конце XIX в. получили широкое распространение среди образованных и состоятельных людей. Увлекавший этих людей, среди которых были и такие выдающиеся писатели, как Т. Готье и Г. Флобер, эстетизм Шопенгауэр изложил в увлекательной форме. Достаточно вспомнить, как Шопенгауэр описывает особенности архитектуры, как характеризует роль растений в садовой архитектуре, как сравнивает животных и человека в качестве объекта творчества скульптора.

Заменяя разум созерцанием, философ саму идею созерцания переносит из области философии в сферу искусства, заменяя тем самым понятие духовной жизни концепцией утонченного эстетического наслаждения.

8.2. Искусство в общественном сознании XIX столетия

Эстетические взгляды XIX в. отразили изменение социокультурной ситуации. В изменившемся под влиянием Французской революции обществе предстояло определить новое место искусства. Для эстетиков стало очевидным, что область эстетического, область прекрасного определяют такие факторы, как мировая история, духовная жизнь человека и человечества, Высшее существо. Развитие капитализма и рынка, достигших апогея к началу XIX в., обусловило глобализацию и взаимосвязь не только в области экономики и политики, но и культуры.

Во французской и английской эстетике был сформулирован принцип самостоятельной роли художника, обеспечения ему возможности влиять на жизнь общества.

В разной степени эти идеи нашли отражение в работах писательницы Ж. де Сталь, В. Кузена, Т. Жюффруа, Ж.Ш. Левека и В. де Лапрада, отразивших распространенные в духовной жизни человека интересы.

Ж.Ш. Левек (1818—1900) как бы резюмирует взгляды этих авторов. В трактате «Наука прекрасного» он утверждает, что ху-

дожник должен преобразовывать свое общество, формулируя идеал и с его помощью формируя тех, кто с ним соприкасается. Влияние художника и общества взаимно. В царство идеального художник поднимается благодаря идеалам, подчерпнутым в современном ему обществе. Он пишет, что без великих доктрин не может быть великого искусства, добавляя, что без великих доктрин, превратившихся в действия, ставшие олицетворением красоты.

Позитивистские идеи. Произведение искусства — продукт среды

В первые десятилетия XIX в. большое распространение и влияние получают *позитивистские идеи преобразования общества* в духе утопического социализма. Реформаторы-позитивисты, такие, как *К.А. Сен-Симон* (1700—1825) и *О. Конт* (1798—1857), считали, что осуществит это преобразование триумvirат: ученый, промышленник, художник. Художнику была отведена роль третьего лица, поскольку, по мнению реформаторов, он владычествует над душами людей.

Однако во взглядах позитивистов-реформаторов не содержалось оригинальных эстетических идей. Более того, Сен-Симон даже утверждал, что следует творческую деятельность приостановить до тех пор, пока не будет построено общество будущего. Тогда и возникнет более прекрасное и чистое новое искусство.

Тем не менее некоторые искусствоведы следующего поколения заимствовали идеи позитивистов. Так, выдающийся французский историк искусств *И. Тэн* (1828—1893), следуя концепции факта Конта, говорил своим слушателям, что его обязанностью является лишь изложение фактов и показ их происхождения. В монументальном труде Тэна «Философия искусства» современники видели «образец применения к искусству экспериментального метода», каким в то время был метод позитивизма. Действительно, произведение искусства Тэн рассматривал как факт, который связан и обусловлен с другими фактами. Общий вывод Тэна: произведение искусства — продукт среды.

Натуралистическая эстетика

С середины XIX в. в Европе возникает художественное направление *натурализм*. О нем возвестила выставка произведений французского художника Курбе, а в 1856 г. за образец нового художественного направления был принят только что опубликованный роман Г. Флобера «Мадам Бовари».

Начинается процесс оформления новых художественных взглядов в четкую доктрину, возникает *натуралистическая эстетика*.

Принципиальными положениями этой доктрины были: «тщательное подражание природе», «природа», как она есть, даже не-

мытая, нечистая», «изучение природы», художник должен рассматривать себя как ученого. В союзе искусства и науки главная роль отводится науке. В защите интересов действительности художники начинают войну против воображения. Препятствие о красоте как вечной ценности отбрасывается, как и идея художественного отбора.

Своего высшего развития эстетика натурализма достигла в теоретических работах выдающегося французского писателя *Э. Золя* (1840—1902). Труд романиста, по мнению Золя, подобен труду социолога. Его главная цель — *истина*. В своей работе он руководствуется заранее выдвинутыми гипотезами и применяет к конкретным случаям открытые им законы.

Подобно исследователю в лаборатории, художник заранее определяет исходные позиции и начальные условия работы, а затем становится простым наблюдателем. Прделанный же им анализ способствует достижению высшей практической цели.

Концепция натурализма в своей крайней форме угрожала самому существованию искусства. Сторонники натурализма

указывая на страждущее, мятущееся человечество, на массы людей, скапливающихся в промышленных центрах и жаждущих разумного слова и счастья... говорили художникам: это мир, в котором мы живем с вами, и, кроме него, не существует ничего иного. Помогите нам спасти человечество и сделать жизнь благородной и свободной. Этот достойный призыв сопровождался усиленным нажимом на художников¹.

Отрицательная сторона требований, которые выдвигались перед художником, привела к тому, что художник в конце концов становился прислужником толпы. И в этих условиях давления со стороны людской массы, не связанной по тем или иным вполне правомерным причинам с традициями эстетики, в конечном счете могли привести к разрушению как идеала красоты, так и самого искусства. В подтверждение этого достаточно вспомнить тенденции нигилизма в отношении западной литературы и искусства, устойчиво проявлявшиеся во взглядах подавляющего населения советского общества.

Учитывая надвигавшуюся опасность, группа европейских художников и писателей в середине XIX в. во Франции выдвинула девиз «*искусство для искусства*».

Провозвестником этого направления считается американский писатель *Эдгар По*, его вождями во Франции были *Г. Флобер*, *Т. Готье*, братья *Гонкур* и *Ш. Боглер*. В Англии это движение представляли *У. Пейтер* и *О. Уайльд*.

¹ Цит. по: *История эстетики*. С. 508—509.

Категорически это было продолжение романтизма: его сторонники воспевали романтический идеал красоты.

Поклоняясь красоте, художники свое кредо выражали, подобно Бодлеру, архаичным языком: «О что за дело мне — здема ль чистой пери, Сирены ль темный взор мой разум осветил!».

В устах его сторонников эстетизм звучал следующим образом: искусство выполняет свое назначение тем, что оно прекрасно; мы верим в самостоятельность искусства; искусство для нас — не средство, а цель, и художник, стремящийся к чему-либо иному, кроме красоты, по нашему мнению, не является художником; как правило, всякая вещь, ставшая полезной, перестает быть прекрасной.

Борясь за чистоту искусства, сторонники эстетики принесли большие жертвы на его алтарь. Флобер признавался, что литература стала для него мукой, то же происходило с Шарлем Бодлером. Оскар Уайльд, опозоренный и всеми отвергнутый, заточенный в тюрьму, обращался к искусству как к своему избавителю.

Во второй половине XIX в. эстетизму, разрушенному горькой действительностью, пришел конец.

У сторонников эстетизма было много критиков, и среди них Л.Н. Толстой¹, который считал искусство эстетизма фальшивым и нарочито запутанным. Этому искусству он противопоставлял образцы подлинного, понятного людям искусства: произведения Гомера, эпос, книги Бытия, фольклор, сказки и народные песни. Толстой считал, что «искусство есть человеческая деятельность, имеющая целью передавать людям те высшие и лучшие чувства, до которых дожили люди».



¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 30. — М., 1951. С. 80.



Глава 9

Эстетика конца XIX — начала XX вв.

9.1. Эстетика Ф. Ницше

**Красота
и самоутверждение**

Немецкий философ и писатель Фридрих Ницше (1844—1900) — крупнейший представитель неклассической философии. По его мнению, искусство есть *обожествление бытия*. В нем Ницше видел стремление к более полной жизни, которую он связывал с переоценкой всех ценностей. Красоту Ницше связывает с актом *самоутверждения*, которое, изменяя действительность, делает ее прекрасной. Прекрасное для Ницше означало приспособленное к потребностям человека. В своих эстетических взглядах Ницше отвергает культ оригинальности, романтический идеал спонтанного созидания, противопоставляя им новый «величественный стиль», который будет характеризоваться холодностью, ясностью и четкостью. Жесткость, отвращение к сентиментальности, способность дать наслаждение разуму — вот что будет характеризовать этот стиль. Только этому стилю, по мнению Ницше, по силам овладеть хаосом, каким является мир, заставить этот хаос принять определенные формы. Создать эту высшую форму трудно, но она, по мнению Ницше, восторжествует, если художник велик.

**Две стадии
творчества**

В очерке «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше начальную стадию творчества сравнивает с опьянением. Он пишет о двух стадиях творчества: *дионисском* и *аполлоновском*. Первоначально художник одержим дионисским безумием, границы бытия уничтожаются, создание художника погружается в вечный поток и созидания, и разрушения.

На второй стадии приходит аполлоновское видение жизни. Утихает боль дионисийского экстаза, рождается новый аполлоновский порядок, новый мир символов.

Эстетические взгляды Ницше очень парадоксальны: в его работах встречаются как положительные, так и отрицательные

оценки искусства. Так, он пишет, что художник превращает грубую действительность в нечто прекрасное. И вместе с тем обвиняет художника в трусости, потому что художники всегда были прислужниками морали и религии, всегда нуждались в защите.

Противоречия Ницше и два вида творчества

И эти оценки, даваемые Ницше искусству, примирить невозможно, поскольку, по мнению самого Ницше, противоречия присущи самой жизни. И эти противоречия порождают два вида творчества. В «веселой науке» Ницше эстетические ценности различает по следующему критерию:

По отношению ко всем эстетическим ценностям пользуюсь и теперь следующим основным различием: и спрашиваю в каждом отдельном случае: «Стал ли тут творческим голод или избыток»¹.

И в соответствии с этими критериями Ницше разделяет творцов и их творения. Гёте, по его мнению, своим творчеством обязан избытию, Флобер и Паскаль — ненависти, упадочническое искусство противоположно классическому стилю, декадент является естественным разложением духовной жизни, поэтому теория двух противоположных видов искусства содержит в себе идею исторического жизненного цикла. Классическое искусство утверждает зрелость и полноту жизни, вследствие естественного процесса оно перерождается в искусство декаданса. Цикличность развития приводит к установлению связи отдельных видов искусства с определенными стадиями циклического процесса. Так, Ницше указывает на созвучность архитектуры первобытным формам цивилизации, а музыку считает созвучной ее апофеозу.

9.2. Эстетические взгляды Владимира Соловьёва

Философская система зрелого *В.С. Соловьёва* (1853—1900) состоит из трех составных частей — учения о нравственности, учения о знании и учения о красоте. Первую часть философ изложил в главном своем труде «Оправдание добра»; учению о знании мыслитель собирался посвятить труд «Оправдание истины», но написал только часть работы, фрагменты которой объединены в сочинении под общим заголовком «Теоретическая философия». Собирался Соловьёв создать и фундаментальный труд по эстетике — «Оправдание красоты», но написал по теме толь-

¹ Ницше Ф. Соч. В. 2 т. Т. 1. — М., 1990. — С. 696—697.

ко две статьи — «Красота в природе» и «Общий смысл искусства», а также рецензии, литературно-критические статьи, по которым можно судить об эстетических взглядах мыслителя.

Красота как «чистая бесполез- ность» и как «ду- ховная телесность»

Статья «Красота в природе» впервые была опубликована в первом номере журнала «Вопросы философии и психологии» за 1889 г. Именно в этой статье сосредоточены наиболее общие положения по вопросам эстетики, конкретизирующиеся в статьях Соловьёва об искусстве и литературе.

Смысл своей статьи Соловьёв изложил в письме к А.А. Фету: «Определяю красоту с отрицательного конца как чистую *бесполезность*, а с положительного — как *духовную телесность*».

В работе «Критика отвлеченных начал» Соловьёв писал о значении красоты в философском мирозерцании:

Если в нравственной области всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувствуемого, материального бытия есть абсолютная красота¹.

Однако, продолжает Соловьёв, поскольку красота-всеединство еще не реализовалась в нашей действительности, а только реализуется посредством самих людей, она выступает «как задача для человечества» и «исполнение ее есть искусство».

Характер искусства

В статье «Красота в природе» Соловьёв прежде всего ищет определения сущности красоты. Он считает, что эта сущность должна быть прежде всего понята через ее действительные явления, и выделяет две области прекрасных явлений: область природа и область искусства; Подчеркивая, что существуют различные точки зрения в вопросе о красоте, мыслитель вместе с тем отмечает, что все их авторы признают за красотой *мировое значение*, и расхождения начинаются тогда, когда заходит речь о характере искусства

Чистое искусство, или искусство для искусства, отвергается, как праздная забава; идеальная красота презирается, как произвольная и пустая прикраса действительности².

Из этого философ делает следующий вывод:

значит, требуется, чтобы настоящее художество было *важным делом*, значит, признается за истинною красотой способность глубоко и сильно воздействовать на реальный мир¹.

¹ Соловьёв В.С. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1988. — С. 745.

² Там же. Т. 2. С. 351.

И Соловьёв дает формулу: «Эстетически прекрасное должно вести к реальному улучшению действительности», подчеркивая, что на таких позициях находилась и классическая эстетика — Аристотель и Платон. В то же время, по мнению Соловьёва, допустимы различные степени воздействия искусства как на природу вещей, так и на человеческую душу. И это воздействие искусства, это «двойное действие художника» производит не только «новые предметы и состояния», но и «некоторую новую прекрасную действительность, которой без него вовсе бы не было»².

Полемизируя с противниками «чистого искусства», искусства для искусства», Соловьёв вскрывает причины их позиции. Он показывает, что «на темном фоне хаотического существования» мира художественная красота выступает символом надежды, минутной радугой. И противники чистого искусства выступают против недостаточности художественной красоты, отвергая чистое искусство за то, что оно не в состоянии овладеть всею действительностью, «преобразовать ее, сделать всецело прекрасною»³. Но это есть требование того, чего искусство дать не может, по крайней мере, на данном этапе.

Рассуждая таким образом, Соловьёв выходит на большую мировоззренческую проблему. «Художество есть текущее явление» Он отмечает, что ошибочно считать современный уровень искусства за окончательной. «Как и все человеческое, художество есть текущее явление, и, быть может, в наших руках только отрывочные начатки истинного искусства»⁴. Воплощение красоты в виде прекрасной действительности имеет множество степеней, и мыслящий дух на настоящей ступени не остановится.

Соловьёв предлагает методологическую основу философской теории красоты и искусства: «следует помнить, что всякая такая теория, объясняя свой предмет в его настоящем виде, должна открывать для него широкие горизонты будущего»⁵. Мыслитель называет «бесплодной» ту теорию, которая только подмечает и обобщает в отвлеченных формулах фактическую связь явлений. Он называет ее «простая эмпирия, лишь одною степенью возвышающаяся над мудростью народных примет». Истинная философия искусства, по Соловьёву, должна связывать факт «с неопределенно восходящим рядом новых фактов», и ее построе-

¹ Соловьёв В.С. Указ. соч. С. 351.

² Там же. С. 352.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 353.

ния должны быть связаны, должны быть основаны на подлинной сущности предмета. Сущность глубже данного явления и потому является источником новых явлений, осуществляющих ее все более и более.

Сущность же красоты понимается через действительные наличные явления. Изучая природу красоты, Соловьёв приходит к выводу, что она «есть нечто формально особенное, специфическое, от материальной основы явлений прямо не зависящее и на нее несводимое»¹.

Многие страницы своей работы Соловьёв посвящает полемике с концепцией, которая, как цель сама в себе хотя и косвенно, связывает красоту с пользой. Суть этой концепции: то, что было полезно для предков, становится украшением для потомков. Соловьёв не отвергает подобную точку зрения, он видит в ней долю фактической истины и одновременно недостаточность для существенного определения красоты.

Он подчеркивает, что «хотя и была бы доказана генетическая зависимость прекрасного от полезного, этим нисколько не решается эстетическая задача»². Все значительное прекрасное, по мнению Соловьёва, как в природе, так и в искусстве и не связано с практической пользой. А потому возможная полезность первичных элементов прекрасных явлений имеет такое же малое значение для эстетики «как для непосредственного чувства безразличен тот факт, что самое прекрасное человеческое тело произошло из безобразного эмбриона»³. И хотя вопрос о происхождении эстетического чувства относится к области биологии и психофизиологии, этим не только не решается, но даже не затрагивается вопрос о том, что есть красота.

В независимости от составляющих ее материальных элементов красота, считает Соловьёв, «красота всегда заявляет себя как чистая беспольность»⁴. Это означает, что красота не ценится человеком. Она ценится как цель сама в себе.

В красоте — даже при самых простых и первичных ее проявлениях — мы встречаемся с чем-то безусловно-ценным, что существует не ради другого, а ради самого себя, что самым существованием своим радует и удовлетворяет нашу душу, которая на красоте успокаивается и освобождается от жизненных стремлений и трудов.⁵

¹ Соловьёв В. Указ. соч. С. 354.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 355.

⁵ Там же. С. 358.

**Красота —
«преобразование
материи»**

Настаивая на таком понимании красоты как предмете бескорыстного созерцания, как цели в самой себе, Соловьёв считает его не вполне достаточным. Ближе к истине в этом вопросе он считает учения А. Шопенгауэра и Н. Гартмана, в соответствии с которыми существенное содержание красоты составляют идеи, вечные типы вещей как предметные выражения мировой воли, как ее объективации.

Для пояснения своего понимания красоты Соловьёв приводит примеры из природы. Прежде всего он как образец красоты берет алмаз, подчеркивая, что его красота никак не свойственна его веществу, такому же как веществу куска каменного угля. Она зависит от игры световых лучей в его кристаллах. Однако из этого не следует, что свойство красоты принадлежит только преломленному в алмазе лучу света. Красота есть произведение и алмаза и преломленного в нем светового луча в их взаимодействии. Из подобных примеров на их основе Соловьёв дает следующее определение красоты: «преобразование материи через воплощение к ней другого, сверхматериального начала»¹.

9.3. Эстетическая концепция Б. Кроче

**Диалектика
различий
и эстетика**

Взгляды итальянского философа, историка, политического деятеля *Бенедетто Кроче* (1866—1952) были господствующими в европейской эстетике на протяжении четырех десятилетий, а в Италии и того более. Они сформировались в результате реформы гегелевской диалектики. Полагая существование противоположностей только в границах каждой из форм Духа, применительно к искусству Кроче видел это в отношении прекрасного и безобразного (ценности и антиценности). Эти различия несводимы одно к другому. Эстетика у Кроче — это познание индивидуального, при этом познание либо красоты, либо уродства. Искусство он понимал как познание уникального посредством чистой интуиции.

Выдвигая идею «диалектики различий» в отличие от гегелевской «диалектики противоположностей», Кроче тем самым пытался избежать, чтобы искусство, например, было «преодолено» как низший и потому специфический момент в процессе развития гегелевского панлогизма. Это означало, что Кроче, начиная с 1902 г., года первого издания его «Эстетики», отстаивал несводимость и самодостаточность эстетики как дисциплины, связав ее природу с интуицией.

¹ Соловьёв В. Указ. соч. С. 358.

На протяжении первого десятилетия XX в. «Эстетика» Кроче выдержала несколько изданий, в каждом из которых философ уточнял свое понимание искусства. В 1902 г., когда Кроче находился под влиянием своего учителя Антонио Лабриолы (1843 — 1904), он определял искусство как «представление»; некоторое время спустя как «интуиция практической деятельности или чувство», тем самым подчеркивая, что отличительной чертой произведения искусства будет не то, что оно представляет, а его лирический характер. В 1917 г. в статье «Всеобщий характер художественного представления» Кроче уточняет, что характерная черта искусства состоит не в том, что оно является специфическим представлением в противовес всеобщности логической мысли, сколько в том, что в характерном для художника выражении он следует другому интересу, отличному от поиска истины, присущему логическому мышлению.

Итак, по Кроче, отделившись от других наук, эстетика сконцентрировала в себе все, что касается искусства, как выражения чувств, как акта воображения.

Кроче уделял большое внимание проблемам эстетики еще и потому, что считал, что долгое время в период безраздельного господства рационализма и панлогизма в философии и науке эстетике было отведено место падчерицы. В «Эстетике» 1902 г. Кроче даже иронизировал по поводу незаслуженного пренебрежения интуицией.

Логическое выступало в роли льва, подруга которого (интуиция), чтобы не быть растерзанной своим повелителем, ютилась в коморке привратницы. Что может интуиция без света интеллекта? Она — слуга без господина, и если хозяину нужна прислуга, то еще нужнее прислуге хозяин, иначе, как проживет бедняга? Интуиция слепа, и чтобы видеть, она, якобы, одалживает глаза у интеллекта.

**Интуиция —
недифференциро-
ванное единство**

Искусство соединяет чувства с воображением при помощи интуиции как недифференцированного единства ощущения реального и образа возможного. Кроче писал, что в интуиции человек не противопоставляет себя как живого существа внешней реальности, но, конечно же, объективирует свои впечатления такими, какие они есть.

Развивая свое понимание интуиции, Кроче отмечает, что подлинная интуиция одновременно является «выражением», от которого интуиция неотделима.

Эту мысль философ развивает, определяя искусство как лирический образ, возникающий в результате перехода интуиции и воображение, и выражение. Он понимает эту проблему как

проблему соотношения внутреннего и внешнего, духа и материи, души и тела, намерения и воли, воли и действия. «Не существует образа, так или иначе не выраженного в слове, песне, рисунке, живописи, скульптуре, архитектуре»¹.

Интуиция и выражение, по Кроче, тождественны, и подтверждение этому он находит в обыденном сознании. «Глубоко философское положение о тождестве интуиции и экспрессии, — пишет он, — нельм не заметить в основе здравого смысла: обыденный рассудок осмеивает тех, кто говорит «я думал, но не знал, как сказать»... Если нет слов, нет и вещей»². Кроче отождествляет язык и искусство. Проблема художественной техники для него не существует. Технику в искусстве Кроче исключительно понимает следующим образом:

Техника в целом — это умение или комплекс навыков, ориентированных на практическое использование. В искусстве техника отвечает за инструментальный аспект коммуникации художественных произведений: подготовка холста, досок, стен к росписи, красителей, лаков, постановка голоса, декламация и т.п.³

Трактаты по технике Кроче не относят к эстетике. И он не согласен, что слово «техника» употребляют как синоним работы художника.

Смешение искусства с техникой, — пишет он в связи с этим, — замена первого второй стало излюбленным занятием большинства несостоявшихся художников. Думая только о практической стороне дела, в искусственных суррогатах они пытаются найти подмогу и силу, то есть то, что должны иметь в самих себе и чего не имеют⁴.

Искусство у Кроче — это область господства художественной интуиции, а эстетика — наука об интуитивном художественном познании. «Философия языка... будучи единой с философией искусства, наукой об интуиции-экспрессии, эстетикой... охватывает вея языковую сферу». Подчеркивая уникальность каждого художественного произведения, Кроче выступает как эмпирик. Для Кроче не существует проблемы художественной правды. Как выражение, искусство всегда истинно.

Творец и публика Тезис Кроче о тождестве эстетики и лингвистики не был воспринят однозначно. Сам философ эту идею сформулировал следующим образом: «...общая лингвистика... не что иное как эстетика. Кто занят общей... лингвистикой, исследует эстетические проблемы...»

¹ Кроче *Бенедетто*. Антология сочинений по философии. — СПб., 1999. — С. 403.

² Там же.

³ Там же. С. 404.

⁴ Там же. С. 405.

Также критично был воспринят и другой тезис Кроче: каждый человек является поэтом (очевидно, не без влияния Кроче, Антонио Грамши сформулировал свой тезис: каждый человек — философ).

Большие художники, по мнению Кроче, отличаются от обычных людей только степенью одаренности, ибо, в противном случае, не было бы настоящих ценителей искусства. Кроче считал, что для понимания произведений искусства оценивающий должен, хотя бы в малой степени, обладать тем, что присуще творцу.

Критики позиции Кроче возражали следующим образом: публика не всегда воспринимает шедевры как шедевры, на что Кроче парировал: это значит, что одна из сторон заблуждается, либо публика, недостаточно развитая, чтобы адекватно воспринять произведение, либо критика и сам художник, слишком высоко оценившие продукт недостаточно созревшего выражения.

Идентифицируя гениальность и вкус, Кроче рассуждает следующим образом. Различие между творцом и публикой связано исключительно с обстоятельствами. Гений творит, публика воспроизводит. Не должно быть пропасти между гением и вкусом, иначе, как можно судить! о том, что чуждо? Произведение одного типа творчества не может быть адекватно оценено тем, чей характер творческой активности иного плана. Для понимания могучего гения-творца надо быть маленьким гением-критиком. Например, чтобы судить о Данте, нужно иметь такой дух, который бы в момент суждения сливался с духом Данте, именно в подобном тождестве Кроче видел возможность для души, преодолевая ограниченность, стать великой, и хотя бы на миг ощутить универсальность духа. Кроче говорит о существовании однотипной духовной активности, существование которой и делает с философской точки зрения акт творения и акт понимания идентичными.

В качестве примера Кроче ссылается не только на Данте, но и на Шекспира, отмечая, что автор «Отелло» и читатель и зритель его сделаны из одной, пусть не поровну поделенной эстетической субстанции. Более того, Кроче подчеркивает, что божественное начало в виде вдохновения присуще каждому человеку, в противном случае, утверждал он в «Поэзии», человека просто нет.

Эстетическая концепция Кроче, его понимание искусства как индивидуального акта видения имела много сторонников и продолжателей. Среди них такие эстетики и искусствоведы, как итальянцы Г.М. Тальябуэ, Л. Вентури, американец Д.Э. Спингарн, англичанин Э.Ф. Кэррит и др.

Однако во второй половине 30-х годов XX в. начинается постепенный отход от эстетической концепции Кроче. Так, Р.Д. Кол-

линвуд (1889—1943) в работе 1937 г. «Основы искусства», будучи прежде сторонником крочеанской эстетики, писал, что эстетика — это не созерцание неких вечных истин относительно искусства. Это решение проблем, возникающих по причине положения художника в каждый из моментов. И хотя на вопрос о том, что такое искусство, Коллинвуд ответил положением Кроче — искусство — это деятельность воображения, развивая это положение, он утверждает, что это сложное восприятие сущности элементарного бытия и конкретизация его в форме, доступной пониманию. Художник угадывает бытие, одухотворяет его и делает понятным людям. Из этого следует, что, начав как последователь Кроче, Коллинвуд развивает свои взгляды в ином направлении. Если Кроче считал художественное произведение продуктом воображения, то Коллинвуд считает возможным в художественном произведении говорить о «языках», разъедающих эпоху, а также следовать законам живой истории.

9.4. Символизм в западной эстетике

Теория символизма.

Э. Кассирер В середине 20-х годов XX в. в эстетике складывается направление символизма. Разворачиваются дискуссии о значении для искусства способности человека создавать символы и знаки. Основой, для обсуждения проблем символизма явилась работа Э. Кассирера (1874—1945) «философия символических форм». Кассирер был неокантианцем, а символы понимал как идеальные категории, позволяющие человеку систематизировать свой опыт. Способность создавать символические образы, по Кассиреру, и делает человека человеком, Искусство же — высшая степень символизации. В указанной работе Кассирер излагает концепцию и природу символа, считая последнего связующим звеном между человеком и окружающим его миром, называя символ «быстроногим вестником мира».

Будучи раздвоенным, по своей природе, символ тем не менее эту раздвоенность преодолевает благодаря содержащемуся в нем активному и собирательному началу. Кассирер считает, что символ — это главное оружие, благодаря которому человек отделяет себя от природы и утверждает в мире форм и категорий.

Прекрасное, — пишет он, — по своему существу является непременно символом, потому что... внутренне оно разъединено; потому что оно всегда и повсюду едино и одновременно действительно. Вследствие этой раздвоенности — связи с чувственным и одновременно возвышенным над чувственным — прекрасное... отражает ту напряженность, которая наполняет соз-

нательный мир... и ту полярность, которая лежит в основе самого бытия¹.

Как пример использования символа в искусстве Кассирер приводит творчество Гёте, и прежде всего его поэму «Пандора». Пандора — героиня греческой мифологии, открывшая ящик с бедствиями, от которых, якобы, по сей день страдает человечество.

Кассирер сделал символ эстетическим понятием, создав определенную эстетическую традицию, приверженцами которой были Жак Маритен (1882—1973), Эрвин Панофский (1892—1968), Сюзанна Лангер, Альфред Уайтхед (1867—1947) и др. Однако как художественное явление символика существует со времен мифологии, обозначая с точки зрения его осмысленности и выражения определенной художественной идеи. Как трактуют энциклопедические словари, символ — знак того, что не дается в ощущении, риторическая фигура, где вещь заменяется знаком, используемым для ее обозначения. Но в отличие от знака, имеющего только одно значение, символ сложнее и богаче. Достаточно напомнить о березе как символе России, включающем в себя многие ценности, хотя как дерево береза растет во многих странах мира.

Во второй половине XIX в. в европейской и русской культуре существовало художественное направление символизм (1870—1910). Представители этого направления выражали себя преимущественно с помощью символов, бывших образными выражениями неких «вещей в себе», выражением идей, находящихся за пределами чувственного восприятия.

Поэзия помогает разуму. П. Валери

К числу таких писателей во Франции принадлежал, например, Поль Валери (1871—1945), бывший не только поэтом, но и эстетиком, размышлявшим о природе творчества. Его размышления отличаются художественной и теоретической оригинальностью, а его систему и метод, по словам А. Моруа, характеризует «бесстрашие ума, которое выражается в перестройке всей системы мышления, начиная с ее основ»². По мнению Моруа, это роднило П. Валери с другим великим мыслителем — Рене Декартом.

Как представитель символизма, Поль Валери многим критикам и читателям представлялся «темным». По этому поводу сам мыслитель замечал, что его влечет к себе одна ясность, тем самым считая характерной чертой своего метода, подобно Декарту, ясность.

Природу этой ясности, а стало быть, природу символизма он объяснил в своей речи при избрании его во французскую Ака-

¹ Гилберт К., Кун Г. История эстетики. — М., 2000. Кн. 2. — С. 588.

² Моруа Андре. Литературные портреты. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 290.

демию. Говоря о ясности других писателей, он подчеркнул, что у некоторых из них эта ясность не более, чем иллюзия ясности, создавшая у читателя ощущение, что он обогащается без усилия, вкушает наслаждение без труда, понимает без напряжения. Но на самом деле такие писатели освобождают читателя от бремени мысли, легкою рукой они ткут «сверкающее облачение для сложности сущего». Себя он причислял к тем писателям, которые работу разума направили стезею своих наслаждений.

Валери предпочитал не пользоваться словами, которых не определил, а в слова, что использовал, он вкладывал только содержащий в себе общепринятые определения смысл. По этому поводу сам Валери писал:

Я настороженно беру каждое слово, ибо малейшее размышление уясняет нелепость доверия к ним. Меня уже привело это к сравнению фраз, при помощи которых обычно так беззаботно переходят пространство любой мысли, с легкими досками, перекинутыми через пропасть: они выдерживают переход, но не остановку. Человек быстрым движением касается их и проносится дальше; но помедли он краткий миг — это мгновение их сломит и все рухнет в бездну¹.

Ясность Валери заключалась в том, что он не принимал легких истин, не склонялся перед авторитетами или перед общепринятым мнением, а в каждом случае задавал себе вопрос: «В чем суть проблемы?», пытаясь единственно возможным образом, с помощью самого адекватного символа объяснить природу некоей вещи-в-себе.

Следующим компонентом метода Валери является понятие «условности». Общество существует и не распадается благодаря тому, что в нем существуют определенные условности, то есть правила, которых придерживаются люди. И порядок устанавливается в соответствии с этими условиями договора — условностями. Если бы условия были другими, установился бы другой порядок. Общепринятые условия Валери называет «фикциями». И подавляющее число обществ существует, по Валери, благодаря таким фикциям, потому что исключительно на принуждении общество построить нельзя.

Критерием продвижения общества вперед является его победа над инстинктами, побеждаемыми идеями, образами, мифами. По мнению Валери, движение общества к цивилизации — это движение к царству символов. Основой всякого общества является важнейшая из условностей — язык. Вообще же общественной жизнью — это определенная система символов: мы сни-

¹ Цит. по: Моруа А. Указ. соч. С. 301.

маем шляпу, клянемся в верности, аплодируем — все это символы, предполагающие бесчисленное множество древних условностей. Система этих многочисленных символов и условностей создает порядок общественной жизни.

Особенностью эстетического метода Валери, особенностью его символистики является тот факт, что его символ зиждется на условности, а не на абсолютной истине, что является выражением самодостаточности эстетики как дисциплины, самостоятельной по отношению к науке. Для Валери условность не является априорной истиной.

В творчестве Поля Валери, представителя символизма, родилась одна очень важная мысль: мифам, условностям, фикции предшествует нечто, некая реальность, до которой мысль не в состоянии добраться, поскольку сущность этой реальности мысли чужда. Валери считает, что добраться до нее по силам только поэзии в широком смысле слова.

Поэзия помогает разуму установить контакт с реальностью, предшествующей человеческим знаниям. Это возможно благодаря специфическим средствам, имеющимся в распоряжении поэзии. Валери уверен, что когда слова рождались, их окружала атмосфера тайны, и назначение поэта он видел в том, чтобы, сочетая слова, возвращать им их гармоническое достоинство, воссоздавая вокруг них изначальную атмосферу тайны.

Для этого поэт должен быть думающим, «строящим» свое стихотворение как Бодлер, как Малларме. «Стихотворение должно быть праздником разума» и не может быть ничем иным.

«Праздник разума» поэзия вместе с тем, по Валери, является ощущением прекрасного, к которому поэт приходит в результате «безумных поисков» и множества «тщетных определений». При этом ощущение прекрасного у Валери является сознанием «невозможности изменения». «Ощущение Прекрасного, — пишет он, — предмет столь безумных поисков и столь тщетных определений — есть, быть может, сознание невозможности изменения»¹.

Именно поэтому, считает Валери, стихотворение является праздником, сосредоточивающим на себе разум. В подтверждение его вечной способности нравиться он приводит такой пример. Скалу разрушают волны, но не существует стихий, способных вырвать хоть одно слово из лучших стихотворений Бодлера.

Научно-техническая революция XIX в., которая несла людям великую надежду, в том числе и интеллектуальную — найти объяснение загадкам мироздания —, в конечном счете принесла

¹ Цит. по: Моруа А. Указ. соч. С. 311.

и великие разочарования, и осознание того, что человечество нуждается в поэзии, озаренной разумом.

Эта мысль пронизывает творчество Валери, она присуща всей символистике.

Символизация — высшая форма интерпретации художественного произведения — Близок к Валери немецкий историк искусства эстетик *Эрвин Панофский* (1892—1968), понимающий символизацию как высшую форму интерпретации художественного произведения. Он рассматривает вопрос на примере произведения живописи, на примере анализа произведений Пьеро ди Козимо (1462—1521), представителя флорентийской живописи итальянского Возрождения.

Первоначальное значение картины и первый уровень ее интерпретации — это изображение предметов и событий, которые могут быть узнаны. Второй — стиль картины. Третий уровень — это типические образы или аллегорические фигуры, как-то: Уныние, Эрос, Меланхолия и др. И, наконец, четвертое значение картины — символическое, содержащее всю совокупность обычаев изображаемой эпохи. Для понимания символики картины искусствовед должен быть очень эрудирован.

О значении символизации писал в своей статье «Знак и Символ» неотомист¹ *Жак Маритен* (1882—1973), отмечая, что христианский символ причащение вызывает в человеке чудесные изменения, а также приводя различные случаи применения символов. Маритен пишет, что поэтические символы — это умо-зрительные знаки, выражающие существующую вне их действительность. Вместе с тем символы очаровывают и отражают состояние души художника.

9.5. Символизм в России

Начало XX в. русский философ *Н.А. Бердяев* (1874—1948) называл одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры. Но вместе с тем он отметил, что несмотря на «культурный ренессанс», поэты увидели и нечто страшное, надвигавшееся на Россию и мир.

Обостренное художественное чувство, философское осмысление мировых исторических процессов позволило таким выдающимся русским поэтам, как *Александр Блок* (1880—1921) и *Андрей Белый* (1880—1934) предвидеть события ближайших десятилетий и символически, поскольку сама действительность еще

¹ Неотомизм — наиболее влиятельная католическая философская школа, современная форма томизма.

не создала ни реальных образов, ни понятий, обрисовать образ всего XX столетия.

Поэтические строки Блока и Белого как бы создают диалог:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла),

пишет Блок и тревожно спрашивает:

Что же, человек? — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?

И ему отвечает А. Белый:

Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой...

Если мы вспомним, что «ответ» А. Белого А. Блоку прозвучал в июне 1921 г., когда никто еще не помышлял об атомной бомбе, станет очевидной ценность символизма как миропонимания, способного глубоко проникать в суть исторических явлений.

Возникший в 80-е годы XIX в. как течение французской литературы символизм нашел сторонников во многих странах Европы, распространив свое влияние на живопись, театр, музыку, и превратившись в художественное и философское движение, выработал не только определенные творческие принципы, но и стиль жизни.

В России первая волна символизма относится к 90-м годам XIX в. Публикуются философско-публицистические манифесты Н.М. Минского «При свете совести» и Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», печатаются произведения В.Я. Брюсова, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, К. Бальмонта. Однако наивысший творческий взлет русский символизм переживает с вступлением в литературу А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова, И. Анненского, М. Волошина и др. «Нас называли символистами второй волны», — писал А. Белый. — Для меня это название значило: «символисты», но не «декаденты»».

Символисты второй волны не принимали крайнего субъективизма, самодовлеющего эстетизма и пессимизма декадентов, отстаивали идею творчества как служения высшему началу. Идеи младосимволистов своим источником имели философию и поэзию В. Соловьева. По мнению А. Белого, в отличие от декадентов, не способных «к полету над бездной», младосимволисты выдвинули программу активного социального творчества, преобразова-

ния мира в художественном акте. Для Белого художник — не только творец образов, но и демиург, создающий миры. Новое искусство символистов — религиозно, это своеобразная магия — теургия, с помощью которой, по их мнению, можно изменить ход событий, «заклясть хаос», подчинив его при помощи слов. Высшая цель символизма — это культура и сотворение нового человека ее средствами.

Для Белого символизм был и образом мышления, и образом жизни. Художественное творчество Белого высоко ценили русские философы серебряного века, его современники (Н. Бердяев, Ф. Степун, Г. Шпет) и др. Н. Лосский в своей «Истории русской философии», назвав Белого «пантеистом», процитировал его книгу «Символизм».

И хотя многие русские философы недооценивали философию символизма Белого, его концепция весьма философична, в ней культура и искусство оцениваются как явления, соединяющие теорию и практику человеческой деятельности.

Последняя цель культуры, — писал Белый в статье «Проблема культуры», — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность¹.

Концепция и символы Белого — оптимистичны. Личность у него — это «внутреннее освещение человеческого прогресса», «свет культуры» — это «отблеск Прометея огня, действительного огня, действительного героя», искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни. А в статье «Песнь жизни» Белый так излагает основное положение своей эстетической доктрины:

Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо если не песня живая жизнь, — жизнь не жизнь вовсе.

Как уже отмечалось, символика Белого — это замечательнейшее предвидение неведомого, но это в то же время и художественная реакция на величайшие научные открытия:

Фантомный бес, атомный вес,
Горяче вспыхнувшие зори
К символов дремучий лес,
Неясных образов законы,
Огромных космосов волна...

¹ Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 23.

9.6. Эстетика А. Уайтхеда

Альфред Норт Уайтхед (1861—1947) — крупнейший западный философ XX в. Логик, математик, историк науки и философии, он сформулировал интересные идеи и в области эстетики.

Эстетику Уайтхед воспринимает как один из *инструментов проникновения в бесконечное*, что, по его мнению, роднит ее с логикой. Различие между ними он видит только в степени абстрактности.

Логика концентрирует свое внимание, — пишет Уайтхед, на высоких абстракциях, а эстетика, насколько это требуется конечному пониманию, держится как можно ближе к конкретному. Таким образом, логика и эстетика оказываются двумя крайностями дилеммы конечной духовности в ее частичном проникновении в бесконечное¹.

Анализируя логическое и эстетическое наслаждение, Уайтхед показывает разницу между ними. Она в том, что логическое наслаждение переходит от многого к одному. Логика начинает с простейших идей и затем сочетает их вместе.

Развитие эстетического наслаждения Уайтхед видит в противоположном направлении. Сначала человека захватывает красота здания, картины, фразы. И только затем он начинает различать и анализировать детали. Целое предшествует в эстетическом наслаждении частностям.

Мыслитель придавал большое значение «эстетическим запросам цивилизованного мира», на которые неблагоприятное воздействие оказывало господство науки. Это господство, по мнению Уайтхеда, наложило оковы на человеческую душу, и «душа громко вопиет, требуя перемен». Мыслитель считал, что душе нужен юмор, остроумие, простота взаимоотношений, игра, но прежде всего ей нужно искусство. Особенно ценно для людей, считал Уайтхед, искусство в наше время, когда мир все больше погружается с головой «в материализм и механику». Уайтхед считал, что эстетика концентрирует внимание на «закрытых» фактах, а человеческая жизнь проходит в постижении раскрытия. «Теряя чувство открытия, — пишет Уайтхед, — мы теряем и тот способ, функционирования, каковым является душа. Мы впадаем в полный конформизм по отношению к обезличенному прошлому, а это означает потерю жизни. Остается лишь пустое существование неорганической природы»².

Уайтхед, справедливо считая эстетическую тему составной частью философской, утверждал, что она обширнее, чем, напри-

¹ Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. — М., 1990. — С. 386—387.

² Там же. С. 388.

мер, тема логического опыта. Вместе с тем он полагал, что эстетическая тема исследована недостаточно. И этот факт служит основательной поддержкой общефилософской дискуссии. «И в самом деле, — пишет Уайтхед, — когда эстетическая тема будет достаточно исследована, то покажется сомнительным, чтобы осталось что-либо для дискуссии»¹.

Эстетическая проблематика и ее концептуальный аппарат, по мнению Уайтхеда, формируют общефилософский взгляд на вещи, являющиеся основанием мышления и самой жизни.

Те идеи, к которым мы прибегаем, и те, которые мы оставляем без внимания, направляют наши надежды, страхи, наш контроль над поведением. Думая, мы живем. Вот почему собрание философских идей есть нечто большее, чем исследование специалиста. Оно формирует наш тип цивилизации².

9.7. Интуитивизм А. Бергсона

Анри Бергсон (1859—1941) — выдающийся французский философ-интуитивист XX в., лауреат Нобелевской премии по литературе. Когда в начале 20-х годов он читал свои лекции в Коллеж дэ Франс, весь интеллектуальный Париж был там, а французский парламент всерьез думал о принятии решения о переносе лекций Бергсона в Оперу, чтобы не затруднять уличное движение.

Философские идеи Бергсона породили движение бергсонизма, охватившего целый мир не только философии, но и всей культуры в целом, повлиявшего на общественную жизнь, даже на теологическую мысль католицизма (достаточно вспомнить попытку реформы апологетики, из которой затем возник осужденный церковью модернизм); но прежде всего бергсонизм оказало сильное влияние на искусство, поэзию, и в первую очередь на такие их течения, как сюрреализм и декаданс.

Учение Бергсона, изложенное в ряде произведений, главными из которых являются «Творческая эволюция» и «Два источника морали и религии», кратко можно представить следующим образом. Основными способами восприятия действительности являются научный и эстетический. При научном восприятии человек упрощает богатый поток действительности для использования ее в практических целях. Для эстетического восприятия характерно глубокое проникновение в действительность, отличающееся особой утонченностью. Такой подход, по мнению

Бергсона, характерен для художников, которых не интересует практическая выгода, но прежде всего их занимает человеческая личность, ее индивидуальные качества, а также свойства отдельных предметов в природе.

Художника, по мнению Бергсона, отличает выразительность, которую дает ему его творческая интуиция. Творческая интуиция делает восприятие художника непосредственным, а это помогает художнику свои ощущения передавать окружающим самым действенным способом. По мнению Бергсона, человечество слишком долго предпочитало научный подход, элиминируя простоту и отзывчивость. И только тогда, считает Бергсон, когда художественное восприятие жизни займет должное место в повседневных делах человека, простота, отзывчивость и здравый смысл войдут в нашу жизнь.

В эстетическом восприятии действительности решающую роль мыслитель отводит интуиции, понимая ее как «видение духа со стороны самого духа». У Бергсона интуиция непосредственна как инстинкт и сознательна как разум. В эстетической интуиции Бергсона соединяются вещи, лишенные связи с повседневным и насущным. Интеллект сооружает символы, интуиция пытается преодолеть их барьер.

Эстетические чувства

В работе «Опыт о непосредственных данных сознания» Бергсон анализирует эстетические чувства, которые дают «разительные примеры... постепенного привнесения новых элементов».

Прежде всего Бергсон считает, что эстетические чувства постепенно меняются с привнесением в них новых элементов. И рассматривает это Бергсон на примере чувства грации. Вначале это лишь восприятие ловкости внешних движений. Это восприятие ловкости движений сливается с чувством удовольствия, получаемом от ритма и от сопровождения движений музыкой. Ритм, такт, пишет Бергсон, «позволяет нам предвидеть движения артистов, и нам кажется, что мы управляем этими движениями»¹. Это приводит к тому, отмечает Бергсон, что

... в чувство грациозности проникает особого рода физическая симпатия. Анализируя ее, мы убеждаемся, что она привлекает нас своим родством с духовной симпатией, идею которой она незаметно нам внушает. Этот последний элемент, в котором сливаются все остальные намеченные им элементы, объясняет неотразимую прелесть грации².

¹ Уайтхед А.Н. Указ соч., С. 388.

² Там же.

¹ Бергсон А. Собр. соч. Т. 1. — М., 1992. — С. 55.

² Там же. С. 56.



Глава 10

Эстетика

экзистенциализма

10.1. Эстетическая концепция М. Хайдеггера

Немецкий философ *Мартин Хайдеггер* (1889—1976) — основатель и главная фигура экзистенциализма¹. Однако чрезвычайная сложность его трудов, своеобразие стиля и особенности терминологии делают его концепцию трудно доступной и мало известной. В своих исследованиях он опирается на Ф. Ницше и Э. Гуссерля, у которого он берет *феноменологический метод*, но не приемлет его намерение превратить философию в строгую науку.

Проблемы искусства и эстетики занимают центральное место в концепции Хайдеггера.

При исследовании искусства Хайдеггер опирается на понятия бытия, земли и мира, которые играют в его концепции исключительно важную роль и вместе с тем остаются весьма неопределенными.

Сущность искусства

Хайдеггер строит онтологию «без помощи дедуктивных конструкций», опираясь на непосредственный опыт, переживание, чувство и интуицию. Его интересует понимание, а не объяснение, он предпочитает показывать, а не доказывать. Чувство более открыто бытию и потому оно более разумно, чем всякий разум, ставший рацией. Обычное понятие не способно схватить сущность вещи. Рациональные идеи, понятия и концепты образуют преграду, экран между нами и вещами. Теоретическое мышление, по Хайдеггеру, всегда имеет дело с уже обесцвеченным миром, сводя его к однообразию просто существующего сущего. Он считает, что «изначальная и подлинная истина заключена в чистой интуиции». Привилегированным путем к бытию и истине у Хайдеггера выступает *искусство*.

Хайдеггер рассматривает искусство не просто как отдельную область культуры или как одно из проявлений духа. Он также считает, что назначение искусства не исчерпывается доставляемым эстетическим наслаждением, которое оно предполагает. Более того, если художественное произведение ограничивается только эстетическим удовольствием, оно не является настоящим произведением искусства. Хайдеггер наделяет искусство более масштабной и фундаментальной ролью. Он рассматривает его с точки зрения вопроса о бытии, его истины и смысла. Искусство основывает историю народа, является истоком его действительного бытия. Оно играет судьбоносную роль, определяет и раскрывает судьбу народа, его историческое предназначение. Подлинные произведения искусства вызывают потрясения истории, они становятся эпохальными, кладут начало новой историчности народа. Искусство является исключительным способом прихода истины к своему бытию. Онтологическая и гносеологическая роль выражает сущность искусства, его глубинное предназначение.

Эти и другие темы Хайдеггер развивает в работе «Дороги в никуда» (1957), а также в лекциях и эссе, посвященных творчеству немецких поэтов Ф. Гёльдерлина, С. Георге, австрийских поэтов Р.М. Рильке, Г. Тракля.

Свои размышления об искусстве Хайдеггер начинает с анализа отношений между художественным произведением, художником и искусством, которые он сводит к диалектической формуле: истоком художественного произведения и художника является искусство, истоком искусства — художественное произведение, созданное художником. Этот логический круг Хайдеггер разрывает и конкретизирует через сопоставление произведения искусства с обычной и полезной вещью. Его пример — картина Ван Гога «Башмаки», на которой изображена пара крестьянских ботинок.

Хайдеггер отмечает, что в полезной вещи полезность как бы растворяет и поглощает саму вещь, то, что она является определенным предметом, оформленной материей. В полезной вещи именно полезность выступает главным формообразующим элементом, тогда как форма и материал не являются изначальными и определяющими элементами. Глядя на вещь, мы воспринимаем ее через призму той функции, для которой она предназначена, и не видим ее саму по себе. Напротив, когда та же вещь изображена в произведении искусства, она воспринимается под другим углом зрения.

В художественном произведении вещь в полной мере предстает сама по себе. Изображенную в произведении вещь мы не можем использовать в той функции, которой она служит в по-

¹ Экзистенциализм (от лат. существование) — направление философии, возникшее в начале XX в. Центральное понятие — экзистенция (человеческое существование).

вседневной жизни. Мы воспринимаем ее как таковую — вне всякой полезности, инструментальности и функциональности. Вещь впервые предстает как бы в чистом виде. Именно так показаны башмаки в картине Ван Гога. Хайдеггер отмечает, что бытие башмаков показано не через описание и объяснение, не через процесс их изготовления или их реальное использование, но через раскрытие того, что пара крестьянских ботинок есть в истине. Искусство все дает «как таковое».

Хайдеггер уточняет, что истину он понимает не в современном значении — как соответствие знания своему предмету или, как свойство высказывания, его правильность, но так, как ее понимали древние греки: раскрытие, расцвет, распускание бытия сущего. В произведении искусства «истина приведена в действие», в движение, она установлена или учреждена, истина происходит, случается.

В ходе анализа Хайдеггер убедительно вскрывает несостоятельность известных упреков в адрес реалистического, образительного, фигуративного и предметного искусства, когда утверждается, что такое искусство лишь повторяет, удваивает, копирует, имитирует и ничего больше. Он показывает, что изображая вещь, художник не удваивает и не копирует ее, но «воспроизводит сущность вещи», раскрывает вещьность вещи. Полезность башмаков проявляется в процессе их носки, но их внутренняя сущность и истина их бытия раскрывается в картине Ван Гога.

Обычное понятие вещи, по Хайдеггеру, не схватывает ее сущность, «оно оскорбляет ее». Не достигает этого и научный подход, поскольку наука смотрит на мир не с точки зрения истинности и сущности, но с точки зрения полезности и инструментальности. Напротив, произведение искусства «открывает бытие сущего», оно приводит в движение его истину.

Отмеченные черты искусства Хайдеггер дополняет другими, привлекая для этого понятия мира и земли. Под «землей» он имеет в виду не астрономическую планету и не почву, на которой растут деревья и растения, но особое убежище и приют, место обитания человека, где он чувствует себя в безопасности, как у себя дома, что составляет его родину, земля образует то, что принадлежит данному народу, во что он всегда вовлечен и погружен, что является его горизонтом. «Мир» возникает из земли, он создается человеком и прежде всего художником. В отношениях между миром и землей особая роль принадлежит искусству.

«Мир и земля, — пишет Хайдеггер, — существенно отличаются друг от друга, и вместе с тем они никогда не разделены.

Мир основывается на земле, а земля пронизывает мир». Имеющаяся между ними борьба ведет не к разрушению, но к возвышению и самоутверждению каждого из них. Произведение искусства подстрекает эту борьбу и не позволяет ей остановиться. Оно «возводит мир и производит землю». Эти две существенные черты и функции искусства Хайдеггер показывает на примере греческого храма.

В отличие от картины Ван Гога греческий храм, ничего не изображает. Однако вместе с его созданием архитектор возводит особый мир, назначение которого — боготворить и прославлять бога, который воплощается в достоинствах и величии храма. Такое произведение является устанавливающим, учреждающим и возводящим, оно открывает и водворяет мир, мир царствует в нем, «мир мирует».

Вторая черта храма как художественного произведения связана с его отличием опять же от полезной вещи, в которой материал растворяется в полезности: в каменном топоре главным выступает не камень, а топор, его назначение. В храме, наоборот, материал имеет возможность выходить на первый план, благодаря чему каменная скала, из которой создан храм, вновь приобретает блеск и сияние. В других произведениях то же самое происходит с цветом, звуком и словом, из которых они созданы. Как полагает Хайдеггер, через материал произведения проявляется земля. Произведение высвобождает землю, чтобы она была землей. Через произведение «проходит безмолвный зов земли». Хотя земля до своей сущности закрыта в самой себе, «производить землю» означает: показывать ее раскрытие в мире как-то, что закрыто в самом себе.

Размышляя над сущностью искусства, Хайдеггер приходит к мысли об основополагающей роли языка и поэзии. Он выражает эту мысль в формуле: всякое искусство есть язык и поэзия. «Поэзия» при этом означает не известный жанр литературы, а поэтичность, особое свойство, присущее всему искусству.

Свою концепцию языка Хайдеггер резко отделяет от обычных представлений о языке, когда он рассматривается как система слов и грамматических правил или же как средство коммуникации, передачи информации. В таком подходе язык сводится к обычному объекту и средству, воспринимается инструментально, как полезная вещь.

Хайдеггер наделяет язык фундаментальной онтологической ролью. Он называет его «домом бытия», главным способом доступа к бытию и установления диалога с ним. Только в языке человек может свидетельствовать о своей принадлежности бы-

тию. Хайдеггер максимально сближает язык и бытие, хотя полностью не отождествляет их.

Не менее важными являются другие функции языка. Он именует всякое сущее в момент его появления и берет его под свою защиту. В языке всякое сущее предстает как существующее для человека. Язык раскрывает сущее в его истинном бытии. «Только там, где есть язык, — утверждает Хайдеггер, — есть мир», и «только там, где мир разворачивает свое царство, есть история».

Ставя вопрос о сущности языка, Хайдеггер отмечает, что только во многоголосом диалоге, когда мы способны говорить и слышать друг друга, — только тогда язык приходит к своей сущности. В таком же диалоге происходят «называние богов» и «становление мира». Осуществляя свою миссию, язык раскрывает то, что он есть: фундаментальное событие, обеспечивающее существование людей.

Концепция поэзии Язык неразрывно связан с поэзией, ибо он изначально был поэтическим. В этом смысле он совпадает с поэзией. Вместе с тем поэзия как искусство все-таки отличается от языка, так как искусство является творением художника. Что касается соотношения сущности языка и поэзии, то здесь Хайдеггер несколько колеблется. Первоначально он связывает сущность поэзии с языком. Однако в ходе эволюции своих взглядов Хайдеггер склоняется к тому, что именно поэзия есть «изначальный язык исторического народа».

Концепция поэзии Хайдеггера имеет мало общего с обычным ее пониманием, когда она рассматривается как некое украшение жизни, изящная игра словами, невинное занятие или безобидное развлечение. Не устраивает его и взгляд на поэзию как на выражение переживаний поэта, его состояния души, внутреннего мира, или же как на продукт души народа, его культуры, Хайдеггер поднимает назначение поэзии на предельную высоту, придает ей фундаментальную роль.

«Наука приходит, мысль уходит» Хайдеггер считает, что только поэты и мыслители ведут достойное настоящего человека существование. Они заботятся о языке, являющемся домом и убежищем бытия, прислушиваются к голосу бытия и через язык слушают его истину. Хайдеггер полагает, что наука не является подлинным мышлением. По его мнению, традиционный разум выродился в рацию, исчисляющее мышление, высшей формой которого является наука. Однако наука не мыслит. Более того, она вытесняет мышление: «наука приходит, мысль уходит». Наука не является «учреждающим приходом истины». Она лишь разрабатывает и эксплуатирует открытые регионы истинного. Если же она все-таки достигает раскрытия сущего как такового, она становится философией.

Используя науку и технику, современная эпоха все сделала исчислимым, объективируемым и манипулируемым, однако человек при этом, как отмечает Хайдеггер, вовсе не стал «господином и повелителем» сил, вырвавшихся на волю, подобно джину из бутылки. Напротив, «планетарная техника», представляет собой сегодня серьезную угрозу и опасность природе, миру и земле, она стремится разрушить все — и человечность человека, и вещьность вещи.

Судьбоносная роль поэзии Хайдеггер полагает, что в эпоху, которую покинули боги и которая наполнена бедами и невзгодами, роль поэзии становится судьбоносной. Установить и основать бытие, перед сверхсилой которого находится человек, — таково назначение поэзии. Только поэт в полной мере чувствует приближающуюся угрозу. Именно он указывает путь, который ведет к месту, где происходит озарение бытия и раскрытие мира. Только поэт обещает спасение. Будучи посредниками между богами и людьми, поэты принимают исходящие от богов знаки и превращают их в дар для смертных людей. Сами поэты являются знаками, которые скрывают и раскрывают то, что она называют священным. Раскрывая смысл этого священного, они предсказывают будущее народа, его предназначение и судьбу. Именно в поэзии раскрывается истинная судьба народа. Поэзия создает сам фундамент истории людей.

Наивысшим воплощением поэзии для Хайдеггера выступает творчество *Ф. Гёльдерлина* (1770—1843). Он видит в нем одного из самых великих поэтов Германии, который посвятил себя прославлению поэзии, творчество которого целиком принадлежит будущему немецкого народа, а не его прошлому. Хайдеггер назовет его «*поэтом поэзии*», считая, что он лучше других поэтически выразил сущность поэзии, заключающуюся в приведении в действие языка.

В своих произведениях Гёльдерлин затрагивает фундаментальные стороны истории Германии и ее народа. Его гимн «Германия» повествует о переломном моменте, охватывающем период исчезновения старых богов и ожидания прихода новых. Поэт воспевае Германию, освящает принадлежность к ней, рассматривает ее не просто как место рождения, а как родину, родную страну, «страну отцов», как саму силу земли, питающую человека. Гимн «Рейн» посвящен прославлению известной реки, которую поэт воспринимает в качестве одного из полубогов и дает ей имя «судьба», понимая под ней предназначение и судьбу немецкого народа. Он также воспевае землю и природу Германии. Эти темы затрагиваются и в других произведениях. Хай-

деггера привлекает в них прежде всего масштабность, глубина раскрытия и воплощения, подлинная поэтичность.

Свои размышления об искусстве Хайдеггер завершает несколькими важными вопросами: соответствует ли искусство наших дней своей сущности и назначению? Будет ли оно таковым потом, после нас? Или же «оно останется старым хламом, который мы тащим за собой», Хайдеггер не дает на них ответа. Он предпочитает ставить вопросы, не давая на них ответы.

10.2. Эстетика Ж.-П. Сартра

Жан-Поль Сартр (1905—1980) — главная фигура французского экзистенциализма. Философ, писатель, эстетик, критик, публицист. Его многогранное творчество принесло ему широкую мировую известность. Сартр стал властителем дум нескольких послевоенных поколений. П. Бурлье назвал его универсальным, «тотальным интеллектуалом». По мнению Ж.-Ф. Лиотара, Сартр был последним «великим интеллектуалом», верившим в «справедливое дело», за которое стоит бороться. В 1964 г. ему была присуждена Нобелевская премия по литературе, от которой он отказался, мотивируя это тем, что ее принятие противоречит его антибуржуазным взглядам.

Воображение — источник искусства — Теоретические основы искусства и эстетики Сартр рассматривает главным образом в работе «Воображаемое». Он выделяет в человеческом сознании три составляющие, или функции: *восприятие, воображение и понимание*, уделяя основное внимание первым двум. Прямое и непосредственное отношение к искусству имеет *воображение*, или воображающее сознание. Именно оно является истоком искусства. По своей природе оно противоположно восприятию, которое имеет дело с реальным и присутствующим объектом. Оно пассивно по отношению к нему, хотя имеет возможность постоянно обогащаться в силу изменяющихся свойств и состояний воспринимаемого объекта.

Сартр называет воображение великой *ирреализующей* функцией сознания. Оно имеет дело с ирреальным объектом, выступающим в четырех видах: несуществующий, отсутствующий, существующий в другом месте и нейтрализующийся. Воображение является иррефлексивным, спонтанным, творческим и магическим. Чтобы воображать, человек должен быть свободным по отношению ко всякой реальности. Без воображения он задавлен окружающим миром, погружен в него, пронизан реальным. Воображение «вырывает» человека из реального мира, оно ирреализует мир, отрицает, неантизирует его. Создаваемый им объект является ирреальным, ибо он существует лишь в образе.

Все это происходит в искусстве. Именно оно, как отмечает Сартр, оправдывает и требует ухода сознания из реального в воображаемое. Произведение искусства, эстетический объект в картине является ирреальным, поскольку он существует как образ. Реальными в картине являются мазки, краски, зернистость, пастозность и т.д. Реальное при этом существует лишь для проявления ирреального. Картину следует понимать как материальную вещь, которую время от времени посещает ирреальное, которое и есть нарисованный предмет, произведение искусства. Это происходит тогда, когда зритель принимает «воображающую установку» Красный ковер в картине Матисса нарисован ради красного, которое его оправдывает, а не наоборот. Если красное воспринимается как красное чего-то реального, оно не содержит ничего эстетического. *Эстетическим* оно становится лишь на картине. Эстетическое удовольствие при этом реально, но оно вызвано не реальным цветом. Сартр считает, что прекрасное существует только в искусстве.

То же самое наблюдается в других искусствах. Актер, исполняющий Гамлета, создает образ Гамлета, который зрители воспринимают как эстетический объект. При этом не персонаж реализуется в актере, а актер ирреализуется в персонаже. Исполняемая в концертном зале Седьмая симфония Бетховена, становясь эстетическим явлением, перестает существовать в конкретных стенах зала на кончике смычков играющих музыкантов. Она приобретает свое собственное время и пространство, становится ирреальной, существует в воображаемом. «Эстетическое созерцание, — пишет Сартр, — есть спровоцированный сон, и переход к реальному есть подлинное пробуждение».

В работе «Что такое литература?» Сартр рассматривает проблему цели и назначения литературы и искусства. Он разрабатывает концепцию так называемой «ангажированной», или социально ответственной литературы. Здесь Сартр возвращается к главной своей теме — теме свободы, и его эстетика становится эстетикой свободы.

Эстетика свободы Концепцию «ангажированной» литературы Сартр рассматривает как проблему цели и назначения литературы и искусства. Здесь Сартр возвращается к главной своей теме — теме свободы, и его эстетика становится эстетикой свободы.

В этой работе Сартр ставит перед собой и отвечает на три вопроса: «Что значит писать?», «Зачем писатель пишет?», «Для кого писатель пишет?» Завершает он ее размышлениями о современной ситуации писателя.

Отвечая на первый вопрос, Сартр указывает на огромную социальную роль литературы, что означает не меньшую социальную ответственность писателя. Ангажированный писатель хорошо знает,

что его слова — действия. Сартр сравнивает слова писателя с «заряженными пистолетами. Поэтому «когда он говорит — он стреляет». В более узком плане, когда писатель пишет, он создает послания и ценности. Писать — это передавать послания, «проявляя волю и решимость, сделав выбор, взяв на себя целиком задачу жить, как делает каждый из нас».

Ответ на второй вопрос продолжает и развивает ответ на первый. Сартр отмечает, что разные писатели пишут по разным мотивам. Искусство может выступать как бегство от действительности, как способ покорения этой действительности, как способ самоутверждения, самовозвышения и т.д. Однако наряду со всеми этими целями имеется более глубокий и важный мотив, связанный с самим творческим актом и свободой. Как отмечает Сартр, творчество завершается лишь в процессе чтения, что процесс писания предполагает и включает процесс чтения. Искусство существует для других и через других. Вне этого от литературного произведения остаются «только черные значки на бумаге».

Поэтому, когда писатель пишет, он обращается к читателю, приглашает его к сотворчеству, надеясь на его великодушие. Писать для писателя — «значит звать к читателю, к его свободе, чтобы она приняла участие в создании его произведения». Его произведение предстает как «требование и дар», оно есть «акт доверия в сфере человеческой свободы». Идущие навстречу друг другу дароприношение писателя и великодушие читателя рожают подлинно человеческие отношения, счастливый опыт *взаимной свободы*. Чем больше великодушных читателей, тем больше царство свободы. Сотворчество писателя и читателя открывает путь к свободе, означает способ освоения, упрочения свободы.

При ответе на третий вопрос Сартр отмечает, что, хотя писатель обращается ко всем людям, он знает, что «говорит для свобод, погрязших в несвободе, скрытых, неостребованных». Писатель находится в ситуации, поэтому имеет дело с конкретной публикой. Без публики писать невозможно. Однако отношения с ней во многом зависят от самого писателя. Сартр считает, что писатель конца XIX в. предал литературу, так как потерял свою публику. Она сократилась до рамок писательского клуба или узкого круга читателей-специалистов. Сартр полагает, что современная литература также находится под угрозой, поскольку она теряет связь с читателем. Он вновь и вновь обращается к свободе, видя в ней главный ориентир для развития литературы.

Сартр подчеркивает, что «суть литературного творчества — это свобода, открывающаяся самой себе и желающая целиком быть призывом к свободе других людей». Он полагает, что пока писатель будет воздействовать на людей, он будет жить.



Глава 11

Феноменологическая эстетика

Как особое направление феноменологическая эстетика оформилась в начале 30-х годов. Ее методологической основой стала феноменология немецкого философа *Эдмунда Гуссерля* (1859—1938), созданная им в начале XX столетия.

Из всей феноменологии Э. Гуссерля наиболее влиятельной оказалась часть, посвященная разработке феноменологического метода, который был объявлен единственным, ведущим к непосредственному постижению вневременных сущностей — «без всяких косвенно символизирующих и математизирующих методов, без аппарата умозаключений и доказательств».

Последователи Гуссерля внесли в феноменологию существенные изменения. Они, в частности, приложили немало усилий для того, чтобы преодолеть идеализм, реабилитируя «естественную установку» и признавая объективное существование внешнего мира. В послегуссерлевской феноменологии исходным положением является установка на единичный факт и восприятие, которое уже у Гуссерля выступало в качестве «основы для феноменологической констатации сущностей». Сущность при этом понимается не как то, что отражается в сознании при помощи понятий, но в духе платоновских эйдосов, которые можно созерцать, лишь приблизительно описывая их в рациональных терминах. *Сущность* представляющая в таком истолковании, «чувствуется», «ощущается», «переживается», и у этого переживания нет и не может быть понятного эквивалента.

Примерно в таком виде феноменология была распространена на область эстетики. У самого Гуссерля нет сколько-нибудь разработанного эстетического усилия. Однако он довольно часто обращался к искусству для иллюстрации своих теоретических положений. Более того, его исследования и работы его последователей наводят на мысль о том, что феноменология — это прежде всего эстетика, что искусство есть конкретное и наиболее адекватное воплощение феноменологии.

Первые попытки применения феноменологии к проблемам эстетики были предприняты в работах В. Конрада (Эстетиче-



ский объект, 1904), М. Гайгера (Введение в феноменологию эстетического вкуса, 1913; Введение в эстетику, 1928), Р. Одебрехта (Основы эстетической теории, 1927). Однако главными представителями феноменологической эстетики являются Р. Ингарден, Н. Гартман и М. Дюфренн.

11.1. Эстетика Р. Ингардена

Многослойность произведения искусства

Польский философ Роман Ингарден (1893—1970) является основателем и центральной фигурой феноменологической эстетики. Основное внимание в своих работах он уделяет *многослойной структуре* произведения искусства, что вообще считается главным достижением этого направления. Можно сказать, что именно исследования структуры литературного произведения, осуществленные Ингарденом, обеспечили феноменологической эстетике широкую известность и распространение.

Структуру литературного произведения Р. Ингарден рассматривает в двух направлениях: по горизонтали и вертикали. В первом случае (по горизонтали) речь идет о последовательности сменяющих друг друга фаз — частей произведения, образующих его «*многофазовость*», которая наиболее явно проявляется в романе и других больших по объему произведениях. Во втором случае (по вертикали) Ингарден выделяет в литературном тексте *четыре слоя*: звучание слов; значение и смысл; предмет и содержание; и, наконец, «*тот или иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения*».

Первые два слоя связаны с чисто языковыми (ритм, рифма, тон, мелодичность) и семантическими (легкость, ясность или, наоборот, тяжеловесность и запутанность мысли) аспектами языка произведения. Они не представляют каких-либо затруднений. Третий слой — слой «представленных предметов». В него включаются изображенные предметы и лица, их различные состояния, отношения между ними, различные события и т.д. Четвертый слой — слой зримо представленных «видов» людей и вещей — является наиболее важным и вместе с тем трудным для понимания.

Хотя Ингарден отмечает, что возникновение «видов» опосредовано наличием других слоев, на деле оно зависит в первую очередь от воображения воспринимающего субъекта, его чувств и психофизических особенностей. В отличие от остальных слоев «*виды*» не образуют в своей совокупности непрерывного целого.

Они возникают, — уточняет Ингарден, — скорее, временно, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же

произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии.

В общем, «виды» являются не чем иным, как теми самыми эйдосами, которые составляют главную цель феноменологических поисков. Не случайно, подчеркивает Ингарден, существенная черта «видов» заключена в их наглядности и зримости. С ними он и связывает в первую очередь художественную ценность произведения.

Подход к литературному произведению как многослойному образованию Р. Ингарден распространяет на другие виды искусства. Живопись в этом плане — в зависимости от жанра и школы — может иметь три (тематическая картина), два («чистая картина») или даже один слой (абстрактная живопись, арабески, витражи). На примере живописи становятся более понятными многие стороны эстетической концепции Ингардена.

Он подчеркивает, что в живописи «виды» играют определяющую роль, что они выступают «самым важным конститутивным фактором», от которого зависят все остальные. Что касается других слоев, то их наличие не является необходимым. Они даже противоречат феноменологической установке, так как «выводят нас за пределы картины», являясь «принципиально трансцендентными» по отношению к ней. И хотя Ингарден избегает окончательных выводов, его критика исторических картин за их «несамостоятельность» в художественном отношении, скептическая оценка тематических картин, предпочтение, отдаваемое полотнам, где «абстрактная» сторона превалирует над «предметной», стремление теоретически обосновать модернистские тенденции, «сознательно вводимые отклонения и деформации» — все это позволяет говорить о том, что его позиции в известной мере близки к *формализму*.

Помимо многослойности и многофазовости структура литературного произведения включает и другие элементы, среди которых Ингарден выделяет «фактор времени», «эстетически активные качества» и «идею».

«Схематичность» и «конкретизация» произведения искусства

Эти компоненты произведения относятся к числу основных составляющих его структуры. Они во многом определяют сущность произведения, но не исчерпывают ее. Р. Ингарден дополняет их анализ исследованием еще двух характеристик произведения — «схематичности», или «мест неполной определенности», и «конкретизации», занимающих исключительно важное место в его эстетической концепции.

«Схематичность» произведения Ингарден видит в том, что всем его компонентам свойственна незавершенность построения, неполная определенность. Подобное явление он объясняет ограниченными возможностями языковых средств изображения: язык

не может передать все аспекты представленного предмета — в противном случае процесс их перечисления оказался бы бесконечным, а само произведение никогда бы не приобрело законченности. Неполная определенность обусловлена также требованиями эстетического восприятия: читателю предоставляется возможность самому достроить представленный предмет и выделить его эстетически существенные качества.

«Места неполной определенности» характерны для всех слоев произведения, но наиболее отчетливо они проявляются на уровне изображенных предметов. Последние очерчены всего лишь несколькими штрихами и часто только названы. Если же речь идет о чувствах, то они нередко даже не названы, на них лишь косвенно указывается, а свое проявление они находят у читателя. В еще большей степени это относится к слою «видов», которые наделены лишь потенциальным бытием.

В слое «значений и смыслов» неполная определенность вызывается многозначностью слов, наличием в некоторых из них некой таинственности, скрытых и неясных значений, а также разного рода пробелами в тексте, умолчаниями и недоговоренностью. Наконец, в слое «звуковых звучаний» «схематичность» обусловлена тем, что современная литература существует в печатном виде и поэтому не может дать нам ни самих словесных звучаний, ни ритма, тона и мелодичности фраз, тогда как, по мнению Ингардена, действительным литературным произведением следует считать лишь прочитанное вслух.

В силу наличия «мест неполной определенности» литературное произведение представляет собой схему, костяк, как бы лишенный тела скелет, который облекается в плоть в ходе чтения. Процесс чтения Р. Ингарден называет «конкретизацией произведения».

«Конкретизация» во многом совпадает с тем, что обычно имеется в виду под эстетическим восприятием. Вместе с тем между ними имеется существенное различие. Оно проистекает прежде всего, как следствие схематичности произведения, которое в значительной мере предопределяет наиболее важные характеристики «конкретизации».

Дело в том, что, как уже отмечалось, из выделенных Ингарденом в структуре произведения слоев и элементов далеко не все могут быть отнесены к самому произведению. Это касается не только «видового» слоя, но и «эстетически активных качеств». Если отвлечься от «звукового слоя», поскольку современный читатель предпочитает, как правило, читать литературный текст «про себя», то имеется еще слой «значений» и «предметный» слой, однако и на них распространяется свойство схематичности. В итоге на долю самого произведения остается совсем немного. И все это обусловлено требованиями феноменологического подхода.

Феноменология отрицает не зависимое от сознания бытие предмета и рассматривает его в рамках не просто воспринимающего, но конституирующего, творящего сознания. Все это имеет место и у Р. Ингардена. Хотя он проводит различие между произведением как таковым и его «конкретизацией» и свой анализ направляет на само произведение, в действительности речь идет о воспринятом произведении.

Схематичность оставляет от произведения всего лишь некий набросок, эскиз, абстрактную формально-композиционную структуру, лишенный конкретности и определенности костяк. Рассматривая отношения между произведением и «конкретизацией», Ингарден признает примат последней. Конечно, когда он подчеркивает активный и творческий характер восприятия, выступает против чтения как простого потребления литературы, говорит о важной роли воображения и фантазии читателя, его опыта, вкуса, тонкости эстетического чутья — все это заслуживает всяческой поддержки и не может вызывать возражения. Однако его «конкретизация» идет значительно дальше восприятия, понимаемого как сотворчество.

В процессе «конкретизации» происходит не только осмысление, дополнение и обогащение произведения, но и его актуализация, воплощение, реализация и по существу творение, созидание. Именно эти и подобные термины употребляет Ингарден при описании особенностей процесса «конкретизации». Он, в частности, отмечает, что при «конкретизации» создается эстетическая ценность, «которая в самом произведении лишь обозначена его компонентами». Как художественный объект произведение становится продуктом «конкретизации». Вне ее оно является «чисто интенциональным предметом», возникновение и существование которого обусловлено конституирующей деятельностью сознания.

Проведенный Р. Ингарденом анализ литературного произведения, как и вся его эстетическая концепция, отличается тщательностью и тонкостью, широким охватом эмпирического материала и глубиной теоретического осмысления. Он стремится избежать узости искусствоведческого подхода, преодолеть ограниченность других концепций искусства, в особенности психологизма теории «вчувствования». Однако это преодоление идет в русле феноменологии. Отсюда особое внимание к тому, что «действует иррационально, происходит, но не охватывается мыслью», истолкование произведения как «чисто интенциональной конструкции». В целом же Ингарден остается в рамках кантианской традиции, рассматривающей искусство через призму формальных структур. Он весьма критически относится к реализму, отождествляя его с натурализмом. Из примата «конкретизации» над «произведением» следует

вывод о произвольности и неограниченной множественности конкретизаций, которые рассматриваются в духе релятивизма.

11.2. Эстетические концепции

Н. Гартмана и М. Дюфренна

«Дереализация реальности». Концепция многослойной структуры.

Развитие феноменологической эстетики продолжил немецкий философ *Николай Гартман* (1882—1950). Его концепция не укладывается в рамки феноменологии. Он вышел из неокантианства, испытал влияние Лейбница, неотомизма, антропологизма и других течений,

Н. Гартман что, видимо, обусловило довольно *эклeктический* характер его взглядов. Однако в своей эстетике Гартман остается в русле феноменологии, испытывая большое влияние Ингардена, у которого он позаимствовал понятие «многослойной структуры».

Своеобразие подхода Н. Гартмана заключается в том, что в своих исследованиях он, как правило, не дает определенного решения затрагиваемых проблем, подчеркивая их сложность, наличие в них апорий, внушая мысль об их неразрешимости. Эта особенность в полной мере проявляется и в его эстетике.

В своих работах Гартман иногда высказывает суждения, которые дают основания для истолкования его взглядов на искусство в духе реализма. Примерами таких суждений могут служить его заявления о том, что прекрасный пейзаж должен существовать в самой природе, что здание без практического предназначения было бы подобно роману без темы, что «плодотворное искусство никогда не может быть далеким от жизни и реальности» и потому «в нем должна сохраняться часть мимесиса¹». Он также много говорит об образности и духовном содержании искусства, иногда критически оценивает формализм.

Однако в целом Н. Гартман склонен рассматривать искусство преимущественно с антиреалистических позиций. Он полагает, что его смысл и назначение не исчерпываются тем, чтобы «получать, делать открытия и делать людей разумнее. Его первоначальная задача гораздо проще: радовать людей». Согласно Гартману искусство достигает своего подлинного назначения через «отход», удаление от реальной действительности, когда ему удается реализовать свою внутреннюю необходимость, обрести полную самодостаточность, целостность и свободу, которая «походит на самодвижение в безвоздушном пространстве...»

¹ *Мимесис* (греч. подражание) — термин древнегреческой философии, характеризующий сущность человеческого творчества, в том числе искусства.

Гартман полагает, что искусство черпает свое духовное содержание не из богатства реальной человеческой жизни, но из *ирреального мира* эстетических идей и ценностей. Говоря о мимесисе в искусстве, он имеет в виду не отражение реального мира и общественной жизни, но образ этих ирреальных и идеальных ценностей. Художественный образ представляется для него как «зримое воплощение того, чего никогда не было и что само по себе невыразимо». Основная задача искусства, по Гартману, — это «дереализация» реальности, ее «снятие», уход в идеальный мир.

Онтологически Н. Гартман помещает искусство в сферу духовного бытия, включающего в себя субъективный дух, объективный дух (под которым имеется в виду общественное сознание, поскольку речь идет о мнениях, представлениях, предрассудках, вкусах, нравах, религии), а также объективированный дух, куда входит все то, во что воплотился субъективный и объективный дух. Можно сказать, что в этом случае речь идет об опредмеченном духе. Сюда немецкий эстетик относит книги, живописные полотна, изделия из камня, технику, орудия, инструменты и т.д.

Согласно этому перечню, эстетическое и искусство входят в третий регион духовного бытия, образуя самую сложную форму объективированного духа, благодаря чему эстетика становится привилегированной областью исследования. Наиболее «чистыми» видами объективированного духа Гартман называет *пластические искусства*, особенно живопись и литературу, в особенности поэзию, за которыми следуют архитектура, музыка и т.д.

Поскольку пластические искусства занимают у Гартмана предпочтительное место, свою *концепцию многослойной структуры* художественного произведения он разрабатывает, опираясь главным образом на живопись. В каждом произведении немецкий эстетик выделяет два плана: реальный, или материальный, и ирреальный, или духовный, идеальный. Между ними располагаются промежуточные слои, число которых зависит от вида искусства или жанра.

Так, рассуждая о структуре эстетического предмета в живописном портрете, Гартман говорит о наличии в нем шести слоев. По его мнению, только первый из них (слой красок на холсте) является реальным, тогда как все остальные — ирреальными, составляющими задний план произведения. Их своеобразие он видит в том, что они лишены вещественной чувственности, личной данности. Они лишь проявляются (как бы просвечивают) благодаря воспринимающему сознанию, образуя духовное содержание эстетического предмета и оставаясь «сверхчувственными», ирреальным: «... духовное содержание остается ирреальным... не превращается в реальное живым духом, оно выступает для него, скорее, лишь как явление».

Во втором и третьем слоях возникает форма и мимика лица, а вместе с ними — живая жизнь; в четвертом проявляется внутренний мир и характер человека; в пятом происходит «прозрение и выявление моральной сущности личности в ее своеобразии и одновременно идеальности...»; в шестом —

... существует еще нечто, сопровождающее проявление идеи и такое же заднеплановое, неуловимое и все-таки прочно коренящееся во внутреннем существе человека: нечто общечеловеческое, которое каждый наблюдатель воспринимает как свое собственное.

В связи с исследованием строения эстетического объекта Гартман предпринимает анализ проблемы художественной формы и ее взаимоотношения с содержанием, высказывая критические замечания в адрес формализма. Эта часть его эстетической концепции представляется самой сложной и противоречивой.

Гартман стремится наделить каждый слой произведения особой формой, установить некую иерархию между ними, определить отношения между этими формами и общей формой произведения как целостности, а также между внутренней и внешней формой. При этом общее его понимание формы остается расплывчатым и неопределенным, хотя ее определяющая роль в искусстве, несмотря на критику формализма, не подвергается сомнению.

Следуя феноменологической установке, Гартман отмечает, что «сама художественная форма, даже если взять только отдельный слой, остается недоступной анализу», что «она есть и остается тайной искусства», которую можно постигнуть лишь с помощью *интуиции*.

Интуиция доминирует и в размышлениях Гартмана об эстетическом восприятии. В основу этого процесса он кладет гуссерлевское нерелексивное усмотрение сущностей с помощью интуиции, определяя ее как «высшего рода созерцание». Немецкий эстетик подчеркивает, что суть восприятия именно в интуиции, в особом рода видении, которое выше всякого разума и приводится в действие благодаря наличию у человека неких «сил чувства ценности», позволяющих познавать данные сознанию ценности «интуитивно, то есть не в форме понятия, а в формах созерцания». Правда, Гартман оговаривается, что он не отрицает функцию обычного чувственного восприятия и некоторую роль рефлексии и разума, однако наиболее существенное в восприятии он видит все же в «сверхчувственном созерцании».

В своих воззрениях Гартман отдает безусловное предпочтение эстетической стороне искусства. Вместе с тем он высоко оценивает нравственную, гуманистическую, возвышающую силу искусства, его способность повсюду и во всем, даже «среди мусора

обыденного», находить удивительное, возвышенное, прекрасное и достойное любви. В этом смысле он пишет о том, что «поэзия, как и искусство вообще, настроена положительно. Она учит не отвергать и судить, а ценить и находить достоинства, относиться ко всему с любовью». Гартман ставит художественное творчество выше всех других форм творчества, включая научное.

«Природа — источник всего возможного...».

М. Дюфрэн

Французский философ Микель Дюфрэн (1910—1995) — главная фигура современной феноменологической эстетики. Его двухтомная «Феноменология эстетического опыта» стала классической работой по феноменологической эстетике.

Основными источниками концепции Дюфрэнна являются феноменология Гуссерля и априоризм Канта. Он понимает феноменологию прежде всего как теорию восприятия, считая, что именно *восприятие «открывает нам мир в его истине»*. В основе восприятия — интуиция, но в отличие от немецких феноменологов, связывающих ее с интеллектом, Дюфрэн отдает предпочтение чувственной интуиции.

Дюфрэн рассматривает искусство и вызываемый им *эстетический опыт* в качестве первичного и ставит его выше всех других форм человеческой деятельности. «Эстетический опыт, — отмечает он, — может быть определен как начало всех дорог, которые проходит человечество». Дюфрэн наделяет этот опыт безграничными возможностями.

Эстетический опыт образует основу познавательного отношения, предшествует нравственному опыту и несет в себе его содержание, выражает смысл свободы. В нем счастливо снимаются все конфликты и противоречия человека с окружающим миром. Он примиряет человека с самим собой, устанавливает гармонию его способностей, стимулирует к занятиям наукой и другой деятельностью, пробуждает чувство формы и т.д. Однако этими потенциями обладает не всякий эстетический опыт и не всякое искусство. Дюфрэн делит искусство на традиционное и современное, имея в виду под первым реалистическое искусство и ограничивая второе модернизмом и авангардом, которым он отдает безусловное предпочтение.

Традиционное искусство, по мнению Дюфрэнна, ограничено эстетикой подражания, мимесиса. Оно довольствуется воспроизведением окружающего мира, каким он предстает в естественной установке, и не идет дальше внешнего, поверхностного. *Современное искусство*, напротив, отказывается от простой имитации действительности, стремясь установить с ней более глубокие, интимные отношения, проникнуть в ее внутренний смысл. Оно способно совершить то, к чему «стремится феноменология,

а именно — снять покров идей, закрывающий мир, с тем чтобы вернуть его первоизданную простоту, счастливое единение с ним».

Речь при этом идет не о реальном мире в обычном значении, но о *Природе* с большой буквы, которую Дюфренн определяет как глубинный фундамент всего существующего, «само могущество неисчерпаемого реального», «источник всего возможного, в том числе и культуры». Именно с этой природой Дюфренн связывает свое понимание сущности и высшего назначения искусства.

Хотя искусство доставляет нам радость и наслаждение, предполагает и вызывает в нас чувство катарсиса, главное его достоинство, как полагает Дюфренн, заключается не в этом. Наиболее глубокий смысл искусства в том, что оно *выражает* и *передает* «голос Природы», обращенный к человеку, возвращает человека в состояние изначальной невинности, естественности, спонтанной свободы, пробуждая в нем «фундаментальное чувство мира», которое не способен передать никакой понятийный аппарат.

Подлинное искусство, по Дюфренну, является особым, высшим родом познания, смысл которого заключается в понимании человеком своей укорененности в Природе, изначальной близости с ней. Оно не отражает действительность, но открывает то, что ей предшествует, — «дореальное», позволяет «подсмотреть» процесс превращения «дореального» в действительность.

Искусство претендует расположиться в том пункте, где человек, освобожденный от всего искусственного, оказывается соединенным с Природой и позволяет ей говорить в нем.

Отмеченные черты эстетики Дюфренна находят дальнейшее развитие при исследовании им конкретных проблем искусства.

В ходе анализа особенностей эстетического объекта Дюфренн широко использует современные научные понятия языка, структуры, знака, элемента и др. Однако он не раз подчеркивает, что подобный анализ принципиально ограничен в своих возможностях. Главным элементом эстетического объекта, каковым выступает художественное произведение, является *экспрессия*, дойдя до которой рациональный, понятийный анализ вынужден остановиться и уступить место феноменологии: экспрессия является неразложимой и не анализируемой. Она совпадает со смыслом и значением произведения и должна схватываться интуитивно, прямо и непосредственно.

Касаюсь внутреннего мира эстетического объекта, Дюфренн развивает мысль о его самодостаточности, о том, что он ничем не обязан объективной действительности и потому не следует выяснять «его коэффициент реальности и его истинность по отношению к внешнему миру».

Если произведение, — отмечает Дюфренн, — желает быть истинным по отношению к внешнему миру, а не в отношении к самому себе, если оно претендует на то, чтобы его смысл проверялся через соотнесение с реальным миром, потому что оно дает отчет о нем или взывает к его познанию, или же к воздействию на него, такое произведение не является эстетическим.

Свойства самодостаточности, имманентности и независимости от реального мира эстетический объект приобретает благодаря *форме*. Именно

благодаря форме эстетический объект перестает существовать как способ репродукции реального предмета и существует посредством самого себя.

Дюфренн считает, что одной из основных функций форм является *нейтрализация всякого сходства* между миром произведения и действительностью. Адекватную иллюстрацию подобного понимания формы он видит в абстрактной живописи, где отсутствует всякая фигуративность и значение «тотально имманентно чувственному».

В своих работах Дюфренн затрагивает многие стороны художественного творчества: мировоззрение, замысел, вдохновение, воображение, виды творческой субъективности и т.д. Однако и здесь основной интерес для него представляет не реально существовавший и творивший художник, но имманентный своему произведению автор, который как бы присутствует внутри произведения, благодаря чему эстетический объект выступает в качестве квазисубъекта. Определяющим моментом в творческом процессе, по Дюфренну, оказывается *экзистенциальное аффективное априори художника*, выступающего для него и как природный дар, и как некий изначальный замысел, который он бесконечно пытается реализовать в своих произведениях. Назначение художника состоит в том, чтобы выразить смутные интенции Природы, которая безмолвно взывает к нему и ждет от него ответа.

Эстетическое восприятие.

Дюфренн

Второй том «Феноменологии эстетического опыта» целиком посвящен *эстетическому восприятию*. Дюфренн выделяет в нем три уровня и подробно исследует каждый из них: непосредственный контакт с объектом; репрезентация, или представление; рефлексия. На третьем уровне в обычном восприятии устанавливается значение, а в эстетическом — выраженный смысл, совпадающий с экспрессией произведения. Эстетическое восприятие завершается чувством, которое либо присоединяется к рефлексии, либо вытесняет ее.

Основные характеристики первого уровня восприятия (*непосредственный контакт*) Дюфренн связывает с особыми свойст-

вами человеческого тела, которое благодаря некоему «телесному разуму» переживает смысл объекта непосредственно, без помощи интеллекта. Эстетическое наслаждение, считает он, возникает именно на этом уровне. Оно испытывается телом и представляет собой чувство особого «удобства», легкости в контакте с объектом, когда он как бы сам подстраивается к телу, предвосхищая его желания и удовлетворяя их по мере возникновения. Подобными свойствами «телесного разума» Дюфренн объясняет также вдохновение, определяя его как проистекающий из тела спонтанный порыв.

На втором уровне (*репрезентация, представление*) подключается воображение, устанавливающее связь между телом и духом и функционирующее в двух формах: трансцендентальной и эмпирической. Первое обеспечивает возможность «отхода», разрыва имеющейся на первом уровне слитности объекта и субъекта, в силу чего восприятие становится «зримым», превращается в «спектакль». Второе дополняет восприятие ранее накопленными значениями.

В отличие от обычного восприятия в эстетическом восприятии, по мнению Дюфренна, воображение действует главным образом в трансцендентальной форме: как возможность «отхода» от объекта, без чего для феноменолога последний не существует. Эмпирическая его форма отпадает за ненадобностью: в обычном восприятии воображение скрашивает его бедность, обогащая своими запасами. Эстетическое восприятие в этом не нуждается, ибо эстетический объект в высшей степени самодостаточен.

Рефлексия, возникающая на третьем уровне восприятия и осуществляющая контроль за воображением (не допуская его «отлет» в область воображаемого), также выступает в двух видах: рефлексия о структуре и смысле. Первая соответствует объяснению, вторая — пониманию.

Объясняющая рефлексия не устраивает Дюфренна тем, что она либо ведет к разложению и омертвлению объекта, либо ищет его объяснение во внешних (социальных и др.) условиях. И тогда «каждый ключ открывает какую-то дверь, никогда не проникая в сердце произведения».

Понимание смысла предполагает другую форму рефлексии, которую Дюфренн называет «симпатической» и которая предусматривает подобие и родство между произведением и воспринимающим субъектом. Объясняющая рефлексия не способна подняться на этот уровень, потому что всякое слово или предмет, претерпевая эстетическую метаморфозу, перестает обладать смыслом, который может объяснить рефлексия. Всякие семантические трудности, возникающие при восприятии эстетического объекта, отмечает Дюфренн, связаны как раз с тем, что мы

ищем не то и не там: мы ищем рассудком рационального смысла, стремимся объяснить, а не чувствовать. «Симпатическая» рефлексия не объясняет экспрессию, а просто называет ее. Она наиболее близка к чувству, которым завершается эстетическое восприятие.

Чувство для субъекта — то же, что экспрессия для объекта. Смысл, раскрываемый экспрессией, проявляется сразу и непосредственно, хотя о нем еще нельзя сказать, что это такое. Он охватывается воспринимающим «посредством естественного ясновидения». И хотя рефлексия целиком не отвергается, ее роль в эстетическом восприятии оказывается незначительной.

Идея нового искусства Дюфренна

В 70-е годы М. Дюфренн начинает все дальше отходить от своих прежних взглядов. В его работах все сильнее выражается разочарование в модернизме и авангарде. Все те упреки, которые он раньше адресовал традиционному, реалистическому искусству, распространяются теперь и на модернизм: он не менее институализирован, служит господствующему классу, скован нормами и ограничениями. Дюфренн считает, что все существующее искусство вообще утратило свой изначальный смысл и назначение. Поэтому «смерть» искусства представляется ему вполне обоснованной.

Дюфренн выдвигает утопию нового «народного искусства», которое должно стать искусством масс: сам народ будет его создателем и потребителем. Это искусство произведет настоящую художественную революцию. Оно перестанет существовать как социально организованный институт, покинет «гетто музеев и консерваторий», не будет профессиональным, освободится от всяких норм, в том числе и от правил хорошего вкуса, станет настоящим праздником и наслаждением.

Разрабатывая идею нового искусства, Дюфренн вместе с тем сохраняет многие существенные моменты своей прежней концепции. Новое искусство по-прежнему ориентировано на выражение таинственной Природы: оно должно представлять собой некое «свидетельство Природы — глубины или сверх реальности реального». Что касается революции, которую произведет новое искусство, то Дюфренн имеет в виду «прежде всего формальную революцию: в структуре, в форме произведения».



Глава 12

Психоаналитическая эстетика

Психоаналитическая эстетика возникла как одно из конкретных применений психоанализа и части фрейдизма, созданных австрийским психиатром и психологом *Зигмундом Фрейдом* (1856—1939) в начале XX в.

Первоначально психоанализ выступал как клинический метод лечения неврозов и других психических расстройств, основанный на анализе и интерпретации сновидений, свободных ассоциаций, фантазий, обмолвок, острот и шуток.

Новое учение было встречено далеко не однозначно. До середины 10-х годов идеи Фрейда яростно отвергаются, а его самого в научных кругах нередко называют дилетантом и шарлатаном. Однако ситуация постепенно меняется. Поворотным событием в этом плане стала поездка Фрейда в США (1909), после которой его концепция уже к началу 20-х годов получает в Америке широкое распространение. Среди деловых и состоятельных американцев становится модным и престижным иметь своего собственного психоаналитика, который с помощью регулярных бесед снимает стрессовые напряжения и неврозы на их начальной стадии. Фрейдизм приобрел в Америке такое огромное влияние, которое уступает разве что прагматизму, являющемуся там не только философским учением, но и национальной идеологией.

Примерно, то же самое, хотя и несколько позднее, происходит и в континентальной Европе. Здесь также уже в 20-е годы фрейдизм получает большое влияние и распространение и до начала 70-х годов с ним может соперничать только марксизм.

12.1 Эстетическая концепция Фрейда

В исследованиях Фрейда нет вполне разработанной и систематически изложенной эстетики. Нет у него и достаточно объемных специальных трудов, посвященных проблемам искусства и эстетики. В этом плане особое место занимает книга «Остро-

умие и его отношение к бессознательному (1905), в которой при рассмотрении словесной техники шуток и острот затрагиваются существенные аспекты литературы и искусства. В других случаях Фрейд ограничивается очерками, статьями и небольшими замечаниями. Одно из объяснений этому связано с тем, что основатель психоанализа весьма скромно оценивал свои эстетические возможности. Он прямо заявляет по этому поводу: «Я слишком мало понимаю в эстетике». В силу этого он подходит к искусству «с осторожностью и смирением».

Свои эстетические взгляды Фрейд выражает в уже упомянутой книге «Остроумие», а также в работах «Мания и сновидения в «Градиве» Йенсена» (1907), «Литературное произведение и живое сновидение» (1906), «Детское воспоминание Леонардо да Винчи» (1910), «Тема трех дарцов» (1913), «Моисей Микеланджело» (1914), «Детское воспоминание в «Поэзии и правде» Гёте» (1917), «Тревожащая странность» (1919), «Достоевский и отцеубийство» (1926) и др.

Определяя свое отношение к искусству, Фрейд отмечает, что смысл и содержание произведения привлекают его больше, чем качества формы и техники.

Художественные произведения, — продолжает он, — оказывают на меня сильное воздействие, особенно поэтические и пластические произведения, реже — живопись. Я стремлюсь понять их по-своему, то есть хочу понять то, благодаря чему они действуют на меня. Там, где мне это не удастся, например, в музыке, я почти не способен к наслаждению. Рационалистическая или, может быть, аналитическая установка противится во мне тому, чтобы я был чем-то захвачен и при этом не сознавал, что я захвачен и что именно меня захватило.

Фрейд полагает, что нас захватывает прежде всего «намерение художника и то, насколько ему удастся выразить это намерение». Это намерение, по мнению Фрейда, нужно разгадать и выразить в слове, а для этого надо опять же обнаружить смысл и содержание воспринимаемого произведения.

О своеобразии подхода Фрейда к искусству проявляется также в том, что в течение длительного времени он считал, что произведения искусства вызывают восторг не своими реальными художественными достоинствами, а существующим соглашением между людьми, которые имеют возможность и досуг для восхищения искусством. Он придерживался того мнения, что гениев делают критики и биографы, которые приписывают тем или иным произведениям достоинства, которыми они на самом деле не обладают, а также умалчивают о сомнительных моментах жизни

художника, всячески стараясь показать другие моменты биографии в выгодном свете.

Только в 27 лет Фрейд, как он сам об этом говорит, «растался со своим варварством и сам начал восхищаться». Это произошло после его знакомства с творениями гениев Возрождения. Основатель психоанализа при этом демонстрирует прекрасный эстетический вкус, поскольку более других его очаровал «Динарий кесаря» Тициана. Однако «любимым художником» для него был Рембрандт, которого он выделял опять же не столько по художественным критериям, сколько за то, что тот отдавал предпочтение библейским темам и с симпатией изображал евреев.

Отсутствие должного интереса к форме и технике в искусстве проявилось в отрицательном отношении Фрейда к модернизму и авангарду, для которых характерны формальные поиски, открытие новых выразительных средств, страсть к эксперименту. Здесь сказались классическое образование Фрейда, его приверженность просветительским идеалам. По отношению ко всякого рода революционным новациям в искусстве он даже причислял себя к филистерам и педантам. И это при всем при том, что весь модернизм я авангард черпал вдохновение в идеях Фрейда, видел в нем своего властителя дум.

Тем не менее Фрейд решительно отверг экспрессионизм и особенно сюрреализм С. Дали, главную фигуру сюрреализма, который боготворил основателя психоанализа и всячески стремился к встрече со своим кумиром. Однако ему понадобилось 16 долгих лет и настойчивые ходатайства Стефана Цвейга, чтобы Фрейд уже в конце жизни согласился встретиться с мэтром сюрреализма. Во время их встречи (1938) Дали сделал карандашный набросок портрета Фрейда, который, видимо, ему понравился. Во всяком случае он смягчился в своем отношении к сюрреализму. В письме С. Цвейгу он пишет о том, что всегда принимал сюрреалистов за полных сумасшедших, однако встреча с Дали заставила его пересмотреть это мнение.

Некоторая неуверенность Фрейда в своих отношениях с миром искусства сказалась на том, что, хорошо зная творчество многих великих художников — Софокла, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, Рембрандта, Гёте, Гейне, Достоевского, он не решился посвятить кому-либо из них глубокое и фундаментальное исследование.

О Леонардо Фрейд написал хотя небольшую, но книгу, однако ее нельзя назвать глубокой и фундаментальной, поскольку она ограничивается анализом нескольких моментов из жизни живописца. Сам Фрейд назвал ее «полубеллетристикой». Гёте он

посвятил небольшую статью, хотя ставил его выше других поэтов. Даже в случае с Достоевским, которого Фрейд ставил рядом с Шекспиром, а его «Братьев Карамазовых» считал самым значительным из когда-либо написанных романов, дело обстояло не намного лучше». Посвященную ему работу «Достоевский и отцеубийство» Фрейд писал мучительно медленно и с трудом довел до конца. После ее выхода в свет в письме Т. Рейку он признавал: «Вы правы... я в действительности не люблю Достоевского, несмотря на все мое восхищение его силой и величием». Свои чувства к великому писателю он объясняет тем, что все его терпение по отношению к патологическим натурам истощено аналитической практикой, что он не переносит их ни в жизни, ни в искусстве.

В случаях с другими великими творцами Фрейд чаще всего ограничивается небольшими статьями, останавливая свое внимание на одной или нескольких сценах, эпизодах и даже фразах, придавая значение деталям, нюансам и мелочам, выделяя «неважные» и «несущественные» стороны того или иного произведения. Больше других повезло повести «Градива» мало известного писателя Йенсена, которую Фрейд исследует широко и всесторонне. Данное обстоятельство во многом объясняется чисто профессиональным интересом, поскольку повесть наполнена психологическим содержанием и может служить прекрасным объектом психоанализа. Не случайно Фрейд назвал эту повесть «не фантазией, а психиатрическим исследованием».

Неуверенность Фрейда в своих взглядах на искусство проявляется также в том, что о некоторых своих работах он отзывается в извинительном тоне, советуя не воспринимать их слишком серьезно. Примером в этом плане может служить очерк о Леонардо да Винчи. То же самое можно сказать о статье «Моисей Микеланджело», которую Фрейд первоначально публикует под псевдонимом.

О возможности психоанализа в познании искусства

Возможности психоанализа в познании искусства Фрейд также не спешит объявить безграничными. Правда, иногда он дает самую высокую оценку своему методу и подходу, ставя их выше всех других. Так, касаясь творчества Шекспира, он пишет:

Если взять «Гамлета»..., то я думаю, что только психоанализ, рассмотрев трагедию с точки зрения эдипова комплекса, сумел разрешить загадку того глубокого впечатления, которое она производит.

Однако в целом Фрейд и здесь чаще соблюдает осторожность, вполне сознавая всю сложность, которую представляет собой искусство.

Фрейд отмечает, что «эстетическая оценка произведения искусства, как и объяснение художественного дара, не входят в задачи психоанализа». Мысль об ограниченных возможностях психоанализа применительно к искусству не раз звучит в исследованиях и размышлениях Фрейда. Очерк о Леонардо да Винчи он завершает вполне определенным выводом: «Мы должны признать, что суть художественной деятельности остается и для нас, владеющих психоанализом, неуловимой». К сходному заключению он приходит и в работе о Достоевском:

К сожалению, психоанализ вынужден сложить оружие перед проблемой, которую представляет собой литературное творчество.

Тем не менее проблематика искусства занимает в исследованиях Фрейда достаточно много места. Практически в каждой работе, начиная с «Толкования сновидений», он постоянно обращается к творчеству того или иного художника, к анализу того или иного произведения. Фрейд при этом часто подходит к искусству инструментально или использует его для иллюстрации и подтверждения своих теоретических положений, или же находит в нем предвосхищение своих взглядов. Однако это не мешает ему ясно и развернуто выражать свои воззрения на искусство,

В то же время, не абсолютизируя возможности психоанализа в области искусства, Фрейд весьма критически оценивает состояние дел в традиционной эстетике. Он отмечает, что эта эстетика предпочитает описывать внешние факторы и условия, благодаря которым те или иные вещи воспринимаются как прекрасные. Она не способна объяснить происхождение и природу красоты, скрывая эту свою неспособность в потоке звонких, но пустых слов. Каждый из эстетиков выражает свое собственное мнение о каком-либо произведении, и никто из них не раскрывает перед простым зрителем тайну и загадку произведения.

На этом фоне, как полагает Фрейд, психоаналитический подход имеет значительные преимущества. Психоанализ расширяет предмет эстетики, выводя его за рамки прекрасного. Он указывает на глубинный источник искусства, дает новые знания о мифе, сказке, искусстве и науке, раскрывает механизм творчества и восприятия, обеспечивает доступ к смыслу произведения.

В целом можно сказать, что психоаналитическая эстетика действительно отличается от традиционной. Она является прежде всего психологией искусства, психоанализом художника, художественного творчества и восприятия. Психоаналитическая эстетика предлагает новое понимание искусства, его назначения, сущности и роли в жизни человека и общества.

12.2. Фрейд: искусство «претендует лишь на звание иллюзии»

«Искусство почти всегда безвредно и благотворно...»

Фрейд относится к искусству весьма благоклонно, оценивает его положительно, достаточно высоко, но не слишком. Он отмечает: «Искусство почти всегда безвредно и благотворно, оно претендует лишь на звание иллюзии», «оно никогда не стремится вторгнуться в сферу действительности».

Отождествляя искусство с иллюзией, Фрейд сближает его с религией, хотя относится к ним по-разному: религию решительно отвергает, искусство полностью принимает. Отделяя искусство от действительности, он переключается с пониманием искусства как игры. Отчасти Фрейд действительно рассматривает искусство как игру душевных сил, которая сама по себе доставляет удовольствие. Эта составляющая имеет важное значение в эстетическом восприятии.

Сопоставляя искусство с наукой, Фрейд также находит между ними некоторое сходство. Он признает познавательные возможности искусства, считая, что «поэты и романисты обладают драгоценным даром, поскольку им известны многие вещи, заключенные между небом и землей, о которых наша школьная мудрость и не подозревает». В особенности это касается психологии человека, душевных процессов. Здесь интуиция поэтов и романистов часто оказывается выше возможностей науки.

В познании души, — пишет Фрейд, — они являются учителями для нас, обычных людей, так как утоляют жажду из источников, пока еще не доступных науке.

Вместе с тем между наукой и искусством имеются существенные различия. Искусство предназначено для того, чтобы доставлять духовное и эстетическое удовлетворение, оно должно сказывать чувственное и эмоциональное воздействие. Поэтому писатели и художники не могут изображать действительность такой, какой она есть, объективно, не изменяя ее: они многое смягчают, убирают лишнее и добавляют недостающее. Им часто приходится жертвовать истиной в пользу иллюзии. Они следуют принципу удовольствия. Напротив, в науке удовольствие не имеет никакого значения, она является самым полным и самым решительным отрицанием принципа удовольствия. Наука следует принципу реальности, истина для нее выступает главной целью.

В целом при сопоставлении искусства с религией и наукой Фрейд во многом расходится с Ф. Ницше, который отвергает религию, всячески возвышает искусство и весьма критически относится к науке, видя в ней угрозу для искусства. Фрейд также

отвергает религию, положительно, но без всякой эйфории, смотрит на искусство, и все свои надежды возлагает на науку.

О происхождении искусства Рассматривая вопрос о происхождении искусства, Фрейд отмечает, что оно возникло в первобытном обществе, в период раннего детства человечества, когда принцип удовольствия еще сохранял свою силу. По мере эволюции и развития общества принцип удовольствия все больше вытеснялся принципом реальности. В итоге главной областью принципа удовольствия стало искусство. Ему также подчиняется фантазирование, тесно связанное с искусством.

Сложившаяся в далекой истории ситуация сохраняется и воспроизводится вплоть до наших дней.

Искусство, — пишет Фрейд, — представляет собой суррогат удовлетворения вместо самых древних, все еще наиболее болезненно ощущаемых отказов во имя культуры, и поэтому оно больше всего примиряет людей с жертвами, которые они приносят культуре. С другой стороны, произведения искусства пробуждают те чувства общности и тождества, в которых так сильно нуждается всякий культурный слой, так как они дают повод к совместному переживанию драгоценных впечатлений.

Источник искусства находится внутри человека, в сфере бессознательного и прежде всего в *либидо*, сексуальном влечении. Оно снимает и компенсирует неудовлетворенность сексуальных и агрессивных желаний. Искусство примиряет принцип удовольствия и принцип реальности. Оно берет за трудно осуществимые желания и предлагает их иллюзорное удовлетворение. В искусстве человек находит то, что он теряет или что «ему не доступно в реальной жизни. Искусство предлагает человеку «заменяющее удовлетворение», успокаивающее средство, «наркотик», однако его действие, отмечает Фрейд, слабое и временное, не способное «заставить нас забыть о реальном несчастье»

Компенсаторная функция искусства является важной и даже главной, но не единственной. В назначение искусства входит и то, что оно должно доставлять эстетическое удовольствие и наслаждение. Подход Фрейда к эстетическому удовольствию близок к концепции катарсиса, понимаемого в биологическом и медицинском смысле. Так называемую «магию искусства» Фрейд рационализирует и демистифицирует. Роль самого искусства в эстетическом наслаждении ограничивается и ослабляется.

Две стадии эстетического переживания В эстетическом переживании Фрейд выделяет две стадии, каждая из которых имеет свой источник. На *первой* стадии источником эстетического удовольствия выступает само произведение искусства, его формальные и технические достоинства. Возникающее здесь удовольствие не служит удов-

летворению какой-либо жизненной потребности, оно вызывается чистой игрой душевных сил. Именно это удовольствие Фрейд называет *собственно эстетическим*. Он также определяет его в качестве «предваряющего», «заманивающего наслаждения», которое порождает настоящее, более сильное наслаждение, характерное для второй стадии.

Наслаждение на *второй* стадии вызывается уже не самим произведением, но проистекает из более глубоких психических источников самого воспринимающего зрителя или читателя. Оно обусловлено *освобождением от напряжения душевных сил*. Фрейд отмечает, что художественное произведение приводит нас в такое состояние, «когда мы можем получать наслаждение от собственных фантазий, не испытывая ни стыда, ни упреков за них».

Следовательно благодаря своим собственным формальным и техническим достоинствам произведение искусства способно вызвать лишь предварительное эстетическое удовольствие, тогда как настоящее, более сильное наслаждение исходит из глубин *бессознательного*.

Искусство — форма бессознательного При рассмотрении уже затронутой природы сущности искусства Фрейд также опирается на бессознательное. Искусство, по его мнению, является формой бессознательного. Другими такими же формами являются сновидение и фантазия. Все они тесно связаны между собой и имеют много общего. «Наши сны, — отмечает Фрейд, — суть не что иное, как те же фантазии». В свою очередь, фантазию он определяет как сон наяву, дневное сновидение.

То же самое Фрейд говорит о соотношении искусства и сновидения. Уже в «Толковании сновидений» он пишет о том, что в анализе отношений между искусством и сновидением можно в равной мере идти в двух направлениях: от сновидения к поэме, рассматривая ее как трансформацию сновидения, или в обратном направлении, сводя поэму к сновидению.

Тем не менее из названных форм проявления бессознательного Фрейд отдает приоритет сновидению, считал его первичным и изначальным. Поэтому в толковании сновидений он видит «царский путь к познанию бессознательного». Именно сновидения раскрывают действительную сущность человека, обеспечивают доступ к скрытым тайникам его души. Только сновидение позволяет приблизиться к пониманию «поэзии, мифа, языка и народного быта». Сновидение, по Фрейду, может служить для поэтов и композиторов «источником нового вдохновения». В переработанном издании «Толкования сновидений» (1932) Фрейд рассматривает толкование снов как модель для понимания произведения искусства.

Однако при сопоставлении искусства и сновидения Фрейд делает акцент на том общем, что их объединяет. Он отмечает, что для них характерны образность, сгущение, смешение, синхронность эпизодов и событий, наличие явного и скрытого содержания». Техника образования сновидений предполагает зашифровку или символизацию идущих из бессознательного влечений, а целью при этом выступает разрядка этих влечений и ослабление их давления на сознание человека. То же самое наблюдается в искусстве. Поэтому Фрейд определяет произведение как закодированную исповедь автора, доступную лишь для того, кто сумеет ее декодировать и прочесть.

Наряду со сходствами между искусством и сновидением имеются и различия. Главное из них заключается в том, что в искусстве к общим импульсам и желаниям, идущим из сферы бессознательного, добавляется сознательная деятельность художника, связанная с созданием формы художественного произведения. Благодаря этому произведение становится коммуникативным, доступным другому человеку. Оно также становится эстетическим явлением. В отличие от традиционной эстетики, для которой форма в искусстве имеет решающее значение, Фрейд рассматривает форму скорее как необходимый компонент. Тем не менее он особо выделяет форму, усматривая в ней один из источников эстетического удовольствия.

Психология художника и художественного творчества Психологии художника и художественного творчества Фрейд уделяет больше внимания и места в своих работах, чем другим вопросам искусства. При исследовании проблем художника и художественного творчества он опирается на понятия бессознательного, эдипова комплекса, сублимации, сновидения, фантазии и воображения.

Касаясь художественного дара, таланта и гения, Фрейд признает, что гений непостижим и не поддается объяснению. Вместе с тем он отвергает все рассуждения о таланте как «искре божьей», о связях художественного творчества с некими таинственными или мистическими силами. Как и в других случаях, Фрейд «разбожествляет» происхождение и тайну художника, спуская ее с небес на грешную землю. Хотя гений является необъяснимым, только психоанализ, утверждает Фрейд, может предложить сведения, раскрывающие связь между инстинктивными влечениями, творчеством и произведениями художника, поскольку вся воображаемая жизнь людей находится в ведении психоанализа.

Понимание инстинктивных влечений, — пишет Фрейд, — позволило уяснить проблему того, каким образом художник реагирует на импульсы и какими средствами он маскирует свои реакции.

В процессе своих исследований Фрейд сопоставляет художника с обычным человеком, ребенком и невротиком. Он отмечает, что в качественном отношении художник ничем особенно не отличается от любого другого человека. Фрейд полагает, что по своей природе и предрасположенностям все люди примерно равны. Художник выделяется силой своего либидо, а также той долей либидо, которую он может отвести от собственно сексуального пути и направить в сторону сублимации. Отсюда проблема художественного дара, по Фрейду, является проблемой «экономики инстинктивных импульсов», проблемой распределения энергии полового влечения. Художник распоряжается своим либидо иначе, чем обычный человек. Фрейд по этому поводу пишет:

Художник изначально является человеком, который отвергается от действительности, потому что он не может примириться с отказом от удовлетворения инстинктивных влечений, чего требует от него действительность; он открывает простор своим эротическим и честолюбивым желаниям в области фантазии.

Бегство из реальной действительности в мир фантазии сближает художника с невротиком, который также отказывается от реального мира ради царства грез и фантазий. Однако невротик остается в этом царстве, он полностью порывает с внешним миром и тем самым уходит в болезнь. В отличие от него художник избегает болезни, либо он не остается на стадии грез и фантазий и находит обратный путь к действительности.

Художник

находит обратный путь в реальность, преображая, благодаря своим особым дарованиям, свои фантазии в новый вид действительности, который воспринимается человечеством как ценное отражение реальности. Таким образом, он действительно становится героем, королем, творцом, любимцем — кем он хотел быть, избавляясь от необходимости действительного изменения внешнего мира.

Фрейд отмечает, что художнику удается избежать участи больного невротика благодаря своей способности к сублимации, к превращению части сексуальной энергии в несексуальную, низких желаний — в более высокие и достойные цели. Однако эта способность опасна и хрупка. Далеко не всем великим творцам удалось избежать невроза и болезни, которые не раз заканчивались трагически. Гёте смог избавиться от мыслей о самоубийстве, создав роман «Страдания молодого Вертера». Жизнь Ван Гога и многих других закончилась трагически.

Способность и склонность художника к фантазиям сближает его с ребенком. Их близость Фрейд находит в сходстве между детской игрой и фантазированием поэта. Он отмечает, что пер-

вые следы поэтического творчества присутствуют в игре детей. Каждый играющий ребенок ведет себя как поэт, когда он создает свой собственный мир и перестраивает окружающий мир по-своему. Он относится к игре очень серьезно, отдается ей полностью и с увлечением.

Поэт во многом делает то же самое: он создает мир, к которому относится очень серьезно, в создание которого он вносит много увлечения. Вместе с тем между игрой ребенка и творчеством поэта есть отличия. В своей игре ребенок не порывает с окружающим миром, его игра остается реалистичной. Поэт, создавая свой мир, резко отделяет его от действительности, совершенно отказывается от опоры на реальные объекты.

Ребенок играет, чтобы стать взрослым, он не скрывает своего желания. Взрослый не может вести себя так же. Он стыдится своих фантазий и скрывает их от других, поскольку они являются честолюбивыми, эротическими или запрещенными. Поэтому, став взрослым, человек перестает играть:

Вместо игры он теперь фантазирует. Он... творит то, что называется «снами наяву». Фрейд уточняет, что «фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный человек».

Но таковым является почти каждый человек, особенно художник.

Обобщая свои размышления над художественным творчеством, Фрейд предлагает следующую схему творческого процесса. Он начинается с сильного переживания в настоящем, которое пробуждает в художнике старое воспоминание, относящееся к детскому переживанию и выступающее исходным пунктом желания. С помощью фантазии и воображения художник создает произведение, в котором исходное желание находит осуществление. Центральным пунктом данной схемы является детское переживание, порожаемое эдиповым комплексом и выступающее главным источником, стимулом и мотивом творчества.

В своих практических опытах по применению психоанализа к искусству Фрейд рассматривает творчество интересующих его художников главным образом через призму эдипова комплекса и либидо. В таком духе написаны работы о Леонардо да Винчи, Гёте, Достоевском. В *сублимации сексуального инстинкта* Фрейд видит главный источник не только художественного творчества, но и научной, идеологической и политической деятельности. Поэтому существующие в литературе обвинения Фрейда в пансексуализме не лишены основания. Во многом по этой причине последователи Фрейда вносят в его концепцию существенные изменения, десексуализируют ее.

Влияние психоанализа испытали многие западные художники — писатели Т. Манн, Д. Джойс, Ф. Кафка, Ю. О'Нил, С. Цвейг,

художник С. Дали, кинорежиссеры Л. Бунюэль, И. Бергман и др. В наши дни фрейдизм сохраняет свое большое влияние в культуре и искусстве. В особенности это касается массовой культуры, где фрейдизм часто предстает не столько в классической или модернизированной форме, сколько в крайне упрощенном и вульгаризированном виде, в котором всячески эксплуатируются фрейдовские идеи о сексуальности и агрессивности человека. Вся массовая культура, исповедующая идеи постмодернизма, создается и функционирует в соответствии с принципами удовольствия и наслаждения, в форме грубого гедонизма.

12.3. Эстетические взгляды Юнга

Создатель аналитической психологии ученик Фрейда Карл Густав Юнг (1875—1961) в работе «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» высказал ряд идей.

Прежде всего он отметил, что художественное творчество не болезнь и поэтому требует не врачебно-медицинских методов для своего анализа, как полагал Фрейд, а совсем других.

Произведение искусства, по его мнению, нечто «сверхличное» и личное для него не является критерием. Психологический анализ недостаточен для понимания и объяснения природы художественного творчества, поскольку для психологии существуют только принципы каузальности, следствия и производности, а произведение искусства — «не следствие и не производная величина, а творческое преобразование как раз тех условий и обстоятельств, из которых его хотела бы закономерно вывести каузалистская психология¹». Художественное произведение — это «образотворчество», которое свободно распоряжается «всеми своими исходными условиями». Смысл художественного произведения и его природа находятся в нем самом, а не во внешних условиях. Художественное произведение есть

самосушность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать².

Тип творчества:
интровертивный,
экстравертивный

Такой тип творчества, когда его создатель пассивен, Юнг называет интровертивным. Но Юнг признает и другой тип творчества, когда у автора существует определенная цель воздействия своим произведением. И тогда он подвергает свой

¹ Юнг К.Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 274.

² Там же.

материал сознательной целенаправленной обработке. Этот тип творчества Юнг назвал *экстравертивным*. Примером первого подхода, по мнению Юнга, являются драмы Шиллера, второго — «Заратустра» Ницше.

Заслугой Юнга в эстетике специалисты считают, что разрабатывая проблему психических комплексов, Юнг разработал, а точнее, проанализировал и творческий комплекс. Юнг подчеркнул, что его содержание заранее знать невозможно, пока завершено произведение не позволит «заглянуть в свою суть». Произведение являет читателю *образ*, анализ позволяет распознать в нем *символ*, а до этого произведение будет просто тем, чем кажется. Но как только, считает Юнг, мы раскрываем символическую значимость образа, мы задаемся вопросом о пробразе коллективного бессознательного, к которому можно возвести образ.

**Коллективное
бессознательное.**

Архетип Источником символического произведения искусства надо, по мнению Юнга, искать не в бессознательном автора, а в области бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Эту сферу Юнг назвал *коллективным бессознательным*.

В противоположность личному бессознательному, образующему верхний слой под порогом сознания, коллективное бессознательное не поддается осознанию. Его нельзя «вспомнить», поскольку оно не было вытеснено и не было забыто. Коллективное бессознательное — это лить возможность, унаследованная в структуре головного мозга. «Это не врожденные представления», — пишет Юнг, — а врожденные возможности представления»¹. Юнг называет их также *априорными идеями*. Проявиться они могут лишь «в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования». Это *архетипы*, но восстановить их можно только идя обратным путем — от законченного произведения к его истокам.

Юнг видит повторение архетипов везде на протяжении истории и считает их «сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков». Это как бы психический остаток многочисленных переживаний одного и того же типа. Выражаются они в виде мифологических образов, которые сами уже являются сложными результатами творческой фантазии, не поддающимися переводу на язык понятий.

С помощью своих понятий «архетип» и «коллективное бессознательное» Юнг раскрывает тайну воздействия искусства.

¹ Юнг К.Г. Указ. соч. С. 282.

Он пишет, что любое отношение к «архетипу» задевает человека, потому что пробуждает в нем голос более громкий, чем его собственный.

Говорящий пробразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечнущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь¹.

И далее Юнг разлагает творческий процесс на бессознательное одухотворение архетипа, его развертывание и пластическое оформление. Все вместе это означает перевод архетипа на язык современности. В результате читатель получает доступ к глубочайшим истокам жизни, до того бывшим для него за семью печатями. В этом Юнг видит социальную значимость искусства. Искусство

... неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам, которых духу времени всего больше недоставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того прообраза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и односторонность современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности².



¹ Юнг К.Г. Указ. соч. С. 284.

² Там же.

Глава 13

Структурализм в эстетике

13.1. Основные принципы структурной лингвистики

Как особое направление структурализм складывается в начале столетия в языкознании и литературоведении и вполне оформляется в 30-е годы в период появления *структурной лингвистики*.

«Язык есть форма, а не субстанция» Основные принципы структурной лингвистики были разработаны швейцарским филологом Ф. де Соссюром и изложены в его книге «Курс общей лингвистики» (1916). В отличие от прежних представлений о языке, где он рассматривался в единстве и даже зависимости от мышления и окружающей действительности, а его внутренняя организация во многом игнорировалась, новая концепция ограничивается изучением именно внутреннего, формального строения языка, отделяя его от внешнего мира и подчиняя ему мышление. Соссюр в этом плане утверждает:

«язык есть форма, а не субстанция», «язык есть система, которая подчиняется лишь своему собственному порядку», «наше мышление, если отвлечься от выражения его словами, представляет собой аморфную, нерасчлененную массу».

Значительный вклад в развитие структурной лингвистики внесли представители московского лингвистического кружка (Р. Якобсон), русской «формальной школы» (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум) и пражского лингвистического кружка (Н. Трубецкой). Вариантами структурализма в лингвистике стали глоссематика (Л. Ельмслев), дистрибутивизм (З. Харрис), порождающая грамматика (Н. Хомский).

Наибольшее развитие в структурной лингвистике получила *фонология*, изучающая минимальные языковые единицы — фонемы, являющиеся исходными средствами смысловоразличения и составляющие основу для построения структуры языка. Именно фонологическая модель нашла широкое использование в гуманитарных науках, другие разделы лингвистики (морфология, синтаксис, семантика) имеют более скромные достижения.

В послевоенное время структурализм получил широкое распространение в самых разных областях познания: в антропологии и социологии (К. Леви-Стросс), литературоведении и искусствоведении (Р. Барт, У. Эко), эпистемологии (М. Фуко, М. Серр), мифологии и религиоведении (Ж. Дюмезиль, Ж.-П. Вернан), политэкономии (Л. Альтюссер), психоанализе (Д. Лакан). К структурализму примыкали писатели и критики, входившие в группу «Тель кель» (Ф. Соллерс, Ю. Кристева, Ц. Тодоров, Ж. Рикарду, М. Плейне и др.). Особое место занимал генетический структурализм (Л. Гольдман). В 70-е годы структурализм трансформировался в постструктурализм (неоструктурализм), который в свою очередь сомкнулся с постмодернизмом.

Структурализм стал последним воплощением западного, в особенности французского, рационализма, испытав влияние со стороны неорационализма (Г. Вайшлар) и других современных течений, включая марксизм. Он принадлежит эпохе модерна, отмечен оптимизмом, верой в разум и науку, которая нередко принимает форму сциентизма.

Структурализм предпринял смелую попытку поднять гуманитарное знание до уровня настоящей теории. Леви-Стросс называет его «сверхрационализмом» и видит его задачу в том, чтобы объединить строгость и логическую последовательность ученого с метафоричностью и парадоксальностью художника, «включить чувственное в рациональное, не пожертвовав при этом ни одним из чувственных качеств».

По основным своим параметрам структурализм находится ближе всего к неопозитивизму, имея от него существенные отличия: последний берет язык в качестве объекта анализа и изучения, тогда как в структурализме язык играет прежде всего методологическую роль, по образу и подобию которого рассматриваются все другие явления общества и культуры. Структурализм также отличается от неопозитивизма большей широтой взгляда, стремлением преодолеть узкий эмпиризм и за внешним многообразием явлений увидеть некоторые объединяющие черты и связи, подняться до глобальных теоретических обобщений.

Он проявляет интерес к философского типа абстракциям и категориям, усиливает тенденцию к растущей теоретичности, которая иногда принимает форму крайнего «теорицизма». Леви-Стросс в этом смысле подчеркивает, что «понятие социальной структуры относится не к эмпирической реальности, но к построенным по поводу нее моделям». Применительно к литературе Ц. Тодоров отмечает, что объектом поэтики является не множество эмпирических фактов (литературных произведений), а некоторая абстрактная структура (литература), что свои абстрактные понятия поэтика «относит не к конкретному произведению, а к литературному тексту вообще».

Опираясь на лингвистику, структурализм видит идеал научности в математике, которая, по словам М. Серра, «стала тем языком, который говорит без рта, и тем слепым и активным мышлением, которое видит без взгляда и мыслит без субъекта *cogito*».

Основа структурной методологии

Основу структурной методологии составляют понятия структуры, системы и модели, которые тесно связаны между собой и часто не различаются. *Структура* есть система отношений между элементами. Система предполагает структурную организацию входящих в нее элементов, что делает объект единым и целостным. Свойство системности означает примат отношений над элементами, в силу чего различия между элементами либо нивелируются, либо они могут растворяться в соединяющих их связях. Что касается природы структур, то она трудно поддается определению. Структуры не являются ни реальными, ни воображаемыми. Леви-Стросс называет их бессознательными. Ж. Делёз определяет их как символические или виртуальные. Можно сказать, что структуры имеют математическую, теоретическую или пространственную природу, обладают характером идеальных объектов.

Структура представляет собой инвариант, охватывающий множество сходных или разных явлений-вариантов. Леви-Стросс в связи с этим указывает, что в своих исследованиях он стремился «выделить фундаментальные и обязательные для всякого духа свойства, каким бы он ни был: древним или современным, примитивным или цивилизованным». Применительно к литературе сходную мысль Ж. Женина ска формулирует так:

Наша модель должна обосновать анализ любого литературного текста, к какому бы жанру он ни принадлежал: поэма в стихах или в прозе, роман или повесть, драма или комедия.

Барт идет еще дальше и ставит задачу добраться до «последней структуры», которая охватывала бы не только литературные, но любые тексты вообще — прошлые, настоящие и будущие. Структурализм в данной перспективе предстает как предельно абстрактное, гипотетическое моделирование.

Понятие структуры дополняют другие принципы методологии структурализма и среди них — *принцип имманентности*, который направляет все внимание на изучение внутреннего строения объекта, абстрагируясь от его генезиса, эволюции и внешних функций, как и от его зависимости от других явлений. Леви-Стросс отмечает, что структурализм ставит задачу «постичь внутренне присутствующие определенным типам упорядоченности свойства, которые ничего внешнего по отношению к самим себе не выражают».

Важное значение в структурализме имеет *принцип примата синхронии над диахронией*, согласно которому исследуемый объ-

ект берется в состоянии на данный момент, в его синхроническом срезе, скорее в статике и равновесии, чем в динамике и развитии. Устойчивое равновесие системы при этом рассматривается не как временное или относительное, но скорее как фундаментальное состояние, которое либо уже достигнуто, либо к нему направлены происходящие изменения.

Исходя из понятия структуры и других установок структурализм радикально пересматривает проблематику человека, понимаемого в качестве субъекта познания, мышления, творчества и иной деятельности. В структуралистских работах традиционный субъект «теряет свои преимущества», «добровольно уходит в отставку», «выводится из игры» или же объявляется «персоной нон грата». Данное обстоятельство отчасти объясняется стремлением достичь полной объективности. У Леви-Стросса место традиционного субъекта занимают «ментальные структуры» или «бессознательная деятельность духа», порождающая «структурные законы», которые определяют человеческую деятельность. У Фуко в такой роли выступают «эпистемы», «исторические априори» или же «дискурсивные» и «недискурсивные практики». Вследствие этого П. Рикёр не без основания определяет структурализм как «кантианство без трансцендентального субъекта».

13.2. Структуралистская эстетика

Отмеченные черты и особенности структурализма характерны и для структуралистской эстетики. Ее представители придерживаются имманентного подхода к искусству и рассматривают его в качестве замкнутой знаковой системы, оторванной от окружающего мира. Относительная независимость и внутренняя логика искусства при этом преувеличиваются или абсолютизируются. Структуралисты активно выступают против «иллюзий реализма» и связанного с ним, как они утверждают, «фетишизма истины и правдоподобия», подкрепляя свою позицию тем, что в истории искусства и эстетической мысли вопрос о реализме будто бы ставился не как вопрос об отношении искусства к действительности, а как о соотношении искусства с «общепринятым мнением».

Структурализм и художественное творчество

Стремясь выявить специфику искусства, которая бы не зависела ни от чего внешнего, в том числе и от автора-творца, структурализм в эстетике стремится *исключить* из проблематики искусства или свести к минимуму все, что связано с художником как субъектом творческой деятельности. Структуралистская эстетика при этом справедливо выступает против абсолютизации роли творческой интуиции, отождествления твор-

ческого процесса с иррациональным мистическим актом, против понимания искусства как сверхчувственного познания. Однако, преодолевая психологизм в эстетике, структурализм отбрасывает и такие важные ее проблемы, как субъективно-психологические особенности художника, роль мировоззрения, замысла, значение биографических и социально-исторических факторов в художественном творчестве и т.д.

В результате художественное творчество получает одностороннее толкование. Создание произведения искусства сближается с изготовлением обычных вещей и предметов. Процесс литературного творчества ограничивается работой над языком, «переработкой одних текстов в другие». Действительным субъектом творчества объявляется язык или бессознательные механизмы речи.

Эстетика русской «формальной школы» Многие существенные черты структуралистской эстетики наметились уже на первом ее этапе во взглядах Р. Якобсона и других представителей русской «формальной школы» (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум), когда ее становление происходило главным образом в литературоведении.

Эстетика формализма с самого начала выступила против понимания литературы как отражения, воспроизведения или познания действительности, а также и как способа самовыражения художника. Искусство было объявлено автономной сферой действительности, эволюция которой подчиняется исключительно внутренним закономерностям — обновлению выразительных средств, сюжетов, техники, приемов и т.п. Представители формальной школы отвергали традиционные субъективно-психологические истолкования искусства, рассматривая его не как творчество, а как прием, комбинирование готовых элементов: произведение не творится, но *делается*, новое в искусстве — это новый прием, новая техника и т.д.

«Формальная школа» выдвинула проблему отношения лингвистики к теории литературы, или *поэтике*, в качестве одной из главных, сосредоточив основное внимание на изучении языковой стороны литературного произведения и считая, что именно в этой плоскости следует искать ответ на вопрос, что такое литература. В связи с этим была начата разработка понятий «литературность» и «поэтичность», выдвинутых для обозначения сущности и специфики литературы и самого предмета литературоведения.

Опираясь на вдохновляющий пример лингвистики, которая стремилась выявить структуру языка, абстрагируясь от строения конкретных высказываний, сторонники формального метода в эстетике поставили задачу вычленить особый поэтический язык, который, подобно обычному языку, представлял бы собой опре-

деленную систему элементов и правил и подчинялся своей особой грамматике. Однако проведенные исследования не дали ожидаемого результата. Их авторы смогли указать лишь на некоторые признаки и особенности поэтического языка, отличающие его от обычного. При этом отмечалось, что поэтический язык безразличен к предмету, содержанию и смыслу высказывания, что главную роль в нем играют чисто фонетический или «телесный» аспект, конструктивная сторона, грамматика. Однако гипотеза о существовании особого поэтического языка не получила убедительного подтверждения: с лингвистической точки зрения обычный и поэтический языки принципиально не отличаются друг от друга, что было со временем признано многими представителями «формальной школы».

Впоследствии сторонники формального метода обратились к изучению поэтической функции, которая присуща всякому языку изначально, но в литературном произведении выражается в концентрированном виде и занимает доминирующее положение, существуя наряду с другими. Те признаки, которые раньше рассматривались как особенности поэтического языка, теперь были отнесены к поэтической функции. Данное направление поисков оказалось более перспективным и плодотворным, но и оно в целом не привело к решению поставленных задач. То же самое можно сказать о понятиях «литературность» и «поэтичность», поскольку их также пытались свести к чисто лингвистическому измерению. Лингвистическое знание о том, как сделано произведение, каковы особенности его грамматики, мало говорит о нем как о художественном произведении.

Как выяснилось, областью наиболее продуктивного применения лингвистической методологии являются, говоря словами Р. Якобсона, «стереотипные формы поэзии», характерные, в частности, для фольклора. Это нашло подтверждение в известной работе В. Проппа «Морфология сказки» (1928), ставшей высшим достижением структурализма на этапе его становления.

Эстетическая концепция К. Леви-Стросса. Искусство — «мир в миниатюре»

В послевоенное время к использованию методов структурной лингвистики одним из первых обратился К. Леви-Стросс (р. 1908), являющийся главной фигурой структурализма. В своих исследованиях он опирался на Ж.-Ж. Руссо, Э. Дюркгейма, М. Мосса, испытывая сильное влияние со стороны немецкого композитора Рихарда Вагнера, которого он называет «беспспорным отцом структурного анализа мифов», осуществившим этот анализ средствами музыки.

Концепция Леви-Стросса во многом является переходной от традиционной к современной, структурно-семиотической. В отли-

чие от большинства западных эстетиков он не считает, что традиционное искусство, искусство прошлого — пройденный этап, закрытая страница истории искусства. Леви-Стросс не отвергает у искусства его миметические и референциальные свойства. В то же время он не приемлет искусство модернизма и авангарда.

Чуткий ценитель и возвышенный почитатель музыки, Леви-Стросс довольно критически оценивает музыку после Игоря Стравинского, отвергает атональную, серийную и постсерийную музыку, с грустью смотрит на процесс разложения музыкальной формы, начавшийся с А. Шёнберга. С горьким сарказмом пишет он о «невыносимой скуке, которую вызывает современная литература», включая «новый роман», проявляет полное безразличие к абстрактной живописи, указывая на ее «семантическую убогость».

Отношение Леви-Стросса к современному состоянию искусства наполнено эстетическим пессимизмом. Вслед за Гегелем он продолжает тему «смерти искусства», указывая на новые свидетельства этого грустного процесса, одним из которых является «утрата ремесла» современными художниками. Искусство, отмечает он, перестает быть душой и сердцем современного «механического» общества, оно в лучшем случае оказывается на положении «национального парка», ему угрожает поп-арт и многоликий демон китча, представляющего собой подделку и профанацию настоящего искусства.

В теоретическом плане в концепции Леви-Стросса преобладает языковой, знаковый взгляд на искусство. Оно рассматривается главным образом изнутри, с точки зрения внутренней структуры и формы, как самодостаточная знаковая система. В центре размышлений Леви-Стросса находится произведение, а не художник. Он критически оценивает роль творческой интуиции и других субъективных факторов. В равной мере он весьма скептически относится к психологическим и экзистенциально-феноменологическим концепциям искусства, обвиняя их в психологизме и субъективизме, а также к социологическим теориям, видя в них пренебрежение спецификой искусства, его подчинение внешнему детерминизму.

При исследовании специфики и сущности искусства Леви-Стросс опирается прежде всего на понятия «модель» и «знак». Он считает, что созданное художником произведение не является «пассивным гомологом» реального предмета, но «предполагает настоящий эксперимент над ним», в результате которого произведение представляет собой «редуцированную модель» исходного объекта. Данное положение, уточняет Леви-Стросс, касается не только жанра миниатюры или стиля миниатюризации, где уменьшение размеров изображения само собой разумеется,

но и пластической, графической, вербальной, музыкальной и иной репрезентации. Искусство — это «мир в миниатюре».

Более существенная особенность модели в искусстве, продолжает Леви-Стросс, состоит в том, что она является «построенной», «сделанной», что ее создание подчиняется не столько требованиям соответствия реальному объекту, сколько «внутренней логике», «внутренней необходимости», присущей самому искусству. Работая над моделью, художник устанавливает диалог между ней и другими произведениями искусства, а не между моделью и действительностью. Все иные моменты (особенности исходного предмета, материал изготовления и будущее предназначение произведения) Леви-Стросс относит к разряду «случайных». Подлинная необходимость художественного произведения проистекает из законов существования искусства как самодостаточной и независимой системы, куда новое произведение может войти, лишь подчиняясь принципам трансформации, оппозиции, корреляции и т.д.

Анализируя в данной перспективе маски американских индейцев, Леви-Стросс приходит к выводу:

Было бы иллюзией представлять себе, как это и сегодня делают многие этнологи и историки искусства, что маска, а в более общем плане — скульптура или картина, может быть объяснена вне связей с другими масками или же через то, что она изображает, через эстетическое или ритуальное использование, для которого она предназначена.

Напротив, продолжает он

маска изначально является не тем, что она изображает, но тем, что она трансформирует, то есть решает не изображать.

Своеобразие «редуцированной модели» в искусстве заключается также в том, что она имеет языковой, языковой характер. Данная особенность в истолковании Леви-Стросса, как и предыдущие, ослабляет образную природу искусства, поскольку «логическая арматура» художественного произведения опять же понимается через призму имманентности.

Обобщая свой взгляд на искусство, К. Леви-Стросс отмечает, что искусство должно придавать произведению «достоинство абсолютного объекта», что трансформация, отклонение, нарушение, «неверность» по отношению к реальному предмету составляет суть эстетического мимесиса, который осуществляется «в знаках и при помощи знаков». В таком же духе решается им и проблема содержания и смысла в искусстве. Хотя внешний источник смысла полностью не отвергается, семантика произведения, по Леви-Строссу, в главном и наиболее существенном обусловлена внутренними свойствами произведения, степенью его «структурированности».

Эстетика Р. Барта.
Культура как «поле
дисперсии языков»

Затронутые особенности подхода к искусству становятся более рельефными в концепции французского литератора, философа Ролана Барта (1915—1980), также главной фигуры структурализма в эстетике. Его взгляды претерпели существенную эволюцию. В 50-е годы он испытывает сильное влияние со стороны Ж.-П. Сартра и марксизма, в 60-е его воззрения находятся в рамках структурализма и семиотики, в 70-е он переходит на позиции постструктурализма и постмодернизма.

В своих исследованиях Барт более строго и последовательно, чем К. Леви-Стросс, придерживается лингвистического взгляда на общество, культуру и искусство. Он рассматривает язык в качестве фундаментального измерения действительности, полагая, что существование мира вне языка следует считать проблематичным. Современное общество представляется ему в высшей степени цивилизацией языка, речи и письма, где все предметы являются значащими, символическими системами, каковыми их делает язык, выступая для них «не только моделью смысла, но и его фундаментом». Барт определяет культуру как «поле дисперсии языков». Даже социальная революция ему видится как «революция в собственности на символические системы».

Этот подход Барт в еще большей степени проецирует на искусство. Всю проблематику искусства он рассматривает через призму понятий языка, знака, письма, формы, структуры, системы. Он последовательно освобождает искусство от связей с окружающим миром и каких-либо социальных функций. Касаясь литературы, он отмечает, что идеологические и нравственные позиции писателя в лучшем случае могут иметь лишь второстепенное значение. Главным и самым важным для писателя должна быть форма, которая «есть первая и последняя инстанция литературной ответственности». «Общественная мораль, — продолжает Барт, — требует от писателя верности содержанию, тогда как ему известна одна лишь верность форме». Он выступает против ангажированной литературы, считая, что она не является ни посредником между человеком и миром, ни инструментом воздействия на них. Литература представляется ему «средством, лишенным причины и цели».

Барт отождествляет литературу с языком, которые глубоко и неразрывно связаны между собой. Он подчеркивает, что «язык есть бытие литературы, сам мир ее». Только литература целиком и полностью существует «в языке», который только в ней чувствует себя как у себя дома. Поэтому литература, подобно лингвистике, должна быть наукой о «человеческой речи», а не о «человеческом сердце», как это было раньше. Главными ее проблемами должны быть фундаментальные проблемы языка, а не проблемы стиля, выразительности, прекрасного. «Роль литературы, — утверждает Барт, — состоит в том, чтобы активно представлять суверенитет языка».

Особое место в концепции Барта занимает понятие «письмо» оказавшее большое влияние на всю современную западную мысль. Проблематика письма проходит через все его творчество. В 50-е годы он определяет письмо как «третье измерение формы» (наряду с языком и стилем) и рассматривает его как то, что делает литературу искусством, а также как способ связи литературы с обществом и историей.

В 60-е годы, после перехода Барта на структурно-семиотические позиции, от прежнего понимания письма мало что остается. Оно превращается в «реле», которое не включает, а отключает литературу от общества и истории. Оно выступает в двух основных своих ипостасях: мыслящее и творящее. Барт максимально сближает их, считая, что оба они означают универсальную «структуралистскую деятельность», охватывающую не только все виды искусства, но и науку. Тем не менее некоторые различия между ними есть: первое является структурным анализом и совпадает с литературоведением, а второе охватывает проблематику творческого процесса.

В последнем случае письмо играет ту роль, которую традиционно исполнял писатель как субъект творчества и автор своих произведений. Барт предлагает новое понимание роли писателя. Он считает, что «писателем является тот, кто трудится над своей речью... и функционально растворяется в этом труде». Он перестает быть автором своего произведения. Примечательно, что одну из своих статей Барт назвал «Смерть автора». В равной мере писатель перестает быть активным началом, субъектом творчества, уступая свое место языку и письму. Писатель при этом выступает в качестве анонимного и безличного «агента действия», а движущей силой творческого процесса является «саморефлексирующее письмо». Оно становится техникой «выпаривания» смысла слов и создания новых «сверхзначений» или коннотаций, представляющих собой имманентные, эндогенные образования.

В отличие от творящего предметом мыслящего письма является не обычный, а литературный язык, хотя задача письма остается примерно той же: результатом структурного анализа должен стать либо собственный язык критика, либо «универсальная модель» нескольких или даже всех литературных произведений.

В исследованиях Барта в полной мере проявилось своеобразие структурно-семиотического толкования принципа системности. Анализируя постановки пьес Расина, он приходит к выводу, что им не хватает системности, целостности. В их основе лежит эстетика детали, эмфатический, то есть преувеличенный, акцент на том или ином элементе спектакля — тексте, характере персонажей, актерах, костюмах, декорациях. Такое представление о спектакле ориентирует актера не «выпаливание» текста, а публику — на то, что она идет в театр ради стихов, актрисы или костюмов. Барт назы-

ваает такое искусство «пуантилистским» и атомарным. Однако эти обоснованные и интересные мысли он доводит до крайности.

В соответствии с бартовским пониманием системности все элементы спектакля объявляются равнозначными и лишаются к тому же своего самостоятельного значения: все, что содержится в них самих, должно быть редуцировано, сведено к одной лишь означающей оболочке, тогда как главное должно заключаться в отношениях между ними, в структуре и форме. В структуралистской перспективе Барта расиновская трагедия предстает как система масок, фигур и функций, взятых в их, как он отмечает, формальном смысле, где исчезают персонажи с их психологией, полом и характером, идеи и мысли, столкновение добра и зла и все иное, относимое к содержанию.

Барт разрабатывает оригинальную концепцию знака, выделяя три его толкования — символическое, синтагматическое и парадигматическое. Символическое понимание знака, когда знак отождествляется с символом, не устраивает Барта, потому что оно заключает в себя связь между означающим и означаемым, вследствие чего форма оказывается зависимой и даже «похожей» на содержание. Иначе говоря, символ еще остается до некоторой степени образом, что составляет его существенный недостаток.

Такое понимание знака, отмечает Барт, ведет к отказу от формы, поскольку здесь главным в знаке выступает означаемое, тогда как означающее рассматривается не само по себе, а лишь через означаемое. Конкретными примерами воплощения символического представления о знаке, по Барту, является реалистический роман и все искусство выразительного языка, а также историческая, биографическая и социологическая критика.

В своих работах Барт не раз возвращался к тезису о том, что искусство — это формальная система, где основополагающим является не содержание или внешняя функция, но форма, что главным в произведении выступает не смысл, а порождающая его структура, «кухня смысла», что суть произведения заключается в коннотации, создаваемой при помощи линий, цвета и отношений, которые сами по себе не являются значащими».

Касаясь литературы, Барт утверждает, что «бытие литературы — в ее технике». Он считает, что писать для писателя вовсе не значит «рассказывать историю» или «выражать смысл»: «смысл речи есть сам акт ее изречения». Хотя Барт в некоторой степени признает наличие в литературе коннотационных значений, вторичных смыслов, подлинную ее цель он видит в разрушении и уходе от всякого смысла. Он уподобляет литературу гомеостату Эшби и полагает, что, подобно этой кибернетической машине, она осуществляет «тавтологическую деятельность». Литература предстает произвольным знаком с «пустым смыслом», «разочаровывающей значащей системой».

М. Фуко: «Мы ищем чистые формы»

Структурализм в эстетике находит свое продолжение и развитие в воззрениях французского философа Мишеля Фуко (1826—1984). В своих исследованиях он опирается прежде всего на Ницше и Хайдеггера, в эстетике испытывает влияние Барта.

Эстетические интересы Фуко ориентированы главным образом на модернизм и авангард в искусстве. Суть своего взгляда на искусство он выразил в ясной и лаконичной формуле: «Мы ищем чистые формы». Основное внимание Фуко уделяет проблемам литературы, разрабатывая идею ее лингвистической природы.

Фуко рассматривает язык, письмо и литературу в их неразрывном единстве. Язык составляет «чистое начало» литературы и письма; благодаря письму и литературе он достигает своей подлинной суверенности, осуществляет все свои внутренние возможности. В отличие от лингвистики, оставляющей от языка одну только грамматику, литература «приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов». Она представляет собой «обнаженно данный язык, и к такому состоянию его приводит письмо, позволяя выявить чистые формы языка, предшествующие всякому смыслу и значению.

Проводя параллель с известным «парадоксом лжеца», суть которого заключается в двойственности и неопределенности высказывания «я лгу», Фуко полагает, что природа литературы заключена в высказывании «я говорю». Здесь говорящий субъект является тем же самым, о ком говорится: «я говорю, что я говорю». Это высказывание исчерпывается констатацией самого акта говорения, которому ничего не предшествует и после которого ничего не следует. Все исчезает, как только говорящий смолкает, уступая место безмолвной пустоте.

Именно здесь, полагает Фуко, язык проявляет себя в изначальном, подлинном бытии. Подобное состояние он также достигает в литературе, под которой Фуко имеет в виду экспериментальную и авангардистскую. В качестве конкретного примера он указывает на творчество писателя и поэта Р. Русселя, называемого иногда французским Хлебниковым и ставшего одним из предшественников сюрреализма и «нового романа».

Исследуя творчество Русселя, Фуко приходит к выводу, что своеобразие его поэтики заключается в «тропологическом пространстве слов», создаваемом с помощью удвоения и повторения слов и фраз, использования неожиданных сравнений, аналогий и метафор, игры рифм и фонетических комбинаций и т.д. Благодаря таким приемам Руссель открыл для литературного языка особое пространство, которое Фуко называет лингвистическим. Оно не соприкасается с действительностью и окружающим миром, в нем действует один лишь язык, сведенный к «словам-маскам», «полым словам» и «игре знаков», принимающий облик странных и фантастических людей, существ, событий и вещей.

Нечто подобное Фуко обнаруживает также в произведениях Бланшо, Роб-Грийе, С. Малларме, Арто и др.

Через призму языка Фуко рассматривает также традиционные понятия стиля, жанра и манеры, которые обычно используются для определения своеобразия творчества того или иного писателя. Он считает, что источник существующих в литературе сходств и различий следует искать не в особенностях «видения мира» творцами, не в идеологических, психологических или иных субъективных установках, а в самом языке.

Фуко полагает, что в языке имеются некие «внутренние складки», через которые неизбежно проходят все произнесенные и написанные фразы, испытывая с их стороны соответствующее воздействие, даже если они в свою очередь добавляют к ним новые «морщины». То, что эмпирически воспринимается обычно как влияние или заимствование, на более глубоком уровне оказывается следствием внутренней организации языка, некой его «сетки», общей для литературных произведений.

В этой «сетке», по мнению Фуко, заключается фундаментальный закон существования литературы, по которому сегодня она уже не обусловлена стилем, жанром или риторикой и «конституируется как сетка, где больше не могут играть роль ни правда речи, ни последовательность истории, где единственным априори является язык».

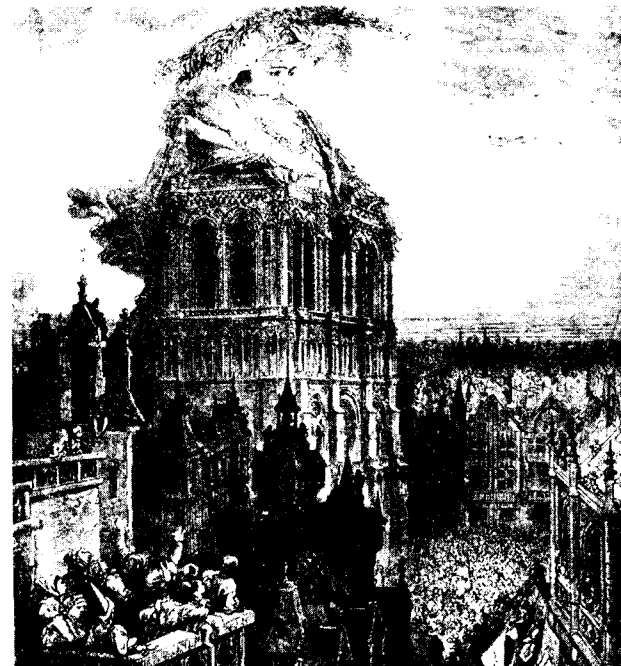
Лингвистический подход Фуко распространяет и на проблематику писателя, отказываясь рассматривать его в качестве традиционного автора и собственника своих творений. Вопрос об «авторе» снимается самопорождающим письмом, игра знаков которого состоит в «открытии пространства, в котором пишущий субъект непрерывно исчезает». И если раньше произведение как бы возлагало на себя долг принести бессмертие своему создателю, «теперь оно получило право убивать, быть убийцей своего автора». Самое большее, что остается писателю, — «играть роль смерти в игре письма, а вся его творческая индивидуальность и неповторимость исчерпывается «оригинальностью своего отсутствия».

Судьбу «автора» разделяют «произведение» и «книга», необходимость которых является столь же проблематичной, как и индивидуальность автора. Их нельзя рассматривать в качестве проекции авторской субъективности, поскольку они составляют лишь «узел сетки» языка или момент всеобщей «дискурсивной практики».

В общем, Фуко против традиционного понимания искусства, которое покоится на таких «высоких» словах, как творчество, вдохновение, талант, гений, священный порыв, божий дар, мифовидение и т.д. Вместе с другими представителями структурализма в эстетике он больше полагается на продуктивную «онтологическую способность» языка.

Раздел II

Эстетические категории



Г. Доре (1832—1883)

Иллюстрация к «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле. Гиперболизм, чрезмерность, являющиеся основными признаками гротескного стиля, пронизывают все иллюстрации Доре к роману Рабле

История показывает, как множество самых разных понятий — этических, политических, религиозных, правовых — приобретают силу, приводящую в движение жизнь людей, черпая свое величие в разнообразии таинственных проявлений человеческой души, устремленной к источнику вселенской гармонии. К их числу относятся и категории эстетики — эстетическое, возвышенное, прекрасное, трагическое и комическое.

Глава 14

Эстетические категории — основные понятия эстетики

14.1. Категория «эстетическое»

Фундаментальной категорией эстетики является категория «эстетическое». Как самостоятельная категория она была выделена сравнительно недавно — во второй половине XX в. Эта категория в предельно общей форме отражает эстетические переживания, чувства и воззрения людей. Такие воззрения у человека складываются под влиянием искусства, под влиянием всей культуры и через их призму под влиянием воздействия на человека мира людей, мира природы.

Человек постоянно пользуется понятием эстетического: о людях, чутких к красоте, говорят, что они наделены *эстетическим чувством*; процесс восприятия красоты называют *эстетическим восприятием*; результатом этого восприятия является *эстетическое переживание*; это переживание называют *эстетическим наслаждением*; эстетическое наслаждение включает в себе *эстетическую оценку*, которую называют *эстетическим суждением*, или суждением вкуса.

Эстетическое суждение дает начало *эстетическому анализу*. И этот анализ призван отразить то общее, что имеется в прекрасном, возвышенном, трагическом, безобразном, неизменном, словом, во всем, что отражают категории эстетики.

Ближе всех к категории «эстетическое» находится категория «прекрасное», и до выделения категории «эстетическое» ее характеристики отражала категория «прекрасное».

**Сфера
эстетического**

С тех пор как люди стали осознавать и фиксировать прекрасное, в их бытии, в их концепциях и суждениях присутствовало содержание эстетического. Но еще до суждений оно присутствовало в чувствах. Речь идет об элементарных эстетических переживаниях, изначально присущих человеку. Эти переживания могут быть очень незначительными, но они существенны, потому что без них было бы невозможным восприятие произведений ис-

куства. Что это за элементарные переживания? Зеленый лес, звучащая мелодия, элегантно костюм доставляют нам удовольствие. Человек засматривается на прекрасно оформленную книгу, на красивое лицо, на красивую форму вазы. В этом проявляется его вкус, способность различать красивое и безобразное, в силу чего элементарные эстетические переживания приобретают большое значение. Способность воспринимать гармонию цветов или звуков составляет основу художественного восприятия, восприятия произведений искусства.

И элементарные эстетические переживания выступают основой развития художественного вкуса. Их совокупность составляет важнейшую часть наших эстетических чувств.

Однако сфера эстетического не ограничивается элементарными эстетическими переживаниями—она широка и сложна.

Сложность заключается в том, что категория «эстетическое» охватывает разнообразные и разнокачественные явления. Это и элементарное восприятие форм, это и нравственное содержание человека, это и восприятие искусства, это и эстетическое отношение человека к действительности за рамками искусства.. Сложность в том, чтобы найти общее, объединяющее все это разнообразие, поскольку, когда мы посещаем Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина или Третьяковскую галерею, то делаем это в первую очередь для удовлетворения своих эстетических потребностей; а когда гуляем в лесу или парке, то удовлетворение этих потребностей имеет сопутствующее значение.

Вот как начинается свой роман «Лисица на чердаке» классик английской литературы XX в. *Ричард Хьюз* (1900—1976):

Тишину нарушал только равномерный шорох лебединых крыльев—упруто вытянув шеи, лебеди летели невысоко над землей в сторону моря.

День был теплый, влажный, безветренный: движение воздуха ощущалось, как мягкое прикосновение крыл, и дождь, казалось, не падал, а парил над землей. Капли дождя серебрились повсюду: камыш в глубоких, густо заросших, заболоченных низинах клонился под их тяжестью; стадо черных коров мелкой породы казалось окутанным влагой, как паутиной, и капельки дождя сверкали на рогах животных, подобно бриллиантам¹.

Описанная здесь действительность—и лебеди, и погода, и дождь, и коровы—источник эстетических переживаний как для писателя, так и для читателя. И вместе с тем можно допустить, что спешащий в этих условиях на работу человек многого из описанного просто не заметит, а если и заметит, то среди его чувств эстетические переживания не будут определяющими.

¹ Р. Хьюз. Романы. — М., 1977. — С. 19—20.

Каждый человек, каждый народ, формируя свое мировоззрение, обязательно определяет, что в мире прекрасно и что безобразно. И эти оценки, эстетические оценки действительности, разворачиваются под влиянием искусства. Формируется эстетическое сознание общества и вычленяется и развивается в теории категория эстетического.

² Эстетическое и безобразное Советские эстетики, такие, как И. Астахов, М. Овсянников, Л. Столович, Ю. Боров, Е. Яковлев и другие, писали о категории эстетического уже начиная с 60-х годов XX в.

Г. Недошивин, В. Ермилов, М. Каган считали, что эстетическое — результат связи действительности и сознания, И. Астахов и М. Овсянников понимали эстетическое как естественное свойство предметов, отождествляя эстетическое с прекрасным и принимая точку зрения французских материалистов, в первую очередь, Дидро.

Для Ю. Борева эстетическое—метакатегория, объективное свойство явлений, обусловленное их соотносительностью с жизнью человечества, проявляющееся благодаря деятельности людей, втягивающей все в мире в сферу человеческих интересов и ставящей все в определенные отношения к человечеству¹.

Е. Яковлев в работе «Эстетика» 1999 г. в системе эстетических категорий выделяет три группы своей системы («объективные состояния», «духовно-практическое освоение мира» и «субъект социально-духовной жизни») и указывает над всеми этими тремя группами эстетическое как универсальную категорию, а само эстетическое определяет как «совершенное в своем роде»².

Аналогичную позицию занимает В. Жаринов, используя в качестве высшего уровня всякой ценности не категорию «эстетическое», а понятие «совершенное», полагая его «наиболее широкой и объединяющей основой всего эстетического разнообразия, всего противоречивого единства эстетической действительности»³.

Все эти авторы связывают совершенство с полнотой бытия объекта. А поскольку сущность данного рода бытия не только в прекрасном, но и в ужасном, к эстетическому относят также ужасное, низменное, уродливое.

И хотя эстетика сравнительно недавно стала относить ужасное, низменное, уродливое к эстетическому, художественная практика их связала давно. Вспомним творения Бальзака, Мольера, Гоголя, Достоевского и многих других художников и сотворенные ими совершенные образы, чтобы в этом убедиться.

¹ Боров Ю. Эстетика. Т. 1. — Смоленск, 1997. — С. 72.

² Яковлев Е.Г. Эстетика. — М., 1999. — С. 41.

³ Жаринов В.М. Эстетика. Раскрытие эстетической тайны. — М., 2001. — С. 10.

Гобсек Бальзака, Скупой Мольера, Манилов, Хлестаков и Плюшкин Гоголя — это совершенные отрицательные образы и как таковые—примеры эстетического. Вот как описывает Бальзак кредо Гобсека:

Нет на земле ничего прочного, есть только условности, и в каждом климате они различны. Для того, кто волей-неволей применялся ко всем общественным меркам, всяческие ваши правила и убеждения—пустые слова. Незыблемо лишь одно единственное чувство, вложенное в нас самой природой: инстинкт самосохранения. В государствах европейской цивилизации этот инстинкт именуется личным интересом. Вот поживете с мое, узнаете, что из всех земных благ есть только одно, достаточно надежное, чтобы стоило человеку гнаться за ним. Это...золото. В золоте сосредоточены все силы человечества.. Я путешествовал, видел, что по всей земле есть равнины и горы. Равнины надоедают, горы утомляют; словом, в каком месте жить, это значение не имеет. А что касается нравов,—человек везде одинаков: везде идет борьба между бедными и богатыми, везде. И она неизбежна. Так лучше уж самому давить, чем позволять, чтобы другие тебя давили. Повсюду мускулистые люди трудятся, а худосочные мучаются. Да и наслаждения повсюду одни и те же, и повсюду они одинаково истощают силы; переживает все наслаждения только одна утеха—тщеславие. Тщеславие! Это всегда наше «я». А что может удовлетворить тщеславие? Золото! Потоки золота. Чтобы осуществить наши прихоти, нужно время, нужны материальные возможности или усилия. Ну что же! В золоте все содержится в зародыше, и все оно дает в действительности¹.

Это пример откровенного абсолютного цинизма, т.е. пример совершенства в своем роде, пример негативного эстетического.

В кредо Гобсека в полном объеме выражена его алчность, абсолютная и потому совершенная. Гениальные художники, такие, как Бальзак, в своих произведениях создали совершенные образцы ужасного, отвратительного, неизменного, жестокого, страшного, внеся тем самым сомнение в отождествление эстетического с прекрасным. И именно художественная практика задолго до теоретического оформления поставила вопрос об эстетическом как самостоятельной категории.

Прекрасное — полезное, прекрасное — бесполезное Эстетическое на протяжении многих столетий отождествлялось с прекрасным. А в понимании прекрасного сложились две полюсные точки зрения: одна отождествляла прекрасное с полезным, другая — с бесполезным. Сторонником первой точки зрения был Сократ, второй — Кант. Сократ полагал, что нельзя назвать прекрасной практически бесполезную вещь. Прекрасное, по Сократу, связано с понятием целесообразности, т.е. пригодности для достижения определенной цели,

а потому относительно. «Все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено». И, как пишет Боров, «Сократ, хотя и в наивной, упрощенной форме, вводит общественную практику в определение прекрасного, эстетического. Однако трудно согласиться с утверждением, логически завершающим сократовскую концепцию: корзина с навозом прекрасна, поскольку полезна».

Кант, в отличие от Сократа, понимает прекрасное, понимает эстетическое как явление исключительно духовной сферы. Эстетическое чувство бескорыстно и выражается в чистом любовании предметом. Прекрасное, эстетическое есть предмет незаинтересованного любования. По Канту, человек получает эстетическое удовольствие «без понятия». Оно не основано на логическом рассуждении. Эстетическое суждение нельзя обосновать логически. Целесообразность прекрасного у Канта не сопровождается представлением об определенной цели. Прекрасное, эстетическое является предметом необходимого любования. Разве можно не любоваться Сикстинской мадонной Рафаэля, не испытывать потрясения от Реквиема Моцарта, не испытывать неземного наслаждения от волшебных строк «Я помню чудное мгновенье...» или «Лес, словно терем расписной...», не задумываясь о полезности этих чудотворений?

Вместе с тем, например, в архитектуре, эстетическое всегда сосуществовало с утилитарным, и в современной архитектуре их связь усиливается. Но сосуществование и единство эстетического и прекрасного не означает сведения эстетического к утилитарному или, напротив, к бесполезному:

Антиномия (прекрасное — полезное, прекрасное — бесполезное) схватывает реальную противоречивость человеческой деятельности, которая одновременно и утилитарно-эгоистична, и эстетически-альтруистична и включается и жизнь и личности, и человечества¹.

На примере менталитета первобытного человека Боров показывает, что первоначально эстетическое выступает как полезное, что первобытный человек не знал иного отношения к действительности, кроме узкопрактического. И только после удовлетворения непосредственных потребностей в условиях, когда в результате многовековой эволюции формируется сложная сеть общественных интересов, возникает эстетическое восприятие действительности, эстетические чувства, эстетические наслаждения, эстетические потребности, эстетические отношения, эстетические вкусы и взгляды.

¹ Бальзак О. Собр. соч. В 24 т. Т. 1. — М., 1960. — С. 344.

¹ Боров Ю.Б. Указ. соч. Т. 1. С. 75—76.

По мере совершенствования общества, развития его культуры эстетическое все дальше удаляется от практического. И наслаждаясь картиной Леонардо да Винчи или закатом на берегу Адриатики вблизи Венеции человек не думает, как все это можно использовать практически. Вместе с тем эстетическое восприятие в снятом виде включает в себя весь культурный и социальный опыт человечества.

Эстетическая ценность — интеграл бесконечного числа бесконечно малых значений предмета для человечества. Эстетическая оценка свободна от утилитарных ориентаций, тем не менее она сформирована всей общественно-исторической практикой человечества, которая как бы напластована на каждое наше сиюминутное, субъективное отношение.

Эстетическое как общечеловеческая ценность Понятие «полезное» означает возможность его использования человеком для удовлетворения повседневных потребностей. И, как показал Боров, оно предшествовало понятию «эстетическое», явившись вместе с тем его фундаментом. Понятие «эстетическое», будучи исторически и фактически связанным с понятием «полезное», является всегда самостоятельным в том отношении, что ориентируется на бескорыстие и духовность.

Таким образом, категория «эстетическое» отражает особый феномен, возникающий в результате многовековой художественной и материальной практики человека.

В результате этой практики человек приходит к выводу, что существует совершенное, и множество явлений являются совершенными, поскольку обладают полнотой существования. Люди же, профессионально занятые вопросами эстетики, убеждаются в том, что ее предмет постепенно расширяется, или, как пишет Е. Яковлев, «предмет эстетики в этом случае приобретает большую широту и глубину, становясь, фигурально выражаясь, более демократичным».

Очевидно, что сущность эстетического «сверхприродна», хотя внешне выражается через природный, предметный материал.

Категория «эстетическое» отражает эстетическое как общечеловеческую ценность. В этом особенность этой категории, которая по своей широте превосходит категории и предметы остальных социально-политических и гуманитарных дисциплин.

Если политика рассматривает явления с точки зрения их значения для отношений между государствами, народами и классами, философия — с точки зрения в системе мироздания, религия — в их отношении к богу, право — в их отношении к существующим в обществе юридическим нормам человеческой деятельности, этика — в их значении для отношений между

людьми в конкретном обществе, то для эстетики явления существуют в их общечеловеческом значении.

И именно в этом причина вечного значения великих произведений литературы и искусства, созданных в разное время.

Универсальный характер категории «эстетическое» проявляется в том, что остальные категории эстетики — «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое», «низменное», «безобразное» выступают как ее формы, раскрывающиеся через нее.

Критерий эстетического — общечеловеческое

Критерием эстетического является *общечеловеческое*. И именно в общечеловеческом своем значении действительность выступает в искусстве, в нем она выступает *эстетически*. Можно согласиться с Боровым, когда он пишет о том, что отказ от общечеловеческого, то есть эстетического подхода в искусстве ведет к его редукции:

Утилитарно-практический, «партийный», тенденциозный подход к жизненному материалу ведет к утрате специфики искусства и превращает его в служанку сиюминутной конъюнктуры, в поденщика политической актуальности. Такое искусство утрачивает все вечное и обретает суетное¹.

Безусловно, очень плодотворным и даже необходимым является проникновение в искусство и литературу философских, религиозных и эстетических идей. Достаточно вспомнить художественное творчество Л. Толстого, Ф. Достоевского, философскую лирику Ф. Тютчева, отмеченное экзистенциализмом творчество А. де Сент-Экзюпери, теснейшую связь между философией А. Бергсона и романами М. Пруста «В поисках утраченного». Однако такая связь, как пишет Боров, «не делает искусство иллюстрацией к идеям, добытым другими формами сознания»².

Следовательно, категория «эстетическое» является *универсальной* категорией эстетики, *метакатегорией* по отношению ко всем остальным ее категориям потому, что она предполагает художественное освоение действительности с позиции общечеловеческих ценностей.

14.2. Категория «возвышенное»

Как самостоятельная категория «возвышенное» выделилась позднее, чем другие эстетические категории, хотя художественная практика уже в античности выделяла и возвышенные чело-

¹ Боров Ю.Б. Указ. соч. С. 81

² Там же.

веческие страсти, и возвышенные природные и социальные явления. Вспомним Эсхила, его Прометея или героев Гомера и Софокла, чтобы в этом убедиться.

«Отзвук величия души». Лонгин

Уже в I в. литературный опыт воспевания возвышенного находит теоретическое оформление в трактате Лонгина «О высоком»¹.

Трактат Лонгина был направлен против римского ратора Цицилия, произведение которого также о возвышенном не сохранилось. Рассматривая возвышенное, Лонгин отвечает, что источник возвышенного лежит в человеке, считая возвышенное — «отзвуком величия души». Возвышенное в искусстве определяется природой, но лишь человеческая речь способна это возвышенное раскрыть. Цель возвышенного, по Лонгину, не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как «поразительное всегда берет верх над убедительным... изумление... могущественно и непреодолимо настолько, что воздействие его происходит помимо нашего желания».

Лонгин как бы переключает внимание поэтов и ораторов с внешней на внутреннюю сторону литературы, выступая против Цицилия, умаляющего значение Сократа и Платона.

Будучи выдающимся литературным критиком в большей мере, чем философом, Лонгин ярко проявился в споре между сторонниками внешней технической стороны искусства и защитниками внутреннего чувства, воображения и вдохновения. И проявившись, обозначил исследованную впоследствии категорию возвышенного.

Так, в своем трактате он пишет: испытание временем, «доколь вода течет, а деревья растут», будут выдерживать скорее те предметы и в природе, и в литературе, которые созданы возвышенными, чем тщательно отделанные и уравновешенные согласно правилам искусства. Ясная, простая красота слов Бога при сотворении мира «Да будет свет!» носит на себе печать внутреннего вдохновения и приводит нас в восторг, тогда как тщательно отшлифованные фразы и образы рассудочных художников могут и убедить нас, и понравиться нам, но не смогут произвести на нас потрясающего впечатления. Красноречие — это подлинное сияние ума. Но благородство и совершенство языка, которые увлекают людей всех возрастов и классов и навсегда запечатляются в памяти, его всеобъемлющая и неименная красота — это порождение великого ума. Красота слога и все другие стилистические приемы «располагают духом нашим, то ус-

¹ В некоторых исследованиях этого автора называют *Псевдо-Лонгин*, поскольку Лонгин жил в III в., а произведение относят к I в.

лаждая нас, то подчиняя какой-то гордости, величавости, возвышению», и целиком овладевают нашими умами. Но сила литературного стиля более обусловлена не простым знанием технических приемов и умением анализировать речь, а душевным подъемом и глубоким интересом к вещам, находящимся за пределами обычного мира, — в бесконечности, океане, звездах, в историческом Этной пламени. Подлинное величие души оратора вызывает у слушателя восторг. Слушатель становится подобен гарцующему или поднявшемуся на дыбы коню.

Впервые в истории культуры в таких словах и выражениях было описано возвышенное.

Основные идеи этого трактата, выделившие моменты возвышенного в искусстве и мироздании, послужили отправным моментом различных теорий в стилях поэтического слова, особенно характерных для эстетики классицизма. Но они же стали исходной посылкой и для выделения категории возвышенного и обоснования ее содержания.

Красной нитью через все произведение Лонгина проходит идея, сформулированная тысячелетия спустя, — «прекрасное должно быть величаво!» Оно должно быть далеко от мирской суеты, от мелочного тщеславия, его не должны прельщать почести, богатство и власть.

Разумному человеку не может показаться благом то, в презрении к чему возникает подлинное благо. Удивление и восхищение вызывают не обладатели мнимых благ, а те люди, которые, имея полную возможность пользоваться подобными благами, гордо отвергают их с высоты своего духовного величия¹.

Для Лонгина возвышенное — это прежде всего Бог и природа, и именно они запрещают людям быть ничтожными существами, вводя их в жизнь и Вселенную как на великое торжество, вселяя в человеческие души неистребимую любовь ко всему великому, потому что это великое более Божественно, чем человек.

Божественное происхождение человека, его божественная природа именно тогда и проявляется, когда человек испытывает восторг перед величественным: извержение вулкана, воды океана и т.д.

При виде возвышенного человек возвышается сам, и это возвышенное вызывает восхищение и восторг, но не понимание. Возвышенное, как пишет Ю. Боров, — это то, что еще не освоено человеком, как возвышенное выступают явления, противостоящие человеку².

¹ См.: Лонгин. О высоком. Указ. соч. С. 14.

² См.: Боров Ю.Б. Указ. соч. Т.1. С. 118.

**Возвышенное —
это Бог.**

**Возвышенное —
это человек**

Проблема возвышенного проявилась и в Средние века, когда понимание его было связано с Богом и теми чувствами и творениями, которые создавались под влиянием мыслей о Боге, например, величайшие готические соборы. С возвышенным связывают внутреннее благородство, серьезность, величие поведения и образа мыслей. Возвышенное принадлежит вечности, связывает человека с божественным в душевном взлете, преодолевает рассудок. Самое возвышенное — это Бог, и связь с ним, особенно выделенная в Средневековье, и обеспечивает внутренний подъем в человеке. И хотя этическая категория «возвышенное» в эту эпоху еще не выделена как таковая, она присутствует в своем конкретном проявлении в художественных произведениях, таких, как готические соборы, а также литературных произведениях и живописных творениях.

В эпоху Возрождения происходит возвышение человека. Ф. Петрарка, Салютати пишут о возвышающей способности человеческой речи, а их последователи, например, Пико дела Мирандола, — о высоком достоинстве человека. Человек, считает Мирандола, — это четвертый и последний мир после поднебесного, небесного и подлунного. И его счастье состоит в том, чтобы восходить к синтезу, свойственному только божеству.

Возвышенность человека отмечает другой гуманист — Альберти: «... он стоит во весь рост и поднимает лицо к небу... он один сотворен для познания и восхищения красотой и богатством небес...»

**Возвышенное
и страх человека.**

Линия

«Бёрка — Канта»

Но как самостоятельное эстетическое понятие возвышенное впервые было разработано в эпоху Просвещения в трактате Э. Бёрка «Философское исследование относительно возникновения наших понятий о возвышенном и прекрасном» (1757).

Бёрк связывает возвышенное с присущим человеку чувством самосохранения и видит источник возвышенного во всем том, что «способно вызывать представление о страдании или опасности, т.е. все, что так или иначе ужасно»¹.

Возвышенное здесь противопоставляется прекрасному, истолковывается иначе, чем у Лонгина.

Возвышенное приводит человека в состояние страха. Такой же точки зрения во взгляде на возвышенное придерживался немецкий философ И. Кант и потому она получила название «*линия Бёрка — Канта*».

Проблему возвышенного Кант анализирует в «Критике способности суждения»:

Основание для прекрасного в природе, — пишет он, — мы должны искать вне нас, для возвышенного же — только в нас, и в образе мыслей, который вносит возвышенное в представление о природе¹.

Кант различал два вида возвышенного — математическое и динамическое. Математическое возвышенное он связывал со способностью познания и показывал превосходство по величине и количеству. В философии ему соответствует понятие «дурной» бесконечности. Динамическое показывает качественное преобладание в силе. Эту позицию Канта впоследствии комментировал немецкий поэт и драматург Ф. Шиллер. Первый вид он называл «теоретически возвышенным», второй — характеризовал как практически возвышенное.

То, как представлял Кант возвышенное, следует из широко известного его положения:

две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне².

Шиллер свои идеи развил в трактате «О возвышенном», в котором писал о возвышенном в природе и в истории. Кант отдавал предпочтение возвышенному, сравнивал его с прекрасным, поскольку прекрасное как форма всегда ограничено, тогда как возвышенное безгранично. И именно эта безграничность, с одной стороны, подавляет человека, заставляя осознавать свою конечность, но одновременно оно *возвышает* человека как духовное существо, пробуждает в нем сознание нравственного превосходства над всем остальным подлунным миром, *приближает* к Божеству.

Выделяя нравственную компоненту возвышенного, Кант ставит возвышенное *выше* прекрасного.

Возвышенное в эстетической сфере Кант видит в явлении *гениальности*. Конечно, пишет Кант, перед лицом такого большого, как небо или океан, перед лицом такого сильного, как землетрясение или извержение вулкана, человек ощущает себя бесконечно малой величиной, чувствует себя мизерным и заброшенным. Но вместе с тем он может быть и выше того, что лишь физически бесконечно: ведь Человек — носитель Идей Разума. Или, как писал Б. Паскаль: человек — песчинка, но такая песчинка, которая в свой Разум может вместить весь мир.

¹ Кант И. Соч. В 6 т. Т. 5. — С. 252.

² Там же. Т. 4. Ч. 1. С. 499.

¹ См.: История эстетики. Т. 2. — М., 1964. — С. 103.

Рассмотрев бесконечное и безграничное, Кант приходит к выводу, что возвышенное все-таки — не в чувственных формах, а в *идеях разума*:

Как ни ужасен безбрежный океан в момент шторма, вздуваемый бурей, все же не будем говорить о чет-то возвышенном. Но если дух, оттолкнувшись от образа бури, исполнится ассоциациями и идеями безмерности, то он придет к нему; возвышенным надо называть не объект, а расположение духа под влиянием некоторого представления...

Заслуга Канта — не только в том, что он выделяет различные аспекты проблемы возвышенного: он проанализировал сам процесс возникновения категории возвышенного. По Канту, категория возвышенного возникает в результате определенного процесса суждения, в котором философ выделяет две фазы. Первая — констатация бессилия человеческих чувств перед лицом бесконечности и мощи природы. Это бессилие приводит ко второй стадии — ощущению возвышенного. Воображение побеждается сознанием морального достоинства человека, превосходящего любую природную силу. Первоначальное ошеломление стихийными силами сменяется ощущением бесконечной гордости за призвание быть человеком.

В процессе суждения о возвышенном Кант постепенно переходит из области эстетического в область нравственных понятий, приводя читателя к мысли о том, что чувство возвышенного является *мерилом нравственности человека*.

Это нравственность, преломленная в призме красоты, которая возвращается к своему прежнему первенствующему положению. В отличие от восприятия красоты чувство возвышенно обращено скорее к субъекту, чем к объекту, подразумевает движение, а не покой.

И отсюда понимание Кантом гения и гениальности как проявления мудрости природы в человеке.

Противостоящие концепции Позиция Канта в понимании возвышенного противостоит точке зрения других немецких классиков — И. Винкельмана, К. Зольгера и Г.В.Ф. Гегеля. Так, отмечая заслуги Канта, Гегель подвергает его взгляды критике «за сведение всех определений к субъективному, к способности чувства, силе воображения, разуму и т.д.»² Зольгер понимает возвышенное как идею, которая не выявилась полностью и еще должна раскрыться, а для Гегеля возвышенное — несоразмерность между единичным явлением и выражаемой им бесконечной идеей.

¹ Цит. по: Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3 — СПб., 1996. — С. 666.

² Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Кн. 2. С. 359—360.

Характеризуя категорию возвышенного, Гегель выделяет различия между абсолютным и конечным, несовпадение содержания и формы, внутреннего бесконечного мира субстанции и ограниченного внешнего облика. Возвышенное, по Гегелю, — необходимый момент символического искусства. Пантеистическое искусство Индии, еврейская поэзия утверждают, отмечает Гегель, сотворенность Вселенной Богом. В этом Гегель и видит наиболее зрелое выражение возвышенности.

Теория возвышенного в истории эстетической мысли развивалась как сближение или противопоставление его с прекрасным. И если И. Кант и Ф. Шиллер их противопоставляли, то французские эстетики XIX в. А. Сурио, Н. Жоффруа сближали, считая возвышенное высшей степенью прекрасного.

Все мыслители, начиная с Лонгина, рассматривая вопрос о высоком, о возвышенном, выделяли следующие аспекты этой проблемы: природа возвышенного, гениальность как проявление возвышенного в человеке и возвышенное в культуре.

Природа возвышенного Определяя возвышенное как эстетическую категорию, возникающую в результате многовекового развития эстетической мысли и отражающую эстетическое величие окружающего мира, материальных и духовных творений человека, а также процесс нравственного, духовного, интеллектуального становления личности как величайшего эстетического явления, мы признаем, что возвышенное — это эстетическое свойство предметов и явлений, но главным образом — это *эстетическое состояние души человека*, переживающего эти явления. Для возникновения возвышенного необходимы два момента: нечто величественное, грандиозное, способное вызвать сильные ощущения у человека, и человек, способный на такие ощущения.

Не каждый человек будет испытывать восторг или даже страх при виде бушующего океана, не каждый ощутит чувство возвышенного блаженства, созерцая «Давида» Микеланджело или «Медного всадника» Фальконе. Чтобы воспринять грандиозное и оценить его как возвышенное, душа должна быть разбужена воспитанием к восприятию возвышенного. Конечно, возвышенное само по себе существует как творение Бога и природы: царственная красота лесов и гор, меняющих свой облик в зависимости от времени года, освещения, космические просторы и теплые и холодные моря, чудесные сочетания красок, изумительные, одухотворенные светотени. Но для того чтобы это божественно-природное возвышенное превратилось в возвышающее человека, необходимо с детства пробуждать в человеке и укреплять *духовность* его инстинкта. Но нужно помнить, что дух и духовность — это подлинная драгоценная реальность, это то, что придает жизни высший смысл, что ее освящает. Для одного — это природа, для

другого — искусство, для третьего — религия. У каждого, писал русский философ И. Ильин, «своя собственная дверь» в это царство, но только с открытием ее человеку по-настоящему станет доступно высокое, возвышенное¹. Оно появляется тогда, когда человек стремится к *совершенству*. Римский поэт I в. до н.э. Секст Проперций сказал: «О великом только желать — уже достаточно».

Этот свет совершенства, это влечение к Божественному и позволяет воспринимать божественно-природное возвышенное. Это влечение человеческого духа к совершенству придает духовное измерение грандиозным природным стихиям и интегрирует их в систему наших ощущений и суждений. Но чтобы это произошло, пишет Ильин, надо как можно раньше в человеке «зажечь и раскалить» «духовный уголь», чуткость ко всему Божественному, ко всему возвышенному, волю к совершенству и вкус к доброте.

В последнее время, на наш взгляд, уровень возвышенного в силу значительного влияния на исследователей марксистской материалистической традиции существенно занижен. Возвышенное отождествляется с грандиозным, величественным, крупномасштабным. Возвышенное противостоит низменному и может быть оценено как возвышенное с учетом субъективного момента, о котором мы уже говорили.

Конечно, источник возвышенного может находиться вне человека; но истинно возвышенное, и в этом отношении, на наш взгляд, прав был Кант — это *динамическое в нашем духе*, хотя кажется, что оно вызывается объектом.

С этой точки зрения проблема гения как эстетическая проблема многое разъясняет.

Гений как реальное проявление возвышенного

Возвышенное не соизмеримо и не отождествимо с прекрасным. Если прекрасное — это мера и гармония, то возвышенное — некое *нарушение* гармонии, порядка, нечто незавершенное. Возвышенное проявляется и как исключительный характер, и как исключительный талант — гений, о чем писал Кант. Первоначальное слово «гений» означало демона или демоническое существо, прозванное Сократом «внутренним голосом». Но в XVI в. вера в демонов была утрачена и начало распространяться современное понимание этого слова. И оно стало синонимом слова «искусность» и соединилось с платоновской концепцией вдохновения. Такое сочетание сыграло большую роль в теории эстетики XVIII в. Рациональным канонам противопоставили божественное вдохновение, что нашло свое отражение в работе английского автора XVII в. Э. Юнга «Размышление относительно оригинального творчества», повлиявшей на немецких мыслителей.

¹ См.: Ильин И. Путь к очевидности. — М., 1993. — С. 311.

Кант определил гениальность как способность восприятия эстетических идей и образов, не доступных мышлению. Гению доступны образы, лежащие за пределами абстрактного мышления. Это и грандиозные образы природных стихий, и мифологические образы, например, у Платона, представляющего душу в образе возничего, управляющего конями, рвущимися в разные стороны. Образы «Божественной комедии» Данте — радуги и розы, реки крови и покрытые льдом озера — передают картинырая и ада ярче, чем любой научный трактат.

На наш взгляд, ключ к пониманию явления гениальности у Канта, связавшего ее с возвышенным.

С течением времени, под влиянием творческого опыта, понятия гения и гениальности развивались и расширялись. И, например, хотя Д. Юм писал, что величайший гений, когда природа изменяет ему, не надеется с помощью законов искусства достигнуть той божественной гармонии, которая должна проистекать из одного только вдохновения, верил в необходимость подчинения дисциплине ума и правилам, которые еще за много веков до этого кристаллизовались и закреплялись в письменной форме так, чтобы любой интеллигентный человек мог размышлять, сочинять или рисовать, обратившись к помощи книги.

Большое внимание проблеме творца, гения как существа возвышенного уделял русский философ И.А. Ильин. Прежде всего творческий человек, по мнению Ильина, должен быть свободен от всякой цензуры: никакое внешнее указание не должно ограничивать его духовное созерцание, поскольку любая цензура пресекает его вдохновение.

Таким людям нужно облегчать процесс их творчества: нужен им творческий покой, значит, им нужно обеспечить тишину и беззаботность; нужна мраморная глыба, чтобы создать из нее «Давида» Микеланджело, — надо достать и доставить в мастерскую этот мрамор. Мечтает творец о необыкновенной скрипке, — надо помочь в осуществлении этой мечты. Но прежде всего гения следует избавить от нужды. Нельзя допустить, чтобы гений всю жизнь терпел нужду и бился с долгами, подобно Рембрандту, Бетховену, Гоголю и Достоевскому. Нельзя допустить, чтобы он умер от бедности и голода, подобно Шопену.

Непозволительно оставлять его беззащитным в тот опасный час, когда какой-нибудь порочный и злой авантюрист, наподобие Дантеса или Мартынова, покусится на него, как на Пушкина и Лермонтова, чтобы убить его на поединке. Напротив, его жизненный путь должен быть огражден и сглажен, чтобы он мог свободно предаваться своему вдохновению, создавая свои лучшие произведения и выговаривая свои видения для вечно-

сти. Ибо в таком человеке поистине струится Божий поток, а к его словам и песням прислушиваются ангелы¹.

Следующий очень важный для творчества момент — это проблема *досуга*. Аристотель считал свободным от природы человека тогда, когда он способен *иметь свои мысли*, а не только воспринимать чужие. Но для вынашивания своих творческих идей он нуждается в досуге. Досуг творца и досуг простого труженика — это разные понятия. Труженик использует свободное время для развлечений, спорта, получения наслаждений.

Досуг творца — это напряженное созерцание или духовное вслушивание. В часы досуга он погружается в предмет до тех пор, пока этот предмет не овладеет им, и тогда мысли просятся к перу, перо — к бумаге. Минута — и стихи свободно потекут.

То, что созерцает гений, это объективная предметная сущность бытия. Каждый человек должен стараться в эту сущность проникнуть. В земной жизни Ильин видел два элемента: несущуюся потоком хаоса случайную пыль и сокровенно сияющую и тихо призывающую субстанциальную ткань. И смысл жизни в том, чтобы в эту ткань проникнуть, преодолев хаотическую пыль случайностей единичного. Каждый человек, пишет Ильин, начинает свой путь в ночи, окруженный темнотой, вокруг жуткая неизвестность и только кое-где через мрак сверкают и призывают далекие звезды. И каждый человек призван к тому, чтобы всмотреться и вчувствоваться в тот единственный источник света, из которого эти звезды заимствуют свое сияние. К сожалению, многие люди всю жизнь блуждают в темноте, даже не зная, что им нужна помощь. Их лишенность не осознана ими, они *не ищут и не добиваются высшего*. Помочь им могли бы и помогают творцы, в первую очередь, гении. И их миссия на земле очень велика. Они созерцают, вынашивают и отдают. Они рассылают во все стороны свои лучи, «незванные, непрошенные, нередко отвергаемые или изгоняемые, может быть, даже побиваемые камнями»².

И хотя их часто отвергают, не признают при жизни — их миссия на земле очень возвышенна. Как пишет Ильин, их первый луч — беспокоит, второй — раздражает, третий — оскорбляет и лишь четвертый — пробуждает.

Религиозный мыслитель Ильин следующим образом определяет и природу возвышенного, и природу гениальности.

Возвышенное — это Бог, обладающий бесконечным количеством творческих идей. Когда эти идеи из Его вечного лона ниспадают в хаос земного мира, бурный, поток смятения, подхватывая их, их искажает, «растерзывает их дивный состав»! Отсюда, по мнению Ильина, возникает высокое задание: увидеть

каждую из этих идей в ее полном составе и восстановить в ее совершенном виде.

Согласно египетскому мифу, богиня Изида по всему свету искала тело своего мужа Озириса, растерзанное на четырнадцать частей. Она эти части находила и не создавала тело мужа, а лишь восстанавливала его в первоизданной красоте.

Поэтому творческого человека, гения Ильин сравнивает с ищущей Изидой: гений воссоздает высокие Божьи творения, рассеянные по миру греховным человечеством. Миссия гения на этой земле невозможна: ему светит целостный облик искомого, он проверяет себя высшей, возвышенной необходимостью, которая открывается ему в духе, он наслаждается воссозданием Вечного, он радуется, ведя отблеск Божественного в своем творении.

14.3. Категория «прекрасное»

Природа прекрасного «Преkрасное» — самая ранняя эстетическая категория, отражающая реально существующее прекрасное в природе, обществе, искусстве и культуре. Она характеризует явления, обладающие высшей эстетической ценностью.

Эстетика с самых первых своих шагов определяла прекрасное как *гармонию*. И в дальнейшем при определении прекрасного основное внимание сосредоточивалось на раскрытии содержания понятия «гармония».

Античные мыслители понимали прекрасное как свойство мира, а воплощением прекрасного для них был сам космос — идеальный порядок.

Продолжая традицию Пифагора, который отождествлял эстетическое с этическим и рассматривал прекрасное с математической точки зрения, Аристотель самые главные формы прекрасного видит как порядок в пространстве, соразмерность и определенность, как гармонию.

Настаивая на идее соразмерности, Аристотель утверждал, что прекрасное не должно быть ни слишком большим, ни слишком малым. И эта идея сыграла гуманистическую роль в греческой архитектуре: несмотря на свое величие греческие храмы были соразмерны человеку, в отличие от египетских, своими размерами полностью подавлявшими человека.

Древние греки понимали, что творцом прекрасного, этой соразмерности, этой гармонии может выступать и сам человек. Вспомним знаменитое изречение Протагора: «Человек есть мера всех вещей».

Античные эстетики лишь в понимании прекрасного единодушны: прекрасное — это гармония.

¹ Ильин И. Указ соч. С. 322.

² Там же. С. 323.

Платон, например, считал красоту сверхприродной, сверхчувственной. Это означало, что в своем понимании прекрасного он уже восходил ко всеобщему, к понятию, к идее. Его интересовало в прекрасном не его конкретные проявления, а всеобщие характеристики. Платон пытался отделить прекрасное от полезного, прекрасное — от благого. Окончательного определения он не дает, но делает мудрый вывод: «Прекрасное — трудно».

Платон пытается не только определить природу прекрасного, но и рассмотреть пути его познания. Оказывается, что философский рационалистический метод познания для постижения прекрасного не подходит. Прекрасное постигается только *вдохновением*.

С греков берет начало идея о том, что прекрасное не утилитарно, что оно связано с воображением и вдохновением, что в основе его лежит *гармония*.

Культ гармонии поддерживали и мыслители Возрождения, а в эстетике Нового времени такие мыслители, как Винкельман, Гердер, Дидро и другие, прекрасное связывали с гармонией. Что такое гармония? Ее природу попытался раскрыть Е.Г. Яковлев¹:

Нам думается, что гармония — это внешне *непротиворечивое* целое, в котором все элементы уравновешены. Качественное же различие и противоположность есть свойство отношений между формами совершенного. Гармония есть *частный случай* совершенного, выражающей тенденцию развития в объективной реальности, т.е. в эстетическом аспекте — это прекрасное².

В качестве главного признака гармонии Яковлев выделяет внешнюю непротиворечивость и как пример приводит структуру элементарного эстетического объекта — симметрично построенного кристалла.

Он прекрасен до тех пор, пока не разрушен, т.е. пока не нарушена гармония его целостности. Это характерно и для более сложных гармонических систем.

Итак, прекрасное — это *совершенная гармония* как объективное свойство действительности во всех ее проявлениях.

Другим понятием, углубляющим понятие гармонии, а стало быть, и прекрасного, является понятие *симметрии*, играющее важную методологическую функцию в теории искусства. Симметрия — это соразмерность, свойство инвариантности процессов и отношений относительно некоторых преобразований.

По своему содержанию гармония может быть природным, духовным, общественным явлением, она может быть также отношением между человеком и природой, между человеком и произведением культуры.

Это является основанием для деления прекрасного на различные виды. Гармония художественного произведения вызывает игру познавательных способностей, игру духовных и физических сил, захватывает все сферы психической жизни человека. Воздействие гармонии, воздействие прекрасного вызывает определенное состояние человека. Прекрасное формирует наши чувства независимо от его утилитарно-практической ценности. Когда мы, слушая «Реквием» Моцарта, плачем или, читая рассказы Зоценко, смеемся, наши чувства чисты и бескорыстны. Такие переживания очень полезны: поскольку они формируют у человека определенные установки. Эстетическое чувство всегда положительно, оно является эстетическим наслаждением. И в поисках его люди пересекают океаны, преодолевают тысячи километров, чтобы посмотреть на Венеру Милосскую, увидеть Собор Святого Петра, Парфенон, насладиться сокровищами Эрмитажа.

Гармония художественного произведения вызывает у человека *гармоничное состояние*.

Не всегда гармонично складываются отношения человека с природой. Стихии могут нарушить естественную и обычную природную красоту и гармонию: ураган и ливень, внезапно наступивший человека, лесной пожар, преследующий ничего не ожидавших грибников; морской шторм и огромные волны, накрывающие корабли и суда. Прекрасное моментально превращается в ужасное, страшное.

Однако те же явления, переданные, например музыкой, живописью, оказываются привлекательными и не вызывающими чувства ужаса и страха: «помнишь, мы не ждали ни дождя, ни грома, вдруг застал нас дождик далеко от дома...» или «Девятый вал» Айвазовского. Здесь происходит то, что называется *чуждом искусства*. Об этом писал еще Аристотель, отмечая, что изображенное мы рассматриваем с удовольствием даже тогда, когда изображаем то, на что смотреть неприятно.

Дело в том, что искусство осваивает мир по законам красоты, и все впечатления жизни, в том числе и впечатления ужаса и отвращения, оно перерабатывает в прекрасное.

Вспомним натюрморты голландских художников. Хотя на многих из них и изображена убитая дичь, но мы не испытываем ту боль, которая появляется у нас при виде наяву окровавленной птицы.

Таким образом, проблема прекрасного, — это не только проблема объективных характеристик воспринимаемого предмета, это и *проблема самого человеческого восприятия*.

И не случайно то, что в природе или в общественных отношениях одними признается как прекрасное, других оставляет равнодушными, а третьими воспринимается как безобразное.

Не происходит эстетического восприятия, когда предмет воспринимается заинтересованно, только с утилитарной точки зрения.

¹ См.: Яковлев Е.Г. Указ. соч. С. 46—47.

² Там же. С. 47.

Произведение искусства создается с учетом особенностей чувственного восприятия человека.

Итак, прекрасное как объективно гармоничное может быть прекрасно само по себе. Вместе с тем оно может быть и отношением между предметом и человеком и зависеть во многом от субъективного восприятия. Этим и объясняется разница в эстетических оценках и вкусах отдельных людей.

Однако и такая точка зрения оспаривается некоторыми эстетиками, считающими, что окружающий человека мир эстетически нейтрален, а прекрасное в него вносит человек. Такой точки зрения, например, придерживался французский эстетик Ш. Лало (1877—1955), считавший, что только художественное восприятие наделяет природу красотой.

Материалистическая традиция дает довольно простое объяснение прекрасного, забывая платоновскую установку двух с лишним тысячелетней давности о том, что прекрасное — *трудно*. Эта простота достигается отождествлением прекрасного с эстетической ценностью, а зачастую и с общественной ценностью: прекрасное — это жизнь (Чернышевский), прекрасное — это реализованная способность к творчеству (Горький). Правильные сами по себе как ценности, эти положения не раскрывают природу прекрасного и могут увести исследователя на ложный путь.

Материалистическое понимание прекрасного

В марксистской традиции сложилась и утвердилась трудовая концепция прекрасного. Традиция эта восходит к Марксу, доказывавшему существование закономерной связи между прекрасным и трудовой деятельностью человека, на основе которой вообще возникло его эстетическое отношение к миру.

Материалистическое понимание прекрасного по сей день является доминирующим в отечественной учебной литературе. Это вполне объяснимо и приемлемо, на наш взгляд, особенно, если эта позиция является глубокой, содержательной и хорошо аргументированной.

Осваивая мир, люди, сообразуют свою деятельность с его свойствами, выходя благодаря этой деятельности в сферу свободы. В ходе человеческой деятельности рождается красота как свойство действительности стать объектом освоения и потоку быть значимой для человечества и в результате освоения стать сферой свободы.

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

Труд старше искусства. У человека сначала появляется утилитарное и только впоследствии на его основе эстетическое отношение к миру. Животное действует (роет нору, вьет гнездо) в силу биологической необходимости, сообразно инстинктам, без предварительного плана. В отличие от человека, деятельность животных не связана с творческим сознательным преобразованием действительности. Человек же создает сознательно, имея замысел и в конце работы получая результат, соответствующий ему. Используя природные качества явлений для своих целей, он сообразовывает их со своими потребностями. Человек творит, находя в предмете его внутреннюю меру. *Творчество* рождает и чувство красоты, и способность наслаждаться ею, и эстетические изделия с их ценностью, и красоту окружающего мира, который ставится человеческой деятельностью в ценностное отношение к человечеству. Тем самым в процессе своей деятельности человек выявляет и в известном смысле создает законы красоты.¹

Такова современная марксистская позиция по проблеме, центральной идеей которой является деятельность человека по преобразованию окружающего мира. Подобная точка зрения приемлема, но при условии, что признаются и другие, что дает нам возможность размышлять и формировать свою собственную точку зрения, потому что прекрасное действительно трудно, и чем больше будет взглядов на него, тем раньше человечество подойдет к раскрытию его природы.

Художественное совершенство как прекрасное и как его отражение.

Ильин

Существуют концепции, авторы которых к объяснению прекрасного подходят со стороны анализа художественного творчества и тайны его совершенства. Именно этот подход рассматривал русский философ И. Ильин, в своей работе «О новом человеке» (глава «О художественном совершенстве»).

Подлинно прекрасное произведение искусства предполагает художественное совершенство, что, в свою очередь, предполагает творческий источник, творческий замысел и творческий акт.

Построение художественного акта свободно по самому своему существу, оно предоставляется творческой силе самого художника. Здесь нет обязательных рецептов и ничего нельзя предписывать. Однако существуют некие границы, несоблюдение которых ведет к вырождению искусства. Так, художественный акт не должен получать свое направление извне, художник не должен следовать моде, поскольку та духовная первоначальная глубина, где «живут художественные содержания и откуда они восходят к осуществлению», о моде ничего не знает.

Искусство не есть промысел, приспособляющийся к внешним условиям, к спросу и заказу; оно есть служение, ориентированное по внутренним требованиям, по духовным звездам.²

¹ См. Боров Ю. Б. Указ. соч. С. 109—110.

² Ильин И. Указ. соч. С. 334.

Свое служение художник совершает на благо всего человечества, потому что он показывает людям сокровенное духовное содержание, потому что показывает прекрасное.

Это предполагает определенные склонности и способности у художника. Конечно, далеко не каждому это дано, а потому художник должен укреплять в себе способность к созерцанию и изображать выношенное в точных образах. В этом и состоит искусство.

Художник, по мнению Ильина, — это служитель духа. Он должен находить то пространство, где есть духовное содержание, вступать в это пространство и черпать в нем. И только тогда он будет творцом подлинно прекрасного, потому что только тогда он поставит себя в распоряжение подлинно прекрасного — в распоряжение Божьего дела, его сокровенной борьбы и его творческих страданий, он приобщится к этой борьбе и к этим страданиям, он отождествится с ними.

Чем ответственнее совершает свое духовное служение художник, тем предметнее будет его прекрасное, тем больше он даст людям эстетического наслаждения. Для этого художнику нужна свобода, внешняя и внутренняя: в суждении, созерцании, и выборе, оформлении, а также в линиях, красках, звуках, тональностях, словах и жестах.

Только субъективно свободный художник сможет уловить объективную необходимость, составляющую критерий всякого настоящего искусства. Если художнику это удастся, его произведение получит убеждающую силу, зрелую законченность, власть давать людям удовлетворение и счастье. Это будет совершенное искусство, это будет прекрасное произведение.

Рассматривая вопрос о создании совершенного произведения искусства, Ильин указывает на два необходимых для этого условия: духовное право и предметное основание.

Фактически отвечая на вопрос, когда искусство совершенно, когда художественное произведение совершенно, когда подлинно прекрасное искусство. Раскрывая структуру уходящих один за другим в глубину, Ильин в каждом произведении искусства различает три слоя.

Раскрывая структуру прекрасного, он пишет:

... здесь есть центральное главное «ядро», заключенное как бы в две «скорлупы», так что «ядро» пронизывает обе скорлупы своими лучами и что внутренняя скорлупа может быть воспринята только через посредство внешней¹.

Внешний слой произведения, «первую скорлупу» Ильин обозначает как «эстетическую материю»: слова и фразы в литературе; линии и краски в живописи; звуки в музыке; камень, де-

рево, металл в скульптуре и архитектуре. Весь этот чувственно уловимый материал имеет свои собственные законы, и чтобы произведение художественно удалось, их надлежит соблюдать.

Но Ильин не считает эти законы ни высшими, ни последними, а называет «элементарными», «азбучными».

Определяющим законом Ильин считает «эстетическое содержание», т.е. художественный образ и говорящий через него художественный предмет. Художник, считает Ильин, «сказует», и то, что он «сказует», властвует над эстетической материей, властно выбирая слова, краски звуки. И в эстетической материи только то оказывается художественно верным, что продиктовано «Сказуемым»,

Художественно, по Ильину, только то, что содержательно необходимо. Поэтому эстетическая материя в произведении искусства должна возникнуть из содержания.

Второй слой искусства — это эстетический образ. Это то, что воображает художник и для чего подыскивает эстетическую материю, чтобы «излучаться из нее и через нее»¹.

Образ может иметь чувственную природу (дерево, дом, человек), но может иметь и нечувственную природу: душевное настроение («Романс» Шостаковича), человеческий характер (князь Мышкин Достоевского), духовная борьба людей (Брут и Цезарь в трагедии Шекспира). В музыке образ — это музыкальная тема в ее общении с другими темами данного произведения («Ленинградская симфония» Шостаковича). Все эти образы живут по своим собственным законам. Ильин называет эти законы, противопоставляя им несовершенные произведения, созданные без учета этих законов, произведения, которые нельзя отнести к прекрасным. Вот эти законы: каждый образ должен явиться как нечто подлинно объективное, правдоподобное, созерцательно-убедительное, индивидуально-внутренне-единое, самому себе верное, законченное, органически связанное с другими образами.

Характерными чертами «плохого» несовершенного искусства он называет расплывчатость, неразличимость, неправдоподобие, противоестественность, неубедительность в восприятии его образов.

Незрело выношенные, неыкристиализовавшиеся, мало индивидуализированные, смутные человеческие характеры, которые выводятся в психологически неестественных жизненных положениях, произносят искусственные, аффектированные слова и совершают духовно необоснованные неестественные поступки.

Это нехудожественное искусство, оно только разочаровывает и утомляет.

Но и законы второго «слоя» Ильин также не считает самостоятельными, так как в каждом произведении весь строй обра-

¹ Ильин И. Указ. соч. С. 336—337.

¹ Ильин И. Указ. соч. С. 338.

зов подчинен «высшему» слою — *главной идее*, «Главно-Сказуемому, Художественному Предмету и оказывается его верным и необходимым орудием».

Именно этот третий слой составляет «ядро» произведения. И ради него все художником вынашивается и творится.

Это основная концепция художника, его сокровенный замысел, который и приводит его творчество в движение. Этот замысел создается в *сфере бессознательной духовности*, присущей каждому человеку. Предметный замысел Ильин называет «духовным цветком», который художник увидел в просторах духа. Плененный им, художник взял цветок с собою, подобрал ему художественное одеяние и показал другим людям,

Задавшись целью вскрыть природу эстетического, совершенного, прекрасного в искусстве, Ильин показал их структуру, процесс формирования, найдя для этого адекватные словесные выражения, выражения для казавшего бы невыразимого словами. «Этот «духовный цветок» не есть субъективная выдумка или чисто личная химера художника. Он есть *реальность*, духовная сущность. Его можно было бы обозначить как *духовный «первообраз»* или как *живой способ бытия*, как классическое, каждому человеку доступное *жизнесостояние*. Это жизнесостояние переживается самим художником, созерцается им и становится его *предметом*¹.

Каждый художник находит свой предмет в разном: в Боге, в человеке, в природе вещей.

Только в Боге художник может найти совершенство, несотворенность, вечность, благодать, неисчерпаемую милость. В Боге и в человеке он может найти любовь, прощение, доброту, бессмертие. Только в человеке можно найти грех, совесть, молитву, искушение, ненависть, пошлость, зависть, преступление и раскаяние.

В Боге, человеке и природе художник может найти творчество, свет, покой, страдание.

И все это художнику открывается то в чрезвычайной сложности, то в простоте, то намеком, то бурей. И что художник выберет из этих «первообразов» — *вопрос его свободы*. Но каждой выбранный «предмет» художник должен пережить, он должен быть пленен им. Художник, уверен Ильин, должен пережить «одержимость» предметом до того, как начнет художественно показывать его.

И далее Ильин раскрывает сущность и смысл прекрасного в искусстве, призванного нести людям «истинный аромат духа»:

Каждое произведение искусства, пишет он, как бы хочет сказать человеку: «пусти меня в дух твоей души, переживи меня цельно, дай мне состояться в твоём внутреннем «про-

странстве», в твоей жизненной ткани; я подарю тебе счастье, а может быть, и муку; я дам тебе углубление и озарение, постижение и очищение, видение и умудрение...¹»

Таков процесс воссоздания прекрасного в искусстве и процесс его обретения воспринимающим это искусство.

Такова природа самого прекрасного, как она виделась Ильину. Итак, прекрасное — это идея не рационалистической природы, постигаемая «иррациональным сердце-созерцанием», это созерцание, осуществляемое не чувственными силами души, а *сердцем*, луч которого постигает, пленяется и берет с собою².

Ильин сформулировал *критерий художественности*, выразив его в виде следующего категорического императива:

Ильин
Художник! Будь верен законам эстетической материи. Эти законы ты должен знать и соблюдать, а материей ты должен владеть вполне. Только тогда ты сумеешь точно и совершенно приспособить материю твоего произведения к требованиям эстетического образа и художественного предмета.

Будь верен также и законам эстетического образа. Ты должен верно постигнуть своеобразие этих «существ» и вполне овладеть ими. Только тогда ты сумеешь оформить весь хоровод созерцаемых и показываемых тобою образов — в строгом и выразительном соответствии с твоим основным замыслом, с твоей предметной медитацией, с ее духовным цветком...

А чтобы возыметь основной замысел, чтобы постигнуть художественный предмет, ты должен уйти в глубину сердечного созерцания и спросить из своего созерцающего сердца Бога, мир и человека о тайнах их бытия. Погрузись в эту духовную глубину, как в некое море, и вернись из нее с жемчужиной. Затеряйся в блаженных пространствах духовного опыта и принеси оттуда самый лучший цветок. И соблюди в своем творчестве верность этой жемчужине или этому цветку. Только тогда ты узнаешь, как и чем живет «предметно одержимый» художник; только тогда ты сможешь создать адекватные предмету образы и точную эстетическую материю: давай необходимое и только необходимое! только предметно укорененное! и ничего лишнего, ничего чрезмерного! только такое, через которое светится и сияет сам первообраз предмета³.

14.4. Категория «трагическое»

Категория «*трагическое*» характеризует неразрешимый общественно-исторический конфликт, развертывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся его страданием и гибелью.

¹ Ильин И. Указ. соч. С. 340.

² Там же. С. 339.

³ Там же. С. 340.

¹ Ильин И. Указ. соч. С. 339.

Аспекты трагического

Существует большое количество определений трагического. В рамках эстетики интерес представляют следующие его аспекты: 1) трагическое как эстетическая категория, 2) трагическое в действительности и трагическое в искусстве.

Определяя трагедию, В. Даль в своем словаре писал, что это «высокая, трогательная и печальная драма»¹, наполняя каждое из определений трагического эстетическим смыслом.

Определение трагического как «высокого» означает, что оно не уродливо, не безобразно и не ужасно. Именно в этом смысле следует понимать Герцена. О картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» Герцен писал, что она может быть названа трагической лишь условно, потому что ее предмет переходит черту трагического. Сама борьба невозможна. Дикая, необузданная стихийная сила, с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель «всем предстоящим» — с другой.

Конечно, борьба, человека со стихийными силами природы может стать предметом трагического произведения, но в этой картине нет даже малейшего намека на ее возможность. Вот почему картина, по словам Герцена, переходит «за черту трагического».

Произведение отражает скорее ужасное, а не трагическое. В личной и общественной жизни человека постоянно происходят конфликты разной степени остроты. Однако сами по себе они не могут стать источником трагического в искусстве, поскольку не являются таковыми в жизни.

Понятие трагического связано с представлением о напряженной и опасной борьбе за *значительные* цели и ценности. В этом отношении трагическое сродни возвышенному. Только особенность трагического как трагического в том, что эта борьба за значительные цели и ценности не увенчивается победой на данном этапе и часто кончается гибелью или поражением человека, ведущего эту борьбу.

Определение трагического характера

И потому для понимания трагического большое значение имеет определение трагического характера.

История и литература сохранили в создании тысячи и тысячи трагических характеров. Примером такого трагического характера является А.В. Колчак (1873—1920), ученый, гидролог, полярный исследователь, адмирал. Его трагическая судьба отражена в романе Максимова «Гори, моя звезда...». Вот как передает это романист. Во время научной командировки в США, в библиотеке Колчак в одной русской газете прочел маленькую заметку на последней странице о том, что в Россию из-за границы вернулся Владимир Ульянов. И Колчак

подумал, что это катастрофа — Россию надо спасать. В этом он увидел свой долг. И коллизия долга и стремления служения науке закончилась победой долга. Победил долг, но Колчак не победил. Когда его вели на расстрел, как гласит легенда, он напевал свой любимый романс «Гори, гори, моя звезда...».

Главный конфликт этой трагедии — между тогдашней необходимостью спасти Россию от надвигавшегося варварства и бесовщины и практической невозможностью это осуществить. Но конфликт этот потребовал от носителя трагического напряжения всех сил для борьбы за поставленную цель.

Такая борьба, как правило, утверждает гордое сознание своей правоты, и силы, энергии, веры в себя и своих единомышленников. Она захватывает, она воодушевляет, но она полна ужаса и страданий. Такая история не может не затронуть читателя, зрителя, просто услышавшего ее человека, поэтому она, (по Далю) «трогательная». Ее финал не может не опечалить, поэтому она «печальная» (по Далю).

Трагический результат. Трагизм

Когда все усилия не приводят к желаемым результатам, Герцен характеризовал это следующими словами:

Трагический результат не определяется ни болью, ни синими пятнами, ни кулачной борьбой, а теми внутренними столкновениями, не зависящими от воли, противоречащими уму, с которыми человек борется, а одолеть их не может, — напротив, почти всегда уступает им, измочалившись о гранитные берега неразрешимых, по-видимому, антиномий. Для того чтоб так разбиться, надобно известную степень человеческого развития, своего рода помазание.

Цели, которые ставит перед собой трагический герой, за которые он борется — не утопия: обладая теми достоинствами, которыми он обладает, герой может их осуществить. Поэтому происходящая с ним *катастрофа* потрясает других. Состояние скорби возникает от сознания утраты большой человеческой личности, больших человеческих ценностей.

Но в отличие от ужаса «трагической случайности», когда, например, мать грудного младенца становится жертвой перестрелки двух бандитских группировок, *эстетическое трагическое* вызывает ощущение того, что титаническая мощь чувств, мыслей и усилий не была потрачена даром. Это великое напряжение внесло свой вклад в жизнь людей.

Трагическое в искусстве отражает трагическое в жизни. Но что является трагическим в жизни?

Трагическое как эстетическая категория

Категория трагического как эстетическая категория впервые была разработана Аристотелем, для которого трагическим был неразрешимый конфликт, обязательным элементом которого был *пафос*, то есть страсть, которая вызывает дея-

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. — М., 1994. — С. 820.

ние, влекущее за собой страдание. Действие, послужившее причиной страдания, по мнению Аристотеля, должно было предполагать нечто возвышенное, но одновременно не быть преувеличенным.

Само понимание трагического за более чем две с половиной тысячи лет существенно изменилось с того момента, как появилось само понятие и сам термин «трагическое».

Крупнейший специалист по античной эстетике А.Ф. Лосев так писал о понимании трагического античной и средневековой философией:

Античная и средневековая философия вообще не знает специфической теории трагического: учение о трагическом составляет здесь нераздельный момент учения о бытии. Образцом понимания трагического в древнегреческой философии, где оно выступает как существенный аспект космоса динамики противоборствующих начал в нем, может служить философия Аристотеля. С точки зрения аристотелевского учения о нусе (уме) трагическое возникает, когда этот вечный ум отдается во власть инобытия и становится из вечного временным, из самодовлеющего — подчиненным необходимости, из блаженного — страдающим и скорбным. Тогда начинается «человеческое действие и жизнь», подражание которым является сутью трагедии, с ее радостями и скорбями, с ее переходами от счастья к несчастью, с ее виной, преступлениями и расплатой. Этот выход ума во власть необходимости и случайности составляет бессознательное преступление. Но рано или поздно происходит припоминание или «узнавание» прежнего блаженного состояния, преступление уличается и оценивается. Тогда наступает время трагического пафоса, обусловленного потрясением человеческого существа от контраста блаженной невинности и мрака суеты и преступления. Но это опознание преступления означает вместе с тем начало восстановления попорченного, происходящего в виде возмездия, осуществляющегося через страх и сострадание. В результате наступает очищение страстей (катарсис) и восстановление нарушенного равновесия ума¹.

И не случайно Гёте в разговорах со своим секретарем Эккерманом указывал на то, что идея трагической судьбы, как ее понимали греки, устарела².

Впервые философское осмысление категории трагического дали немецкие классики: Шиллер, Шеллинг, Гегель, но еще до них эту проблему поставил Кант как антиномию должного и сущего, как абсолютный характер этого противоречия.

Развивая кантовскую идею, Шиллер также видел источник трагического в конфликте между чувственной и нравственной

природой человека. У Шеллинга сущность трагического — в борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного. Необходимость, судьба, пишет Шеллинг, делает героя виновным без умысла с его стороны, в силу predeterminedного стечения обстоятельств. Герой должен бороться с необходимостью, иначе, при пассивном ее восприятии не было бы свободы — и оказаться побежденным ею. Но чтобы необходимость не оказывалась победителем, герой должен добровольно искупить эту predeterminedную судьбой вину, и в этом добровольном несении наказания за неизбежное преступление и состоит победа свободы. Такова точка зрения Шеллинга.

Гегель, как отмечает Лосев, видит тему трагического в самораздвоении нравственной субстанции как области воли и свершения. Составляющие ее нравственные силы и действующие характеры различны по своему содержанию и индивидуальному выявлению и развертывание этих различий необходимо ведет к конфликтам. Каждая из различных нравственных сил стремится осуществить определенную цель, обуреваемую определенным пафосом, реализующемся в действии, и в этой односторонности своего содержания неизбежно нарушает противоположную сторону и сталкивается с вей. Гибель этих сталкивающихся сил восстанавливает нарушенное равновесие на более высоком уровне в соответствии с гегелевской концепцией диалектики, что способствует процессу саморазвития духа.

Реализацию взаимоотношений этих своих абстрактных сил Гегель видит в непримиримой борьбе реальных людей, утверждающих господство одного начала над другим из защищаемых ими: интересы семьи противопоставляются интересам государства, права отца противопоставляются материнским правам. В этом отношении Гегель считал «Антигону» Софокла наилучшим примером трагедии. Самоотверженная верность Антигоны своему брату и семье роковым образом сталкивается с законом страны. Но и законы государства, и родственные чувства позитивны и справедливо предъявляют претензии к личности; когда же обе эти силы сталкиваются, то возникает конфликт, для разрешения которого нужна жертва — смерть личности.

Если индивид олицетворяет собой отдельную силу, стремится к одной этической цели в ущерб остальным, то всеобщая гармония абсолютного духа, считает Гегель, нарушается. Поскольку само существо искусства требует гармонии в конечном счете, то трагедия не должна завершаться конфликтом. Необходимо примирение, затишье после бури. Но такой мир может быть достигнут только ценой гибели индивида.

Как известно, сущность гегелевской диалектики — в примирении противоречий. И потому, по его мнению, трагедия не должна заканчиваться диссонансом.

¹ Лосев А.Ф. Трагическое // Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — С. 691.

² См.: Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. — М.: Худ. лит., 1986.

В конечном счете диссонирующие начала должны гармонически соединиться. И если этого не будет, произведение, по его мнению, перестает соответствовать понятию искусства. Именно по этой причине и в силу такой позиции Гегель не сумел по настоящему понять и оценить величайшего трагического гения Шекспира. Он определил тип шекспировского трагического героя как «личность, замурованную в самой себе», что обозначало состояние крайнего отчаяния несчастной мрачной души. Гилберт и Кун приводят воспоминание современника. Слушая чтение «Отелло» Шекспира, Гегель воскликнул: «Какие внутренние противоречия, должно быть, испытывал этот Шекспир, если он изображает жизненные явления подобным образом»¹.

Марксизм в своем понимании трагического, как и во всех остальных вопросах, исходил из материалистического понимания истории, из противоречий классовой борьбы и из отчуждения человека, однако его осуществление на практике обернулось подлинной трагедией не только многих поколений настоящего, но и будущего. Эта трагедия станет понятной, если для ее объяснения мы воспользуемся, на наш взгляд, самым адекватным определением трагического, данным В.П. Шестаковым в «Очерках по истории эстетики». Трагическое, пишет автор, это «гибель совершенства, победа несовершенства над совершенством». Тоталитаризм в России осуществил победу несовершенного над совершенным. В «Записках пережившего» князя Голицына есть такая сцена. Его, осужденного (как многих тогда) просто за «голубую кровь» приводят в камеру к уголовникам. И те, сразу учуяв в нем «чужого», начинают наступать на него, все теснее сжимая кольцо. Но тут князь задает два-три обычных вопроса на обычные темы, и происходит чудо, кольцо рассыпается. Зверинные лица уголовников вдруг просветлели, на них даже появились улыбки: чудо простого, но совершенного языка сотворило чудо.

Еще один пример. Один будущий известный европейский писатель холодной осенью 1945 г., будучи в Берлине, чтобы согреться, забрел в университет и случайно оказался на лекции тогда ему совсем не известного профессора Степуна. Вслушиваясь в лекцию, слушать которую у него первоначально не было никаких намерений, он все больше поражался логике, ясности мышления, глубине идей, совершенному знанию чужого языка. И он подумал, как написал впоследствии: «Если это мыслитель второго ряда русской культуры, то какой же степени совершенства должны были быть мыслители первого ряда?»

Да, это действительно было совершенство. Сейчас оно доступно каждому желающему: продаются и стоят на полках библиотек книги В.В. Зеньковского, Н.А. Бердяева, И.А. Ильина,

Б. Вышеславцева, С.Л. Франка и др. А тогда, в 1922 г., этих мыслителей выслали из России по приказу советского правительства, погрузили на два парохода и отправили в Европу совершенствовать ее культуру. А в России нарастала трагедия — Россия торжествовала гибель своего совершенства.

Гибель началась с языка, с гибели его лучших носителей. Сначала убили поэта С. Есенина, а затем запретили его стихи. И. Бунин, В. Набоков и тысячи других отбыли к «чужим берегам». Сосланный на Дальний Восток и умиравший там голодной смертью поэт О. Мандельштам на помойках искал пропитание. Целые дни в очередях в тюрьме Ленинграда проводила Анна Ахматова, пытаясь передать еду своему арестованному сыну Льву Гумилеву. Поэт Марина Цветаева работала посудомойкой в Литфонде Москвы. Д.С. Лихачев и А. И. Солженицын сидели в ГУЛАГе. А в это время торжествовало несовершенство: миллионы юных граждан России приобщались к своей культуре ... по книгам писателей социалистического реализма. И не удивительно, что когда в 80-е годы прошлого века появилась иная литература, ранее находившаяся в специальных хранениях, она многими просто не смогла восприниматься: были утрачены и не воспитаны механизмы восприятия и понимания сложных текстов. Образование сменила «образованщина», качественную зрелость интеллигенции — ее количественное разрастание,

К этому следует добавить физическое уничтожение священников, разрушение церкви и религии, вместе с которыми погибли духовность и нравственность.

Это и есть подлинная реальная трагедия торжества несовершенства и гибели совершенства. Качественный уровень населения стал настолько низким, что для подъема его потребуются не годы, а десятилетия.

Трагическое в искусстве является отражением трагического в жизни. В искусстве оно выступает в своей максимальной концентрированности. Через искусство человек познает трагическое в его наиболее «чистом» виде, и именно поэтому оно производит на людей такое потрясающее скорбное впечатление. Обратимся к «Реквиему» Анны Ахматовой, чтобы в этом убедиться.

Эстонский исследователь творчества Ахматовой Алексеис Раннит в одной из статей о ней писал:

В двадцать седьмой песне второй части «Божественной комедии» Данте пробивается сквозь стены огня. Пламя так опалает его, что он готов броситься в недра кипящего стекла, мысля обрести там хотя бы на миг некое охлаждение. Мы, опаленные испытаниями большевизма, не нуждаемся в таком искуплении — нам не надо окунуться в расплавленное стекло. Нам дана тяжкая радость погрузить свое чело в чистый

¹ См.: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч.

от страдания (право человека и ценность личности человеческой нам возвращающий) источник: в ахматовский Реквием... Это — новый Кастальский ключ, воздействия и целенаправленности которого не сумели предвидеть даже визионеры-авторы греческих трагедий.

Во вступлении к «Реквиему» поэт говорит, что одна из таких же страдалец, как и сама она, стоявших с передачами для своих арестованных в 1937 г. близких (возможно, в этой женщине Ахматова увидела олицетворение всего исстрадавшегося народа), спрашивает, сможет ли поэт это описать? «Могу», — отвечает Ахматова, ни на миг не колеблясь. И ее Реквием — лучшее доказательство того, что большой творец способен создать убедительное художественное воплощение даже самых страшных глубин человеческого унижения, превратить ужасное в трагически-эстетическое.

Уже в период хрущевской оттепели в 1961 г. Ахматова написала проникновенный эпиграф к своей трагедии:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Узнав «Реквием» Ахматовой, культурный мир был потрясен не только тем, о чем были эти стихи; об этом, о 37-м годе, о ГУЛАГе на Западе знали больше и лучше, чем в России, — мир был потрясен глубокой художественной трагедийной формой, в которую поэт смог облечь эту всенародную боль, добиваясь тем самым целительного катарсиса. И не случайно один из самих великих французских писателей XX в. Ф. Мориак посвятил Ахматовой и ее трагедии одну из самых проникновенных статей французской публицистики «Анна Ахматова, я думаю о Вас», перефразировав слова своего любимого поэта Ш. Бодлера «Андромаха, я думаю о Вас».

Реквием Ахматовой — это трагедия народа, но это и трагедия самой поэтессы:

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

Ее муж — известный русский поэт Николай Гумилев был расстрелян советской властью в 1921 г., единственный сын осужден в 1937 г. на 20 лет тюремного заключения, сама Ахматова «знаменитым» решением ЦК ВКП (б) 1947 г. была исключена из Союза писателей, что означало к тому же и изъятие хлебных карточек и по тем временам голодную смерть.

Лучезарная, рано познавшая славу своего таланта, она даже представить себе не могла, что в будущем уготовила ей судьба:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,

Царскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачей,
Под Крестами будешь стоять
И своею слезою горячею
Новогодний лед прожигать.

Но Ахматова выстояла, и свое горе, свою трагедию воплотила в такой поэтической силы стихи, что сравнить их можно разве лишь с трагедией другого петербургского гения. Вот оно «Посвящение» Реквиема:

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «жаторжные норы» и тюремная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.

И эту же тему она продолжает во «Вступлении», показывая связь своей трагедии с трагедией всего народа:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад,
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград,
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

«Реквием» Ахматовой — великая трагедия, потому что в ней есть пафос надежды. Поэт верит, что когда-нибудь и в эту страну придет другое время, и задумают воздвигнуть ей памятник, и настанет торжество. Но памятник ей не надо ставить

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в Царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

Поэт просит поставить ей памятник там, где она провела семнадцать безутешных месяцев в очередях с передачами:

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь,

«Реквием» — великое произведение искусства, великая трагедия о нашей жизни и о наших днях, и как таковая она требует гармонии и завершается гармонией:

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

14.5. Категория «комическое»

Трудность определения комического Категория «комическое» — одна из важнейших эстетических категорий. Само слово «комическое», т.е. смешное, происходит от греческого слова «веселый» и слова, означающего веселую ватагу ряженых на празднестве Диониса в Древней Греции.

Трудность определения комического состоит в том, что, несмотря на огромное количество литературы о комическом, начиная с Аристотеля, адекватного его определения фактически еще не существует.

О комическом много писали Платон и Аристотель, но и у них не было научно обоснованной теории комического. Считается, что такую теорию во второй части своей «Поэтики» изложил Аристотель, но она не сохранилась.

В произведениях Цицерона к Квинтилиана есть классификация родов комического и предназначенные для ораторов рекомендации по их применению.

В целом же на основании данных, имеющихся о комическом у Платона и Аристотеля, можно представить, как понимали комическое древние. В «Поэтике» Аристотель утверждал, что смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющие страдания и ни для кого не пагубное. Аристотель исходил при этом из современного ему мировоззрения и художественного опыта, в котором значение трагедии значительно превышало значение комедии.

Смех, вызываемый комическим, это выражение в равной степени удовольствия и отвращения, радости и негодования: высмеивая кого-либо, человек получает удовольствие и разрядку.

Смешное для Аристотеля, — пишет Ю.Б. Борев, — область «безвредных» нарушений этики. Обличающий смех Аристофана,

наполненный часто не веселостью, а болью и вызывающий гнев и отвращение к осмеиваемому, не соответствовал аристотелевскому пониманию комического. Аристотель отрицал сатиру.

Обличающий смех Аристофана Действительно, выдающийся древнегреческий автор комедий Аристофан (445—386 до н.э.) обосновывал не комедию характеров, как

Аристотель, а поднимал политические, социальные, педагогические и литературные проблемы своего времени. «Пир» Платона считается поэтической эпитафией Аристофану. Самое яркое сатирическое произведение Аристофана — комедия «Лягушки».

Представитель афинской интеллектуальной элиты, Аристофан все рассматриваемые им вопросы осознает прежде всего в том их аспекте, в котором они превращаются в вопросы культуры, искусства, просвещения, философии.

Гениальный мастер сцены, он пристально приглядывался к культурным течениям своего времени, и критику ненавистных ему нравов и политики осуществлял через критику современной культуры и современного искусства.

«Лягушки», как пишет В.Ф. Асмус, блестящая комедия и одновременно подлинное место рождения античной художественной критики.

В острых и грубых формах обычного для Аристофана комедийного буффа здесь ставятся важнейшие вопросы, касающиеся современного положения и будущей судьбы искусства. Речь идет об оценке двух традиций..., имевших место в современной Аристофану трагедии¹.

Автор показывает уровень критических требований к сценическому произведению афинской публики: уровень ее вкусов, степень ее художественного воспитания, компетентность ее суждений. В современных ему Афинах господствует художественное течение, вождем которого является Еврипид. Эсхила, место которого незаконно, по мнению автора, Еврипид занял, сильно печалит торжество Еврипида.

И хотя репутация Эсхила очень высока, спор между ними будет решен в публичном состязании и первенство будет присуждать Дионис. Полемика между драматургами выдержана в стиле комедии. Высмеивается драматургия Эсхила с ее слабым развитием действия, с длинными пышными песнями хора, с единственным действующим на сцене актером. «Герой, — хвалится Еврипид, — не мямлит у меня и вздора не городит... С начала драмы ни один актер не остается без дела. Всем даю слова: и женщинам, и слугам, и девушкам, и господам, старухам даже».

Противопоставляя себя Эсхилу, Еврипид называет себя реформатором искусства за то, что привел к простоте трагедию, насы-

¹ Борев Ю.Б. Указ. соч. Т. 1. С. 166.

тил и укрепил ее прозаизмами, ввел в нее рациональное содержание и обогатил литературной эрудицией:

Когда из рук твоих поэзию я принял,
Распухшую от пышных слов, надутую от бредней,
Сперва ее я подсушил, от тучности избавил
Пилюлями истертых слов, слабительным из мыслей
И кислым соком болтовни, настоенным на книжках.
Потом на песнях воспитал Кефисофонта тонких.

Если проследить, что противопоставлял в споре Еврипиду Эсхил, станет понятно, почему Аристотель не воспринимал и не принял сатиру Аристофана. Эсхил — хранитель и блюститель консервативной традиции в политике, в морали, в эстетике. Искусство для него — средство воспитания и сохранения старинной воинской и гражданской доблести, воспетых древними поэтами — Гомером и Гесиодом. Задача искусства — не потворствовать распущенности, но возвышать граждан до величайших героев прошлого:

Вот о чем мы, поэты, и мыслить должны и заботиться с первой же песни.

Чтоб полезными быть, чтобы мудрость и честь среди граждан послушливых сеять.
Исцеленью болезней учил нас Мусей и пророчествам.
Сельскую страду,
Пахотьбу, и посевы, и жатвы воспел Гесиод. А Гомер богоравный

Потому и стяжал восхваленье и честь, что прославил в стихах величавых

Битвы, воинский подвиг, оружие мужей.

Эсхил открыто заявляет себя последователем высокой традиции Гомера — в противовес беспринципному натурализму современного искусства, потакающего преступным страстям и слабостям.

По заветам Гомера, в трагедиях я сотворил величавых героев —

И Патроков, и Тевкров с душой, как у льва. Я до них хотел граждан возвысить, Чтобы вровень с героями встали они, боевые, слышавши трубы.

Но, свидетель мне Зевс, не выдумывал я Сфенебей или Федр — потаскушек.

И не скажет никто, чтоб когда-нибудь я образ женщины создал влюбленной.

Комедия Аристофана свидетельствует о наличии в Греции зрителей очень высокого культурного уровня. Сама возможность поставить на сцене пьесу, большая часть которой посвящена спору двух поэтов и двух поэтических систем, предполагает чрезвычайно высокий уровень художественной культуры публики.

В действительности комическое возникает значительно раньше, чем оно было теоретически проанализировано. Например, оно уже было у Гомера задолго до Аристофана и Аристотеля. У Гомера оно — чувство жизнеутверждения, ощущение полноты и радости бытия, например, смех богов в «Илиаде», получивший впоследствии название гомерического.

Как мы уже отметили, первый теоретик комического Аристотель ограничивал сатирическое значение комического, отчетливо проявившееся у Аристофана и у его последователей — Ювенала, Марциала, Лукиана, творчество которых отражало социальные противоречия. Плутарх называл остроты Аристофана «терпкими и шершавыми, содержащими разящую и колкую едкость». Ювенал же и сам писал о том, что сатирику стихи «диктует негодование».

«Смеховая культура» Средневековья и Возрождения
В Средневековье развивается не столько сатирическое направление античного комического, сколько его жизнеутверждающее, гедоническое начало. Формируется так называемая «смеховая культура»: искусство вагантов, буффионов, гистрионов и все это в праздничных карнавальных формах. Появляется такой жанр, как *фарс*, героями которого были образы-маски: тупой муж, сварливая жена, тупой судья. Наибольшую известность получили французские фарсы «Лохань» и «Адвокат Портлен».

Не имевшее теоретического успеха в Средние века, комическое в эпоху Возрождения становится одной из центральных эстетических категорий.

Такие теоретики раннего Возрождения, как Скалигер и Трисино, истолковывают комическое в духе гуманизма.

Ярчайшее выражение стихия комического нашла в творчестве виднейшего писателя французского Возрождения Франсуа Рабле (1494—1553).

Для него смех — глубокая несокрушимая жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно. Роман писателя «Гаргантюа и Пантагрюэль» — энциклопедический памятник культуры французского Возрождения. Отвергая средневековый аскетизм, ограничение духовной свободы, ханжество и предрассудки, Рабле раскрывает в гротескных образах своих героев — великанах Гаргантюа, Пантагрюэля и правдоискателе Панурге — гуманистические идеалы своего времени. И как писал исследователь творчества Рабле В. Муравьев, если бы не Рабле, сохранившийся в своей книге целую эпоху, открывший все шлязы смеха, память потомства была куда бы беднее.

Гро средневековый смех стал выражением нового свободного и критического исторического сознания эпохи.

Чем же наполнена смеховая Вселенная Рабле? А вещами и смыслами и как нельзя более серьезными, смытыми и очищенными смехом: развернутыми рекомендациями о правильном воспитании, перечнями самонужнейших книг, очерком наилучшего устройства человеческого сообщества... словом, «простейшими и нужнейшими советами на все случаи нашей замечательной несчастной жизни», — как говорил сам Рабле. Его книга — карманная модель мира, веселая энциклопедия в смеховой оболочке, в сказочной простоте».

Вот как описывает Рабле раннее детство Гаргантюа:

Время он проводил, как все дети в том краю, а именно: пил, ел и спал; пил и ел... день-деньской валялся в грязи, пачкал себе нос, бил каблуки, повсюду лазил, точил зубы о деревянный башмак, руки мыл похлебкой, чесался стаканом, садился между двух стульев, пускал мыльные пузыри, совал нос, куда не следует, гонял лодыря, щекотал у себя под мышкой, решетом воду черпал, ловил журавлей в небе. По одежке протягивал ножки, из топора себе суп варил, и все ему было трын-трава.

Кроме того, Гаргантюа укрывался мокрым мешком, запивал суп водой, как ему аukai, так он и откликался, частенько плевал в колодец, авось пригодится воды напиться, лупил своих, чтобы чужие боялись, от дождя прятался в реку и т.д. и т.п. Это и есть гуманистический смех.

**Эволюция
комического
в драматическое
и трагическое**

Однако комическое в эпоху Возрождения уже устанавливает связь с *грамматическим* и *трагическим*. Эта связь проявляется в «Дон-Кихоте» Сервантеса, в пьесах Лопе де Вега, в трагедиях Шекспира.

Сервантес создает «рыцаря печального образа» Дон-Кихота, в котором комическая доминанта сочетается с трагическими чертами. Так, конец «рыцаря печального образа», его отказ от того фантастического мира, в котором он до сих пор жил, лишен черт комизма и вызывает, как писал В.Г. Белинский, одну беспримесную и глубокую грусть. Белинский видел в произведении Сервантеса слияние серьезного и смешного, трагического и комического, считая вместе с тем характер Дон Кихота в целом комическим.

Трагические черты, присущие Док-Кихоту Сервантеса, не затмевают, а оттеняют его сатирическую и комическую сущность.

Следует отметить, что образ трагического Дон-Кихота получил развитие в мировой литературе. Трагизм и героизм Дон-Кихота подчеркивали и Тургенев, и Достоевский, причем, конечно, интерпретация этого вечного образа у каждого из них была своя собственная. Трагическим был Дон-Кихот Федора Шляпина в опере, трагическим был он у Николая Черкасова в кинофильме Козинцева.

Возможность подобной эволюции комического отмечал А.С. Пушкин:

Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко она близко подходит к трагедии.

У Шекспира действующим лицом пьес-хроник становится Фальстаф, циник, распутник, насильник и трус — глубоко комический и сатирический характер. Комические эпизоды оттеняют у Шекспира трагические события.

**Комическое в век
Просвещения** Однако против смешения комедии и трагедии выступил классицизм, считая смешение этих элементов недопустимым. Французский теоретик классицизма Н. Буало, например, писал: «Уныния и слез смешное — вечный враг. С ним тон трагический несовместим никак». Границы между жанрами представляются столь же незыблемыми, как и сословные перегородки внутри абсолютистской монархии. Но практика самого искусства в эпоху классицизма не укладывается полностью в рамки жесткой регламентации. Особенно заметно это у французского драматурга Мольера «высокая комедия» которого выходит за границы классицистского понимания комического.

Решительно расширили сферу комического просветители. Очень большое значение комедии придавал Дени Дидро. Он считал, что комедия должна «просвещать на счет обязанностей и воспитывать вкус», а Лессинг полагал, что комедии надлежит «исправлять то, что не входит в компетенцию закона».

Разрабатывая новую систему жанров, Дидро выступил против разделения комедии и трагедии, указывая на существование многочисленных градаций и оттенков, лежащих между этими крайними формами.

Обращаясь к комическому, И. Кант причину смеха видел во внезапном разрешении противоречия в «ничто». Он считал, что в комическом происходит возвышение над противоречием, с чем и связывал положительное воздействие смеха. Важное нравственное назначение комедии Ф. Шиллер видел в том, что комедия служит моральному совершенствованию человека. Другое значение комедии, по Шиллеру, в том, что она порождает созерцательное, беззаботное состояние, снимает напряжение.

Внимание к субъективной стороне комического, к его воздействию на человека, вообще было характерным для романтизма, с его обостренным интересом к внутреннему миру личности.

Шеллинг в своей эстетической концепции исходным принципом комического признает противоречие между «бесконечной необходимостью» и «бесконечной свободой», между низменной сферой жизни и возвышенным идеалом. О том, что смех,

вызываемый комедией, может вызвать радость и приятное изумление, рассказывает в своей «Эстетике» Ю.Б. Борев, излагая концепцию комического Канта¹.

Свое понимание комического Кант дает на примере анекдота.

Один индеец был приглашен на обед к англичанину. Когда была откупорена бутылка эля, ее содержимое стремительно вылетело, превратившись в шипящую пену. Индеец был поражен происшедшим и на вопрос о том, что так его удивило, ответил, что удивлен не тому, что пена выскочила из бутылки, а не понимает, как ее туда смогли заключить.

Смех, вызываемый этим ответом, Кант объясняет не тем, что мы считаем себя выше индейца, а тем, что напряжение нашего ожидания внезапно превратилось в ничто. Кант полагает, что во всех комических случаях есть нечто такое, что способно на мгновение повергнуть нас в *заблуждение*.

И далее Борев отмечает, что Кант считал смех средством примирения противоречий, говоря, что смех разбирает человека особенно сильно тогда, когда он должен держаться серьезным. И на того, над кем человек смеется, он уже не может сердиться, даже в том случае, когда тот причиняет ему вред.

Воспоминание о смешном, радует, считал Кант, и не так легко сглаживается, как другие приятные рассказы.

Но Кант, как и другие авторы, подмечал двойственность смеха: мало людей, считает он, способны невозмутимо на глазах толпы переносить ее насмешки и презрение, хотя они знают, что эта толпа состоит из невеж и глупцов.

Ирония — разновидность комического

Комическое как противоречие между незначительным содержанием и кажущейся значимой формой имеет множество разновидностей. Одной из таких разновидностей является *ирония*, иногда проявляющаяся как *ирония судьбы*. Примером ее можно считать новеллу «Стена» Ж.-П. Сартра, в которой рассказывается о судьбе анархиста Ибиетты, приговоренного к расстрелу во время гражданской войны в Испании в 1936—1938 гг.

В последний момент у Ибиетты требуют открыть место нахождения командира его отряда Гриса. Ибиетта знает, что выдача Гриса сохранит ему жизнь, но отказывается от предательства, сказав, что не знает, хотя прекрасно знал, где находится Грис. Но когда командир фалангистов спросил об этом еще раз, Ибиетта, решив посмеяться над врагами, говорит, что Грис скрывается на кладбище в сторожке. А через некоторое время Ибиетта узнал, что поссорившись с братьями, у которых скрывался, Грис действительно оказался в сторожке на кладбище, куда нагрянули фалангисты и убили его в завязавшейся перестрелке.

Свободный выбор героя новеллы был — не сказать, где прятался командир, посмеяться над фалангистами, но ирония судьбы изменила ход событий.

Ирония — разновидность комического, существующая в великом множестве форм. Иногда она тождественна насмешке.

Как известно, последний акт комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» заканчивается словами Чацкого: «Карету мне! Карету!» Потешаясь над слабой игрой актера Боборыкина, исполнявшего роль Чацкого, современник написал такую эпиграмму-иронию:

Глядя на сцене пьесу — эту,
Я об одном жалел лишь факте,
Что Боборыкину карету
Не предложили в первом акте.

В то же время ирония — это манера речи, когда сообщается одно, а подразумевается другое.

В свое время Платон сказал «прекрасное — трудно». Комическое — не менее трудно, трудно в своем исчерпывающем определении, поскольку существует в большом разнообразии форм. На трудность определения комического как эстетической категории указывали виднейшие эстетики XX в., такие, как Н. Гарتمان и Б. Кроче.

Восприятие комического

Вместе с тем все, кто когда-либо рассматривал проблему комического, признают его силу, которая может быть как созидательной, так и разрушительной. Оно обладает силой, огромной силой как общественного, так и личного воздействия. Потому что, как писал Константин Симонов, насмешки боится даже тот, кто уже ничего не боится на свете. В учебнике «Эстетика» Е.Г. Яковлев отмечает еще одну особенность комического: его восприятие человеком. «Само комическое объективно, пишет автор, но его эстетическое содержание раскрывается через его оценку как такового»¹. В этом он видит существенное отличие комического от трагического: если трагический герой Гамлет осознает трагизм своего положения, то комический персонаж Мольера Журден этого совершенно не видит. Восприятие комического требует определенной гибкости ума, эрудиции, информированности, адекватного восприятия существующей обстановки. Необходимо развитое сознание общества и индивида, пишет Яковлев», подтверждая мнение А. Бергсона, считавшего, что не существует комического вне собственно человеческого.

Романтики йенской школы Ф. Шлегель, А. Тик и др. также считали, что комическое — это прежде всего вопрос восприятия, придавая последнему первостепенное значение. Положение о тра-

¹ См.: Борев Ю.Б. Указ. соч. 1997. Т. 1. С. 168—169.

¹ Яковлев Е.Г. Указ. соч. С. 73.

гической и комической фазах исторического процесса выдвинул Гегель.

Началом такого процесса для него была трагедия, в ходе которой развертывалась борьба противоположностей, развивалось противоречие, но поскольку противоречия по схеме Гегеля рано или поздно примиряются, наступает момент умиротворения, успокоения духа, переход в комедию.

Можно по-разному интерпретировать положение Гегеля, но скорее всего оно относится к философии и истории, а не эстетике.

С точки зрения эстетического подхода плюрализм действительности приводит к тому, что в каждый данный момент реальность заполнена как трагическим, так и комическим, и задача искусства это увидеть и самым талантливым и адекватным образом отразить. Любая действительность (личная, групповая, семейная, социальная) — всегда совокупность множества тенденций своего дальнейшего развития. За каждой из этих тенденций стоят люди, с разной степенью талантливости, защищающие и отражающие эти тенденции, в том числе в культуре и искусстве, и борющиеся, критикующие, высмеивающие противостоящие тенденции. Так рождается комическое в культуре, в искусстве, в различных его видах и жанрах, но чаще всего в литературе, кино, театре и живописи.

Сила комического В чем сила комического? Комическое как айсберг, у комического *подтекст большой глубины*. У серьезного комического произведения, которое либо затрагивает трагические стороны жизни в такой казалось бы комедийной форме, либо в конечном счете вообще переходит в трагедию, как правило, бывает несколько уровней интерпретации, часть из которых доступна только самому автору, а иногда даже не доступна и ему. Например, «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Их изучали и изучают, их определяли как «смех сквозь слезы». Но смех над чем? Над помещицей Россией, над русскими помещиками, в мире которых душно. Но почему душно? Потому что крепостничество, потому что торгуют не только мертвыми, но и живыми душами. И весь анализ и вся критика сосредотачивались вокруг этих проблем и на этом уровне. Никому тогда, даже Белинскому, проникнуть глубже не удалось.

И только Н. А. Бердяев в своей интерпретации «Мертвых душ», как и всего творчества Гоголя, поднялся в своем понимании проблем до уровня самого автора:

Творчество Гоголя, — писал Бердяев, — есть художественное откровение зла, как начала метафизического и внутреннего, а не зла общественного и внешнего, связанного с политической отсталостью и непросвещенностью. Гоголю не дано было увидеть образов добра и художественно передать их. В этом была его трагедия. И он сам испугался своего исключительного видения

образов зла и уродства. Но то, что было его духовным калечеством, то породило и всю остроту его художественного зла¹.

И Бердяев вставит вопрос о необходимости пересмотреть прежние взгляды на Гоголя как на реалиста и сатирика. Бердяеву представлялось «чудовищным», как можно было увидеть реализм в «Мертвых душах», произведении «невероятном и необычным». Мыслитель подчеркивал, что творчество Гоголя не имеет обязательной и неразрывной связи с крепостным бытом, а «Ревизор» — с дореформенным чиновничеством. Переходя от Гоголя к революционной российской действительности, Бердяев писал, что и после всех реформ и революций «Россия полна мертвыми душами и ревизорами, и гоголевские образы не умерли, не отошли в прошлое, как образы Тургенева или Гончарова».

Художественные приемы Гоголя, по мнению Бердяева, раскрыли очень существенное для России, для русского человека, «какие-то духовные болезни, не излечимые никакими внешними общественными реформами и революциями».

Вторая особенность комического — его *прирожденный демократический характер*. «Он враждебен иерархичности, преклонению перед чинами и дутыми авторитетами. Он выступает как сила, враждебная всем формам неравноправия, насилия, самовластия, фюрерства, вождизма»².

Но в комедии обязательно нужно различать две формы: комедию как таковую, произведение, характеры, положения и диалоги в которых, вызывая смех, снимают этим смехом неприязненное отношение к предмету смеха, создавая в конечном счете терпимое к нему отношение: ну что поделаешь, случается и такое.

Юмор и сатира Комедию сопровождает юмор, добродушно насмешливое отношение и настроение, когда беззлобно и весело что-то или кто-то вышучивается. Примеры такого добродушного жизнеутверждающего комического в литературе — «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле, произведения Марка Твена, рассказы Михаила Зощенко, «Записки Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса, «Трое в лодке, не считая собаки» Джерома К. Джерома и множество других произведений, которые помогали людям в трудные минуты восстанавливать нарушенную гармонию человеческих отношений.

Но у комедии есть и другая форма — *сатира*. Сатирические литературные произведения не просто высмеивают, а жестоко бичуют, издевательски обличают людские пороки и недостатки общественной жизни. Особенно этим отличаются произведения, написанные с сарказмом, с язвительной жестокой насмешкой,

¹ Бердяев Н.А. Духи русской революции//Из глубины. — М., 1991. — С. 54.

² Боров Ю.Б. Указ. соч. Т. 1. С. 174—175.

построенной на усиленном контрасте внешнего смысла и подтекста.

Классический пример саркастической сатиры — произведение классика английской литературы Д. Свифта (1667—1745) «Путешествия Гулливера». Не случайно автора винили в поклепе на человеческий род и в не доверии к разуму, а затем и вовсе объявили душевнобольным. Во второй половине XIX в. книгу объявили непристойной и грязной, ее сокращали, печатали без последней части, пересказывали, превращая в безобидную сказку для малышей.

Однако XX в. подтвердил справедливость мрачного пророчества сатирика.

Свой подлинный гражданский долг человека, гражданина, писателя, историка Свифт видел не в том, чтобы замазывать теньевые, уродливые стороны жизни своего отечества, представляя его в радужном благоприятном свете, а в том, чтобы сказать правду, ибо истина дороже, и без этого нельзя быть ни подлинным патриотом, ни политическим сатириком.

Вот как начинается четвертая глава путешествия Гулливера в Лилипутию: «... получив свободу, я прежде всего попросил разрешения осмотреть Мильдендо, столицу государства. Император бей труда мне его дал, но строго наказал...»¹ Свобода, при которой на каждый шаг необходимо испрашивать разрешение. Но Гулливер, давший лилипутам себя пленить, хотя легко мог стереть с лица земли полчища окружившей его мелюзги, этой несурзости не замечает. И Свифт тем самым как бы говорит читателю, что, начав с компромиссов, человек почти неизбежно кончает добровольным холопством, а жалкая ничтожная среда быстро подчиняет человека своему образу жизни и поведения, заставляет капитулировать перед ней, превращает в духовного пигмея.

Свифт — оригинальный сатирик. Он пользуется приемом *отстранения* (от слова «странный»). Это изображение привычного в непривычном виде или с неожиданной точки зрения. Например, сначала все окружающее во много раз уменьшить, а затем во столько же раз увеличить. Возникает поразительный смысловой эффект: все, что казалось естественным в силу привычки, все, что демагогически оправдывалось, тотчас обнаруживало всю смехотворность, бессмыслицу и ничтожность. Цель такого приема — заставить людей отказаться от инерции традиционного мышления и взглянуть на мир открытыми глазами. Свифт хотел показать ложность многих ценностей, суєтность целей, ради которых люди готовы убивать друг друга, относительность человеческих представлений о благородстве, доблести и красоте.

Свифт насмехается над учеными, погруженными в созерцание отвлеченных материй настолько, что для возвращения их к реальности, их нужно хлопнуть по голове пузырем.

Вольтер, Дидро и другие мыслители не раз использовали подобные приемы в своих сатирических философских повестях.

Вершина сатиры Свифта в последней главе «Путешествия», в которой он создает своего рода антиутопию, изображающую грядущую участь людей, если возобладают присущие их природе низменные и эгоистические начала.

Гулливер оказался в царстве разумных гуманных лошадей, поведение которых он описывает как отличавшееся «последовательностью и целесообразностью», «обдуманностью и рассудительностью». Но под их присмотром труднились отвратительные похотливые зловонные твари — неху, потомки английской четы, когда-то случайно там очутившейся. Автор как бы заменяет традиционное представление об истории: не дикари становятся цивилизованными людьми, а люди становятся дикарями. В этой части произведения все парадоксально: лошади дивятся сообразительности Гулливера, хотя обычно люди дивятся сообразительности животных; люди живут в хлеву, а лошади — в домах и даже разъезжают в повозках, в которые запряжены люди.

Государство лошадей — это первая в истории литературы попытка представить «естественную жизнь» в противоположность цивилизации. (Этим несколько десятилетий спустя займется Ж.-Ж. Руссо). Но творческая манера Свифта, его постоянные переходы от иронического к сатирическому и серьезному, и наоборот — сложнее. И не следует принимать его, как пишет биограф Свифта В. Ингер, «за пропагандиста лошадиной идиллии». Свифт нередко упрощает ситуацию для того, чтобы нагляднее выявить алогизм и нелепость того, что часто происходит в цивилизованном мире. Простодушным коням невозможно объяснить, что такое «ложь» и «обман», потому что речь для них — это говорить то, что думаешь. Ему трудно объяснить, что зачастую в условиях цивилизации судье защищать ложь и несправедливость легче, нежели правду, потому что, став на сторону правого, судья рискует подорвать авторитет своего сословия.

Но благородные и нравственные лошади — это бесхитростный, добродетельный, но бесцветный мир, они примитивны и даже не знают письменности. И Свифт всерьез любуется этим примитивным раем только потому, что видит извращения в цивилизованном мире. Однако мгновение спустя вступает в действие отрезвлявшая ирония Свифта: кобыла ловко вдевает нитку в иголку.

Для понимания позиции Свифта, — пишет Ингер, — чрезвычайно важно обращать внимание на текст, соседствующий с данной фразой или мыслью. Если речь идет о том, что гуигнгнм

¹ Свифт Дж. Путешествия Гулливера. — М., 1980. — С 48.

не в состоянии поверить в существование иных стран и разумных существ, способных передвигаться по морю в больших полных посудинах, а вслед за этим сообщается, что само слово гуигнгим означает — совершенство природы, то этим уже вполне выражено истинное отношение автора к гуигнгимам. Легко считать себя совершенством, когда ничего другого не видел и не знаешь. Ведь и лилипуты были тоже чрезвычайно высокого о себе мнения, да и сам Гулливер аттестовал сначала свою родину не иначе как «гордость и зависть вселенной».

Однако когда Свифт описывает людей (в четвертой части его книги — еху), он изображает их злобными, мстительными, не поддающимися никакому воспитанию, не внушаемыми и не исправимыми. Именно это и послужило поводом для обвинения Свифта в человеконенавистничестве.

Действительно, таких суровых истин о людях никто из писателей не высказывал. Но Свифт не только клеймит, он и смеется. А там, где есть смех, не утрачена надежда на исцеление.

И читатель смеется вместе с автором, когда узнает, что от поцелуя и запаха своей супруги Гулливер грохнулся в обморок, потому что после любезного ему запаха конюшни, это было для него непереносимо.

Свифт был уверен, что исцелять пороки надо шоком, самым сильным средством. И ему это удалось, выведя в своем произведении породу еху¹.

Конечно, Свифт характеризует людей односторонне. Но это жанр сатиры. И не для одного вообще литературного жанра не доступно исчерпывающим образом охарактеризовать людей. И только вся мировая литература в целом создает образ человека и человечества в его низости и величии, в его пороках и достоинствах. И без бичующей сатиры Свифта образ человечества был бы не полным. На примере его произведения можно самым адекватным образом увидеть, что такое сатира.

Раздел III

Художественные стили



*Шальгрен и др. Триумфальная арка Карусели в Париже (1803—1836).
Эта триумфальная арка напоминает стилем и украшениями архитектуру императорского Рима*

¹ Свифт Дж. Указ. соч. С. 14.

История искусства есть история следования различных художественных стилей, каждый из которых был концентрированным выражением эстетических идей своего времени.

Возвращение к прежнему стилю на новом витке истории (неоготика, неоклассицизм, ампир, неореализм) — свидетельство единства исторического и культурного процесса.

Глава 15

Основные художественные стили

15.1. Готика

Торжественная возвышенность готики

Каждый художественный стиль выражает философию своей эпохи, ее мировоззрение и мировосприятие. Такова и готика как художественный стиль, отличающийся торжественной возвышенностью. Этот стиль, возникший в середине XII в., просуществовал в Европе до XV—XVI вв. Особенно ярко он отразился в архитектуре, его символом стал готический собор. Созданные столетия назад, готические соборы до сих пор определяют облик Северной Италии, Германии, Франции.

В XI столетии в Северной Европе начинается бурное возведение церквей. Один французский хроникер писал, что мир очистился от античной пыли, чтобы покрыться белым платом церквей. Появились такие из них, размеры которых поражают до сих пор: 10 тысяч человек могли найти себе место в Амьенском кафедральном соборе, на 38 метров в высоту вздымались своды Реймского собора; а если вспомнить при этом, что фундамент опускался в глубь земли на 10 метров, можно представить, какая фантастическая работа предшествовала появлению этих соборов.

Предшественницей готической архитектуры была архитектура *романская*, суровая, характера крепостных сооружений. Резкого различия между ними первоначально не было, но романская архитектура, построенные в ее стиле церкви чаще всего принадлежали монастырям и находились в сельской местности, тогда как готические соборы преимущественно строились в городах, часто на месте прежних романских церквей. Они были предназначены для приема огромного количества людей, и архитекторы должны были изыскать средства создать более широкие нефы, не повредив всего ансамбля. О том, какие восторги вызвала готическая архитектура, когда после долгого забвения Европа осознала наконец значительность художественного наследия Средних веков, можно судить по следующим строкам Гоголя:

Была архитектура необыкновенная... — мы ее оставили, забыли, как будто чужую, пренебрегли, как неуклюжую и варварскую. Не удивительно ли, что три века протекло, и Европа, которая жадно бросалась на все, алчно перенимала все чужое, удивлялась чудесам древних, римским и византийским или уродовала их по своим формам, — Европа не знала, что среди ее находятся чуда... что в недре ее находятся Миланский и Кёльнский соборы и еще донныне чернеют кирпичи недооконченной башни Страсбургского мюнстера...

В ней все соединено вместе: этот стройный и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединенные к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца спица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека¹.

Гоголь ярко и очень точно охарактеризовал особенности готического художественного стиля: лес сводов, огромные окна, легкая паутина резьбы, пересекающиеся один над другим стрельчатые своды — вот эта характеристика.

Готический стиль и европейская культура

Готический стиль восторжествовал окончательно в европейской культуре в XIII столетии. И это торжество его сказалось не только в архитектуре, но и в музыке, проявившись в замене унисона сложным многоголосьем.

Функция готического собора, как правило, выстроенного на средства общины, не ограничивалась всеобщим общением в молитве. Здесь читались университетские лекции, разыгрывались мистерии, иногда даже заседал парламент.

Распространение готической архитектуры происходило потому, что строительством соборов занимались профессиональные ремесленники, объединенные в артели. Они не были связаны с определенным городом и выезжали туда, где намечалось строительство собора.

Готика — это определенный архитектурный стиль, готика — это музыкальное многоголосье, но готика и определенный жизненный уклад. И не случайно философско-политическое сообщество «вольных каменщиков» (франкмасонов) многое заимствовало у артелей, строивших готические соборы.

¹ Цит. по: Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. — М., 1982. — С. 58.

Эти артели имели особый характер. Их члены считали себя братьями, овладевшими тайнами высочайшего искусства архитектуры, которые нельзя было открывать посторонним. Они собирались в крытых помещениях — ложах, подразделялись на разряды и подчинялись старшему мастеру. Вступая в ложу, ученики давали клятву верности товариществу и соблюдения тайны. Члены артели пользовались символическим языком, на собраниях и при приеме новых членов придерживались строгого церемониала, оберегали от внешнего мира свои профессиональные тайны. Это свидетельствует об исключительном значении, придававшемся средневековыми каменщиками своему искусству.

Торжество готической вертикали Готический стиль в архитектуре, как и любой другой стиль, возникает не на пустом месте. Он появился в результате видоизменения романского архитектурного стиля. Этот процесс описан в работе Л.Д. Любимова¹.

Основой романского храма была каменная масса с толстыми глухими стенами, которая поддерживалась и уравнивалась арками и столбами. Для большей устойчивости увеличивалась толщина и крепость стены.

Совершенствование опорной системы и произвело переворот в тогдашнем зодчестве.

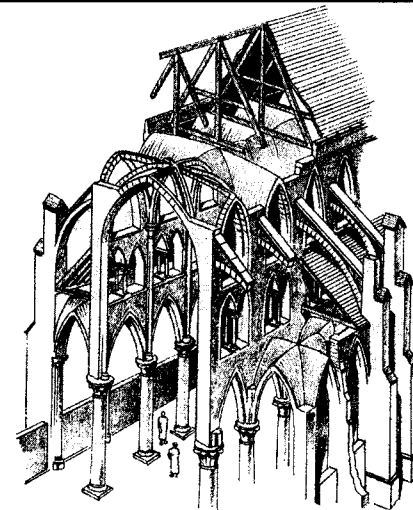


Схема поперечных сводов, перекрытия и опор готического собора. Сверху вниз: деревянная крыша, свод, аркбутаны, трифорий

¹ См.: Любимов Л.Д. Указ соч. С. 62—112.

Создание высочайших крестовых сводов на стрельчатых ребрах, или *нервюрах*, принимающих на себя всю тяжесть перекрытия, увеличение числа нервюр, выходящих из каждого столба, образуемого пучком колонн, введение так называемых *аркбутанов* — полуарок, переносящих давление верхних стен среднего нефа на продолженные вверх могучие наружные столбы — *контрфорсы* боковых нефов, выполняющих функцию противодействующей силы, — все это настолько обогатило опорную систему, что она приобрела самостоятельное значение. В общей структуре здания стена утратила свой определяющий характер, ее как бы не стало. Все здание свелось к остову — разросшемуся ввысь каркасу, ставшему основой всей готической архитектуры.

Если результат перехода от романской архитектуры к готической выразить в цифрах, он будет таким: предельная для романского храма высота среднего нефа была 18—20 м. В самом раннем готическом соборе — *Парижской Богоматери* — она равна 32 м, в Реймском — 38, в Амьенском — 42 м.

Таким образом, *готическая вертикаль* восторжествовала над романской горизонталью.

Французская готика

Впервые готическая архитектура сменила романскую во Франции. Центром культурной жизни Франции уже в XII в. стал Париж, названный «источником, орошающим круг земли». Кроме Парижа, истинными сокровищницами готического искусства в это время (и остаются сейчас) были Амьен, Реймс и Руан.

Во Франции готика продержалась свыше трех столетий: последняя треть XII и первая четверть XIII вв. — *ранняя готика*, с 20-х годов до конца XIII в. — *высокая готика*, XIV—XV вв. — *поздняя готика*, сначала — «лучистая», а затем «пламенеющая».

Самый замечательный образец ранней готики — собор Парижской Богоматери, открывший новую эру в истории западноевропейской архитектуры. Первый камень собора был заложен в 1163 г. французским королем и специально прибывшим в Париж папой римским, а много веков спустя тоже в присутствии папы римского в соборе короновался Наполеон.

Собору посвятил свой роман В. Гюго («Собор Парижской Богоматери»).

Ранняя готика и горизонталь здесь еще соперничает с вертикалью; стена еще не исчезла, но уже не она определяет облик этой пятинефной базилики. Главный фасад легок, высота башен завершается возносящимся к небу тонким шпилем. Огромное окно («роза») сияет в центре второго яруса над стрельчатыми арками углубленных порталов.

Реймский собор, где короновались французские короли к уда победно внесла свое знамя Жанна Д'Арк, и *Шартрский собор* — вершины французской зрелой готики.

Во Французской Нормандии есть маленький город Мон-Сен-Мишель. Его также называют Чудом. Это — расположенный на скале заповедник готического искусства. В романе «Наше сердце» Ги де Мопассан водит по этому городу своих героев, описывая читателям это готическое диво.

Высокое здание вздымалось на синем небе, где теперь четко вырисовывались все его детали: купол с колоколенками к башенками, кровля, ошестинившаяся водостоками* в виде ухмыляющихся химер и косматых чудищ, которыми наши предки в суеверном страхе украшали готические храмы...

Городок представляет собой кучу средневековых домов, громоздящихся друг над другом на огромной гранитной скале, на самой вершине которой высится монастырь; городок отделен от песков высокой зубчатой стеной, эта стена круто поднимается в гору, огибая старый город и образуя выступы, углы, площадки, дозорные башни, которые на каждом повороте открывают перед изумленными взором все новые просторы широкого горизонта. Все приумолкли... но все вновь и вновь изумлялись поразительному сооружению. Над ними, в небе, высился причудливый хаос стрел, гранитных цветов, арок, перекинутых с башни на башню, — неправдоподобных, огромных — и легкое архитектурное кружево, как бы вышитое по лазури, из которого выступали, вырывалась, словно для взлета сказочная и жуткая свора водосточных желобов со звериными мордами»

Возникнув во Франции, готика распространилась по всей Европе: *Миланский собор* — в Италии, *Кёльнский* — в Германии.

Не отрицая приоритета французов, немецкие искусствоведы считают что готический идеал красоты наиболее полно и ярко выразился в немецкой готике. Они считают что только в их готике порыв подымет к небу всю массу здания. Немецкие архитекторы заменили французскую «розу» *стрельчатым окном* над главным входом и нарушили боковые горизонталы *контрфорсами*.

Не исчезнувшая полностью горизонтальность во французской готике сдерживает порыв и вводит его в рамки разума и логики — в ущерб той стихии, что должна быть развязана до конца в готическом зодчестве.

Готика царил повсеместно. Подобно собору Парижской Богоматери, *Венский собор Святого Стефана* главенствует над прекрасной столицей, торжественно возвещая о ее многовековой славе.

К шедеврам готического искусства относится грандиозный *собор Святого Вита в Праге*, *соборы в Солсбери* и в *Линкольне* в Англии, одетые в несчетное множество вертикальных деталей, искусно объединенных в единое целое.

Готический стиль — это не только архитектура, но это и скульптура, и живопись. В каждом из великих готических соборов имеется до двух тысяч скульптур.

**Витраж —
торжество цвета
и света**

Особое место в готическом искусстве занимает *витраж*. В нем ярче всего проявилось торжество цвета и света, игравших наиглавнейшую роль в средневековой эстетике. Достаточно вспомнить эстетические концепции Августина Блаженного и Фомы Аквинского.

Сочетание света и цвета их взаимно обогащало. Цвет придавал свету окраску, а свет наделял своим сиянием. Гёте писал: «Краски суть деяния и страдания света».

Свет, льющийся с неба согласно средневековому мышлению, означал идущий от бога свет, наделенный всеми чарами цвета. Словно наряжая изнутри огромными самоцветами остов собора, витраж идеально согласуется с готической архитектурой и одновременно скрашивает телесность, живую выразительность готической пластики. Из дошедших до нас витражных ансамблей высокой готики самый известный в *Сен Шапель* в Париже, включающий 146 окон с 1359 различными сюжетами.

**Готика как призыв
к вечному возвы-
шению человека**

Устремленность ввысь, пишет Любимов, в те райские дали, где душе праведника обещан вечный покой — вот что была призвана выразить громада готического собора. Безусловно, в этом был призыв к вечному возвышению человека, отражение его исконного к этому стремления. Но глядя с трепетом и восхищением на величественные готические соборы, человек, кроме этого, видит и чувствует еще то, что описал в своих впечатлениях о флорентийском Домском соборе В.В. Розанов.

Какая масса труда, заботливости, любви, терпения, чтобы камешек за камешком выгесать, вырезать, выгравировать такую картину, объемистую, огромную, узорную. В тысячный раз здесь в Италии я подумал, что нет искусства без ремесла и нет гения без прилежания. Чтобы построить «Дуомо», нужно было начать трудиться не с мыслью: «Нас посетит гений», а с мыслью, может быть, более гениальной и во всяком случае более нужной: «Мы никогда не устанем трудиться, ни мы, ни наши дети, ни внуки». Нужна вера не в мой труд, но в наш национальный труд, вследствие чего я положил бы свой камень со спокойствием, что он не будет сброшен, забыт, презрен в следующем году. Это-то и образует культуру, неуловимое и цельное явление связности и преемственности, без которой не началась история и продолжается только варварство¹.

15.2. Архитектурный классический стиль Возрождения

Эти слова Розанова — как бы связующее звено между архитектурой Средних веков и архитектурой Возрождения. Эстетика

¹ Розанов В.В. Среди художников. — М., 1994. — С.113.

Возрождения, на словах (точка зрения итальянского теоретика искусства эпохи Возрождения) недооценивавшая эстетику предшествовавшей эпохи, на самом деле в том, о чем пишет Розанов, была ее продолжением — ее искусство было страстным выражением человека о счастье, о созидании, о реализации своего творческого ядра. В стилевом же отношении это было стремление возродить античную классику. Для этого в первую очередь зодчие обращаются к лучшим античным образцам и к науке: оптике, математике, анатомии. *Филиппо Брунеллески* (1377—1446), создавая свой знаменитый купол флорентийского Домского собора (Дуомо), обращается к античному Пантеону, тщательно и долго его изучал. Брунеллески закладывает основу купольной архитектуры классики Возрождения. Лауреат Нобелевской премии И.П. Павлов, великий русский физиолог, восхищаясь титанами Возрождения, писал что жизнь Брунеллески — это пример прорвавшейся страсти в поисках художественного совершенства.

**Ф. Брунеллески —
создатель архитек-
турного стиля
Возрождения**

Создатель архитектуры Возрождения Брунеллески, уроженец Флоренции, изучал архитектуру в Риме, куда, по рассказу Вазари, он вместе с будущим великим скульптором Донателло уехал, продав свой участок земли, чтобы иметь средства для занятий архитектурой. Увидев совершенство построек античности, он был так поражен, пишет Вазари, что казался безумным. Оба они не жалели ни времени, ни средств, чтобы изучить античную архитектуру во всех ее деталях. Они измеряли детали, чертили планы старых зданий, и Брунеллески так погрузился в свои занятия, что не заботился ни о еде, ни о сне. Его интересовала только архитектура, древние и прекрасные ее законы, как пишет Вазари. Он все время что-то записывал, зарисовывал и затем изучал эти записи. Если Брунеллески и Донателло случайно находили под землей обломки капителей, колонн или карнизов, они их выкапывали, чтобы изучить хорошенько. О них пошла молва по Риму, и когда они, одетые во что попала, появлялись на улицах, им кричали: «Кладоискатели!», так как их принимали за кодунов-кладоискателей.

И с тех юношеских пор Брунеллески, как пишет Вазари, вынашивал два замысла: вернуть на свет божий хорошую архитектуру и возвести купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.

Брунеллески был намерен восполнить слабости средневековой архитектуры — неумение возводить большие купола.

Купол, созданный Брунеллески, стал символом нового архитектурного стиля Возрождения. За ним появился купол Микеланджело над собором Святого Петра в Риме и те купола, что в последующие века увенчали соборы всей Европы.

Сооружение Брунеллески было делом исключительно трудным. Над ним он трудился восемнадцать лет. Помогло изучение античных образцов, хотя его купол не является повторением римского Пантеона. И помогло новое использование достижений готики: ренессансная четкость членений придает могучую плавность общей устремленности ввысь знаменитого купола, строгой гармоничностью своих архитектурных форм навсегда определивший облик Флоренции.

Брунеллески — основатель архитектурной системы Ренессанса, архитектурного стиля эпохи Возрождения.

Средневековой готический собор, явившись в конечном счете воплощением величественной красоты, воздвигался отнюдь не во имя красоты. Красота не была его конечной целью.

В эпоху Возрождения, когда начали преодолевать идеи Средневековья, когда их стали потеснять идеи гуманизма и красоты, зодчество обрело новое назначение.

Красота — конечная цель архитектуры Возрождения Леон Баттиста Альберти, гуманист, архитектор, крупнейший теоретик искусства XV в., считал архитектуру «частью самой жизни». По его мнению, здания должны прежде всего служить «величавыми украшениями».

В эпоху Возрождения мир казался человеку прекрасным и он захотел видеть красоту во всем, что его окружало, и прежде всего в архитектуре, задачей которой стало как можно более прекрасное обрамление человеческой жизни. Как, пишет Л. Любимов, красота стала конечной целью архитектуры.

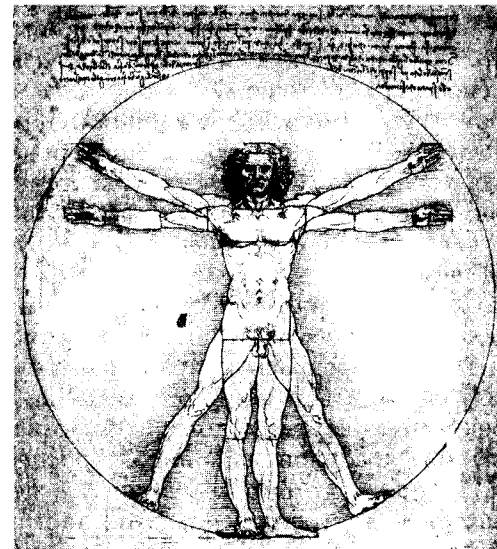
Теоретики Возрождения провозгласили красоту самостоятельной ценностью, а Альберти в своем трактате «О живописи» возвеличил «безудержное желание созерцать красоту в ее бесконечности».

Он же определил законы прекрасного как согласование всех частей в гармоническое целое так, чтобы ни одна не могла быть изъята или изменена без ущерба для целого. Образцом для него в этом отношении был Брунеллески, у которого «ни одна линия не живет самостоятельно».

Новое искусство основывалось на логике, на откровениях человеческого разума, подтвержденных математическими расчетами. И Разум требовал ясности, стройности, соразмерности, которыми и характеризуется художественный стиль Возрождения.

Золотое сечение Одна из особенностей этого стиля — так называемое «золотое сечение». Термин этот был введен Леонардо да Винчи, затем стал использоваться и другой термин «божественная пропорция». Он означает гармоническое деление отрезка, при котором большая часть является средней пропорциональной между всем отрезком и меньшей

его частью. Примером этого считалось человеческое тело. Человеческий разум — движущая сила искусства и человеческое тело — эталон красоты и образец пропорционального построения.



Леонардо да Винчи. Voto vitruviano
(Схема пропорций человеческого тела). Леонардо определяет соотношения человеческой фигуры с идеальными формами — квадратом и кругом

Это было кредо архитектуры Возрождения.

Соразмерность человеку явилась естественным принципом новой архитектуры эпохи гуманизма. Античная ордерная система с ее точно разработанным строением колонн определяла соотношение несущих и несомых частей, обеспечивающее устойчивость здания. Ее масштабы и пропорции соответствовали масштабам и пропорциям человеческой фигуры.

В противоположность готике, в общем нарастании взлетов как бы стремившейся к ликвидации стены, к преодолению самой массы материи, новая архитектура преследовала совсем иные задачи, чисто «земные», «человеческие» по своей масштабности, искала гармонического и устойчивого соотношения горизонталей и вертикалей.

Ордер — значит порядок. Ордерная система удовлетворяла новое эстетическое мышление; ее возрождение, сыгравшее огромную роль в дальнейшей судьбе европейской архитектуры, неразрывно связано с именем Брунеллески. Причем ордер по-

лучил в новой архитектуре совершенно особое качество, выходящее за рамки чисто строительных задач¹.

Антропоцентризм архитектуры Возрождения

Художественный стиль Возрождения, в отличие от готики, где живопись и скульптура были естественно подчинены архитектуре, уравнивал архитектуру с другими искусствами. Об этом в своем трактате писал Альберти.

В то же время художники Возрождения, например Рафаэль, любили включать в живописные композиции ордерные мотивы, прельщавшие художников гармоническим сочетанием размеров, линий, объемов. Ордерная архитектура была красива на картине, достаточно вспомнить полотна Рафаэля «Обручение Марии» или «Афинская школа».

Она же должна была радовать человека и в реальных его окружающих зданиях: и фасады, и интерьеры домов должны были восприниматься как прекрасная живописная композиция. Человеку должно было казаться, когда он смотрит на здание, что он смотрит на прекрасную картину, должно было казаться, что он живет в окружении красивой живописи. *Красота вокруг, красота внутри и здания, и самого человека.* Эта цель идеального сочетания внешней и внутренней красоты достигалась особым вниманием к внутренней красоте человека: к его достоинству, к его благородству, к его таланту и гению, заложенными в человеке его божественным происхождением.

Возрожденческий художественный стиль с заложенным в нем гуманизмом, возрожденческая архитектура как самое адекватное его выражение, преобразили облик собора. И это преобразование состояло в том, что центрическое купольное сооружение не придавливало больше человека, не отрывало его от земли, а своим величавым подъемом утверждало главенство человека на земле — *антропоцентризм*.

15.3. Классицизм

В эстетике существует точка зрения, в соответствии с которой художественный стиль эпохи Возрождения рассматривается как одна из форм неоклассицизма, стиля, ориентирующегося на античную культуру и ее эстетику.

Однако в узком смысле стилем классицизма считается художественный стиль, господствовавший в культуре Европы в период с XVII до начал XIX вв. и заключавшийся в обращении к античному наследию как к норме и идеальному образцу.

¹ Любимов А.Б. Указ. соч. С. 139.

Классицизм — художественный стиль абсолютной монархии

Классицизм — это художественный стиль абсолютной монархии, подобно тому как социалистический реализм — художественный стиль тоталитаризма.

Упрочение абсолютной монархии во Франции в XVII в. означало победу принципа универсальной регламентации во всех сферах жизни, включая искусство. Долг считался основой поведения человека. Высшей добродетелью индивида признавалось исполнение государственного долга. Регламентирующая сила выступает в форме безличного разума, идея которого сложилась в результате бурного развития точных наук, таких, как механика, математика, геометрия, астрономия, физика. Философское обобщение их достижений привело к созданию доктрины универсального *рационализма*, автором которой был французский математик и философ *Рене Декарт*. В своем «Рассуждении о методе» он изложил методологию рационализма.

В этих условиях и сложилась теория и практика эстетики классицизма.

Неравномерность развития — характерная черта культуры. В тот или иной исторический период обязательно какой-то ее вид или жанр развивается более интенсивно и более успешно в силу множества разнообразных причин.

Так, в античной Греции более плодотворным было развитие философии, в Риме успешнее всего развивалось право, в эпоху позднего Средневековья — готическая архитектура, в эпоху Возрождения — живопись и архитектура. В эпоху французского классицизма в XVII в. ведущее место занимала художественная литература. Один только перечень звездных имен подтверждает это: Мольер, Мальро, Теофил де Вье, Скарро, Корнель, Лафонтен, Расин, Буало, Лафайетт, Фенелон Лабруйер, Савиньи и др. И именно в области литературы и прежде всего в драматургии концепция классицизма получила свое наибольшее развитие.

Теоретиком классицизма был *Н. Буало* (1636—1711), изложивший свою теорию в стихотворной форме в трактате «Поэтическое искусство» (1674).

Буало опирается на картезианскую методологию в своей позиции и на уже сложившуюся художественную практику.

Важнейшим принципом его эстетики было требование во всем следовать античности. На практике так и было: драматурги Корнель и Расин в основном обращались к античным сюжетам, давая им современную трактовку.

Французский классицизм ориентировался в первую очередь на римское искусство, считал образцами для подражания комедии Теренция, трагедии Сенеки и сатиры Горация.

Буало использует античные образцы для критики барокко, в котором он видел проявление своеволия, нарушение правил и дисциплины. Важным моментом эстетики Буало является понимание и определение прекрасного. Красоту он понимает как гармонию и закономерность Вселенной. Ее источником является духовное начало, упорядочивающее материю и противостоящее ей.

Произведения искусства Буало ставит выше творений природы. Художник должен подражать природе, но она должна быть очищена от первоначальной грубости упорядочивающей деятельностью разума.

Свой блеск и свою ценность поэтические произведения заимствуют от разума. Он для Буало — превыше всего:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

Буало требует от поэта точности и ясности ума, хладнокровия, терпения, здравого смысла. Он отождествляет красоту с истиной, утверждая, что вне истины нет красоты.

Ясность — критерий красоты, которая постигается не эмоциями, а разумом. Непонятные вещи некрасивы, и иррациональные христианские сюжеты не могут быть предметом искусства.

Поэт должен ориентироваться на общее и владеть способом типизации.

У Буало есть требование тождества характера, примыкающее к требованию единства времени. Это связано с тем, что действие должно развиваться в течение 24 часов, и потому изображаемый характер не должен изменяться, то есть должен оставаться тождественным самому себе.

Этим положением Буало пытается увековечить художественную практику своего времени, в которой не было места для изображения развития и становления характеров действующих лиц.

Характеры Мольера и Расина статичны. Мольера не интересует, почему Тартюф стал таким лицемером, почему Гарпагон — столь скуп. Предмет его критики — лицемерие и скупость как таковые. Эту особенность произведений, написанных в стиле классицизма, критиковал А.С. Пушкин:

Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает именование под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря.

Классицизм рассматривал историю как результат деятельности выдающихся личностей. Короли, полководцы были подлинными вершинами истории и поэтому изображались как пре-

красные личности в самом поэтическом свете. Они наделялись возвышенными страстями, большими духовными и душевными силами. Авторы изображали их патетически.

Конфликты, даже исторического и общественного порядка, трактовались как столкновение чувства и долга.

Противоречие между долгом и чувством — в основе сюжета трагедии «Сид» Корнеля. Наследница престола любит простого рыцаря. Ей напоминают о ее долге, о невозможности, забыв свой сан и кровь, к простому рыцарю почувствовать любовь. Инфанта, предпочитая долг, силится отказаться от своей любви, но в душе чувствует «разлад». Это разлад общего и индивидуального, на котором и завязывались все коллизии произведений классицизма.

Теоретик классицизма Буало — сторонник жесткого канона в литературе. Это канон *совершенства*. Признавая априорные законы разума и опираясь на них, Буало формулирует непререкаемые правила поэтического творчества. Это *правила трех единств*; места, времени, действия, которые были для Буало законами самого разума.

Заслугой классицизма было то, что его сторонники требовали, как пишет М.Ф. Овсянников, «воплощения в искусстве значительных идей». Их искусство пропагандировало чувство долга, патриотизм, благородство, героизм.

Другие достоинства классицизма Овсянников видел в том, что он требовал четкой характеристики типа, стройности композиции произведения, ясности к точности языка, правдоподобия и достоверности того, что изображается. М.Ф. Овсянников, положительно оценивая основное требование классицизма — требование трех единств, которое сурово критиковалось в последующих эстетических концепциях, видел в нем выражение мысли о необходимости изображения явлений в их объективной пространственно-временной связи.

Классицизм и Просвещение В XVIII в. классицизм связан с Просвещением: Мариво считает себя наследником Мольера, Монтескье и Вольтер изъясняются на таком же совершенном языке, как Лафонтен и Расин.

Сохраняя характеристики классицизма XVII в., классицизм XVIII в. в связи с новыми идеями, воплощенными в работах просветителей-энциклопедистов, приобретает некоторые новые черты.

Примером является творчество писателя *П. Мариво* (1688—1763), который, стремясь к созданию гармоничных, логичных и ясных образов, вместе с тем был символом всего того, что было соблазнительного в психологии, литературе и искусстве XVIII в.: легкая элегантность персонажей, так близких к персонажам художника *А. Ваммо* (1684—1721), отмеченных изысканной нежностью, характеризующих тончайшими душевными состояниями;

неустойчивое, но трепетное равновесие; моральная умеренность, удаленная как от ригоризма, так и от фривольности. И, наконец, деликатность выражения с опорой на точное слово и тончайшую гармонию фразы. И все это нашло отражение как в его романах «Жизнь Марианна» и «Удачливый крестьянин», так и в его комедиях «Игра любви и случая», «Двойное непостоянство» и др. Тогда возникло выражение «мариводаж», несколько пренебрежительное, но в действительности отражавшее тот факт, что утонченный анализ сердечных проблем стал символом очаровательного мира, которому угрожает неделикатность окружающей среды. Но Мюссе и Жироду его реанимировали, этот мир, и сохранили до наших дней.

Несмотря на то, что классицизм — это в первую очередь художественный стиль литературы, замечательные образцы классицизма и в архитектуре, с присущими им четкостью и геометризмом форм, логичностью планировки, с сочетанием гладкой стены с ордерами и сдержанным декором. В России в стиле классицизма создавали свои творения В.И. Баженов, М.Ф. Казаков, А.Н. Воронихин, К. И. Росси.

**Версаль —
кульминация
классической
архитектуры**

Но самым величественным дворцово-парковым сооружением классицизма стал *Версаль*, резиденция французских королей в XVII—XVIII вв.

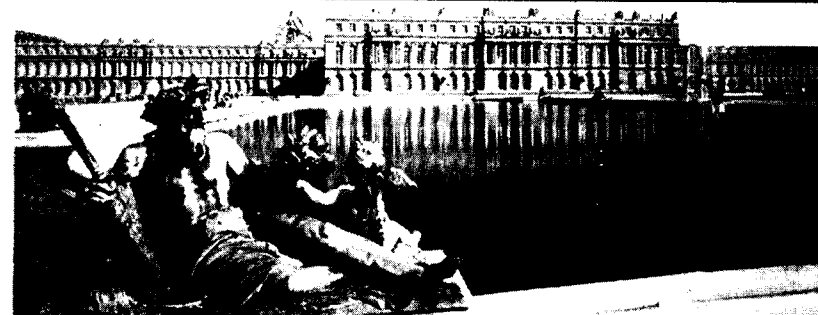
В условиях укрепившегося абсолютизма с возникновением новых структур власти — абсолютной монархии — архитектура по образу и подобию этой власти должна была стать ее совершенным пластическим выражением, узнав при Людовике XIV и его поколении такое великолепие, которое было невозможным впоследствии ни при одном режиме, несмотря на последующие колоссальные технические достижения.

Создается такое впечатление, писал Жан Туроваль, специалист по истории французской цивилизации и культуры, что все остальные виды искусства стерлись и существовали отныне только для того, чтобы служить архитектуре и ее возвышению.

Версаль — плод сотрудничества огромной армии художников, тесно между собой связанных и постоянно руководимых и контролируемых самим королем. Это самый совершенный ансамбль всех пластических искусств второй половины XVII в.

Его величественная красота заключена прежде всего в его грандиозном по своей простоте плане: маленький отель Лемерсье разворачивается на север, юг, запад и восток, начиная с королевских апартаментов, превратившихся в саму ось нового сооружения, в то время как парк непомерно разрастался, а сад превращался в волшебный парк.

Это действительно волшебный парк, был задуман и осуществлен гением *Ленотра* (1613—1700), определившего окончательную архитектуру дворца. Благородство обрамления служило театром для феерических праздников, которые устраивал король на протяжении всего своего долгого царствования. Ленотр, гениальный садовник и архитектор-пейзажист, был одним из самых представительных создателей классического искусства, искусства классицизма: гармония между садами и зданием дворца, абсолютно симметричное расположение аллей и их перспектив, боскетки и скульптурные орнаменты, цветочные клумбы и бассейны и все это с фонтанами и каскадами воды, маленькими водопадами, строго упорядоченными — все это имело абстрактное и очень интеллектуальное выражение. Все здесь, включая покоренную и подчиненную дисциплине природу, празднует разум.



Версальский дворец. Парковый фасад

В самом Версальском дворце есть некоторое отступление от классицизма: своды Большой галереи украшены в стиле барокко.

Однако парковый фасад, переделанный Мансаром-младшим, является воистину кульминационным пунктом архитектуры классицизма. Это образец архитектурной гармонии, воспевающей горизонтальную линию, уравновесившую колонны и пилястры с украшениями карниз.

Логическое развертывание сюжета, ясность, уравновешенность композиции отличают произведения живописи и скульптуры, созданные в стиле классицизма. Это картины художников Н. Пуссена, Ж.-Л. Давида, скульптуры Э.М. Фальконе, Б. Торвальдсена, А. Кановы, И.П. Мартоса и М.И. Козловского. Н. Пуссен (1594—1665), современник Декарта, называли «Рабиным живописи», и он вместе со своим другом художником К. Лорреном (1600—1682) осуществили созвучие классицизма в живописи и литературе.

15.4. Барокко

Барокко — художественный стиль эпохи абсолютизма (1600—1750). Этот стиль характеризуется придворной пышностью, обилием композиционных элементов, зачастую переходящих границы разумного. Сам термин «барокко» происходит от итальянского слова, означающего «причудливый», «странный». Он был введен в теорию культуры французским писателем *Теофилом Готье* (1811—1872).

Зародившись в Италии как своеобразное преодоление культуры и стиля эпохи Возрождения, барокко затем распространился на все европейские страны, включая Россию.

В первую очередь и особенно ярко этот стиль проявился в архитектуре и живописи.

Барокко как художественный стиль Ярчайшими образцами этого стиля в архитектуре являются работы *Л. Бернини* (1598—1680). Корифей барокко Бернини изменил очертания фасада собора святого Петра в Риме и поставил его знаменитую колоннаду. Проявилось мастерство Бернини и в пышном убранстве интерьера собора: гигантский балдахин на спиралевидных колоннах, отлитых из бронзовых украшений Пантеона, прикрывающий папский алтарь над гробницей Святого Петра, и напыщенная композиция, украсившая кафедру Петра, деревянный трон, принадлежавший, по преданию, первоверховному Апостолу — дело рук великого Мастера.

Чтобы все эпитеты и характеристики, которые обычно придают термину «барокко», приобрели свой реальный смысл — «пространственный размах», «пышность декора», «динамика форм», «перспективные и световые эффекты» — достаточно пристальнее рассмотреть алтарь кафедры Петра, выполненный Бернини. Из овального окна над престолом расходятся лучи, символизирующие благодать Святого Духа, огромное количество скульптур над кафедрой отражают представление о многообразии, сложности и изменчивости мира. В них выражена напряженность и аффектация, а все произведение поражает своей пышностью и величием.

Представителем архитектурного барокко в России был *В.В. Растрелли* (1700—1771). Созданные им Зимний дворец в Петербурге, Большой дворец в Петергофе, Екатерининский дворец в Царском Селе поражают четкостью объемов, строгой организованностью и пластичностью масс, богатством скульптурного убранства и цвета, прихотливой орнаментикой.

Наиболее адекватное представление о барокко в живописи дают полотна *Караваджо* (1573—1610) и *Рубенса* (1577—1640).

В работах этих художников чувствуется типичная для барокко приподнятость, патетика, бурное движение, декоративный

блеск колорита. Для зрелых работ Караваджо характерна драматическая жесткость («Юдифь»).



Бернини. Площадь св. Петра в Риме. Монументальные колоннады, окружающие площадь с двух сторон перед собором св. Петра, символизируют объятия Матери Церкви

Барокко — сложный стиль, на что намекает уже сама этимология слова — «причудливый», «неправильной формы». Его творцы как бы начинают сомневаться в беспредельном титанизме человека, который так превозносили возрожденцы. В их работах ощущается возвращение к религиозной духовности. Выражается восхищение перед могучими природными силами, по сравнению с которыми человек очень слаб.

Большинство работ художников, создававших свои произведения в стиле барокко, на библейские, евангелистические и мифологические сюжеты («Снятие со креста», «Персей и Андромеда» Рубенса, «Отдых на пути в Египет» Караваджо).

Барокко как мироощущение человека Барокко — это не только художественный стиль, это мироощущение человека, вдруг почувствовавшего, что он не всемогущ, что он — всего лишь одна из сил природы, и что его существование не всегда гармонично. И иногда жизненные обстоятельства таковы, что у человека не хватает сил с ними справиться. Об этом картина испанского живописца *Х. Рибера* (1591—1652) «Самоубийство Катона Утического». Катон Утический (95—46 до н. э.) — один из ярких персонажей Древнего Рима. Он изучал философию и был приверженцем стоицизма. С войсками Красса сражался против Спартака, вместе с Цицероном выступал как трибун в сенате за казнь участников заговора Катали-

ны. Будучи сторонником Римской республики, Катон видел в Цезаре ее опаснейшего врага и объявил себя его противником. Но Цезарь побеждает, Катон потерпел поражение при Тапсе (современный Тунис) вместе с Помпеем, которого поддерживал. Видя безысходность своего положения и поражение республики, Катон в 46 г. решился на добровольную смерть, бросившись на собственный меч. Этот момент и запечатлен на картине Х. Риберы.

Барокко в литературе

Если культура Возрождения отражала гармонию человеческой жизни, гармонию среды, окружающей человека, прекрасное, как гармоничное по самой своей природе, то произведения в стиле барокко показывают, что борьба со злом не всегда заканчивается победой добра, что в жизни, наряду с прекрасным, полно ужасного; отсюда наличие мистики в произведениях барокко, монументальности, асимметрии и непредвиденности. И все это на фоне своеобразного гуманизма, стремления защитить такие нежнейшие цветы нравственности, как честь. Но защищать их — порой через игру бурных страстей, иногда даже ценой жизни.

Примерами барокко в художественной литературе являются *граммы чести* испанского драматурга XVII в. *Кальдерона* (1600—1681) «Стойкий принц» и «Саламейский алькальд», содержащие христианско-демократическую трактовку чести, и пьесы самого плодовитого испанского драматурга *Лопе де Вега* (1562—1635), автора свыше 2000 пьес, в том числе таких драм чести, как «Хуэнте Овехуна» («Овечий источник»), «Собака на сене» и «Учитель танцев».

Основоположник драмы чести Лопе де Вега считал, что случай чести является самым подходящим сюжетом для драм. В его драмах, как и в драмах Кальдерона, представляется борьба принципа чести с низкими силами жизни.

15.5. Романтизм

Романтизм — это художественное направление в европейской культуре конца XVIII—первой половины XIX в.

Романтизм явился отражением разочарования в идеологии Просвещения. Он противопоставил утверждавшемуся тогда в идеологии утилитаризму стремление личности к безграничной свободе, жажду совершенства и обновления.

Романтизм как «царство духа»

Центром романтического движения в конце XVIII в. стала Германия, а его идеологами — немецкие мыслители *Ф. Шлегель* (1772—1829), *Ф. Новалис* (1772—1801), *Ф. Шеллинг* (1775—1854).

Наделенные утонченной чувствительностью и свободным от природы умом, эти мыслители развивали оставленные им в на-

следствие принципы предшествующей эстетики, пытаясь применить их к новым условиям действительности. «Однако, имея недостаточное представление о практической жизни, находящейся за пределами литературы и искусства, они утратили ощущение реальности, смешав мечтания поэта, идеалы моралиста и интуицию философа»¹.

Наиболее характерными чертами идеологии и эстетики романтизма были следующие: романтики-идеологи уверовали в абсолют и жаждали понять его и объяснить, как он себя проявляет в иерархии живых существ. Они рассматривали искусство, особенно поэзию, как высшее проявление человеческого духа. «Поэзия на деле есть абсолютно реальное, — писал Новалис. — Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности»². Он считал, что философское величие поэзии распространяется на все изящные искусства. Все они способствуют приходу «царства духа».



К.Д. Фридрих. Дерево и вороны. Немецкая романтическая школа живописи. Пейзажи художника отражают искреннее изумление перед божественным величием природы

Если каноны классицизма устанавливали равновесие между чувством и интеллектом, то романтики совершенно стерли эту грань. И если возникало различие между поэзией и философией, они полагали, что происходило это в ущерб философии.

¹ Гилберт К., Кун Г. Указ соч. С. 391.

² Цит. по: Гилберт К., Кун Г. С. 392.

Философия, по их мнению, служит предшественником, предвестником поэзии. Философия диктует законы жизни, приводит ее в стройный порядок, а затем поэзия учит, как находить радость в этом порядке.

Подчиняя философию поэзии, Новалис тем самым возвращается к концепции Баумгартена (автора термина «эстетика»), пытавшегося утвердить художественные ценности в век разума.

Но романтики не довольствовались интеграцией философии в поэзию, они считали, что сама жизнь должна превратиться в такую волшебную действительность, где все становится поэзией.

Новалис вообще предсказывал, что поэзия объединит все человечество, и оно станет единой семьей.

Поэзия утверждается как космическая сила. Мир действительный и мир воображаемый сливаются, но это не иррациональный мир, это мир грез. Благодаря царящему в нем порядку самые различные явления соединяются как в произведении искусства.

Новалис первым из мыслителей проникает в сферу подсознательного и находит средства для его выражения. Вот как это описано в работе Гилберт и Куна:

Доктрина Новалиса, несмотря на парадоксальные выводы, содержит в себе элемент истины. Мы можем представить себе поэта, который в минуту вдохновения философски истолковывает свое душевное состояние, вместо того, чтобы творить поэзию. Именно так и поступил Новалис. Человеческому взору предстал не процесс поэтического созидания и не акт обострения философской интуиции, а некое призрачное видение, предшествующее обоим и содержащее в себе элементы того и другого. Это видение обладало как свободой фантазии, свойственной искусству, так и рациональностью метафизической философии. Не довольствуясь бессознательной мудростью поэта, Новалис жаждал большей ясности и понимания. В то же время его удручали те тяготы и заботы, которые возлагала на плечи философа действительность. Оттого-то он и остановился в нерешительности, не желая признать стоявшую перед ним альтернативу. С полной искренностью Новалис повествует нам о том, что довелось ему увидеть в той волшебной сфере, куда никому до него не удавалось еще проникнуть.

Романтики грезили о прекрасной действительности, и именно грезы становились источником их вдохновения. Как писал Новалис: «Наша жизнь — не мечта, но должна быть таковой и, пожалуй, станет ею».

Но для своих произведений эту жизнь романтики искали либо в прошлом, либо в экзотическом мире восточной действительности.

По мнению одного из идеологов романтизма англичанина В. Морриса, Средневековье, больше чем какой-либо другой пе-

риод в истории Европы, являлось образцом слияния искусства с жизнью, процветания ручного труда, добрососедского дружелюбия и естественности, которые он проповедовал. Увлечение Морриса Средневековьем проявилось и в том, что архитектуру он считал важнейшим искусством, включающим в себя все его остальные виды.

Средневековьем увлекались и другие романтики: Р. Херд, Р. Шатобриан, В. Гюго.

Ричард Херд в «Письмах о духе рыцарства» 1752 г. не только требовал поставить готическое искусство в один ряд с древнегреческим, но и утверждал, что с точки зрения поэзии готический стиль превосходит греческий. Гёте в статье о немецкой архитектуре 1772 г. превозносил красоту Страсбургского собора.

Поэт-романтик

Т. Карлейль

Романтизм как бы возвращается к идее антропоцентризма, ставя человека в центр мироздания. Особенно романтиков привлекают люди исключительные, гении, герои. Подтверждением этого служит знаменитое произведение Томаса Карлейля (1795—1881) «Герои, почитание героев и героическое в истории». Прежде всего для Карлейля одной из сильных личностей, на кого возложена надежда всего человечества, является поэт. Его героизм состоит в том, что он видит идеал, имеющийся в реальной жизни, но не доступный взору простых смертных. Поэтому поэт у Карлейля — это пророк, провидец. Основное его отличие от обычных людей — это его дар постигать таинственное и вечное, во всем, что окружает человека.

Кроме того, по мнению Карлейля, поэт должен быть наделен звонким голосом.

И именно разносторонность поэта роднит его со всем человечеством. Карлейль убежден, что поэтическую жилку можно отыскать в сердце каждого человека. Но у поэта-героя эта способность выражена ярче. Великий человек в одном отношении, считает Карлейль, мог бы быть таким же великим и во всяком другом.

Благодаря своим отличительным качествам поэт стоит особняком среди людей, но зато в одном ряду с другими героями, посвятившими себя служению правосудию, религии или войне.

Карлейль считает, что занятия героя определяются средой, в которую он попадает благодаря обстоятельствам. По его мнению, Петрарка и Боккаччо могли бы стать прекрасными дипломатами; в Наполеоне он видел заложенные способности поэта; а Шекспир мог бы также метко поражать в битве врага, как поражал читателя рифмой.

Идею романтического героя-страдальца нарисовал в своем произведении «Рене» другой великий романтик — французский писатель Шатобриан.

**Литературные
жанры романтизма**

Повальному увлечению Франции готикой и Средневековьем способствовал роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). Пессимизм, чувство обреченного породили в литературе так называемый *готический роман*. Это мистическое течение стало модным и захватило определенную часть европейских литераторов. Для них мир раздвоился на видимый, реальный, и скрытый, таинственный. Познание второго, таинственного мира требовало особых, алогических, иррациональных средств.

С глубокого пессимистическим мировоззрением и раздвоением мира на реальный и ирреальный читатель встречается в произведениях немецкого писателя *Э.Т. Гофмана* (1776—1822). Ему присущ мистический гротеск, проявившийся в романе «Эликсир дьявола». Гофман был не только писателем-романтиком, но и основоположником романтической музыкальной эстетики, автором одной из первых романтических опер «Ундина». Последователями романтика Гофмана в музыке были Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Вагнер, Г. Берлиоз.

Романтики не только расширили арсенал художественных средств искусства, но и разработали новые жанры: *психологическую повесть*, *лирическую поэму* (поэмы Байрона), *лирическое стихотворение* (например, «Выхожу один я на дорогу» М.Ю. Лермонтова).

Заслугой романтиков было также создание *исторического романа*. Например, романы шотландского писателя В. Скотта «Пуритане», «Айвенго».

**К. Бальмонт
о романтизме
и романтиках**

Русский поэт-символист *Константин Бальмонт* (1867—1942) считал, что слово «романтизм» имеет свойство магической формулы.

Это слово-формула сразу вызывает целый ряд образов, одновременно четких и неопределенных.

Романтиками были и Шлегель, и лорд Байрон, но между ними очень мало сходства. С другой стороны, по мнению Бальмонта, нет никого романтичнее фигуры Прометея, похищающего огонь с неба и соединяющего огненной перевязью небо и землю. Однако никто не считает Эсхила романтиком.

Бальмонт описывает историю слова «романтизм». Впервые оно стало употребляться в середине XVIII столетия в Англии: художник Эвелин в 1654 г. назвал романтическим место у подножия горы.

В XVIII в. из Англии это слово перешло во Францию и Германию. Первоначально оно означало: «живописный, таинственный, сказочный, похожий на вымысел».

Используя это слово, пишет Бальмонт, немцы создали школу, теорию, «целый устав романтизма»¹. Ее основателем стал Ф. Шлегель, писавший в 1798 г.: «Романтично все превосходнейшее, все действительно поэтическое в современной поэзии»². Несмотря на зыбкость данного определения романтического и романтизма, Бальмонт попытался извлечь из него нечто общее, что объединяло всех приверженцев романтизма.

Любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением, — вот, быть может, первый из этих признаков. Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты к многим линиям Нового³.

Бальмонт пишет, что для романтиков никогда не достаточна собственная родина, их родина — «бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих». Они всегда устремляются к чужим странам и непознанным краям. Не случайно братья Ф. и А. Шлегели искали высочайшей романтики на Востоке, полагая, что источник величайшей поэзии мог бы раскрыться им в Индии. Для этого они профессионально изучали Индию, санскрит и персидский язык. Великие поэты других стран и других времен, такие, как Данте, Сервантес, Кальдерон, Шекспир, становятся их кумирами.

Подтверждая свое положение Бальмонт приводит примеры из истории литературы и ее великих представителей. Гёте, пишет он, бросил пасмурную Германию и уехал жить в золотистозлазурную Италию, туда же уехали француз Ламартир, датчанин Эленшлегер. Байрон и Шелли, навсегда покинув Англию, уехали сначала в Швейцарию, а затем в Италию и Грецию. А в последней своей поэме «Остров» Байрон уносится в предельную даль, в Океанию, к островам Таити, Тонго и Фиджи, куда позднее действительно уедут заканчивать свою жизнь романтики XIX в. Стивенсон и Гоген. Шелли же, все больше и больше погружаясь в умозрительные дали, к концу жизни станет настолько духовным, что его истинным отечеством станут Воздух и Океан. Романтик Виктор Гюго в своей драме «Эрнани» рисует образ испанца, а все его творчество насыщено влиянием рыцарской Испании. Жерар де Нерваль уезжает в Египет и Сирию. Шатобриан уносится поэтической мыслью к американским индейцам. Ксавье де Мэстр жил в России и диких местах Кавказа. Певцами Кавказа были Пушкин и Лермонтов. Мицкевич из Польши уезжает в Турцию. Ко всем этим романтикам Бальмонт приме-

¹ Бальмонт К. Избранное. — М., 1980. — С. 557.

² Там же.

³ Там же.

няет слова Лермонтова «тучки небесные, вечные странники» и слова Байрона «пилигримы вечности».

Концепция романтизма, отмечает Бальмонт, исходила из того, что каждый истинный романтик должен быть путником, ибо только в пути и странствии завоевывается мир. Мечта, уводящая романтиков в новые страны, делает их такими, что их поэзия и сам их облик ведут людей к новым достижениям. Бальмонт цитирует философскую сказку Новалиса «Ученики в Саисе», основная мысль которой состоит в том, что пути людей суть строки в Летописи мира: «Многообразными путями идут люди. Кто следит за ними и сравнивает, тот увидит, как возникают волшебные фигуры, как бы принадлежащие к той великой тайнописи, которую увидишь всюду».

Бальмонт обращает внимание на оценку романтиками миссии поэта. Поэт для них провидец, жрец, человек совершенный. В следующих словах Новалиса Бальмонт увидел его завет:

Истинный поэт всезнающ, он есть действительный мир в малом... Поэт понимает природу лучше, чем научная голова... Природа имеет инстинкт искусства, поэтому пустая болтовня, когда, желают различать природу и искусство... Поэтов обвиняют в преувеличениях, а мне кажется, что поэты далеко еще недостаточно преувеличивают, они лишь смутно предчувствуют чару того языка (тайноведения) и играют фантазией лишь так, как ребенок играет волшебным жезлом своего отца... Философия есть, собственно, тоска по отчизне, напряженное желание везде быть дома. Поэтический философ находится в состоянии абсолютного творца... Поэзия есть истинно-абсолютная реальность. Чем поэтичнее, тем верней.

Другой выдающийся романтик, англичанин Перси Биш Шелли, обожествлял природу. Новалиса и Шелли Бальмонт называет двумя «верховными гениями романтики», сливающимися красоту личности с красотой и полнотворностью творчества.

«Оба за краткую двадцатидевятилетнюю жизнь создавшие как бы поэтический труд нескольких жизней, где-то в других воплощениях ими уже пережитых. И если о Шелли друзья говорили: «Это не человек, а дух», о Новалисе сказал свое слово Гёте: «Он еще не был императором, но живи он дольше, он им был бы». Новалис и Шелли — два звездных стража романтического мирозерцания¹.

Бальмонт писал о романтизме не только как об определенном мировоззрении. Он дал определение романтического чувства, в той или иной степени присущего каждому человеку, связав его с наличием двух начал в человеческой душе.

¹ Бальмонт К. Указ. соч. С. 563.

Он писал, что в человеческой душе есть два начала: чувство меры и чувство безмерного. Чувство меры он считал присущим Древней Элладе. Пафосом же романтики является чувство «всемерного», чувство беспредельного. Романтики, по мнению Бальмонта, хотят пересоздать землю, и это им рано или поздно удастся.

«Все на Земле будут красивы, сильны и счастливы. Это вполне возможно, ибо Человек есть Солнце и его чувства — его Планеты».

15.6. Сентиментализм

Сентиментализм — это направление в культуре Европы второй половины XVIII — начала XIX вв. Споря с просветительским рационализмом, сентиментализм объявил доминантой человеческой природы не разум, а чувства. Особенно сентиментализм проявился в художественной литературе. Писатели-сентименталисты обратились в своем творчестве к простым и слабым людям. В их героях нет ничего примечательного, их страдания не потрясают, подобно страданиям героев в произведениях классицизма, но трогают. Можно сказать, что сентименталисты на смену возвышенному и величественному, что было у классицистов, принесли в литературу трогательное.

Они возвели чувство в культ, а чувствительность — в нравственный и эстетический принцип. *Чувствительность* стала их оружием.

Классицисты не замечали природы, в произведениях сентименталистов природа заняла почетное место. Созерцание ее красоты, мирное общение с нею простых, незлобивых людей — вот идеал сентименталистов.

Сентиментализм, как и другие художественные стили, имел в каждой стране свои национальные и культурные особенности.

В Англии, например, произведения его представителей были проповедью пессимизма, меланхолии и незлобивости. Это сочинения Юнга («Ночные думы») и Голдсмита («Покинутая деревня»), «Векфильдский священник»), а также романы Стерна и Ричардсона.

Французский и немецкий сентиментализм отличается от английского. Здесь уже звучат не ноты идеализации феодальной старины, а призывы к активным волевым действиям личности.

Однако, безусловно, есть и общие черты. Достаточно вспомнить «Страдания юного Вертера» Гёте.

Сентиментализм Руссо Ярчайший представитель сентиментализма — Ж.-Ж. Руссо. А. Моруа так писал о Руссо:

Скорее чувствительный, чем галантный, предпочитающий удовольствия сельской уединенной жизни салонным развлечениям, широко распахнул окно на швейцарские и

савойские пейзажи и впустил струю свежего воздуха в затхлые гостиные.

Сентиментализм Руссо оказал влияние и на Шатобриана, а Жюльен Сорель Стендаля, по мнению Моруа, прямо вылеплен с Руссо, каким мы его знаем в «Исповеди».

Чувствительность — характерная черта сентиментализма, но для Руссо она особенно характерна. Именно она придает поэтичность его произведениям. Он всецело во власти нежных чувств, описанных в четвертой книге «Исповеди» во время прогулки с мадемуазель де Графенрид и мадемуазель Галлей.

Приведем этот фрагмент:

Мы обедали в кухне арендаторши; подруги сидели на скамейках по обе стороны длинного стола, а их гость между ними, на трехногой табуретке. Что это был за обед! Какое очаровательное воспоминание! Зачем, имея возможность без всякого ущерба наслаждаться такими чистыми и подлинными радостями, желать других? Никакой ужин в парижских ресторанах не может сравниться с этим обедом, я говорю не только о веселье, о тихой радости, но также о самом удовольствии от еды. От обеда мы кое-что сэкономили: вместо того чтобы выпить кофе, оставшийся у нас от завтрака, мы приберегли его, чтобы полакомиться им со сливками и пирожными, которые они привезли с собой, а чтобы не дать нашему аппетиту заглохнуть, мы отправились в сад закончить нашу трапезу вишнями. Я влез на дерево и кидал им пригоршни вишен, а они сквозь ветви бросали в меня косточками¹.

Но Руссо — не просто представитель сентиментализма, он его основоположник, впервые поставивший чувство во всех отношениях выше разума. Еще до создания «Исповеди» (Библии сентиментализма) Руссо написал роман «Юлия, или Новая Элоиза», в котором впервые раздалось искреннее слово о непреодолимом могуществе свободной любви, не знающей сословной розни и лицемерия. Успех книги был беспрецедентным.

Элоизой звали невесту средневекового философа Пьера Абельяра. Элоиза стала идеалом женской верности, человеческой естественности. Именно естественное человеческое чувство и является тем основанием, на котором должна, согласно Руссо, строиться человеческая личность. Наиболее подходящая система воспитания — та которая опирается на человеческие чувства. А местом, наиболее подходящим для воспитания ребенка и молодого человека, Руссо считал природу.

Нравственное начало в человеке, считает Руссо, укоренено в его натуре. Оно глубже, естественнее и основательнее, чем рассудок. Оно самодостаточно и знает только один источник — голос нашей совести. Но этот голос, по мнению Руссо, заглушает культура. Она делает нас безразличными к людским страданиям.

¹ Руссо Ж.-Ж. Исповедь. — М., 1949. — С. 147.

Это восприятие культуры и объясняет, почему Руссо выступал против нее. Руссо был против театра, считая сценическое искусство нарочитым и неестественным.

При всей сложности отношений с официальной церковью Руссо считал, что нравственное чувство, которое лежит в основе человеческой личности, есть по существу чувство религиозное. И без культа Верховного Существа оно недействительно. Руссо — деист, но его деизм не столько космологического, как у Вольтера, характера, сколько нравственного.

В педагогическом романе «Эмиль, или О воспитании» (1762) Руссо блестяще изложил новую систему воспитания, способную формировать трудолюбивых и добродетельных граждан. Роман вызвал положительную оценку Гёте, Гердера; Кант, зачитавшись произведением, впервые не вышел на прогулку в обычное время, а для Робеспьера эта книга стала в буквальном смысле настольной.

«Исповедь» — итог творческой деятельности Руссо, в которой принципы и идеалы сентиментализма проявились наиболее адекватно. Ш. Сент-Бёв (1804—1869), французский критик, анализируя исповедь, восхищался появлением во французской литературе новых страниц, раскрывающих перед читательницами Версаля и теми, кто их окружает, не знакомый им мир, — мир, полный свежести и солнца. Критики восхищались идиллией писателя с мадам Базиль во второй книге «Исповеди»:

Я пережил невыразимо сладкие мгновения. Все, что я перечувствовал, обладая женщинами, не стоит тех двух минут, которые я провел у ее ног, не смея даже коснуться ее платья. Нет, не существует наслаждений, подобных тем, которые способна нам доставить честная, любимая женщина; близ нее все ласкает нас. Легкий призывный жест, знак пальцем, слегка прижатая к моим губам рука — вот единственные милости, какие я когда-либо получил от г-жи Базиль, но воспоминание об этих милостях, в сущности таких незначительных, до сих пор приводит меня в восторг¹.

На примере «Исповеди» Руссо можно отметить, что главными характеристиками произведений этого литературного направления, главными чертами его героев, наряду с чувствительностью, является совестливость, правдивость и искренность.

Будучи фигурой противоречивой в жизни, Руссо не скрывает этого в «Исповеди». Моруа пишет по этому поводу:

Руссо покорила Париж как просвещенный гражданин, друг добродетели, противник мнимых удовольствий, враг цивилизации. Но, порицая театр, Руссо в то же время поставил оперу при дворе; гордый респуб-

¹ Руссо Ж.-Ж. Указ соч. С. 94.

ликанец, он получил от мадам де Помпадур пятьдесят луидоров; апостол освященной браком любви вступил в связь с девицей, соблазнив ее еще совсем юной; и, наконец, будучи автором знаменитого трактата о воспитании, он поместил всех своих детей в приют для подкидышей или, во всяком случае, похвалялся этим.

Подобные факты, безусловно, не без основания стали причиной неприязненного отношения к Руссо самых разных людей. Но в «Исповеди» Руссо бесхитростно и искренне все это проясняет, пишет о причинах таких, казалось бы, кощунственных поступков, как помещение собственных детей в приют.

Руссо действительно сошелся с молодой белошвейкой в Париже, но позже он женился на ней, и они прожили в браке 34 года. По его словам, Тереза Левасеер обладала простым и добрым нравом, что больше всего ценил в людях Руссо. Но все его усилия и все попытки обучить жену грамоте, развить ее остались бесплодными. И это была одна из причин помещения детей в воспитательный дом. «Я содрогнулся перед необходимостью поручить их этой дурно воспитанной семье, — писал он о семье своей жены, — ведь они были воспитаны ею еще хуже. Пребывание в воспитательном доме было для них гораздо менее опасным. Вот основание принятого мной решения...»

Это была подлинная драма, какой была и вся жизнь самого Руссо. Его независимость, достойная уважения, вооружила против него иезуитов, пасторов, потому что он следовал то одной, то другой религии; и энциклопедистов, которым религиозные искания Руссо мешали в их проповеди атеизма, Маленький мир его некогда друзей, который он считал «восхитительным», «ощетинился» против него.

Ему, как он пишет, оставалась одна искренность. И «Исповедь» он заканчивает так же, как и начинает, — восхвалением искренности:

Я рассказал правду. Если кому известно что-нибудь противоположное рассказанному здесь, ему известны только ложь и клевета; и если он отказывается проверить и выяснить их вместе со мной, пока я жив, он не любит ни правды, ни справедливости.

Что до меня, то я объявляю во всеулышание и без страха, что всякий, кто, даже не прочитав моих произведений, рассмотрит своими собственными глазами мой нрав, характер, образ жизни, мои склонности, удовольствия, привычки и сможет поверить, что я человек нечестный, тот сам достоин виселицы¹.

Оценивая в целом «Исповедь» Руссо, Моруа писал: «Есть все основания думать, что Руссо, насколько слабость человеческого ума это позволяет, сказал правду, свою правду».

Обостренная чувствительность, искренность, непосредственность были замечательными нравственными качествами этого

мыслителя, но они, по мнению некоторых современников, стали и причиной самоубийства Руссо.

«Остров тополей» в Эрменонвиле, где он был похоронен, стал местом паломничества. У его могилы можно было встретить Марию Антуанетту, Робеспьера, при котором ее затем и казнили, и будущего императора Наполеона. 11 октября 1794 г. прах Руссо был торжественно перенесен в Пантеон и положен рядом с прахом Вольтера.

Сентиментализм Стерна

Сентиментализм не только выдвинул приоритет таких ценностей, как чувствительность, искренность, простодушие и непосредственность, но и создал своего героя — одинокого мечтателя («Прогулки одинокого мечтателя» Руссо) и образ счастливого безумца, обретшего счастье в иллюзии. У английского писателя Л. Стерна (1713—1768) это образ сумасшедшей деревенской девушки в «Сентиментальном путешествии по Франции и Италии».

Стерн, как и все сентименталисты, отводит большое место в произведении описанию природы, но оно несколько не похоже на описания природы, например, у Руссо:

До сих пор никогда и ни в каком виде не испытывал я, что такое горе от изобилия — проезжать через Бурбонне, прелестнейшую часть Франции — в разгар сбора винограда, когда Природа сыплет свое богатство в подол каждому и глаза каждого смотрят вверх, — путешествие, на каждом шагу которого музыка отбивает такт Труду, и все дети его с ликованием собирают гроздь, — проезжать через все это, когда твои чувства переливаются через край и когда их воспаляет каждая стоящая впереди группа — и каждая из них чревата приключениями.

Когда-то Стерн прочитал историю помешавшейся девушки, и во время своего путешествия решил заехать в ее деревню, чтобы расспросить очевидцев подробнее о ее судьбе.

Ее мать поведала путешественнику, что из-за помешательства дочери ее муж умер, а бедная Мария бродит где-то у дороги. Туда и направился путешественник.

Рассудок Мария потеряла из-за любви, и теперь бродила по дорогам в надежде вернуть любимому сохраненный ею его носовой платок. Для этого она, по ее словам, совершила путешествие в Рим, обошла вокруг собора Святого Петра, потом вернулась домой. Она без денег прошла всю Ломбардию, а всю каменистую Савойю прошла без башмаков.

Писатель-сентименталист так характеризует бедную девушку: «Мария была хоть и невысокого роста, однако отличалась необыкновенным изяществом сложения — горе наложило на черты ее налет чего-то почти неземного — все-таки она сохранила женственность — и столько в ней было всего, к чему тянется сердце и чего ищет в женщине взор...»

¹ Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 581.

Заканчивает свое произведение Стерн гимном чувствительности:

Милая Чувствительность! неисчерпаемый источник всего драгоценного в наших радостях и всего возвышенного в наших горестях! Ты приковываешь твоего мученика к соломенному ложу — и ты же возносишь его на Небеса — вечный родник наших чувств! — Я теперь иду по следам твоим — ты и есть то «божество, что движется во мне» — не потому, что в иные мрачные и томительные минуты «моя душа страшилась и трепещет разрушения» — пустые звонкие слова! — а потому, что я чувствую благородные радости и благородные тревоги за пределами моей личности — все это исходит от тебя, великий, великий Сенсориум мира!

Сентиментализм
Гёте

Сентименталисты отвергли городской образ жизни и городской менталитет, как основанные на разуме, противопоставив им чувство. В описании чувств и жизни своих героев они были реалистами, потому и вызывали их произведения такую реакцию, о которой писал А. Герцен: «В 1839 г. «Вертер» попал мне случайно под руки. Это было во Владимире; я рассказал моей жене, как я мальчиком плакал, и я стал ей читать последние письма... и когда дошел до того же места, слезы полились из глаз, и я должен был остановиться».

Юный Вертер — необычайно одаренный, образованный, эрудированный молодой человек. Достаточно прочесть описания им своих чувств от общения с природой:

Душа моя озарена неземной радостью, как эти чудесные весенние утра, которой я наслаждаюсь от всего сердца. Я совсем один и блаженствую в здешнем краю, словно созданном для таких, как я. Я так счастлив, мой друг, так упоен ощущением покоя, что искусство мое страдает от этого. Ни одного штриха не мог бы я сделать, я никогда не был таким большим художником, как в эти минуты. Когда от милой моей долины поднимается пар и полдневное солнце стоит над непроницаемой чащей темного леса, и лишь редкий луч проскальзывает в его святая святых, а я лежу в высокой траве у быстрого ручья и, прильнув к земле, вижу тысячи всевозможных былинки и чувствую, как близок моему сердцу крошечный мирок, что снуют между стебельками... и чувствую близость всемогущего, создавшего нас по своему подобию, веяние вселюбящего, судившего нам парить в вечном блаженстве...

Он блестяще знает античную и средневековую поэзию и совсем юный судит о ней с компетентностью зрелого критика. И даже предмет его безумной страсти Лотта в прощальном свидании говорит ему: «Будьте благоразумны! Сколько разнообразных наслаждений дарят вам ваши знания, ваши способности, ваш ум!»

Но безумная страсть затмила собой все. Он принимает решение уйти добровольно из жизни, потому что без Лотты она

кажется ему бессмысленной. С восторгом принимает от слуги пистолеты, потому что их передала ему Лотта, пишет прощальное письмо, очень сентиментальное: «Они были в твоих руках, ты стирала с них пыль, я осыпаю их поцелуями, — ведь ты прикасалась к ним. И ты, небесный ангел, покровительствуешь моему решению! Ты, Лотта, протягиваешь мне оружие, из твоих рук хотел я принять смерть, и вот теперь принимаю ее.» И Вертер стреляется, подобно тому, как бросается в пруд бедная Лиза (Карамзина), как сходит с ума Мария (Стерна).

Для героев сентиментализма чувства, любовь превыше всего, и когда они гибнут, с ними гибнет и герой.

Сентиментализм
в живописи.

Ж.-Б. Грёз
Значительно в меньшей степени, чем в литературе, сентиментализм существовал и в живописи. В духе сентиментализма работал, создавая свои картины *Жан-Батист Грёз*. Умиление, чувствительность перед скромными человеческими добродетелями, восхищение ими — вот что мы видим на его полотнах. В основном сентиментализм в живописи появился под влиянием художественной литературы: во Франции — под влиянием Дидро и его морализаторского творчества, романов Руссо и его уроков добродетели.



Ж.-Б. Грёз. Деревенская помолвка. В картинах Грёза, которые хвалил Дидро за нравственность их содержания, с помощью жестов, поведения, одежды персонажей и подробностей обстановки воспеваются добродетели среднего сословия

Именно под их влиянием Грёз предпринял попытку преобразовать живопись в школу морали, попытавшись посредством слишком легких эффектов привить добрые нравы. Это он попытался сде-

лать посредством трогательной сентиментальности, в конечном счете скучной и надоедливой. «Отец семьи, объясняющий Библию», «Паралитик, которому помогают дети», «Наказание непослушного сына» — таковы красноречивые названия полотен Грёза, вскрывающие его морализаторские намерения. Живопись у него опускается в разряд народной образности.

В «Салоне» 1763 г. Дидро высказал свою положительную оценку, а также, надо полагать, и положительную оценку своего поколения этим патетическим проповедям Грёза.

Прежде всего Дидро называет Грёза «своим» художником. И Дидро говорит, что, не останавливаясь на его мелких композициях, за которые он будет обязан высказать художнику, что они доставили ему много приятных мгновений, он тотчас же обратился к его картине «Сыновняя любовь», которую, по его мнению, следовало бы назвать «Воздаяние за хорошее воспитание».

Дидро пишет, что жанр ему понравился — это моральная картина. И как же не понравиться, если слишком долго кисть художника создавала картины, посвященные дебошам и порокам?

Но должны ли мы быть довольными тем, что картины Грёза конкурируют в своем воздействии на нас с драматической поэзией? Особенно в том, что касается обучению нас добродетели?

И обращаясь к Грёзу, Дидро советует ему продолжать мужественно идти той же дорогой. Он советует писать ему такие картины, о которых он не пожалел бы, расставаясь с жизнью.

Чтобы он сам, как и любой зритель, был подобен встреченной в Салоне девушке, воскликнувшей с очаровательной живостью, рассматривая картину «Паралитик»: «Боже мой! Как он меня трогает!»

И сам Дидро говорит, что если он еще раз взглянет на картину, заплачет, потому что, когда он видит этого выразительного и патетического старика, чувствует, как смягчается его душа, и слезы готовы литься из его глаз.

15.7. Реализм

Реализм — это форма художественного сознания Нового времени, началом которой считаются 30-е годы XIX в. Существование реализма как художественного стиля и направления в культуре способствовало выработке в его лоне целого ряда художественных и эстетических принципов, присутствие которых в том или ином произведении культуры позволяет безошибочно отнести его к произведениям реалистического направления.

Особенности реализма — основополагающий принцип реализма с самого момента его становления — *объективное отражение действительности* и ее главных, существенных сторон в сочетании с *высотой и истинностью авторского идеала*.

К представителям этого направления человечество относит и французских писателей — Стендаля, Бальзака, Флобера и русских писателей — А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского и др. Их творчество позволяет четко определить наиболее характерные черты этого художественного стиля и направления.

Становление реализма осуществлялось постепенно, по мере усложнения самой действительности, ее плюрализации в связи с усложнением общественных отношений, развитием экономики, производства, техники и самой культуры, получившей в связи с этим новые средства и инструменты для своего совершенствования.

И потому реализм как самодостаточное направление, явно отличающееся от своих предшественников, в первую очередь от романтизма, сложился не сразу. Такие великие представители реализма, как Пушкин и Стендаль, сочетали в своем творчестве реалистическое видение окружавшего их мира с субъективной идеализацией отдельных его сторон. Это сочетание и способствовало формированию такого важного принципа реализма, как выявление *типичных личных и социальных конфликтов, типичных человеческих характеров и типичных ситуаций*. При этом «типичное» не означает «абстрактное». Типичное в реализме означает максимальную конкретизацию во всех отношениях: в историческом, национальном и человечески индивидуальном плане.

Длительное существование реализма способствовало тому, что способы его проявления, его формы становились все более разнообразными. Но первоначально такими формами были формы самой жизни.

Еще одна особенность реализма — интерес к *проблеме личности*, к проблеме духовного мира индивида. В произведениях реалистов действуют не только обычные простые люди, но и выдающиеся личности (например, Кутузов и Наполеон). Особенность реалистического подхода к ним состоит в том, что они не обожествляются, они действуют как выдающиеся личности, которым не чуждо ничто человеческое.

Реализм Стендаля — рассмотрим некоторые особенности реализма Стендаля и на его примере особенности реализма вообще в их конкретном проявлении. Сюжет романа «Красное и черное» Стендаль заимствовал из реальной действительности. В 1827 г. суд города Гренобля рассматривал дело, вызвавшее много шума. Молодой человек был обвинен в убийстве, которого он и не отрицал. Его приговорили к смертной казни и казнили. История это обошла все газеты Франции, читал ее и Стендаль.

Произведение это, хотя и реалистично, но сложно для разбора, потому что отражает сложную жизнь самого автора.

С юности его чувства были сосредоточены на одной мысли — принести пользу отечеству, и это чувство привело его к любви к Наполеону, который, по его словам, «любил Францию со всей беззаветностью влюбленного»¹. Вспомним слова Лермонтова о Наполеоне, который сыну «обещает полмира, а Францию только себе».

Пятнадцать лет следовал Стендаль за армией Наполеона в Германии, Франции, России. Затем наступает трудный и печальный период его жизни.

Несмотря на трудности, воспитанные в детстве правдивость и благородство не оставляют Стендаля. Великолепно зная, как опасно было в ту пору говорить и низложенном императоре, он помещает в одной из свих книг восторженное посвящение дорогому его сердцу Наполеону:

Несмотря на ваши ошибки, которые принесли больше ущерба вам самому, чем нашей родине, беспрестанное потомство станет оплакивать битву при Ватерлоо. Оно убедится, что действие требует силы и порождает ее... Благодаря вам во Франции целых четырнадцать лет партии не враждовали между собой, вы первый принудили шуана и якобинца стать французами, и только французами, и вы сами, государь, подняли на такую высоту слово «француз», что рано или поздно шуаны и якобинцы обнимутся у подножия вашей триумфальной арки. И это благоденствие, самое большое из всех, какие могут выпасть на долю нации, в один прекрасный день обеспечит Франции вечную свободу.

Итак, главное достоинство писателя Стендаля — это благородство, стремление не быть человеком заурядным, человеком низменным, что и становится принципом его творчества, ибо о главных своих героях — Жюльене Сореле («Красное и черное»), Фабрицио дель Донго («Пармская обитель»), Люсьене Левене («Люсьен Левен») — он мог, подобно Флоберу, другому великому реалисту Франции сказать: «Это я», как Флобер сказал о своей героине Эмме Бовари.

Благодаря уму и благородству Стендалю удавалось подниматься над страстями, присущими людям посредственным. И таковы же его главные мужские герои. Как пишет о нем Моруа, Стендаль не обладал ни тщеславием, ни честолюбием. И читателям в своем дневнике он советовал: «Жизнь слишком коротка, и не следует проводить ее, пресмыкаясь перед жалкими негодьями», «друг читатель, не проводи свою жизнь в страхе и в ненависти».

Француз XVIII века, Стендаль преклонялся перед разумом и логикой. И его реалистическое кредо, кредо писателя-философа в таких словах: «Для того чтобы быть хорошим философом, надо обладать ясным умом Вольтера и не иметь иллюзий».

¹ Стендаль. Собр. соч. Т. 2. С. 207.

К этому он присоединяет патетику Наполеона и свою систему, которую он определил как «искусство жить».

Значительное место в этом искусстве Стендаль отводит страстям. Ему нравятся люди, самозабвенно отдающиеся страстям, на первое место из которых он ставит любовь.

В трактате о любви Стендаль различает четыре вида любви: любовь-страсть, которая заставляет людей забывать о тщеславии; любовь-влечение, физическая любовь и любовь-тщеславие, которую Стендаль презирает.

«Классическим» называет Моруа положение Стендаля в трактате о любви — положение о «кристаллизации чувств», означющее субъективный характер любви, в большой мере зависящей от любящего, нежели от предмета любви.

Эти свои идеи Стендаль выражает через некоторых своих персонажей. Как он это делает, Моруа объясняет на примере действий бродячих актеров-кукольников (марионеток). У них с собой всегда был сундучок, из которого они доставали короля, королеву, то черта, то крестьянина. «Стендаль походит на этих бродячих комедиантов, — пишет Моруа. — Когда он приступает к сюжету новой книги, у него всегда наготове сундучок с марионетками»¹.

И Моруа выделяет четыре такие «марионетки» у Стендаля. Это человек, которым хотел бы быть сам Стендаль. В «Красном и черном» это юный семинарист, в «Люсьене Левене» Стендалю захотелось видеть себя в роли сына банкира, в «Пармской обители» он старается представить, каким бы он был, родись итальянским вельможей. Вторая «марионетка» — это женщина, которую Стендаль мечтает полюбить. В «Красном и черном» это госпожа де Реналь, в «Пармской обители» — Клелия Конти. Третья «марионетка» — это женщина, которой мог бы быть сам Стендаль, если бы он родился женщиной, — Матильда де ля Моль в «Красном и черном», женщина, как и сам Стендаль, наделенная энергией человека Возрождения, всю жизнь бывшего для Стендаля идеалом. И, наконец, четвертый персонаж — это могущественный и благодетельный человек, который очень легко мог бы удовлетворить все желания Стендаля. В романе «Красное и черное» — это маркиз де ля Моль, в «Пармской обители» — граф Моска.

Такому доброму и могущественному персонажу обязательно противостоит первейший негодяй, враждебный герою и мешающий ему осуществить свои мечты.

Таким образом, схема романов Стендаля довольно проста, что не мешает им быть подлинными шедеврами.

¹ Моруа А. Литературные портреты. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 157.

Итак, прочитав в газете криминальную историю, Стендаль в рамки реальной жизненной драмы ввел своих марионеток.

Получился гениальный реалистический роман, в котором гибнет главный герой — Жюльен Сорель. Против этого возражали читатели, которым казалось, что Жюльен слишком умен и слишком благороден, чтобы стать убийцей госпожи де Реналь. Даже П. Мериме посчитал, что Жюльен у Стендаля слишком жесток. Но Стендаль, оставшись верным реальности, сохранил в романе убийство. А известный французский философ А. Ален, учитель Моруа, посчитал развязку «поистине великолепной», а Моруа написал: «Что может быть гениальнее самой жизни?»

Реализм Стендаля проявился также в его верности описанной им исторической действительности. Прежде чем написать «Пармскую обитель», Стендаль изучал старинные рукописи и многие произведения, посвященные истории Пармы, Италии в целом, эпохе Наполеона. Общественные проблемы занимали его не меньше, чем душевные переживания его героев.

Идея национального возрождения в «Пармской обители» сочетается с темой Французской революции и ее последствий как для Франции, так и для Италии.

Изображая повседневную жизнь Пармского княжества, Стендаль на страницах своего произведения показывает драму патриотических идей, героический деяний, возвышенной страстной любви.

Реализм его проявился при описании битвы при Ватерлоо. Это событие, которому посвящали свои произведения многие крупные писатели, такие, как Виктор Гюго. Стендаль нашел свои художественные средства, чтобы выразить свое отношение к катастрофе, постигшей его кумира: глазами своего героя Фабрицио дель Донго он стремился запечатлеть отдельные стычки и мелкие факты воюющих армий этой «битвы народов». Это не помешало «участию» в этих «фактах» выдающихся исторических деятелей, описанных самым реалистическим образом. Вот пример:

Фабрицио остановился и увидел, что он оказался шагов на двадцать впереди генералов, справа, и что они как раз смотрят в эту сторону в подозрительные трубки. Повернув обратно, чтобы занять свое место в хвосте эскорта, стоявшего в нескольких шагах позади генералов, он заметил, как один из них, самый толстый, повернулся к своему соседу, тоже генералу, и с властным видом что-то говорит, как будто распекает его и даже чертыхается. Фабрицио не мог подавить любопытства и, невзирая на совет своей приятельницы-тюремницы помалкивать, заговорил с соседом, искусно составив короткую, очень правильную, очень гладкую французскую фразу:

— Кто этот генерал, который разносит своего соседа?

— Вот тебе на! Маршал.

— Какой маршал?

— Маршал Ней, дурень? Где же это ты служил до сих пор?

Фабрицио, юноша очень обидчивый, даже не подумал разгневаться за оскорбление; он с детским восхищением смотрел во все глаза на знаменитого князя Московского, храбрейшего из храбрых¹.

Глубокое владение методом психологического анализа, стремление к исторической достоверности создают у читателя ощущение присутствия при событиях, так мастерски описанных гениальным реалистом.

На примере Стендаля видно, что реализм внимательно относился к историческим и социальным событиям и проблемам. И не случайно автор «Капитала» К. Маркс писал, что о развитии капитализма из произведений Бальзака он узнал больше, чем из всех сочинений экономистов. Бальзак создал целый мир своей эпохи, оставив нам историю целого общества, запечатлев портреты двух тысяч героев этого мира — судей, врачей, ростовщиков, стряпчих, государственных деятелей, купцов, светских дам, куртизанок.

В творчестве Стендаля и Бальзака, великих писателей и великих реалистов еще присутствовали элементы романтизма. Окончательным его разрушителем был Гюстав Флобер, автор романа «Госпожи Бовари», которую Моруа назвал «книгой беспощадной», почти циничной «вследствие сурового реализма персонажей, их речей и поступков».

Реалист Лев Толстой создает образ Пьера Безухова — человека духа, который в результате выпавших на его долю испытаний (мастерски и гениально описанных Толстым), превращается в подлинно духовное явление, превыше всего ценившее духовность, природу которой так великолепно раскрыл русский философ И.А. Ильин.

В русле реализма работали очень разные по своим художественным средствам и проблематике творцы.

Первоначально применявшееся только к художественной литературе, понятие «реализм» со временем распространилось на живопись и музыку.

Во всей своей совокупности реалистические произведения являются художественной формой, выполняющей гносеологическую функцию, функцию познания различных сторон действительности: истории, психологии, политики, этики, философии. Это картины Ильи Репина и Василия Сурикова, оперы Модеста Мусоргского и Александра Бородина, произведения Федора Достоевского, Антона Чехова, Александра Солженицына и множество др.

¹ Стендаль. Пармская обитель. — М., 1981. — С. 53.

15.8. Социалистический реализм

История возникновения термина

Термин «социалистический реализм» появился в 1932 г. как обобщение художественной практики советского искусства, и, конечно же, он был результатом «декретирования» сверху. Поиски термина продолжались на протяжении нескольких лет, начиная со второй половины 20-х гг. XX в. В них принимали участие многие деятели советской культуры. Адекватное представление о том, как проходили поиски нужного термина дает книга «О политике партии в области литературы и искусства»¹, в которой собраны соответствующие факты и архивные материалы.

Некоторые писатели, такие, как Ф. Гладков и Ю. Либединский, предлагали назвать реализм в советском обществе «пролетарским», о чем Ю. Либединский говорил в своем докладе «О работе ВАППа» на заседании Всероссийской ассоциации пролетарских писателей 25 марта 1928 г.

Что мы видим вокруг?—спрашивал докладчик.—Развертывание культурной революции, усложнение личности, обогащение психики, общий рост масс. Показать все эти процессы роста и является задачей пролетарского писателя; показать не просто в отвлечении, но через столкновение (взаимоотношение) личности с окружающей средой. Здесь нужна писательская культура; нужно уметь из тысячи отдельных черт описываемых героев выбрать самое основное и классово нужное и методом пролетарского реализма показать место и роль отдельного человека в коллективе².

В. Маяковский предлагал считать основным методом пролетарской литературы *тенденциозный реализм*. А.Н. Толстой противопоставлял «эстетизму литературу *монументального реализма*. Ее задача—человекотворчество. Ее метод—создание типа. Ее пафос—всечеловеческое счастье, — совершенствование. Ее вера — величие человека. Ее путь — прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создавать тип большого человека³.

Поскольку конечная концепция социалистического реализма соединила все более или менее значимые высказывания деятелей культуры и компартии того периода, имеет смысл привести и другие высказывания. Так, в записной книжке одного из партийных кураторов искусства записаны слова, относящиеся к 1926 г.

Наш реализм с социалистическим содержанием, он согрет теплом конечной цели, в противовес буржуазному реализму, сосредоточиваю-

щему внимание на отдельной личности, — наш реализм будет личность брать в совокупности условий, окружающих ее, воздействующих на нее¹.

К началу 30-х гг. советские писатели все больше сходились на определении своего метода как социалистический реализм. В передовой статье «Литературной газеты» от 29 мая 1932 г. говорилось: «Массы требуют от художника *искренности, правдивости, революционного социалистического реализма* в изображении пролетарской революции»².

Однако термин был утвержден окончательно, когда по вопросу высказался Сталин. 26 октября 1932 г. на квартире М. Горького состоялось совещание писателей, на котором присутствовал Сталин. Обсуждались вопросы литературы и среди них вопрос о творческом методе. Сталин следующим образом высказал свое видение проблемы:

Если художник *правдиво* будет показывать нашу жизнь,—сказал он,—то в ней он не мог не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистическое искусство. Это и будет социалистический реализм³.

Таким образом в окончательном виде вопрос был решен «непререкаемым» авторитетом того времени. И потому совершенно правыми были те критики социалистического реализма, которые утверждали, что это абсолютно искусственная концепция не более, чем порождение культа личности.

Теоретическая основа социализма — марксизм и ленинский принцип партийности

Теоретической основой социалистического реализма была *марксистская идеология*, создатели которой с момента начала ее формирования ставили целью выработку тотального мировоззрения, охватывающего вопросы природы, общества, мышления, а также культуры во всех ее аспектах.

Основополагающее марксистское положение по вопросам культуры — положение о том, что духовная культура имеет надстроенный характер и является производной от культуры материальной. Словом, сложное — порождение простого. Тот факт, что «марксизм в силу характера и способа мышления его создателя был наглухо закрыт для духовной проблематики»⁴, породило в марксизме редуцированную концепцию духовной культуры, литературы и искусства, которая и явилась теоретической основой социалистического реализма.

Сущность зрелого марксизма состояла в том, что главной силой исторического процесса был признан пролетариат, миссию

¹ См: О политике партии в области литературы и искусства. — М., 1958.

² На литературном посту. 1928. № 8. С. 34.

³ Толстой А.Н. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 13. — С. 286.

¹ Цит по: О политике партии... Указ соч. С. 108.

² Там же. С. 110.

³ О политике партии... С. 111.

⁴ Ципко А. Хороши ли наши принципы. // Новый мир, 1990. № 4. С. 197.

которого создатели марксизма видели в создании справедливого общества.

Экстраполяция учения о пролетариате как основной движущей силе исторического процесса на область советской эстетики способствовала упрощенности многих ее положений, например, таких, как понимание искусства как обусловленного экономикой, якобы диктующей ему характер его развития и эволюции.



В. Мухина. *Рабочий и колхозница*, 1937.

Скульптура — символ соцреализма: отражает одну из идеологических доминант марксизма-ленинизма — союз рабочего класса с крестьянством

На основе марксистской идеи о руководящей роли компартии в обществе в эстетике была сформулирована идея о *подконтрольности искусства* и необходимости руководить им как мощнейшим средством воспитания масс. На практике это привело к созданию цензуры и тотальному контролю за художественной деятельностью в СССР.

Одновременно были сформулированы принципиальные идеи концепции социалистического реализма: идея классовости и партийности искусства, социального долга художника перед партией

и народом, идея непримиримости по отношению к буржуазной культуре, идея необходимости осознания художником своей роли в формировании у народа коммунистической убежденности.

Одно из важнейших положений марксизма — идея о восходящем развитии истории через смену общественно-исторических формаций. Каждая из новых формаций — более совершенная и является новой более высокой ступенью в развитии свободы. Все развитие истории — целенаправленное движение к коммунизму. В закономерностях исторического процесса изначально заложен исторический оптимизм. С этим связан категорический императив социалистического реализма — *искусствосоциалистического реализма должно быть пронизано оптимизмом, жизнеутверждающим пафосом, верой в торжество коммунизма*. По словам Ю. Борев, искусство социалистического реализма

должно утверждать установленный революцией строй, не критиковать (*не мешать*) ни это общество, ни его руководство (партбюрократию и правительство) и поддерживать коммунистическое строительство (впрочем, на уровне оправдано и даже председателя колхоза критика допустима; в исключительных обстоятельствах 1941—1942 гг. с личного разрешения Сталина в пьесе А. Корнейчука «Фронт» допускалась критика даже командующего фронтом)¹.

Основополагающая идея марксизма о том, что общественное сознание — всего лишь отражение общественного бытия не только ограничивало творческие возможности художников-современников социалистического реализма, несмотря на все оговорки, но и лишило несколько поколений советских людей адекватного восприятия классических произведений искусства и литературы.

Это было связано также с тем, что указанная марксистская закономерность общественного развития сочеталась с принципом историзма — утверждением неповторимости прожитых людьми форм общественного бытия. Раз неповторимы формы общественного бытия, неповторимы и зависимые от него формы художественного мышления, и созданные в определенный исторический период произведения могут иметь только историческое значение.

Этот тезис Маркс развивает на примере античного эпоса:

Относительно некоторых форм искусства, например, эпоса,— писал Маркс,— даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого

¹ Борев Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 114—115.

искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств¹.

Развитие искусства не подтвердило утверждение Маркса о преходящем характере такой его формы, как эпос. На новом историческом материале были созданы такие замечательные эпические произведения, как «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Будденброки» Т. Манна, «Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси и многие др.

Социалистический реализм и его адепты использовали данное положение Маркса для отрицания общечеловеческих ценностей, для дискредитирования положений классической эстетики как несоответствующих их классовому характеру и принципу партийности.

А между тем ленинский принцип партийности является одним из основополагающих теоретических принципов социалистического реализма. Он результат развития марксовского принципа классового характера искусства.

Принцип партийности искусства враждебен принципу общечеловеческих ценностей, которым в своем творчестве руководствуется художник. Вот как понимался этот принцип сторонниками социалистического реализма:

Коммунистическая партийность—исторически высшая ступень народности искусства заключается в глубоко правдивом отражении в нем жизни народа².

Признавая историческое изменение принципа партийности, его сторонники понимали это следующим образом: в досоциалистический период определяющим качеством передового искусства признавался «критический пафос», а после социалистической революции на первый план выдвигается «утверждающее начало», т.е. апологетика, «вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического» в сочетании с «облегчением всего того, что противодействует движению общества вперед».

Содержание метода соцреализма В советских учебниках по эстетике социалистический реализм определялся как ведущий творческий метод прогрессивного искусства, основывающийся на ленинском принципе партийности и народности искусства, предполагающий правдивое изображение действительности в развитии ее ведущих тенденций в сочетании с отчетливым осознанием своей роли в формировании у народа коммунистической убежденности высокой нравственности и хорошего эстетического вкуса.

Задача социалистического реализма состояла в том, чтобы показывать действительность в ее революционном развитии в целях воспитания масс в духе коммунистических идеалов.

Главным в социалистическом режиме было выражение в художественных образах жизненной правды с позиций коммунистического мировоззрения. Считалось, что произведения, созданные в духе социалистического реализма, духовно обогащали человека, помогали становлению его активного отношения к действительности, что означало непримиримость к пережиткам прошлого, непримиримость ко всему, что препятствовало продвижению общества к коммунизму. Писатели должны были показывать действительность в революционном развитии, в этом виделось преимущество, например, творчества М. Горького перед творчеством А. Куприна и Л. Андреева, позиция которых считалась позицией «отвлеченного гуманизма».

Итак, социалистический реализм—это искусство, обслуживающее потребности тоталитарного общества. Яркий пример произведения социалистического реализма — роман М. Шолохова «Поднятая целина». Это и есть «пример» изображения действительности в ее «революционном развитии», где, как писали критики того периода, писатель показал, как у рядовых колхозников Гремучего Лога «появляются ростки нового, подлинно коммунистического». И все это происходило, когда лучшая, наиболее работоспособная часть крестьянства либо сознательно обрекалась властью на голодную смерть, либо в вагонах для скота вывозилась без всякого имущества в голые степи Казахстана.

Концепция социалистического реализма, как и вся тоталитарная идеология, предельно лицемерна. На словах ее идеологи проповедовали «бережное отношение к талантам», на деле—таланты преследовались и уничтожались. Достаточно вспомнить творческую и человеческую судьбу О. Мандельштама, М. Булгакова, А. Платонова А. Солженицына; достаточно вспомнить Постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г., где о талантливейшей поэтессе XX в. А. Ахматовой говорилось, что произведения этой не то монахини, не то «блудницы» не могут правильно воспитывать молодежь, что ее творчество вообще не может быть терпимо, а М. Зощенко был назван мещанином и пошляком, «бессовестным литературным хулиганом».

В эпоху социалистического реализма торжествовала зловещая формула основоположника социалистического реализма М. Горького: «Если враг не сдается, его уничтожают».

И действительно, наиболее стойкие либо оказывались в ГУЛАГе, либо эмигрировали. Оставшиеся либо молчали, либо нравственно ломались, принимая «законы» социалистического реализма. Социалистический реализм — это не художественный метод, это

¹ Марксистско-ленинская эстетика. — М., 1973. — С. 395.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 736.

идеологический инструмент подавления свободы и полного подчинения искусства целям тоталитарного государства.

15.9. Модернизм

Модернизм — это художественный стиль европейского искусства конца XIX—XX вв. Особенно отчетливо модернизм проявился в архитектуре, где использовались новые технические средства, свободная планировка, своеобразное архитектурное оформление для создания подчеркнуто индивидуализированных зданий. Яркий пример этого стиля — собор Саграда Фамилья в Барселоне испанского архитектора *Антонио Гауди* (1852—1926).

Модернизм распространяется на изобразительное искусство, театр, музыку, литературу. Влияние модернизма сказывается и на философии.



А. Гауди. Собор Саграда Фамилья (Святое семейство) в Барселоне

На зов нового времени откликается и архитектура.

Гауди комбинирует текущие формы Ар Нуво с элементами арабской и испанской, средневековой архитектуры, обогащая их своей поразительной изобретательностью

Как все новое, эстетика которого разительно отличается от предшествующей культуры, модернизм очень быстро приобрел

как фанатичных поклонников, так и агрессивных противников, которых особенно много было в идеологической сфере. Отрицательная оценка модернизма особенно долго сохранялась в советской культуре, о чем свидетельствует работа профессора Санкт-Петербургского университета М.С. Кагана «Философия культуры» (1996).

Культура модернизма, по мнению Кагана, антиприродна, антисоциальна, за что общество «мстит», разрушая ее и уничтожая ее носителей в ходе революций. Эту культуру он называет также «античеловечной».

На смену классической европейской культуре модернизм, по мнению Кагана, принес скепсис, декаданс, иррационализм, сознание бессмысленности жизни. Стремление философов-классиков к созданию глобальных теоретических систем объявляется бесплодным. Философия дробится на множество течений и утрачивает былое влияние на умы.

В искусстве модернизм отказывается от изображения реального мира и провозглашает «беспредметность» в качестве главного художественного принципа. Абсурд, абстракция, сюрреализм — принципы модернизма, развенчивающие нравственные и эстетические идеалы предшествующей эпохи.

Однако далеко не все теоретики модернизма согласны с такой его оценкой, хотя бы потому, что это движение было слишком многообразным для того, чтобы оценивать его столь однозначно. Модернизм включал в себя множество «подстилей», отошедших от традиции внешнего подобия и утверждавших новый подход к изображению бытия.

Теоретической основой искусства модернизма явились эстетические концепции таких философов XX в., как Б. Кроче, А. Бергсон, Г. Рид, К. Г. Юнг и др.

Французский философ *А. Бергсон* (1859—1941) пробудил у образованной публики интерес к философским проблемам, осуществил переоценку метафизических ценностей, поднял новые проблемы в психологии, обозначив и выделив «движущую реальность» человеческого бытия.

Главными в эстетической концепции Бергсона были интуиция, с помощью которой человек получает непосредственный и прямой опыт действительности, и «духовная энергия». Абстрактному метафизическому времени Бергсон противопоставил психологическое время, конкретную «длительность», свободную и созидательную, которая, по его мнению, и является фундаментом, внутренней природой сознания.

Интуиция человека, а не его разум устанавливает контакт с миром на уровне «внутреннего Я», устремляющегося ввысь в виде «жизненного порыва».

Большое значение для искусства XX в. имела идея Бергсона о роли эмоционально-образного художественного мышления, важного для «живой гибкости культуры», а также его идея божественно озаренного гения, способного увлечь человечество к духовности и проложить путь к «открытому обществу».

Итальянский мыслитель *Б. Кроче* также в своей эстетической концепции главную роль отводил интуиции, которая, будучи у него «интуицией-выражением», представляла собой некое прото-событие, в котором в свернутом виде уже присутствуют все «формы духа», а культура есть не что иное, как разворачивание этих форм. Идея Кроче о том, что реальна только жизнь духа, явилась основополагающим принципом искусства модернизма.

Эстетическая концепция Кроче, в соответствии с которой искусство есть лирическая интуиция, господствовала в эстетике на протяжении трех первых десятилетий XX в.

В статье «Эстетика», написанной для Британской энциклопедии в 1946 г., Кроче дает следующее определение искусства: искусство — это выражение чувств, простой, но имеющий первостепенное значение акт воображения. Оно конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта. Не связанное с понятиями истины или нравственности, искусство является переходом человека от детского восприятия к четкой членораздельной речи.

Проблема интуиции и ее роли в искусстве находит свое дальнейшее развитие в творчестве *Г. Пуга* (1893—1968), представителя неинтуитивизма. Он автор многих книг по эстетике, и его неинтуитивистская эстетика формы также явилась теоретической основой искусства модернизма.

В своей автобиографии Рид пишет о потере человечеством детской непосредственности, связывая это с недооценкой интуиции. В течение четырех столетий человек основывал свою деятельность на математической рассудочности и накоплении положительных фактов. Это сделало его активным, сильным, энергичным и хладнокровным, но лишило непосредственности и живости чувств. И, опираясь на собственный опыт, он советует поднать значение чувств и интуиции в жизни и творчестве.

В этом Рид опирается также на философию Бергсона, считавшего, как отмечалось, интуитивный способ общения с действительностью более утонченным, отличающимся глубиной проникновения.

Творческая интуиция дает возможность художнику вкладывать в свое творчество максимум выразительности. Непосредственность восприятия помогает ему передавать свои ощущения окружающим.

Бергсон считал, что научный подход слишком долго задерживал на себе внимание человечества и что простота, отзывчи-

вость и здравый смысл вновь войдут в нашу жизнь только тогда, когда художественное восприятие жизни займет надлежащее место в повседневных делах человека. Такой же точки зрения придерживался и Рид. Сущность эстетического Рида видел в форме, творящейся интуитивно и потому не подлежащей анализу рациональными средствами. Странник абстракционизма, Рид проделывает долгий путь исследования истории искусства, чтобы доказать, что путь к абстракционизму начинается с Рембрандта, у которого имеет место отход от «внешне достоверного жизнеподобия к символическому постижению личности и ее глубин. Эта эволюция художественного сознания находит свое завершение в творчестве П. Клее».

Эстетическая концепция Рида сформировалась не только под влиянием Бергсона: на нее большое влияние оказала фрейдистская концепция индивидуального и коллективного бессознательного, воспринятого Ридом в качестве источника художественного творчества. Концепции Юнга и Фрейда явились для Рида аргументами для обоснования нефигуративного искусства модерна. Именно концепцией архетипов Юнга Рид объяснял механизм закрепления и передачи чувственного опыта в процессе развития искусства.

Эстетическая концепция Рида, на наш взгляд, важна как оправдание нефигуративного искусства модернизма XX в. перед теми теоретиками, как Каган, и теми многочисленными зрителями, которые на протяжении многих десятилетий его не принимали и не принимают до сих пор, хотя среди них были не только идеологически ангажированные люди или новички, впервые переступавшие пороги музеев современного искусства, но и такие выдающиеся знатоки культуры и мыслители, как И.А. Ильин.

В работе «О новом человеке» Ильин следующим образом критикует искусство модернизма:

«Творящий» без верховного Начала, без идеала, перед которым он преклоняется, не творит, а произвольничает, «балуется», тешит себя или просто безобразничает (наподобие Пикассо и других модернистов).

К.Г. Юнг в работе «Метаморфозы и символы либидо» (1912) написал о существовании в психике человека, наряду с индивидуальным бессознательным, более глубокого слоя — коллективного бессознательного как отражения опыта прежних поколений, запечатлевшегося в структурах мозга. Содержание его составляют общечеловеческие первообразы, названные Юнгом архетипами, например, образ матери-земли, героя, мудрого старца, демона, динамика которых лежит в основе мифов, символики художественного творчества.

И Рид, опираясь на данную концепцию Юнга, создает теоретическое «оправдание» модернизма.

Архетипы находятся в глубинных слоях подсознания и в ходе исторического развития оседают все глубже к глубже. Искусство, считает Рид, является способом объективации и организации чувственного опыта в осмысленные символические структуры.

При этом глубинный источник этих структур сохраняет свой интуитивистский статус. Предметность релятивна. Истинно духовная реальность — реальность культуры, создаваемая творческой активностью художников, деятельность которых лежит в основе всякой деятельности. Акт творчества — познавательный акт, формирующий знание. Изменение организующего наш опыт категориального аппарата мышления тождественно изменению реальности¹.

Искусство помогает человеку вторгаться в область неведомого и является «чувствительностью культуры». Художественное творчество выхватывает из глубин бессознательного очертания нового чувственного опыта, новой предметности. В процессе эстетического акта происходит овладение тем или иным фрагментом реальности, который обретает эстетическую форму.

Художник имеет обостренную интуицию и особо чувствителен, по мнению Рида, к своему внутреннему миру и к своему опыту. Этот опыт воплощается в художественном произведении.

Рид считает, что современное искусство обожествляется, так как остается загадкой для человека. Художник, согласно Риду, выражает в своих произведениях состояние собственной души. И только случайно он может выразить нечто объективное.

Идеи прагматизма также явились теоретическим обоснованием модернизма. Сторонники этой концепции рассматривают искусство как одно из средств решения проблем, встающих перед людьми в различных жизненных ситуациях, оно, по мнению сторонников прагматизма, является средством для приспособления человека к среде с целью его успешного действия.

Новое искусство XX в. «Нужно жить ослепленным»
Модернизм возникает в Европе в счастливые время: не случайно, первые 12 лет XX столетия получили название «блестящей эпохи». Сооружение Эйфелевой башни (1889), первые прорывы в небо авиаторов (К. Адер, 1897) были предзнаменованием тех успехов, которые в 1900 г. продемонстрировала Всемирная выставка в Париже. И интеллектуальная и художественная деятельность, живая и блестящая, хорошо согласовывалась с этой общей эйфорией.

Привлеченные репутацией французской школы живописи XIX в., художники со всего света собираются в Париже, где и

рождаются модернистские художественные движения: *набизм* (Боннар, Дени, Виллар), *фовизм* (Матисс, Вламинк, К. ван Донген), *кубизм* (Брак, Грис, Пикассо).

Новое искусство XX столетия сформировалось в период между 1884 и 1914 гг. Переворот в искусстве и философии этого периода сравнивают с изменениями, отметившими конец Средневековья, вызвавшими великое пробуждение Возрождения.

Впервые в истории Европы эстетическая эволюция осуществилась в полной независимости от моды, вкуса и нравов, «за пределами» всякого социального влияния. Ее единственные зачинщики, поэты и художники, ниспровергатели по определению, становятся чем-то таким, что отвергает общество: париями, изгоями, «проклятыми», осужденными официальной средой.

Будучи изолированными, эти парии находят друг друга и группируются, образуя новый тип товарищества, в кафе, вокруг какого-нибудь журнала, художественной мастерской. Придется долго ждать тех лет, что последуют за Первой мировой войной, чтобы благодаря новому снобизму и проникновению в область искусства финансовых спекуляций, общество реабилитировало богему и признало ее скандальные выходки.

В этой обстановке расцветают семена, брошенные в землю импрессионизмом, освободившим человека от реальности. Великой революцией окажется выбор художником в качестве материала творчества ощущений и впечатлений, этого нового, нового инстинктивного приближения мира видимости как первого средства познания и как отправной точки всего поэтического и художественного опыта.

С этим связано обновление Верленом и К. Моне самого понятия реальности, которую до тех пор всегда связывали с понятием объективности. Теперь реальность была неотделима от визуального, слухового и тактильного впечатления, которое она производила на художника. «Нужно жить ослепленным» — таков был лозунг новых художников. Такая их позиция совпадала с работами А. Бергсона о «прямой интуиции непосредственных данных», демонтировавшей рациональную и интеллигентную реальность пространства и времени, в то время как достижения научного и технического прогресса опрокидывали привычный ритм жизни, создавая ее новые измерения и давали вместе с только что родившимся кинематографом оригинальное видение вечной метаморфозы мира. Сама эпоха говорила «нет!» стабильной уверенности картезианского здания.

Все это и приводило к разработке в области искусства абсолютно новых понятий. Была провозглашена своеобразная «табула раза» (лат. чистая доска) предшествующим принципам, и ис-

¹ Борев Ю.Б. Указ соч. С. 292.

кусство перестало быть академической и конформистской дисциплиной, чтобы стать всегда живым, постоянно обновляемым опытом. Так и родились понятия «модернизм», «авангард». Этот исторический демарш потребовал от художника, чтобы его произведение всегда было живым источником.

Это соиздательное усилие объясняет осуществление многочисленных эстетических революций, ставших вехами XX века.

Набизм — своеобразный вариант стиля модерн, близкий к литературному символизму. Своим названием течение обязано Полю Серюрье (1863—1927), написавшему основателю набизма Морису Дени: «Я мечтаю о подлинном будущем братстве, состоящем исключительно из убежденных художников, влюбленных в прекрасное и доброе, демонстрирующих своими работами и своим поведением то непостижимое, что я определяю словом Наби». Это был эстетический, духовный и апостольский идеал, вдохновлявший Серюрье и эхом отразившийся в душах многих художников, среди которых были М. Дени, Э. Вюйяр, П. Боннар и К. Руссель, сгруппировавшихся в «братьев» вокруг Серюрье. Они считали себя посвященными в магическую тайну искусства, которому должны были служить, взывая к истине.

В чем состояла тайна набизма? Открыл ее Поль Гоген, и состояла она в наивном упрощении художественного видения, в плоскости, в двухмерных полотнах, которые конструировал цвет.

Программу Гогена для своих учеников, с которой набистов познакомил Серюрье, они сделали своим правилом, основным принципом которого было упрощение цветов: брать зеленое, насколько это возможно, фиолетовое, голубое, не смешивая их с белым — таковой была эта программа.

Набисты, вызывая шок (воими идеями «наивного» и «чистого» в искусстве, вслед за Гогеном признавали волшебную власть живописи. Провозглашая принцип «табула раза», близкий стилю модерн, набисты в своих произведениях, преимущественно декоративных, присоединяются к японской манере, идут в ногу с реальностью своего времени.

В свои произведения они вкладывают всю иронию искусства модерна.

Фовизм Понятие «фовизм» происходит от французского слова «дикий». Названное так направление существовало во Франции в 1905—1907 гг. Его членами были художники А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо, А. Дерен, Р. Дюфи, М. Вламинк, Ж. Брак. «Великое освобождение цвета», брошенное в живопись Э. Делакруа, оказавшее воздействие на импрессионизм Ж. Сёра и П. Сезанна, на короткий период суще-

ствования фовизма внезапно приобретает суверенное измерение. Цвет, эмансипированный магией искусства Гогена и Ван Гога, признававших за ним характер и личность воистину живого существа, через фовистскую экзальтацию достигает пределов пароксизма.

Ретроспективное обращение к Ван Гогу художников-фовистов позволило вылиться их страстному темпераменту и осуществить свои яростные требования.

Фовисты превозносили динамику самого творчества и хотели воссоздавать мир средствами обостренной чувственности, благодаря магии цвета, брызжущего прямо из тюбика на холст.

Фовизм родился вместе с работой Анри Матисса «Интерьер в Колиуре», где сюжетом композиции являются метаморфозы в цветных пятнах: зеленое пятно платья на розовом пятне простыни. Игра цветов Матисса никогда не была ядовитой, пронзительной, как у Дерена. Технику фовизма раскрывают «Заметки о художнике» Матисса. Статья, опубликованная в «Большом Ревю» в 1908 г., явилась эстетической программой фовизма.

Если на белом холсте, — писал Матисс, — я располагаю ощущения голубого, зеленого, красного, по мере того, как я прибавляю к этим ощущениям прикосновения кисти, каждое из этих предшествующих ощущений теряет свою значимость. Допустим, я должен нарисовать интерьер. Передо мной шкаф, он дает мне очень живое ощущение красного, и я кладу красное, которое меня удовлетворяет. Между этим красным и белизной холста устанавливается отношение. Чтобы положить рядом зеленое, чтобы сделать паркет желтым, нужно еще, чтобы между этим зеленым или этим желтым и белизной холста были отношения, которые меня удовлетворяли. Эти различные тона взаимно уменьшаются.

Нужно, чтобы различные знаки, которые я использую, были уравновешены таким образом, чтобы не разрушать друг друга. Для этого я должен упорядочить свои идеи: отношения между тонами следует установить таким образом, чтобы одни поддерживали других, а не ослабляли¹.

Художественная революция фовизма не опубликовала никакого манифеста. Это было движение спонтанное, которое в силу своей исключительной экзальтации не могло длиться больше, чем пламенеющий факел, как пишет французский исследователь Жан Тораваль.

В парижском осеннем Салоне 1905 г. разразился скандал. Критиков потрясла яростная витальность художников. Известна острота одного из них (Воксея), который при посещении Салона, увидев среди этих буйных полотен произведения скульптора Марка, написал: «Донателло среди диких». Это и дало название

¹ Цит. по: Основные этапы французской цивилизации. — Париж, 1969. — С. 454. (на фр. яз.).

группе этих художников, выражавших энтузиазм молодости необузданной витальностью.

Но хотя фовизм представлял собой определенный темперамент, состояния сознания, его вклад в развитие живописи перешел за собственные рамки, оказав влияние на несколько поколений художников. Придав цвету самостоятельное значение ценности, не связанной с действительностью, фовизм открыл новый мир: картина — это действительность в себе, существование которой больше никогда не станет предметом обсуждения. Говоря об этом искусстве Морис Дени заметил: «Это живопись за пределами случайности, живопись в себе, чистый акт рисования. Все характеристики представления и ощущения исключены из произведения искусства. Это собственно поиски абсолюта».

Вскоре для этого абсолюта живопись пожертвует сюжетом. Это будет явление *абстрактного искусства*, начало которому в 1910 г. положит русский художник В. Кандинский.

Посмертная выставка произведений Сезанна в 1907 г. положила конец фовизму. Многие художники, такие, как Брак, Дюфи, поставили его под вопрос. Этот момент рефлексии убил фовизм. Начинается новая художественная революция, буквальная интерпретация знаменитой фразы Сезанна о цилиндрах, конусах и сферах как сюжетах живописи. И это происходит в условиях индустриализации и модернизации современного мира, Всемирной выставки 1900 г. в Париже, открытия негритянского искусства, что вместе дает начало новой ориентации искусства в целом, уводя его от чувственных излишней к рефлексии, к лишению искусства пластичности, к геометрическому измерению.

Глаз был заменен разумом. Автором термина «кубизм» был тот же критик Воксель, которому искусство обязано термином «фовизм». Интеллектуальный демарш кубистов был попыткой вернуться к культуре рисунка, к конструкции, чтобы под видимостью увидеть существовавшую действительность, чтобы увидеть общее в вещах. Начало движению кубизма положила картина Пикассо «Авиньонские девушки», созданная в 1907 г. под непосредственным влиянием работы Сезанна «Купальщицы». Тенденцию своими работами продолжил Брак и ее вскоре поддерживали молодые поэты, такие, как Аполлинер, Сальмон и др.

Фактически возникла философия кубизма, принципы которой перевернули традиционный способ восприятия мира. Суть ее следующая: художник сводит каждый предмет к его существенным линиям, к простому объему, которые он сможет комбинировать по-своему усмотрению, создавая таким образом новое пространство. Для представления своего объекта художник должен быть аб-

солютно свободен в выборе той его части, которую сочтет наиболее интересной, даже если в действительности эта часть предмета ускользает от глаза. Художник сможет также, если захочет, воспроизвести ее в движении или в процессе трансформации.

В живописи как бы используется техника кинематографа или хронофотографии. Пример применения этой техники в живописи — картина Дюшана «Спускающийся по лестнице обнаженный», в которой художник разлагает сюжет на серию следующих друг за другом объемов, воспроизводящих различные положения тела в движении. Таким образом художник-кубист высвобождает из объекта интеллектуальную реальность, которая, по мнению кубистов, является единственной и фундаментальной истиной.



П. Пикассо. Авиньонские девушки.

Это первая кубистическая картина. Фигуры женщин сведены к элементарным геометрическим формам, разбивка изображения человеческого тела на составные части на площади холста выражает принципиально новый подход к живописному изображению

Таким образом вся кубистская живопись оказывается «подстрекательницей» разума, требующей инициативы со стороны зрителя. «Чувства деформируют, разум формирует», — говорил Брак. Художник не рисует больше, подобно тому как птица поет, и радость жизни, которую выражали фовисты, теперь далека.

Первую фазу кубизма, которую представляли вместе с Пикассо такие новые интеллектуалы от живописи, как Брак, Грис, Леже, Метхингер, Дюшам, Делоне и др., называли «аналитической». Эта живопись была грустной, неприветливой, одноцветной. Это

была серая поэзия действительности, геометрические конструкции современности, из которых изгнана музыка и поэзия. Никогда до тех пор живопись не была столь серьезной. И некоторые художники захотели освободиться от такой суровости, привнося в живопись цвет. Внесение цвета гуманизировало кубизм и положило начало его второй фазы.

Дадаизм и сюрреализм

Другими разновидностями модернизма были дадаизм и сюрреализм. Слово «дада» означает детский лепет, и именно это слово дало название литературно-художественному направлению в Европе в период 1916—1922 гг. Сложилось это течение в Швейцарии. Его представляли художники А. Бретон, Т. Тцара, М. Дюшан, Ф. Пикабия, М. Эрнст, Ж. Арп и др. Оно отразило воздействие на художников, философов и поэтов последствий Первой мировой войны, заставивших их поверить в абсурдность мира, любой человеческой системы и самого человеческого существования.

Родившись из войны, дадаизм и его вторая форма — сюрреализм в мысли и всех областях искусства явились отрицанием всех ценностей, выражением протеста и систематического разрушения, доходивших до отрицания искусства, искусство стали рассматривать как средство высвобождения подсознательного как средство преобразования мира. Отсюда первостепенная важность случайных данных: снов, галлюцинаций, безумия. Художник признает внешний мир, но лишь для того, чтобы его дезорганизовать, расшатать и посредством этого выявить подлинную тайну мира. Нужно разбить предполагаемую связность мира, чтобы пробудить разум к «высшей реальности», к «сверхреальности» — отсюда сам термин «сюрреализм».

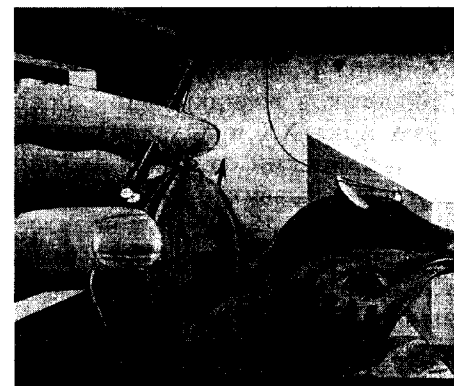
Скандал и святотатство составляли сущность сюрреализма. Художник-сюрреалист в качестве исходного момента своего художественного акта выбирает образы внешнего мира. Чем с большим реализмом и точностью будут воспроизведены эти предметы, тем более необычной покажется их произвольная комбинация, и тем более решительным и разрушительным будет удар, который художник нанесет по этому внешнему миру. Отсюда становится понятной фотографическая точность полотен Сальватора Дали, производимый ими шок, ужас и тревога, ими вызываемые.



Скандал и святотатство составляли сущность сюрреализма. Сальвадор Дали изобразил Мону Лизу с усами

Это абсурдное расположение и комбинация образов, возможные только во сне, для художника являются поводом исчерпать все ресурсы своего воображения, а зрителю позволяет увидеть богатство этих ресурсов. Но наряду с реальными образами в их фантастическом продолжении появляются другие, возникающие непосредственно из иррационального мира подсознательного. Это примитивные рудиментарные формы, чудесным образом окрашенные в работах Миро, это зародыши, плавающие в нереальном молочном свете на полотнах Танги; это трагические примитивные битвы Андре Массона.

Поэтический бред выходит за пределы простой игры или фарса. Новый свет освещает этот апокалипсис: слабый свет, бледный и тусклый мертвых планет, этот антисвет кошмара, образующий необычность полотен *Макса Эрнста* (1891—1976). Сюрреалистическая тоска как бы провозглашает трагедию современного искусства.



М. Эрнст. *Эдип-царь* (1922)

На сюрреалистов оказала значительное влияние психоаналитическая теория Фрейда. Знаменитое определение красоты, присвоенное М. Эрнстом, гласит: «Прекрасен как случайная встреча на анатомическом столе швейной машинки и зонтика», то есть соединение небывалых предметов реальности рождает небывалые и захватывающие эстетические эффекты

Это нигилистическое возмущение и его идея выжженной земли разрушили живопись, но за их разрушительными действиями типа коррозии в живописи замаячило новое поэтическое измерение, о котором писал Луи Арагон, когда говорил, что сюрреалистам удалось на фоне привычного выделить некое чудо, неожиданность, ро-

дившуюся из отказа от одной реальности, но одновременно и из развития новой реальности, родившейся из этого отказа.

Интуитивно и иррационально в глубинах подсознания сюрреалисты увидели нечто такое «чудесное», которому предстояло породить чудовищное (тоже от слова «чудо»), которое тогда предвидели только художники, но очевидцами которого стали в XXI веке все.

Новое измерение в живописи оказалось способным предвидеть новые измерения существования, существования доцивилизационного уровня, существования на уровне еще не развившихся зародышей.

Искусство сюрреализма как бы пошло на саморазрушение, чтобы еще раз прокричать миру: «Сон разума рождает чудовищ».

Постмодернизм.

«Всякий текст
написан на тексте»

Постмодернизм — направление в современном искусстве, и это определенная эстетическая концепция, отражающая реакцию на формы предшествующей западной культуры.

Теоретическая основа постмодернизма рассматривается в работах философов, эстетиков, культурологов, искусствоведов, таких, как Ф. Джемисон, Х.Д. Сильверман, Л. Фидлер, Ч. Дженкс, И. Хассан, Ж. Бодрийар, Ж.-Ф. Лиотар и многих других.

Большинство теоретиков возникновения постмодернизма относят ко второй половине XX в. Однако впервые это понятие употребил в 1946 г. английский социолог А. Тойнби (1889—1975) для обозначения этапа в развитии современной культуры, начавшегося, по его мнению, в 1875 г. Это понятие Тойнби связал с изменениями в общественном сознании и мышлении, вызванными переходом к политике, учитывающей глобальный характер международных отношений.

Историю понятия «постмодернизм» исследовал немецкий культуролог В. Вельш, который показал, что в антропологии и литературоведении это понятие употреблялось, начиная с 1917 г.

Однако со временем как понятие, так и концепция постмодернизма приобретают «фиксированный смысл».

Возникнув как понятие художественной культуры, постмодернизм быстро распространился на политику, религию и науку.

Решающей для понимания постмодернизма в литературе и искусстве явилась работа американского литературоведа Л. Фиглера «Пересекайте рвы, засыпайте границы» (1969). Он рассматривает постмодернизм как такое направление в искусстве, которое преодолевает разрыв, «ров», «границу» между элитарной и массовой культурами. Писатель, по мнению автора, должен создавать произведения многоплановые, то есть отвечающие и элитарному, и популярному вкусам. Подобная позиция была вызвана реакцией в мире на элитарность произведений модернизма.

Постмодернизм — это фактически реакция на изменение места и роли культуры в обществе. Вся предшествующая культура, философия и эстетика исходили из определяющей роли субъекта в процессе художественного творчества. Новые технические возможности постиндустриального общества вторглись в процесс художественного творчества и существенно изменили его. Существование искусства в традиционных формах оказалось под вопросом. Кроме того, многотысячелетнее существование искусства привело к тому, что современный художник не имеет дела с «чистым» материалом. Последний уже в той или иной степени освоен. И в этом случае произведение больше не является «первичным», как хорошо показал своими работами Умберто Эко. Оно всегда — аллюзия на другие произведения подобно «Улиссу» Джойса или как совокупность цитат подобно «Маятнику Фуко» самого Умберто Эко. Постмодернизм, как в своих работах о нем указывает В.С. Малахов, сознательно переориентирует эстетическую активность с творчества на компиляцию и цитирование, с создания оригинальных произведений на коллаж. Эту тенденцию У. Эко выразил следующей формулой: «Всякий текст написан на тексте».

В архитектуре постмодернизм проявил себя либо как возвращение к домодернистской архитектуре — к барокко или классике, либо как эклектическое сочетание различных стилей. Примером постмодернистской архитектуры являются произведения итальянского архитектора Р. Вентури.

Позднее, чем в других видах искусства, постмодернизм появился в кино, сначала в американском кинематографе. Но главным постмодернистом киноискусства считают английского кинорежиссера П. Гринуэйя (р. 1942), авторитет которого сегодня в мире настолько велик, что его сравнивают с Феллини. Его фильмы («Повар, вор, его жена и ее любовник», «Отсчет утопленников») хорошо известны.

В основе концепции постмодернизма — идея демократизации культуры, снижение ее верхнего уровня, отказ от абсолютных идеалов. Конечной целью такой «реформы» в области искусства и культуры должна была быть, по мнению ее инициаторов, социальная унификация.

Крупнейший немецкий философ XX в. М. Хайдеггер, которого считают одним из создателей постмодернизма, полагал, что возникновение постмодернизма произошло не от слепого стремления к разрушению предыдущей культуры и не от дешевого стремления к обновлению. Причину появления постмодернизма Хайдеггер видел в необходимости придать миру смысл, который «не унижает его до роли проходного двора в некую потусторонность».

Постмодернизм — это отказ от модернизма, но форма этого отказа у разных мыслителей — разная. К числу крайних отри-

цателей культуры модерна относится, например Д. Гриффин, считающий, что дальнейшее существование модернизма несет в себе угрозу жизни человечества, которое обязательно должно выйти за пределы модернизма.

Подобных взглядов придерживается итальянский философ, культуролог, историк, писатель У. Эко, считающий, что модернизм сегодня достиг своего конца, поскольку он «разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до чистого холста, до дырки в холсте». И Эко предлагает, не уничтожая прошлое, поскольку это привело бы человечество «к немоте», его переосмыслить, «иронично, без наивности».

А идею ироничного переосмысления предшествующей культуры, включая культуру модерна, предложил Джеймисон своей концепцией пастита, пустой пародии, утратившей чувство юмора. Ее составной частью является имитация и мимикрия других стилей. Модернистская литература, по мнению Джеймисона, предоставляет для пастита большие возможности.

Постмодернизм Выдающимся писателем-постмодернистом является **Умберто Эко** (р. 1932), автор романов «Имя Розы» (1980), «Маятник Фуко» (1988) и «Остров накануне» (1995).

Эти произведения — классический пример *постмодернистского романа*. Прежде всего это многоадресные произведения, то есть они адресованы различным социальным слоям — и массе, и элите. И в этом прежде всего проявляется их постмодернистский характер. Здесь есть и детектив, и триллер, и совершенно новые интеллектуальные концепции и конструкции, требующие для адекватного понимания университетского образования.

То, что постмодернизм есть попытка преодоления разрыва между элитарной и массовой культурой, — вовсе не препятствие для существования интеллектуального романа, каковыми являются романы Эко. Дело в том, что постмодернизм отторгает модернистские ценности, но не классическую культуру. В отношении классической культуры имеют место переосмысление, всякого рода заимствования, использование уже выработанных форм. Не случайно исследователь постмодернизма Вельв назвал его школой плюрализма.

Произведения Эко — генератор многих современных идей и одновременно форма их кодирования, трансляции и манифестации. Они выражают общую культурную парадигму современности. На их примере можно подтвердить адекватность классификации основных характеристик постмодернистского искусства, предложенную американским литературоведом И. Хамманом: неопределенность, открытость, незавершенность; фрагментарность, тяготение к цитациям; отказ от авторитетов, ироничность как форма

разрушения; утрата «Я» и глубины, поверхность, многовариантное толкование; стремление представить не представимое, интерес к пограничным ситуациям; обращение к игре, диалогу, полилогу; репродуцирование, карнавализация, маргинальность, проникновение искусства в жизнь; перформенс, обращение к телесности, к материальности; конструктивизм, в котором используются иносказание, фигуральный язык; имманентность.

Склонность к цитациям — характерная черта всех произведений У. Эко и, в частности, «Маятника Фуко». Здесь и огромные выдержки из произведений философов от древности до наших дней, из произведений алхимиков и физиков, всевозможные латинские цитаты, цитаты на различных европейских языках.

Это интеллектуальный роман, роман-анализ, противостоящий стереотипному элементу сознания, по которому произведение художественной литературы — всегда в первую очередь, произведение эмоций и для эмоций.

Отстаивая характерную для постмодернизма концепцию плюрализма в литературе («Я мог бы исправить текст, выкинуть предыдущий кусок: оставляю его только для демонстрации того, как на этом экране могут сосуществовать бытие и долженствование, случайность и необходимость»), сам автор избрал путь пародийного анализа интеллигентского сознания второй половины XX века.

Для этого сознания характерна культурно-историческая сумятица. Эзотерика, магия чисел, Каббала, средневековый и более древний мистицизм, искусственные языки современной информатики — вот далекий даже от первоначального перечень проблем, составляющих содержание этого сознания.

Романы У. Эко, и прежде всего «Маятник Фуко», являются самоосознанием себя новой культуры. Эко предлагает новый язык, тесно связанный с компьютерной терминологией. Человек, не знакомый с компьютером, не может адекватно воспринять «Маятник Фуко». Он должен читать его со специализированным словарем. Помимо этого, в романе сочетаются различные стили: символизм и реализм, натурализм и романтизм. Не знакомого с творчеством Эко читателя «Маятник Фуко» поражает своей «хаотичностью», многообразием и «многомерностью». Но в конечном счете очевидно, что Эко стремится к интеграции духовных ценностей, выработанных человечеством. Эко, как и другие мыслители, не считает постмодернизм искомым типом сознания, для него это всего лишь преднахождение новых форм отношения человека с миром, в котором компьютерные технологии играют свою роль. «Здесь гораздо интереснее, — пишет он в «Маятнике Фуко», — здесь можно расщеплять мысли. Здесь галактика из тысяч астероидов, все выстроились по ранжиру, беленькие зелененькие, на выбор, все созданы вами...»

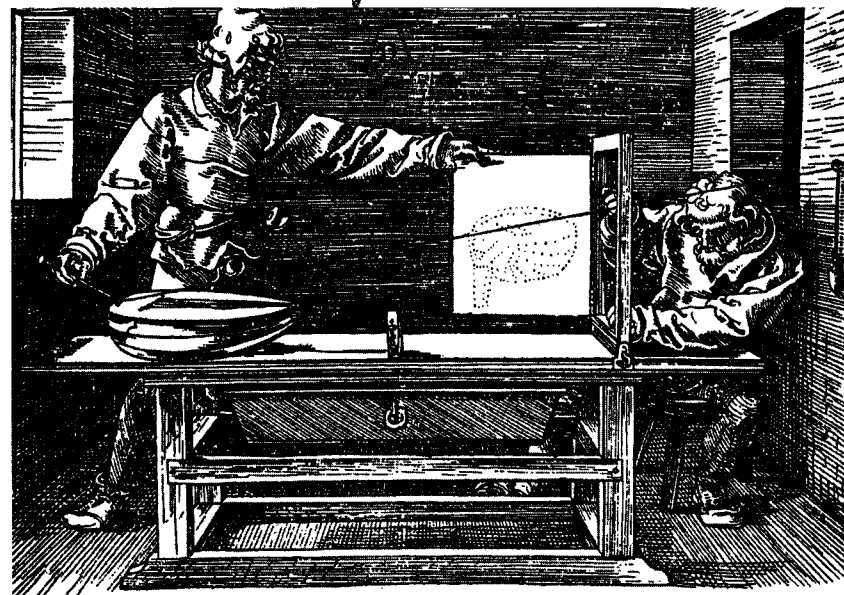
Постмодернизм стремится к инвентаризации выработанных человечеством ценностей и знаний и отсечением всего ненужного. Эко пишет с присущим ему, как и другим представителям постмодернизма, юмором, иронией, скептицизмом.

Дело в том, — говорит один из героев «Маятника Фуко», — что мы с Диоталлеви планируем обновление науки. Организуется факультет сравнительных ненужностей, где изучаются науки либо ненужные, либо невозможные. Цель учебного заведения — подготовка кадров, способных открывать и исследовать как можно большее количество Новых Ненужных Научных Проблем — НННП. И в ответ на вопрос другого героя о количестве там¹ культетов, первый поясняет: «Пока что четыре, но они могут объять все не интеллигибельное. Факультет как опрагмософии проводит подготовительные курсы, воспитывая в учащихся наклонность и тягу к ненужностям. Крупные научные силы сосредоточены на несусветном факультете, большая их часть на кафедре невозможностей. Примеры: вот как раз цыганская урбанистика или коневодство у ацтеков. Сущность наук, как правило, состоит в выявлении глубинных оснований их ненужности, а для программы несусветного факультета — невозможности. Чтобы дать вам несколько примеров. Морфология азбуки Морзе. История хлебопашества в Антарктиде. Живопись острова Пасхи. Современная шумерская литература. Самоуправление в специнтернатах. Ассиро-вавилонская филателия. Колесо в технологиях доколумбовых цивилизаций. Иконология изданий Брайля. Фонетика немого кино.

Приведенная выдержка много говорит и о концепции У. Эко, и о постмодернизме в целом. Культура — это очень сложная система, и постмодернизм ищет пути ее реорганизации для перевода в новое устойчивое состояние, что предполагает сохранение действительно достойного и избавление от тенденций утилитаризма и бездуховности.

Раздел IV

Искусство как предмет эстетической науки



А. Дюрер. Художник, изучающий законы перспективы (1525)
Гравюра на дереве. Из трактата Дюрера о перспективе и пропорциях.
Руководство к измерению циркулем и линейкой

¹ Эко У. Маятник Фуко. С. 94.

Умей творить из самых малых крох.
Иначе для чего же ты кудесник?
Среди людей ты божества наместник,
Так помни, чтоб в словах твоих был Бог.

К. Бальмонт

Произведение искусства оказы-
вается сообщением о невидимом.

А. Н. Уайтхед

Читатель, зритель, слушатель видит только результат творческого процесса, а сам процесс остается для него тайной за семью печатями. Но иные критики, рецензенты пытаются проникнуть в эту тайну, и они помогают в освоении огромного мира искусства. Иногда в этом помогают сами творцы.

Глава 16

Специфика творческого художественного процесса

16.1. Процесс художественного творчества

В 20-е годы XX в. зрителей поражала великолепная американская танцовщица Айседора Дункан (1877—1927), основоположница танца «модерн», использовавшая древнегреческую пластичку и заменившая балетную пачку хитомом. Публика недоумевала, как танцовщице удалось восстановить то, что было утрачено свыше двух тысяч лет тому назад.

В.В. Розанов попытался это объяснить.

**В. Розанов: творец
или конструктор?**

Когда-нибудь, — пишет он, — Дункан, бродя по залам Британского музея, да и где бы то ни было по залам античного искусства, задалась естественным вопросом: «Почему эти *моменты*, раскиданные на вазах, камнях, монетах не слить в одно, при каковом слиянии естественно они перейдут в *движение*, и это движение будет танцем?»

Так произошли танцы Дункан, и далее Розанов пишет, что два часа наблюдая танцовщицу в непрерывном движении, он не увидел ни одного жеста, положения рук или корпуса, которого не знал бы по монетам. И он делает вывод, что в основу танцев Дункан положен огромный археологический материал. Но возникает вопрос: а что же от нее — от творца, а не от конструктора? И Розанов пишет:

К этому она прибавила только натуру, должно быть имеющую что-то общее с греками. Уже то, что все тело «до такой степени ей понравилось» и что она положила долгие, без сомнения, годы на воспроизведение всего в собственном теле, конечно, — *перед зеркалом* но (несомненно!) и по вдохновению, по внутреннему чувству, по внутреннему порыву, — это говорит за глубокое и страстное влюбление танцовщицы в античный мир. Несомненно! Надо было прыснуть веселостью из себя, — веселостью, чистотой и невинностью, — чтобы нет-нет и без всякого зеркала, вовсе не утилитарно и не «для карьеры» понестись в этом танце нимфы...¹

¹ Розанов В.В. Указ соч. С. 390—391.

Творец — это особая личность, обладающая определенными характеристиками, что и проявляется в созданном им произведении.

Тайна творчества — Отчасти узнать тайну творчества можно из дневников и эпистолярного наследия художников. Так из дневников, воспоминания и писем французского писателя Ромена Роллана можно узнать, что он «всегда» безотчетно любил природу, но в пятнадцатилетнем возрасте во время пребывания в Швейцарии «печати, скреплявшие эту книгу, разбились» для него, он «прозрел» и стал читать до самозабвения. На него «снизошло откровение» и «точно спала пелена». А несколько лет спустя он напишет: «Уже несколько лет во мне сидит какой-то демон неистовства, бороться против которого нет сил...»¹

Русский писатель К.Г. Паустовский в своей книге о писательском труде «Золотая роза» пишет: «Писательство — не ремесло и не занятие. Писательство — призвание. Вникая в некоторые слова, в самое их звучание, мы находим их первоначальный смысл. Слово «призвание» родилось от слова «зов».

Французский писатель Бальзак в «Письмах о литературе, театре и искусстве» пишет, что творчество — это способность, но это и «случай»:

В наше время мы знаем лишь четырех авторов, которым случай подарил способность быть и поэтами и прозаиками. Виктор Гюго, Теофиль Готье, де Мюссе и де Виньи — вот исключения, сделавшие нашу эпоху несравнимой с другими.

Бальзак указывает на составляющие творчества: ум, душа, способность: «Целый час я допрашивал науку, природу, бога о причинах различия между умами, душами, способностями».

Итак, тайна творчества — это ум, душа, способности плюс признание, и это еще не все.

Я жил, работал, любил, страдал, надеялся, мечтал, зная только одно, — что рано или поздно, в зрелом возрасте или, может быть, даже в старости, но я начну писать, вовсе не оттого, что я поставил себе такую задачу, а потому что этого требовало мое существо².

Художественные способности В эстетике признается иерархия художественных способностей, которая в самом общем виде выглядит следующим образом: *одаренность, талантливость, гениальность*.

Русский мыслитель «серебряного» века Б.П. Вышеславцев (1877—1954) в «Кризисе индустриальной цивилизации» писал, что у каждого человека есть «творческое ядро», но степень его

развития зависит от огромного количества внутренних и внешних факторов. Крупная мера одаренности — это *талант*. Само слово греческого происхождения, впервые встречается у Гомера в значении «чаша весов». В Древней Греции талантом также называлась крупная единица массы. Понятие «талант» в значении «духовной одаренности» впервые встречается в Библии.

16.2. Гений — высшее проявление одаренности и талантливости

Гений — это творческая личность, которая создает уникальные произведения культуры, открывает новые дороги в искусстве.

Исторические взгляды на природу гения постоянно развивались и уточнялись в соответствии с развитием понимания природы самого творческого процесса.

Платоновская концепция гениальности

В античности эту проблему рассматривали Платон, его сторонники и неоплатоники. Они понимали гениальность как иррациональное вдохновение, как озарение свыше. Так, Плотин в «Энеадах» о процессе творчества гениального древнегреческого скульптора Фидия (V в. до н. э.) писал, что он создал фигуру Зевса, совсем не имея перед глазами чего-либо чувственного, но изобразил Зевса таким, каким представлял его себе, каким он и нам явился, если бы мог быть видим глазами. И Плотин пишет, что Фидий сам носил в себе красоту, и его гений объясняется не общением между его чувствами и внешним миром, а *потоком творческой энергии*, вливавшейся в него прямо из лежащих в основе мира идей, которые внешний мир сам копирует. Форма оказалась в голове художника не потому, что у него есть глаза и руки, а потому что ему *присуще искусство*.

Культ гения

В эпоху Возрождения общественное признание получает культ гения как творческой индивидуальности. Рационалистический метод в культуре в XVI—XVII вв. утверждает идею сочетания природной гениальности художника с дисциплиной ума и подчинения природного дарования общепринятым правилам. Так, Т. Гоббс выдвинул требование, чтобы поэт организовал свой материал в философском направлении.

Искусство эмоционально. Дюбо

В эпоху романтизма культ гения достигает своего апогея. В 1719 г. во Франции был опубликован трактат Дюбо «Критические размышления о поэзии и живописи», в котором анализировалась *эмоциональность*, по мнению автора, лежащая в основе теории искусств.

Главным признаком искусства, по Дюбо, является движение, а не изображение. Способность искусства трогать и волновать людей Дюбо также признал достоинством искусства. Поэзия вы-

¹ Роллан Р. Воспоминания. — М., 1966. — С. 238.

² Паустовский К.Г. Повести. — М., 1979. — С. 471.

зывает полезное движение, способное сдерживать вредное чувственное движение. Вообще в трактате много свежих оригинальных идей, позволивших Дюбо развернуть и основательно поставить проблему гениальности. Чувства — органическая часть человека, и он их сохраняет, несмотря на противодействие разума. Человека можно переубедить в приверженности к какой-то идее, но его нельзя заставить отказаться от симпатий и антипатий. И если что-то затронет чувства человека, реакция его будет моментальной. Живучесть эмоций, которые могут очень быстро сменяться другими, Дюбо связывает с потребностью человека, которая, по его мнению, является первой — потребностью избежать скуки. Мощнейший стихийный инстинкт, пишет Дюбо, заставляет человека идти по пути страстей и велений сердца. И с таким устройством человека Дюбо связывает его привязанность к искусству, как лекарству от скуки. Искусство должно быть динамичным, чтобы волновать и трогать человеческую натуру. Дюбо считал, что только тот заслуживает звания поэта, кто изображает действие, способное растрогать.

Связь искусства с эмоциями — основной тезис концепции Дюбо, из которого следуют важные выводы. Прежде всего главной целью художника, по Дюбо, является не следование строгим правилам, а доставление людям удовольствия, наслаждения. Для этого чудесное должно сочетаться с вероятным. В искусстве, пишет Дюбо, нас покоряет правдоподобное, и потому темы трагедий следует искать в древней истории, чтобы усилить эффект, производимый серьезными и возвышенными моментами действия. Темы комедий, напротив, следует брать из современной жизни, поскольку высмеивать легче те нравы, которые мы наблюдаем в повседневной жизни, нежели нравы отдаленных времен.

Важным моментом произведения искусства Дюбо считал умение различать качество и количество воздействия произведения искусства на зрителя.

Качественную функцию искусства Дюбо видел в том, чтобы растрогать и взволновать, но с количественной стороны воздействие должно быть умеренным.

Произведение искусства должно доставлять удовольствие без всяких неприятных последствий. Это должно быть «движение без усталости». И задача художника состоит в том, чтобы найти занимательный сюжет, который взволнует и тронет, но при этом вызовет не пагубные, а благотворные чувства. Произведение в конечном счете должно быть таким, чтобы зритель или читатель увидел и его сходство с жизнью и его искусственность.

Когда мы идем в театр, писал Дюбо, сотня вещей напоминает нам, кто мы такие и где находимся; «здравый смысл» помогает нам оставаться хладнокровными и не позволяет терять голову

даже тогда, когда наши чувства взволнованы эмоциональностью пьесы.

**«Божественное
вдохновение
«гения». Дюбо**

После таких рассуждений Дюбо формулирует понятие «гения». Для создания произведения, которое одновременно берedit и залечивает душу, нужен гений с пламенным воображением, обладающий вместе с тем способностью правдиво отражать жизнь.

Раскрывая содержание понятия «гений», Дюбо пытается рассмотреть проблему не только на эстетическом и психологическом, но и на биологическом уровне.

«Божественное вдохновение» гения он связывает с составом крови, бьющей обильным ключом в мозгу у источников воображения и с удачным расположением органов самого мозга, благодаря которому свободно возникающие в мозгу образы делаются ясными и четкими и отражаются правдиво.

Итак, возникновение гения Дюбо определяет физическими условиями его организма: кипучий дух, ясное воображение, состав крови. Но кроме этих условий для возникновения гениальности большое значение имеют время и место, а также климат. Душа определяется составом крови, кровь определяется воздухом, воздух определяется испарениями, исходящими от земли. Как правило, считал Дюбо, великие художники, принадлежащие к различным видам искусства, рождаются в один и тот же период истории человечества, то есть когда сочетание объективных условий благоприятствует их гению.

Теория гениальности становится неизменной темой работ по эстетике в XVIII столетии, когда проблеме творческой деятельности художника уделялось большое внимание.

**Кант:
гениальность —
природные
дарования человека**

Этой проблеме уделяет внимание *И. Кант* в работе «Критика способности суждения». Под гениальностью философ понимает проявление природных дарований в человеке.

Исследуя различные формы эстетического опыта, Кант обращается к силам, которые их создают. И у него мы находим понимание и определение разницы между способностью и талантом. Способность, по Канту, приобретает сочетанием усердия и подражания. Талант — умение создавать нечто такое, что не может определяться никакими правилами. Творческого гения характеризует высшая степень спонтанности. Подтверждением этого Кант считает невозможность для самих творцов логически объяснить способ создания своих произведений. Так, Кант уверен, что Гомер, например, не смог бы объяснить, как зарождались у него в мозгу и развивались творческие идеи.

Кант разграничивал науку и искусство, считая, что в науке при известных усилиях может преуспеть любой, умеющий пользоваться определенными правилами. В этом разница между Ньютоном и Моцартом: за правилами научного процесса можно проследить и ими можно воспользоваться, процесс работы художника непонятен, он для всех, включая самого художника, является загадкой. В «Истории эстетики» К. Гилберт и Г. Кун дают краткую историю понятия «гениальность», поскольку в XX в. эта проблема стала предметом многочисленных исследований¹. Первоначально слово «гений», пишут авторы, обозначало демона или демоническое существо. С середины XVI в., когда вера в демонов была утрачена, начало распространяться представление о гение, близкое к современному. Оно стало пониматься в соответствии с платоновской теорией вдохновения и стало синонимом слова «искусность». Сочетание этих двух понятий «вдохновение» и «искусность» стало важным для развития эстетических идей и сыграло большую роль в английской эстетике XVIII в., где оно было оружием против классицизма и его жестких правил в создании произведений искусства. Рациональным канонам противопоставили божественное вдохновение. Это нашло отражение в работе английского эстетика К. Юнга «Размышление относительно оригинального творчества».

Однако вскоре стало очевидно, что идея творческого гения, положенная в основу эстетики, несовместима с какой-либо теорией. Появились попытки объединить понятия вдохновения и рационализма. Кульминацией таких попыток явилось определение Канта: *гений — это талант, через который природа диктует законы искусству, через который она проявляет свою мудрость*. Предпосылку гения Кант видел в духе. Благодаря духу у гения рождаются образы, порой неверные и смутные, без которых, однако, в искусстве невозможно ни одно оригинальное произведение.

Процессы, творимые духом, считает Кант, вызывают подражание среди второсортных художников, но их произведения, основанные на подражании, оказываются «топорными».

Гений не придерживается, по Канту, никаких правил, но он создает образец, на основе которого правила можно вывести.

С помощью вкуса и умения на основе произведения гения создается приемлемая модель художественного произведения.

По Канту, гениальность — это способность восприятия образов, не доступных мышлению. Доступные гению образы лежат за пределами абстрактного мышления. Таковы мифы Платона о «пещере» и о душе, где душа уподоблена возникшему, правящему квадригой коней, которые рвутся в разные стороны. Таковы об-

разы «Божественной комедии» Данте, где радуги и розы, реки крови и покрытые льдом озера передают картинырая и ада ярче, чем любой научный трактат.

И после Канта к этой проблеме науки и искусства обращались и продолжают обращаться.

Ибсен: «...гений — единственный бог, в которого еще верит современность» Пушкин своим знаменитым положением «гений и злодейство — две вещи несовместные» указал на этический аспект проблемы, Чайковский своим не менее известным положением «гений — это один процент вдохновения и девяносто девять потения» связал это понятие с маловероятной трудоспособностью. О связи гениальности с трудом писал и русский философ Л. Шестов:

Постылый, скучный, раздражающий труд есть условие развития гения. Оттого верно люди так редко добиваются чего-нибудь. Гений должен согласиться культивировать в себе осла — это условие так унижительно, что на него человек идет только в крайнем случае. Большинство предпочитает середину между посредственностью и гением — талант. Не всякому охота менять всю жизнь свою на искусство. А сколько раз гений под конец своей карьеры раскаивается в своем выборе!

«Лучше было не удивлять мир и жить в этом мире», — говорит Г. Ибсен в последней своей драме.

Гений — жалкий и слепой маньяк, которому прощаются все его странности ввиду приносимой им пользы. И все-таки мы все поклоняемся настойчивости и гению — единственному богу, в которого еще верит современность¹.

Выделяя различные аспекты понятия «гениальность», все сходится в одном: гений создает вечные человеческие ценности.

16.3. Особенности художественного творчества

Основная особенность художественного творчества — преобладание эмоциональных реакций создателя художественного произведения на действительность и создание художественного образа.

Художественный образ — форма «мышления в искусстве»

Как отмечает Е.Г. Яковлев, хотя обыденное сознание на действительность реагирует также эмоционально, но оно воспринимает мир поверхностно, фиксирует только несущественные ситуации, а эмоциональность художника есть условие его эстетического освоения действитель-

¹ См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 2. — М., 2000. — С. 362.

¹ Цит. по: Борев Ю.Б. Эстетика. Т. 1. — Смоленск, 1997. — С. 341.

ности. Средством такого освоения выступает художественный образ¹.

В художественном произведении «художественный образ — это форма мышления в искусстве»². Как правило, он не готовая структура, а образ-процесс и образ-восприятие.

Создание образа протекает по-разному не только у различных художников, но и у одного и того же художника в разных произведениях. Художник может вынашивать замысел долгие годы. Так, в своих «Воспоминаниях» Р. Роллан пишет, что образ Жана-Кристофа он вынашивал десять лет, а затем осуществлял в произведении этот образ также десять лет. У одних авторов перед началом создания художественного произведения нет точно разработанного плана. Так, например, работала Ж. Санд. Ф.М. Достоевский разрабатывал подробный план своего произведения. У одних творческий процесс протекает осознанно, у других большую роль играет интуиция.

История культуры свидетельствует, что в сознании творца художественный образ формируется многообразно. Это переживание, вышедшее за пределы обычного переживания. От обычных переживаний творческий процесс отличается не только глубиной, но и результативностью. Создавая художественный образ, творец сознательно или бессознательно предполагает его воздействие на публику.

Если бы художник в один прекрасный день оказался на необитаемом острове и твердо знал, что ничто созданное им никогда не будет услышано, прочитано и увидено, вряд ли он стал бы что-то создавать. Это означает, что на всех этапах творчества присутствует отношение: художник — воспринимающий (читатель, зритель, ...), существует стремление художника поделиться своими художественными «соображениями».

Хотя многие художники не раз говорили, что они творят, потому что не могут не делать этого или что они творят только для себя (К. Паустовский, Д. Гранин и др.), но всегда в их творчестве присутствует стремление художественно обосновать правильность своей позиции, позиции своего героя, выразить свой идеал. Персонификацией этого идеала и является художественный образ, идея, воплощенная художественными средствами.

Создание художественного образа

Становление художественного образа предполагает следующие этапы: 1) художественный замысел творца; 2) реализация этого замысла в соответствующем материале; 3) бытие законченного произведения; 4) художественное восприятие и переосмысление ху-

дожественного образа. Таково полное бытие художественного образа.

Замысел — это не отражение того или иного события, жизненной ситуации. Это обобщение, это «глубокая мысль». Бальзак, анализируя произведения А. де Мюссе, признавая его большой талант, критикует его за отсутствие «глубокой большой идеи». Бальзак пишет: «...поднял ли г-н де Мюссе хоть один из этих рассказов на такую высоту, где они становятся типичными? Показал ли одно из тех больших чувств, что неминуемо покоряют сердца?»¹ И Бальзак противопоставляет ему Рабле, Сервантеса, Стерна, которые «наделили свои великие произведения глубокой мыслью». Объясняя причину «власти» этих гениев над людьми, Бальзак пишет:

В литературе недостаточно развлекать или нравиться, шутке необходимо придавать какой-нибудь смысл. В произведении должен быть «вечный свет», жизнь произведения порождается этим светом, этим глубокоим внутренним чувством.

Другой момент, на который указывает Бальзак, важный для понимания художественного процесса, в результате которого рождается шедевр — это необходимость изучения художником *состояния умственной атмосферы общества*.

Люди, которым мы обязаны великими поэмами, всегда изучали состояние умственной атмосферы общества. Они, так сказать, всматривались в него, щупали пульс своей эпохи, чувствовали ее болезни, наблюдали ее физиономию, изучали ее настроения; их книга или персонаж всегда были сверкающим звучным призывом, которому отвечали в каждую данную эпоху современные идеи, зарождающиеся фантазии, тайные страсти. Это может показаться странным, но *потребность* в их книге чувствовалась повсюду. Книгу требовали безмолвно и невидимо. Гений слышит эти немые желания или догадывается о них².

Рождается замысел и начинается работа с материалом — а это уже развернутый творческий акт.

На возникновение замысла оказывает влияние и вся существующая культура, в частности литература. Некоторые эстетики справедливо указывают на такое обстоятельство, как «миграция» некоторых сюжетов из одного жанра в другой или из одной эпохи в другую. Например, средневековая легенда о докторе Фаусте многократно использовалась в немецкой, английской, чешской литературе, в музыке, театре, кино. Но один и тот же исходный сюжет приводил к совершенно разным результатам. Именно с замысла начинается объективация субъективного художественного начала. В материале данного искусства

¹ См.: Яковлев Е.Г. Эстетика. — М., 1999. — С. 133.

² Борев Ю.Б. Указ. соч. Т. 1. С. 286.

¹ Бальзак О. Собр. соч. в 24 т. Т. 24. С. 159.

² Там же. С. 160.

ва художник мыслит с самой элементарной формы. Замысел поэта требует пластики слова, замысел живописца — пространственность и цвет. Для актера замысел — это переживание, связанное с представлением о действии и сценическом поведении. Но замысел — это всего лишь возможность, которую можно реализовать, а можно и не реализовать. Например, у Льва Толстого был замысел большого романа о декабристах. И трагично для всей мировой культуры, что он не был осуществлен.

Творческий процесс есть реализация этой возможности, в которой действительность не только репродуцируется, но и воссоздается с позиций определенного эстетического идеала творца, с позиций его мироощущения. И в этом воссоздании участвуют мысль, воображение, фантазия, вдохновение, интуиция художника.

Итальянский философ XX в. Б. Кроче отмечал существенное значение *традиции* в творческом процессе, указывая на существование в нем одновременно двух призывов: «Будь самим собой!» и «Следуй великим примерам!» Несмотря на кажущуюся противоречивость — это взаимодополнительные призывы, указывающие на необходимое присутствие в творческом процессе свободы и необходимости, спонтанности и дисциплины.

При анализе творческого процесса всегда встает ряд проблем. В чем плагиат? Что такое подражание? Начинается ли мир с нуля с приходом нового художника? В чем заключается абсолютная оригинальность? Насколько допустимо заимствование из чужих произведений? Известны случаи включения целых музыкальных кусков Моцарта в произведения Чайковского или, например, «Кармен-сюита» Р. Шедрина, созданная на музыку Ж. Бизе.

Эти проблемы существовали и для мыслителей древности, и они свели их к одной: что важнее для творца — природа или искусство, заключив, что одно невозможно без другого. Для творчества необходимы как источник вдохновения, так и суровая выучка — утонченная дисциплина. Важно, чтобы обе эти силы работали в одном направлении.

В художественной культуре среди критиков существует тенденция, достойная критики, — поиск источников, подобно тому как философы, рассуждая о концепции какого-либо мыслителя, обязательно ставят вопрос о ее теоретических истоках. Но одно дело — философия, историки которой решают вопрос о едином историко-философском пространстве, и совсем другое, например, познания, где источником, по словам Кроче, всегда является «душа поэта, а не слова и стихи, рожденные кем-то»¹.

¹ Кроче Б. Антология сочинений по философии. — СПб, 1999. — С. 353.

В XVI в. итальянские писатели предложили правило уникального поэта-модели, так как они считали, что поэтическое подражание — это серьезная выучка. Вместе с тем, как для них, так и для наших современников очевидно, что диалог двух поэтов, старого и нового, — это всегда тайна, и потому механизм этой «выучки» никто никогда не пытался определить. Как пишет Кроче, «чему, например, Вергилий научил Данте? Какое представление о прекрасном стиле он оставил? Этого никто не знает, хотя никто не может сомневаться в благодарности Данте».

Сегодня существуют литературные институты, литературные курсы, где, и занимаются «поэтическими упражнениями» в том числе. Однако Кроче настаивал на «условности» такого выражения, поскольку полагал, что нельзя ничего создать толкового, если душа холодна. «Поэзия рождается усилием любви».

Некоторые авторы, у которых учились и учатся настоящие поэты, были скорее наставниками, чем поэтами, обучая метрам, вокабулам, месторасположению составных частей и форм, делающих слова поэтическими. «Но только поэтические искры, высекаемые настоящими мастерами, способны разжечь огонь другой гениальности». Поэт формируется в процессе поиска прекрасного. Это сложный процесс проб и ошибок, на пути которого бывают промахи и неудачи; но прекрасное как цель служит гарантом и удерживает от падения в безобразное.

Насколько важен субъективный фактор для процесса художественного творчества свидетельствует и такой фактор, как *возраст творца*.

В XVII в., веке гениев, высшей точкой математической зрелости считались 23 года, по воззрениям древних, пиком художественной зрелости считались 35 лет, когда человек, находясь в середине жизни, способен к познанию законов и тайн бытия. Идея «Божественной комедии» пришла Данте, и он начал свою великую поэму, говоря его же словами, «земную жизнь пройдя до половины» — в возрасте 35 лет. Философским акме древние считали 41 год.

Особенности художественного процесса
Художественный процесс — это большое духовное, душевное, умственное и физическое напряжение, это большой труд, и он должен быть оправдан. Оправдание — это адекватное восприятие произведения. Автор произведения надеется, что воспринимающий это произведение имеет с художником много общего, которое позволяет ему правильно осмыслить художественную ценность произведения. Потребности художественного восприятия определяют и развитие самого художника. Творческий процесс и процесс восприятия в данной эпохе имеют единую основу.

Пока осуществляется художественный процесс, меняется, совершенствуется, развивается сам автор и изменяются его герои, его художественные образы. Но произведение создано и процесс изменения художественного образа остановлен. Начинается процесс постижения созданного произведения публикой. Будет ли оно адекватным и каков критерий этой адекватности?

16.4. Проблемы художественного восприятия

Как воспринимается художественное произведение? Становится ли в полном объеме достоянием публики то, что художник хотел вложить и вложил в свое произведение? Значение адекватного художественного восприятия художественного произведения велико, потому что в условиях засилья поп-культуры чтение — это та ниточка, которая соединяет человека с подлинной культурой (А.И. Солженицын). Очевидно, что для восприятия художественного произведения человек должен обладать определенной подготовкой. Но как определить ее минимум?

Особую ценность для создания модели художественного восприятия имеют идеи, выдвинутые еще Аристотелем. Он писал, что содержание произведения воссоздается самой публикой по ориентирам, данным в самом произведении. Однако конечный результат определяется всей духовной деятельностью воспринимающего.

**Аристотель
о двух условиях
эстетического
восприятия**

Для осуществления творческого акта восприятия, по Аристотелю, существуют два условия: 1) читатель и зритель должны относиться к художественному образу не как к вымыслу, а как к своеобразной действительности; 2) они должны понимать условность изображенной в произведении жизни. Только при осуществлении этих двух условий возможно адекватное эстетическое восприятие произведения искусства.

**Способность
восприятия
вымысла**

В связи с приведенным положением Аристотеля можно вспомнить дискуссии в советской литературе двадцатых годов, когда группа ЛЕФ выступила против вымысла как категории литературной работы. Это было выступление против вымысла «во имя факта». Это отрицание их оппонентом известным советским философом В.Ф. Асмусом было оценено как отрицание художественного выражения факта, отрицание вымысла как специфической категории художественной работы. В защиту своей точки зрения Асмус привел слова известного французского эстетика Ж.М. Гюйо, считавшего, что для художника самое

главное — личная точка зрения, угол, под которым ему представляется видимый мир. Быть художником, полагал Гюйо, значит не только видеть в известной перспективе, но и обладать центром внутренней и оригинальной перспективы.

Необходимо видеть разницу между тем, что под вымыслом понимал Аристотель, и тем, что такое вымысел как специфическая эстетическая категория.

При воздействии на читателя решающую роль играют смысловая установка произведения, качество и мысли, идеи, симпатии, антипатии, заключенные в нем... и вымысел. Аристотель говорил о «чистом вымысле», об абсолютном продукте фантазии. Но такого вымысла не существует.

Самый отчаянный фантаст и визионер не «творит» свои образы, но слагает их, комбинирует, синтезирует из реальных данных и реальных элементов опыта. Поэтому в самом безумном и нелепом представлении всегда можно найти какой-то пусть ничтожный, но все же реальный эквивалент¹.

Асмус указывает на положительную функцию вымысла как важнейшего орудия познающей мысли, Вымысел важен при создании гипотезы, при построении теории, при изобретении новых экспериментальных установок. Но вымысел важен и для образного художественного мышления, он служит интеллекту.

Проявлением вымысла в художественном творчестве является метафора. Так, Тютчев, говоря о падении человеческой мысли, называет его «водометом». Очевидно, что мысль — не фонтан, а фонтан — не мысль, но чтобы метафора была действительна, должно быть отчетливое сознание неадекватности: чем дальше в действительности отстоят друг от друга приравниваемые области бытия, тем сильнее эффект метафоры.

У художественного вымысла есть еще одна, не эстетическая функция — *предостережение*. В последние десятилетия кинематограф насыщен великим множеством фильмов — боевиков, триллеров. Среди них фильмы о захвате самолетов террористами, о гибели цивилизации «усилиями» террористов. И тот факт, что эти фильмы воспринимали как «абсолютный вымысел», как неосуществимую фантастику, помешал цивилизованному миру подготовиться к событиям, произошедшим 11 сентября 2001 г. в США. «Сказка — ложь, да в ней намек...», — писал еще Пушкин.

Итак, перефразируя положение Асмуса, можно сказать: как бы ни возражали против вымысла сторонники «факта», факты стоят горой за вымысел.

Способность восприятия вымысла, как и способность восприятия художественного произведения вообще, зависит от уровня общей культуры воспринимающего, его нежелания трудиться

¹ Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968. — С. 31.

при восприятии художественного произведения. Эта способность должна воспитываться, воспитываться с детства. И невежество, неразвитый вкус никогда не может и не должен быть аргументом в оценке достоинств и недостатков того или иного художественного произведения.

Творческое воображение

Одним из недостатков, мешавших адекватному восприятию художественного произведения, является бедность воображения. Причина ее — отсутствие эстетического воспитания в детстве, невыработанная привычка к чтению. Именно чтение в первую очередь развивает и способствует развитию воображения.

Творческое воображение — это необходимое условие как создания, так и восприятия художественного произведения. Так, Ф. Шиллер подчеркивал, что художественный образ может быть создан только свободной силой воображения, и поэтому искусство есть путь к преодолению пассивности. Оно расковывает в человеке дремлющие силы. Шиллер считал «производителем» искусства не только его создателя, но и воспринимающего его. «Реальность вещей — это их дело; видимость вещей — это дело человека, и дух, наслаждающийся видимостью, даруется не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит»¹.

В этом, то есть в восприятии художественного произведения как в создании, в воспроизведении того, что создано автором, Шиллер увидел природу эстетического отношения человека к художественному произведению.

Необходимым условием творчества считал развитое воображение также Гёте. Об этом пишет много его секретарь Эккерман. Он отмечает, что в глазах Гёте чувственная наглядность и конкретность изображения были настолько необходимыми условиями всякой художественной работы, что он рекомендовал художникам выбор сюжета и темы согласовать с наличными у них ресурсами чувственного воображения. По этой причине Гёте считал, что в старости, когда иссякает в художнике ключ чувственной фантазии, художник должен переходить на такие сюжеты, которые в самих себе заключают необходимую чувственную основу. Он считал, что «Ифигения» и «Тассо» удались ему потому, что он был тогда молод и его чувственность «была достаточно ярка, чтобы пропитать идеальный материал и обжарить его». Гёте считал, что подлинная свобода в художнике обнаруживается только в том случае, если произведение ему по силам, и что «одного изучения недостаточно без силы воображения».

Настаивая на необходимости развития воображения у творца, актера, зрителя, читателя, многие связывали с этим стремление усилить их самостоятельность, их творческое начало. Так,

например, К.С. Станиславский, говоря о необходимости воображения у актера, видел в ней возможность оградить его творчество от вмешательства и произвола режиссера.

16.5. Условность в художественном образе

Важнейшим признаком художественного образа является также *условность*, присущая всякому искусству. Условность — это нереальность мира искусства, в котором жизнь рассматривается с высоты идеала. Особенность художественной условности в том, что она очеловечивает все, чего бы ни коснулось искусство.

Подтверждением этой мысли служит утверждение К.С. Станиславского («Работа актера над собой») о том, что искусство вообще и, в частности искусство театральное, всегда есть условность по сравнению с непосредственным фактом и переживанием жизни: «Театр, а, следовательно, и декорации сами по себе — условны и не могут быть иными»¹.

Источником условности искусства является тот факт, что художественное сознание формируется на основе определенных традиций, художник учится у больших мастеров, изучая «язык» и «материал» искусства. Но созданное им произведение (произведения) оказывается явлением неповторимым. И даже произведения художников одного и того же направления «узнаваемы» и различимы. Никто не спутает импрессиониста Моне с импрессионистом Ренуаром, реалиста Стендаля с реалистом Бальзаком.

В жизни существует обломовщина и донкихотство, но Обломов и Дон-Кихот — единственные.

«Самодвижение» художественных образов

Условность — это также самостоятельная жизнь художественных образов. Каждый художественный образ обладает своей собственной жизнью. Конечно, история искусства знает множество таких писателей, которые изначально предопределяли судьбу своего героя, полностью подчинявшегося воле и логике автора. Но известны и другие примеры, когда произведение приводит к результатам, которые автор и не предполагал. Такой процесс получил название *самодвижение художественного образа*. Например, героиня романа Флобера «Мадам Бовари» «внезапно» и непредвиденно для автора решила отравиться, а пушкинская Татьяна — выйти замуж.

«Незавершенность образа»

В эстетике XX в. возникла идея «нон финито» — идея «незавершенности образа». Эта идея, отчаянно критикованная сторонниками социалистического реализма, как попытка борьбы с реа-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. — М., 1955—57. — С. 344.

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. — М., 1933. — С. 555.

лизмом, оказалась очень плодотворной на практике, поскольку стимулировала и активизировала состояние зрителя и читателя, додумавшего концовку и развязку.

Появившиеся литературные произведения без завершенного сюжета превратили читателя из пассивного потребителя в активного соавтора произведения.

Образ как идеал автора Условность как важнейшая характеристика художественного произведения иногда может оказаться иллюстрацией вкуса и идеала автора и исказить тот или иной исторический образ, если героем художественного произведения является историческая личность.

Так мы долгие годы в своей преподавательской деятельности советского периода «лакировали» действительность, в том числе и действительность литературную. Но вот что рассказывает внук декабриста С. Волконский о создании Некрасовым поэмы «Русские женщины»:

С Некрасовым я был знаком, — приводит он слова своего отца, сына Волконских, — долгие годы... Однажды... Некрасов сказал мне, что написал поэму «Княгиня Е.И. Трубецкая», и просил меня ее прочесть и сделать свои замечания...я... ее прочел и свез автору с своими заметками, касавшимися преимущественно характеров описываемых лиц. В некоторых местах для красоты мысли и стиха он изменил характер этой высокодобродетельной и кроткой сердцем женщины, на что я и обратил его внимание. Многие замечания он принял, но от некоторых отказался, и, между прочим, отказался выпустить четырехстишие, в котором княгиня бросает кусок грязи в только что покинутое ею высшее петербургское общество, к которому она в действительности стремилась душой из далекой ссылки до конца своих дней...¹

Из этих воспоминаний следует, что поэт Некрасов пренебрег исторической истиной под влиянием своих взглядов. Но от этого проигрывает образ — ведь не трудно отказаться от того, что тебе не нравится, что ты презираешь. Но драма княгини Трубецкой глубже, как свидетельствует Волконский: ей пришлось сделать мучительный выбор.

И С. Волконский развивает свою позицию. Получив громадный успех, Некрасов задумал написать вторую поэму о М.Н. Волконской, также последовавшей за своим мужем в Сибирь. Сын Марии Николаевны после некоторого раздумья познакомил Некрасова с «Записками» своей матери о жизни декабристов в Сибири. Эти «Записки» не предназначались для печати и были написаны для своих детей. Он предупредил поэта, что хотел бы ознакомиться с поэмой в рукописи. Поэт пообещал, но обещания своего не сдержал и «этим объясняется», — пишет сын

Волконского, — что в поэме проскользнуло несколько выражений, не отвечающих характеру воспетой им женщины».¹

Изложив точку зрения своего отца, сына М.Н. Волконской и познакомившись с собственноручными письмами своей бабушки, внук Волконский излагает свое, не совпадающее с общепринятым мнение о поэме Некрасова «Княгиня Волконская», одновременно затрагивая важнейшие эстетические проблемы художественного творчества:

Должен сказать, — пишет он, — что при всех своих достоинствах поэма Некрасова представляется мне, после того как я познакомился с собственноручными письмами княгини Марии Николаевны, очень грубой; в ней есть что-то кустарное. Скажем прямо — в ней сквозит сам Некрасов; в ней больше Некрасова, нежели той, кого он воспевает!

И Волконский формулирует важный эстетический принцип: автор эстетически должен быть выше своего художественного образа, или, по крайней мере, равен ему.

Всякий автор проявляет себя, не может не проявлять; о чем бы он ни писал в том, как он пишет, под каким углом видит, какую оценку дает, наконец, и, может быть, самое главное — какие речи вкладывает в уста другого, — во всем этом всегда присутствует автор. И здесь неизбежно действует влияние двух, иногда далеко не равноценных величин: описываемого героя и описывающего автора. Не всякий выдерживает сопоставление.²

В качестве примера князь С. Волконский приводит Пушкина. «И в то время, — пишет он, — как, может быть, самое дорогое для нас в «Евгении Онегине» есть непрестанно осязаемое присутствие Пушкина, в «Русских женщинах» нас расстраивает соприкосновение с Некрасовым».³ «И это, по мнению автора, происходит не потому, что художественные образы Пушкина — обыденные люди, а Некрасов писал об исключительной женщине, и о ее исключительных обстоятельствах. Дело просто в том, что «о ком бы ни писал Пушкин, он всегда будет выше своего предмета; не о всяком поэте это можно сказать».⁴

И еще на одну проблему указывает С. Волконский. Эстетическая ценность произведения, его литературные достоинства не совпадают полностью с культурно-воспитательными:

Нельзя, однако, не признать за произведением Некрасова, кроме литературных его достоинств, еще и культурно-воспитательного значения. То, что было достоянием узкого кружка двух поколений, потомков декабристов, что после издания «Записок» княгини Волконской стало бы достоянием небольшого

¹ Князь Сергей Волконский. Воспоминания. — Л., — 1994, — С. 46.

² Там же. С. 46.

³ Там же. С. 46.

⁴ Там же. С. 47.

¹ Князь Сергей Волконский. Воспоминания. — М., 1994. — С. 45.

круга любителей исторической литературы, то, благодаря Некрасову, стало достоянием всякого читающего¹.

16.6. Правда и правдоподобие в искусстве

Понятие *правдоподобие* существует в эстетике с самого начала изучения результатов и способов художественного творчества. Однако широкое распространение термина не привело к единому мнению о его понимании. Одни требования правдоподобия расценивали как необходимую связь искусства с действительностью, другие считали, что такое требование ограничивает творческое воображение, и отождествляли правдоподобие с натурализмом.

Идеализация образов

Само требование связи искусства с действительностью содержит в себе взаимоисключающие требования. Как писал Гегель, художник мыслит образами. Природа образа конкретна и чувственна, и уже в этом проявляется связь с действительностью. Но связь эту нельзя понимать буквально. Искусству, например может быть присуща идеализация. Так, искусством героической идеализации и возвышенных моральных заветов было творчество Эсхила, открыто провозгласившего себя последователем высокой традиции Гомера и противником беспринципного натурализма. Драматург не мирился с изображением низкого, хотя и признавал его существование в действительности.

По заветам Гомера, в традициях я сотворил величавых героев—

И Патроков, и Тевкров с душой, как у льва. Я до них хотел граждан возвысить,

Чтобы вровень с героями встали они, боевые слышавши трубы.

Идеализация свойственна романтизму. Стремлением к идеалу и попыткой связать его с действительностью проникнуто творчество М.Ю. Лермонтова:

К чему ищу так славы я?
Известно, в славе нет блаженства,
Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства.
Пронзая будущего мрак,
Она бессильная страдает
И в настоящем все не так,
Как бы хотелось ей, встречает.

¹ Князь Сергей Волконский. Указ соч. С. 47.

Типизация образа В некотором смысле «отступлением» от действительности является и реализм с его типизацией. По этому поводу Ф.М. Достоевский писал: В действительности типичность лиц как бы разбавлена водой, и все эти Жорж Дандены и Подколёсины существуют действительно, снуют и бегают перед нами ежедневно, но как бы в несколько разжиженном состоянии».

Таким образом, правда в искусстве — условна, законы правдоподобия в искусстве отличаются от законов других областей человеческой деятельности. Об этом писал еще Аристотель: «неодинаковы законы политики и поэтики...»

В «Поэтике», критикуя эстетиков, смешивавших натурализм с художественным реализмом, Аристотель писал, что художник может ставить своей задачей изображать людей не просто такими, какие они есть, а такими, какими они *должны* были бы быть. И в этом Аристотель видел общее между поэзией, скульптурой и живописью, поскольку, по мнению Аристотеля, всем им присуще не только копирующее действительность изображение, но и идеализирующее ее.

Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чем-нибудь одному из трех: или он должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят или думают, или какими они должны быть.¹

И потому, если поэт, не выяснив предварительно, какой из этих целей он придерживается в своем произведении, станут упрекать «в том, что он неверен действительности», то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал Софокл, что сам он изображает людей, *какими они должны быть*, а Еврипид такими, *каковы они есть*.²

16.7. Эмоциональное и рациональное начала художника

Важнейшей характеристикой мира художника является его способность с необычайной силой и глубиной переживать явления действительности.

Внук декабриста С. Волконского рассказывает о том, как реагировал поэт Некрасов, слушая «Записки» М.Н. Волконской:

Некрасов по-французски не знал, по крайней мере настолько, чтобы понимать текст при чтении, и я должен был читать, переводя по-русски, причем он делал заметки карандашом в принесенной им тетради. В три

¹ Цит по: Асмус В.Ф. Указ. соч. С. 124.

² Там же.

вечера чтение было закончено. Вспоминаю, как при этом Николай Алексеевич по нескольку раз в вечер вскакивал со словами: «Довольно, не могу», бежал к камину, садился к нему и, схватясь руками за голову, плакал как ребенок. Тут я видел, насколько наш поэт жил нервами и какое место они должны были занимать в его творчестве.¹

Приведенный отрывок показывает, как потрясенный каким-либо образом художник еще далек от четкого осознания характера его воплощения. На этом этапе его движение к цели создания художественного образа осуществляется на уровне интуитивного обнаружения предмета творчества, накопления материала, минуя ступень аналитического мышления.

Аффект, потрясение объектом, идеей, целью, на котором базируется художественное творчество, пронизывает все стороны личности художника, возбуждая его воображение. И способность к воображению вообще является необходимым условием состоявшегося художника.

Существует легенда, согласно которой искусство вообще появилось в результате эмоционального перенасыщения человека.

Однажды человек, наблюдавший мирное щебетание двух пташек, был потрясен действиями охотника, пронзившего стрелой одну из них. Чувства возмущения и негодования человека были столь велики, что он, переполненный эмоциями, заговорил стихами. Это были первые в истории человека стихи. Так родилось искусство.

Эмоциональное перенасыщение не может быть переработано художником на аффективном уровне, оно может «разорвать» художника, привести к глубокой депрессии, чему много примеров дает история искусства — вспомним художника Ван-Гога, философа Ф. Ницше и др.

Выход из подобного состояния Бальзак видел в равновесии между эмоциями и разумом в момент творчества. «Чересчур сильно чувствовать в ту минуту, когда надо осуществлять замысел, — это равносильно мятежу чувств против дарования², — писал он.

Фантазия художника Одним из средств вывода из такого состояния является фантазия художника. Это своеобразное сплетение эмоционального и рационального в художественном творчестве.

В фантазии восстанавливаются в памяти и творчески перерабатываются прошлые ощущения, представления, впечатления, приводящие к созданию художественного образа.

На ее роль в творческом процессе указывали мыслители и сами художники. Гёте, например, как писал Эккерман («Разговоры с Гёте»), придавал фантазии в некоторых видах искусства решающее значение, например, в поэзии. «Поэтическое произ-

ведение тем лучше, — говорил он, — чем оно несоизмеримее у недоступнее для рассудка». В этом же смысле он утверждал, что фантазия

... имеет свои собственные законы, следовать которым не может и не должен рассудок. Если бы фантазия, — считал Гёте, — не могла создавать вещи, которые навсегда останутся загадками для рассудка, то фантазия вообще не многого бы стоила. Именно этим поэзия отличается от прозы, в которой рассудок всегда бывает, может и должен быть хозяином».

Гёте критиковал немецких эстетиков за присущее им стремление возводить содержание художественных произведений к абстрактным идеям. Он смеялся над своими соплеменниками, которые, по его словам, делали себе жизнь тяжелее, чем это нужно, своими глубокими мыслями и идеями, «которые они всюду разыскивают и всюду вкладывают». В противовес этой тенденции Гёте основой художественных произведений считал *непосредственность и естественную силу впечатлений*.

Имейте же, наконец, мужество, — призывал он их, — отдаться впечатлениям, разрешите вас позабавить, растрогать, поднять, научить, вдохновить и зажечь стремлением к великому, но только не думайте, что суетно все то, в чем нет какой-нибудь абстрактной мысли или идеи.

Гёте считал, что произведения гениальных художников подчиняются не рассудку и не идейной тенденциозности, а особой силе, которую Гёте называл «демоническим» началом в человеке, сущность которой он считал иррациональной.

В поэзии, говорил он, «бесспорно имеется нечто демоническое». Определял он демоническое как то, чего не могут постичь ни рассудок, ни разум. Он считал, что это «демоническое» сильнее проявляется в музыке, меньше — в живописи. К музыке сказанное о бессознательном «применимо в чрезвычайной степени, — разъяснял Гёте, — ибо она стоит настолько высоко, что не поддается рассудочному толкованию, и от нее исходит такое действие, которое все себе покоряет и в котором никто не в состоянии отдать себе отчет».

В противовес рассудочной рефлексии, отмечает В.Ф. Асмус, неспособной быть завязью подлинно художественных произведений, Гёте настойчиво выдвигал силу чувственных образов фантазии как реальную основу и источник материалов для искусства.

Могучая сила фантазии видится во многих произведениях М.Ю. Лермонтова. Силой фантазии, силой воображений поэт создает иной мир, который лучше мира реального:

Моя душа, я помню с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,

¹ Князь Сергей Волконский. Указ. соч. С. 46.

² Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака. — М., 1967. — С. 368—369.

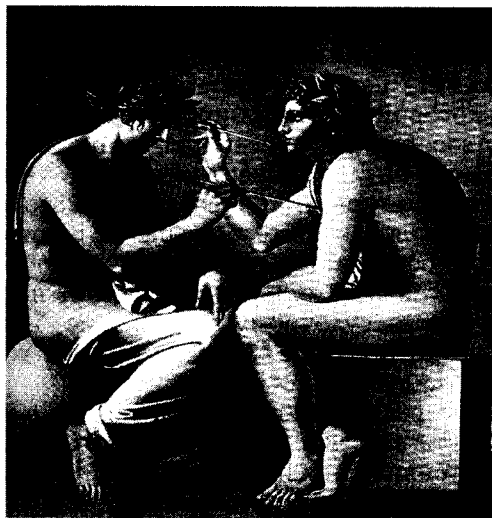
В котором я минутами лишь жил;
И те мгновенья были мук полны,
И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями...

Рациональное мышление художника. Метафора к художнику. И прежде всего к его способности *рационально мыслить*.

Гениальным сочетанием способности мыслить и чувствовать обладал Пушкин, не случайно писавший: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

Своеобразной формой рационального восприятия мира художником является *метафоричность* его мышления. Метафора — это образное выражение понятий, перенесение существенных признаков одного предмета или явления на другое явление путем обнаружения сходства или различия.

Природу метафоры в «Поэтике» анализировал Аристотель. Он определял метафору как перенесение имени одного предмета на другой, основанное на усмотрении их сходства.



К.М. Мариани. *Рука подчиняется разуму* (1983).

Соблюдая чистоту форм, художник черпает вдохновение в мифологии и античном искусстве, создавая атмосферу неопределенности. Живопись отражает самое себя и вновь размышляет о своей сущности

Фактически Аристотеля можно считать автором концепции метафоры, поскольку, не ограничиваясь общим ее определением, он показывает, какую роль в строении метафоры играет сближение различных предметов и их признаков. При отсутствии в метафоре полюсов различия впечатление, производимое метафорой, ослабевает. Поэтому, по Аристотелю, удачная метафора предполагает соединение точности и ясности сравнения. Эта точность, считает Аристотель, возможна при двух условиях: 1) сходство сравниваемых предметов и 2) изобретательность поэта, соединяющего несходное и тем самым повышающего действие метафоры. Такая метафора, с одной стороны, пишет Аристотель, «уклоняясь от обычного, звучит иначе, чем общеупотребительное, и потому сделает речь не затасканной, а с другой стороны, «вследствие общения с обычной формой остается ясность».

Примеры метафор бесчисленны: «отговорила роща золотая», «лес — терем расписной», «шептали кусты»,...
«... сквозь жар души, сквозь хлад ума»

Главное — в том, что в метафоре есть и образ, есть и мысль. Поэтому метафорическое мышление художника — это не скольжение по поверхности предмета, это проникновение в его природу.

...Художник, твердо веруй
В начала и концы...
Пусть же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

Эти стихи Блока — пример метафоричности художественного мышления — «жар души», «хлад ума» и вместе с тем — это пример понимания художником неизбежности сочетания в художественном образе эмоционального и рационального.

Другим проявлением присутствия рационального уровня художественного мышления является *ассоциативность*. Ассоциация в искусстве — это связь воспринимаемого образа с представлениями сознания.

Сам термин «ассоциация» был введен в 1698 г. Д. Локком. Он же создал и первую классификацию ассоциаций: по смежности (в пространстве или во времени), сходству и контрасту.

Ассоциативное богатство художника — свидетельство его энциклопедической образованности и эмоционального богатства его внутреннего мира.

¹ Аристотель. Поэтика. Собр. соч. В 4 т.

По принципу ассоциации ощущений построен многотомный роман французского писателя Марселя Пруста «В погоне за утраченным временем».

Много замечательных примеров ассоциации можно найти в поэзии Пушкина. Так, в первой главе «Евгения Онегина» поэт признается в своей любви к балам и светской жизни:

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд;
Люблю их ножки...

Возникает ассоциация, поэт вспоминает о других «ножках»:

Ах, ножки, ножки! Где вы ныне?
Где мнете вешние цветы?

Речь идет о великой женщине — княгине М.Н. Волконской, отказавшейся от блеска и благополучия столичной жизни и последовавшей в Сибирь за мужем-декабристом. Пушкин знал Марию Николаевну еще шестнадцатилетней княжной Раевской, когда, находясь в южной ссылке, нашел самые теплые чувства дружбы в семье отца Марии Николаевны, прославленного героя Бородина князя Раевского. Вместе с его семьей поэт совершил поездку к Черному морю, о чем и вспоминает по ассоциации:

Я помню море пред грозною:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!

16.8. Эстетический вкус

**Развитие
концепции эсте-
тического вкуса**

Проблема *эстетического вкуса* существует со времен античности. При этом античные авторы понимали вкус как *уровень восприятия* художественного произведения публикой. Так, комедия Аристофана «Лягушки» показывает степень художественного воспитания и уровень вкусов афинской публики, связывая «вкус» с «чувствительностью слуха» и «компетентностью суждений» публики. Следовательно, еще в Древней Греции вкус понимался как сочетание развитого чувства и развитой способности суждения.

Аристотель как эстетический вкус, так и эстетические потребности связывал с *воспитанием*. И в соответствии с воспитанием он делил публику на два разряда: публику, обладающую эстетическим вкусом, и публику, не получившую надлежащего воспитания. Он считал, что этим и должно определяться творчество художника. При создании произведения художник ни в коем случае не должен поддаваться вкусам дурно воспитанного большинства.

**Развитие
концепции эстети-
ческого вкуса**

В Новое время проблеме вкуса большое внимание уделяли такие мыслители, как Лейбниц, Юм и Кант.

Так, *Лейбниц* считал, что хорошим вкусом будет тот, кого признают таковым *ум и традиция*. Одним из признаков вкуса Лейбниц считал способность получать бескорыстное удовольствие в искусстве. «Созерцание прекрасных вещей приятно само по себе, и... картина Рафаэля трогает того, кто смотрит на нее просвещенным взором, хотя он не извлекает из этого никакой выгоды»¹.

Таким образом в Новое время к пониманию вкуса как способности к пониманию и оценке искусства присоединяется понимание вкуса как *способности восприятия красоты*.

Д. Юм резко противопоставлял вкус и разум, утверждая, что вкус дает понимание красоты и безобразия, греха и добродетели. По Юму, вкус является причиной действия, поскольку он приносит радость или страдание. Разницу между разумом и вкусом Юм показывает на конкретном примере:

Математик, читающий Вергилия только ради удовольствия, которое он получает, следя за путешествием Энея по карте, может превосходно понимать значение каждого латинского слова... и, следовательно, может получать ясное представление о поэме в целом. Он может получить о ней даже лучшее представление, чем те, кто не изучал столь точно географию поэмы. Он таким образом усвоил всю поэму, но не понимает ее красоты, потому что красота, собственно говоря, заключается не в самой поэме, а в чувстве или вкусе читателя. И когда человек лишен той чуткости темперамента, которая позволила бы ему испытывать это чувство, он не способен понимать красоту, хотя бы был всесторонне образован и отличался ангельским разумом².

Вместе с тем Юм признает за вкусом известную закономерность. Например, он считал, чтобы испытать соответствующее чувство от красоты изящного искусства, необходимо многое обдумать. Он также считал, что неправильный вкус можно исправить с помощью доводов и размышлений. Необходима только активность интеллектуальных способностей.

Большой вклад в развитие концепции вкуса внес *И. Кант*. Он считал, что хотя о вкусах не спорят, существуют хорошие и плохие вкусы. В связи с этим он разграничивал чистую и относительную красоту, внутреннюю и внешнюю. Кант в своих эстетических воззрениях, испытывая влияние понимания вкуса другими авторами, тем не менее, как и во всех остальных своих позициях, оставался Кантом, и был оригинален.

¹ Цит по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. Т. 1. С. 263.

² Там же. С. 263.

Своим пониманием вкуса Кант доказал, что эстетическое наслаждение более глубоко и философично, чем физическая наука.

Он попытался выявить философские предпосылки эстетического вкуса, используя работы своих предшественников. Посвятив последние годы жизни исследованию роли восприятия человеком прекрасного, Кант находит, что эта человеческая способность наиболее сложна, наиболее противоречива и менее всего доступна нашему пониманию.

Развивая концепцию вкуса, Кант в первом предисловии к «Критике способности суждения» критикует создателя термина «эстетика» Баумгартена за его концепцию вкуса. По Баумгартену, вкус — некое смутное познание совершенства. Кант с таким определением вкуса не согласен, считая, что оно есть следствие непонимания сущности эстетики.

А критикуя психологическую школу эстетики, в которой суждение вкуса объявлялось имеющим всеобщее значение, Кант утверждал, что суждения вкуса означает не то, как судят люди, а как следовало бы людям судить, что означало бы, что они обладают принципом вкуса априори. Кант считал нелепостью тот факт, что из того, что каждый судит по-своему, будто бы следует, что он так и должен судить.

Вместе с тем Кант признает эмпирический характер вкуса, считая бесплодной попытку Баумгартена основать вкус на суждениях разума. В «Истории эстетики» Гилберт и Кун пишут, что Кант мог бы согласиться, учитывая его эстетические позиции, с определением вкуса английского философа Э. Бёрка, который исходил из того, что существует определенный стандарт вкуса, и этот стандарт — не что иное, как совпадение взглядов многих людей на проблемы поэзии и живописи.

Три уровня проблемы вкуса Проблема вкуса существует на трех уровнях: 1) как эстетическая дисциплина; 2) как практическое восприятие искусства и 3) как эстетическая позиция самого художника.

Пролеткульт (1917—1932) с его нигилистическим отрицанием культурного наследия, принесший большой вред развитию отечественной художественной культуры, родился не на пустом месте, и концепция социалистического реализма, отодвинувшая на последний план эстетическую функцию искусства, тоже явилась результатом логического развития идей литературной критики и теории XIX в. в России.

Требование Белинского, чтобы искусство *объясняло* действительную жизнь, послужило отправной точкой как для литературы, так и для последующей критики. Постепенно искусству стали отводить второстепенную роль простого распространителя полезных сведений, пишет С.М. Волконский. Русская критика того времени (Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев)

способствовала постепенному понижению эстетического критерия и замене его критерием практической пользы. Эти критики и следовавшие их концепции писатели ценили произведение искусства лишь постольку, поскольку оно являлось иллюстрацией действительной жизни. Художественных достоинств не требовалось, их даже не искали. *Непосредственная польза литературы* — вот что ценилось. Писарев радовался тому, что со времени Гоголя прозаики берут перевес над поэтами, и видел в этом «счастливым» предзнаменование того, что придет пора, когда они, в свою очередь, уступят место более полезному роду литературной деятельности, чем писание повестей.

Такое направление в конце концов привело к нигилизму и отрицанию всякого искусства, характерного для российской молодежи рубежа XIX и XX вв. Из числа искусств были «изгнаны» целые области человеческого творчества — музыка, архитектура, то есть красота звуков и линий, не удовлетворявших требованиям непосредственной пользы.

Молодое поколение, — свидетельствует С.М. Волконский, — набросилось на это учение с жадностью; оно было легко, удобно, оно избавляло от унизительного преклонения перед авторитетами, от почитания того, чем восхищались другие. Вместо того чтобы проходить через трудный процесс воспитания, который поднимает нас до степени сознательного восприятия великого художественного произведения, было проще объявить, что слава великих художников есть создание людских предрассудков¹.

Именно это поколение, о котором писал Ф. Тютчев:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнца, зная, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.
Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
Про них леса не говорили,
И ночь в звездах темна была.
И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза...

породило в России атмосферу, способствовавшую самому разрушительному бунту против искусства, и породило вкусы, в свою очередь, породившие произведения, подобные строкам, декламировавшимся во всех красноармейских студиях 20-х годов XX в.

¹ Князь Сергей Волконский. Указ соч. С. 104.

Сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи,
Растопчем искусства цветы.

**«Поющее сердце»
художника**

его истоков:

Проблема вкуса творца глубоко волновала И.А. Ильина. Для него это была проблема предмета и содержания искусства, проблема

Первое и основное в искусстве, — писал Ильин, — это Предмет и его содержание: что именно ты чувствуешь? что ты видишь? о чем ты хочешь сказать? Все русские великие поэты сосредоточивали свой чувствующий опыт на том, что есть *главное важнейшее или* прямо *священное* в жизни мира и человека. Они созерцали Божие; и взволнованное, умиленное сердце их начинало петь. Это поющее сердце приносило их поэзии все остальное, без чего стихотворение не есть стихотворение, и поэтому у них делалось такое чувство, что и слова, и размер строки, и ритм, и рифма приходят к ним «сами»¹.

Поэзию творит сердце, считал Ильин, она требует «поющего сердца». Ильин признавал, что есть талантливые художники, с богатым воображением, с волевым опытом, но без поющего сердца их поэзия воспринимается как либо подробное описание природы, либо как рифмованная проповедь, но не как поэзия.

Все силы художника, уверен Ильин, должны подчиняться мелодии поющего сердца. В подтверждение он приводит малоизвестные слова Н.В. Гоголя из «Переписки с друзьями»:

Огонь излетел вдруг из народа. Огонь этот был восторг, и восторг этот отразился в нашей поэзии, или лучше — он создал ее.

Уже Ломоносов творил как «восторженный юноша»: всякое прикосновение к любезной сердцу его России, на которую глядит он под углом ее *сияющей бущности*, исполняет его силы чудотворной... Державин творил великое только в состоянии «одушевления», «напряженного силою вдохновения»... Даже у Капниста проявился «аромат истинно душевного чувства»... А вот «благотейная задумчивость Жуковского» «исполняет все его картины» особого «греющего, теплого света»... А Пушкин был сам «точно сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты»...²

Поэтому первую задачу настоящего поэта Ильин видел в том, чтобы «углублять и оживлять свое сердце», а вторую — в том, чтобы «растить, очищать и облагораживать свой духовный опыт». В этом Ильин видел настоящий вкус художника и путь к великой поэзии.

Ильин резко критиковал «советский вкус» в поэзии, воплощением которого считал Маяковского. По его мнению, этот вкус —

«извращенный вкус», люди этого «вкуса», по мнению Ильина, и не подозревали, что «кроме чекистских, революционных критериев, есть в поэзии еще и иной, высший, художественный критерий, и что этот критерий решает не по тому, что кому «нравится», а по степени *объективного совершенства*»¹.

Но для того чтобы приобрести настоящий вкус в искусстве, считает Ильин, русским людям предстоит пройти большой путь, отрешиться... от революционных критериев, от классовых мерил, от безбожия, от «диамата», «от фальшивого воззрения на родину, семью, науку и собственность»². Он считает, что все это надо «вычистить... из души и из мирозерцания. Надо понять, что все это был соблазн, приведший к Гулагу и Воркуте; что *все это яд, впрыснутый нам врагами России*; и что мы призваны, очистив от него душу, восхотеть в жизни Главного и Священного, и открыть ему сердце. Тогда оно запоет, но не раньше»³.

И только тогда, приобретя вкус, россияне смогут оценить подлинную красоту своих великих поэтов:

Тогда мы спросим себя, вместе с Ломоносовым, откуда в мироздании эта дивная мудрость? Вместе с Державиным — как нам постигнуть Бога и к чему он призывает государственных правителей? Мы признаем вместе с Жуковским, что человеческое сердце есть *сущий источник благожелательства и нежности*. Мы увидим, как Пушкин «извергает изо всего, как ничтожного, так и великого одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога — его высшую сторону, знакомую только поэту» (слова Гоголя). Мы научимся восторгу у Языкова, мировой скорби — у Лермонтова, ощущению бездны — у Тютчева, патриотической любви — у А.К. Толстого⁴.

В этих словах мыслителя «серебряного» века, на наш взгляд, — урок хорошего вкуса и для творцов, и для читателей, и концепция преподавания русской литературы в свободной уже школе.

**«Вкус есть судия
и указатель
приличия...»**

Г.Р. Державин

Проблема художественного вкуса занимала многих русских мыслителей, например, и поэта XVIII в. Г.Р. Державина. В теоретической работе «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде» поэт, характеризуя вкус, он пишет: «Вкус есть судия и указатель приличия, любитель изящности, правозглашатель в рассуждении чувств красоты, а в рассуждении разума — истины»⁵. Державин отмечает трудность

¹ Цит. по: Ильин И.А. Указ соч. С. 247.

² Там же. С. 248.

³ Там же.

⁴ Ильин И. А. Указ соч. С. 248.

⁵ Державин Г.Р. Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде // Русская литература последней четверти XVIII в. — М., 1985. — С. 193.

¹ Ильин И.А. Наши задачи. Т. 2. С. 244.

² Цит. по: Ильин И.А. Указ соч. С. 245.

определения понятия «вкус», считает, что «определить его с ясностью, для всех понятною, едва ли кто возьмется»¹. Но вместе с тем без его «печати», без его «клейма» нельзя создать бессмертное произведение. Вкус, пишет Державин,

... ничего не терпит несвойственного природе: от развратного бежит, от гнусного отвращается, но бывает иногда таким волшебником, который странным и диким существам придает неизъяснимую прелесть... Без него ни громогласная арфа, ни тихозвещающая свирель власти над сердцем не същут. Он знает всему меру, где тон возвысить, где понизить, где остановиться и где продолжать. На весах его лежит соображение всех обстоятельств, до человека касающихся, времени, обычаев, религии и проч. Он умеет распределять тени красок, звуков, понятий, и из разногласия творить согласие. Он, как говорят некоторые эстетики, есть сосредоточенный свет и жар, то есть ум и чувство... без вдохновения на струнах лиры нет жизни, а без вкуса — приятности².

Вкус труднее определить, но легче распознать, считал Державин. Он считал вкус одним из важнейших критериев в оценке творчества художника. По одной черте, например, пишет он, можно узнать кисть Рафаэля.

Современные эстетики о вкусе.

Гадамер

Х.-Г. Гадамер (1900—2001), крупнейший герменевтик современности, в своей работе «Истина и метод» большое внимание уделил проблеме эстетического вкуса. Отметив, что понятие вкуса сначала было скорее моральным, нежели эстетическим, и лишь впоследствии употребление этого понятия сузилось до сферы «прекрасной духовности», Гадамер, используя работы своих предшественников по данному вопросу, раскрывает свое понимание содержания этого понятия.

Будучи наиболее животным и наиболее интимным из всех чувств человека, вкус вместе с тем содержит зачатки способности к различению, проводимому при духовном суждении о вещах. Особенность чувственного вкуса Гадамер видит в том, что он сам обретает дистанцию, необходимую для выбора и оценки самого жизненно необходимого.

Во вкусе он видит «преддуховность животности», что позволяет не только духу, но и вкусу формировать культуру и образование.

Понятие вкуса, считает Гадамер, является исходным пунктом при определении общественного идеала. Идеалом общественного человека является человек на своем месте, которому присущи

¹ Державин Г.Р. Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде // Русская литература последней четверти XVIII в. — М., 1985. — С. 193.

² Там же.

подлинная утонченность отношения ко всему в жизни и обществе, умение сознательно и обдуманно различать и выбирать.

В связи с понятием вкуса формируется и идеал образования, который, в свою очередь, формирует эпоху. «Это идеал образованного общества»¹, — пишет Гадамер. Рассматривая формирование вкуса как такового, а не только понятия «вкус», Гадамер пробегает историю этого явления. Он показывает, что история вкуса — это история абсолютизма в Испании, затем во Франции и Англии. Вкус — это не просто идеал нового общества, но это «хороший вкус», образовавшийся в новом обществе, которое узаконивается не по рождению и рангу, а благодаря общности суждений, благодаря тому, что возвышается над частностью пристрастий до уровня потребности в суждении.

И Гадамер формулирует несколько императивов по проблеме. Нужно иметь вкус, но его невозможно преподать путем демонстрации и нельзя заменить простым подражанием. Вместе с тем вкус — не частная характеристика, так как он всегда стремится к тому, чтобы стать хорошим вкусом. Хороший вкус всегда уверен в своем суждении.

Под *хорошим вкусом* Гадамер понимает тип восприятия, при котором все утрированное избегается самым естественным способом.

Явлением, наиболее тесно связанным со вкусом, является мода. В ней, по мнению Гадамера, момент общественного общения, содержащийся в понятии вкуса, становится определенной действительностью. Характеризуя явление моды, Гадамер пишет, что она создает общественную зависимость, которую практически невозможно избежать. И он ссылается на Канта, когда тот говорит, что лучше быть модным дураком, нежели быть против моды. Здесь кроется различие моды и вкуса.

Феномен вкуса, — подчеркивает Гадамер, — следует определять как духовную способность к различению. Хотя вкус и действует в подобной же общественной сфере, но он ей не подчиняется; хороший вкус характеризуется тем, что умеет приспособиться к вкусовому направлению, представленному модой, или же умеет приспособить требования моды к собственному хорошему вкусу².

Этими словами Гадамер подчеркивает, что в понятие вкуса заложено умение и в моде соблюдать умеренность, и обладатель хорошего вкуса не следует вслепую за меняющимися требованиями моды, а имеет относительно этих требований собственное мнение. По сравнению с тиранией моды вкус сохраняет сдержанность и свободу. И заключая, Гадамер так определяет вкус:

¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 78.

² Гадамер Х.-Г. Указ. соч. С. 80.

Вкус, как способность суждения, — это определение единичного с учетом целого: подходит ли это единичное ко всем другим... Это нужно чувствовать, но это никак нельзя проследить¹.

16.9. Эстетический идеал

Проблема идеала как теоретическая проблема эстетики впервые была поставлена Гегелем. В своих Берлинских лекциях по эстетике он определил искусство как проявление идеала. Истолковать это, как считал Гегель, должна философия. Для Гегеля «идеал» обозначает «абсолют». Это начало, воплощающееся в искусстве и одушевляющее предметы, воспринимаемые нашими чувствами.

Идеал прекрасного как художественная практика существовал у древних греков. Его атрибутами были величественность и покой, противопоставляемые творцами преувеличению и витиеватости. С попытками теоретизировать проблему мы встречаемся у Платона и Аристотеля, а также у Цицерона. Платон, Аристотель, а затем и Платон полагали, что «идеал» возникает в индивидуальном сознании художника, что он возникает из метафизического источника, стоящего над обыденной действительностью. Таким образом греческие мыслители связывали понятие идеала с его божественным происхождением. Их римский последователь Цицерон не писал о божественном происхождении вдохновения. Но позиция Цицерона существенно отличалась от других римских теоретиков-прагматиков. Цицерон нарисовал идеальный образ оратора, который, по мнению Цицерона, должен сосредоточивать свое внимание не на каком-то конкретном образце, а на возвышенном идеале, находящемся в его собственной душе. Подражая этой внутренней форме, оратор должен поступать так, как это делал великий Фидий, воспроизводивший в своих скульптурах Зевса и Афины как воображаемый идеал, а не как копируемые оригиналы.

Идеал — природа. Основатель эстетики А. Баумгартен, придерживаясь господствовавшего в XVIII в. положения «искусство — это подражание природе», считал, что художник должен подражать природе, ибо тем самым он выражает свое стремление приблизиться к идеалу. Идеал — в природе.

Итак, художник должен принимать природу за образец, за идеал. Природа — *совершенство* и потому идеал, что в ней присутствует необычайное изобилие форм, не противоречащих друг другу. В ней есть количественное богатство образов, что Баумгартен называет «всесторонней ясностью». Баумгартен отождест-

вляет понятие «идеал» с понятием «совершенство». «Произведение искусства, — пишет он, — совершенно в своих пропорциях в том случае, если составные его части вызывают многочисленные чувственные ассоциации».¹ Кроме изобилия форм и богатства деталей, признаком идеального, совершенного поэтического произведения, по Баумгартену, является порядок, необходимый для восприятия поэтического произведения разумом.

Поэзия в высшей степени индивидуальна по своему содержанию, но человек воспринимает ее в нижних сферах разума, и для того чтобы такое восприятие состоялось, необходима определенная упорядоченность, необходимый порядок. Предлагая типы порядка, аналогичные типам, выделенным разумом, Баумгартен отмежевывается от «царства» логических выводов и четких математических определений. Он отличает понятие поэта от понятий философа. Понятие «*совершенство*» Баумгартен вводит как эквивалент для разновидностей порядка, находимых разумом. Содержание же совершенства у Баумгартена — это единство в многообразии.

С природой связывает творческий процесс художника и Гёте. Художник, соперничая с природой, в конечном счете превосходит ее, достигает божественного («демонического»), пройдя стадию подражания природе и изобретя свой собственный язык образов.

Однако, используя свой язык образов, художник отходит от природы. И только возврат к ней может спасти художника, поднять его к высотам совершенства, к «стилю», считает Гёте.

Красота соединяет. Человек ощущает идеал и поднимается выше самого себя. Но долгое время, считает Гёте, в состоянии восхищения художник пребывать не может. Он хочет вернуться в свое первоначальное состояние, но его тянет к себе идеал. Художник, отмечает Гёте, растерян, но здесь является красота и наступает развязка. Красота соединяет, на первый взгляд, несоединенные элементы. Идеал становится более близким людям. «Прекрасное произведение искусства, — пишет Гёте в работе «Коллекционер и его близкие», — прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то подобие индивидуума, которое мы можем любовно обнять и приблизить к себе»².

«Идеал есть бесконечность, не достигаемая никогда». Шиллер Знаменитый немецкий поэт, драматург и эстетик Ф. Шиллер, друг Гёте, как и он, решает проблему идеала как человеческого индивидуума, но при этом он не мог обойти дуалистическую позицию Канта в этом вопросе, считавшего, что человек, как существо нравственное, обитает в двух мирах. И в своих «Письмах об эстетическом воспитании» «Шиллер задается вопросом: как восстановить единство человеческой природы? Отвечая на этот вопрос, он обращается к про-

¹ Гагамер Х.-Г. Указ. соч. С. 81.

¹ Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. С. 312.

² Гёте. Собр. соч. — М., 1937. Т 1. — С. 486.

блеме идеала, полагая, что в общетеоретическом плане этот вопрос может быть решён только следующим образом: идеал «есть бесконечность, не достигаемая никогда»¹. Словом, идеал — это то, к чему человек должен стремиться, но без всякой надежды его достичь. «Природа даёт человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал»². Образцом такого единства для Шиллера был живой человек — Гёте, которого он в первом же письме к нему назвал «гением». В творчестве Гёте Шиллер увидел интеллектуальное, нравственное и художественное совершенство.

**Вершина
природы —
человек. Гегель**

Гегель, хорошо знавший изложенные выше точки зрения, подошел к проблеме, используя свой метод историзма. Проанализировав природу с точки зрения воплощения в ней идеала, Гегель приходит к выводу, что в полной мере идеал в природе не воплощается. Когда абсолют воздействует на чувства человека, считает Гегель, в нем должны проявиться свобода и энергия собственного движения, а также бесконечная дифференциация и вместе с тем гармония, прочность мироздания. В какой-то мере эти качества проявляются и в природе, но не в такой, в какой они свойственны подлинной красоте. Как подтверждающий пример Гегель берет кусок металла из царства минералов и определяет его как равнодушную одинаковость качеств. Гегель не видит в металле богатство и движение абсолюта. И далее, рассматривая природу, начиная от самых низших ступеней ее эволюции до самых высших, приходит к заключению, что вершиной природы является человек. И это не просто интеллектуальная вершина природы, это и прекрасное ее творение, поскольку при проявлении признаков разума очевидна ясность. Человеку присуща гармония, самостоятельная целостность, независимость от среды, он обладает речью, ему присуща способность петь, у него есть внутренняя жизнь, он обладает духовной энергией, его тело одушевлено высшей идеей. Все это является основанием для понимания природы идеала. Но при всем при этом Гегель, в отличие от других мыслителей, не считает человека идеалом. *Человек — не идеал*, он ограничен во времени и пространстве, и потому не способен воплотить в себе абсолютное начало.

**Искусство —
природа, возрож-
денная гениями.**

Гегель
Искусство — это та же природа, но возрожденная творениями гения. Поэт грубую обыденность действительности преобразовывает в гармонию ду-

Отсюда вывод Гегеля — идеал нужно искать в искусстве, а не в природе, включая ее высшую точку развития — человека.

Искусство — это та же природа, но возрожденная творениями гения. Поэт грубую обыденность действительности преобразовывает в гармонию ду-

ха. Произведение искусства рождается в недрах человеческого духа, и его бытием продолжает оставаться дух. Более того, считает Гегель, произведение искусства изображает лишь то, что образовано «в созвучии с духом»¹. В процессе творчества художнику присуща некая божественная сила, дающая ему возможность возвыситься над грубой повседневной жизнью, что и даёт, по мнению Гегеля, возможность отождествить искусство с идеалом.

Однако искусство — не абстрактная вещь, оно всегда существует в определенном виде — в поэзии, живописи, музыке. Используя исторический подход, Гегель показывает, что в разные исторические эпохи тот или иной вид искусства более адекватно воплощал идеал, был идеалом. При этом Гегель указывает на такие конкретные признаки идеала, как симметрия, равновесие, определяющие, но еще не составляющие красоту. Развёрнуто описывая проблему, Гегель представляет эти характеристики также в развитии, когда они все более приближаются к выражению идеала, устремляясь ко все более полной гармонии и ко все более полному выражению. Наиболее адекватно у Гегеля идеал выражает степень полноты гармонии, связывающей неоднородные понятия, характеризующие искусство, такие, как звуки и движение, цвет и форма. Принципами, характеризующими устремленность к идеалу, Гегель называет такие, как чистота небесной синевы, «прозрачность атмосферы», «ясность гласных звуков», что, по его утверждению, радует человека своей чистотой и простотой.

**Красота нужна
божественная.
Гегель**

Итак, проанализировав всю историю органического мира, Гегель пришел к выводу, что даже человек, хотя он и является вершиной развития природы, воплощая в себе и гармонию, и разнообразие, и разум, и свободу, идеалом быть не может. Красоте нужна божественность, нужно, чтобы чувственное ощущение божественного начала было доведено до максимума.

Логика рассуждений Гегеля такова: человек идеалом быть не может, но природное единство человеческого тела достигает полного совершенства в образах греческих богов, более мудрых и более могущественных, чем люди. И это их превосходство и проявилось в скульптурных формах греческих ваятелей, освободивших их от искажений и ограничений.

В духе требований искусства воплощался Бог и в Богочеловеке — Христе. И если первоначально греческие боги были основной темой великих произведений скульптуры и поэзии, судьба Богочеловека, Бога христианской эры стала главной темой великой эпохи живописи. Так Гегель показывает историю развития идеала в искусстве — от скульптуры и поэзии к живописи, литературе и музыке.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 т. — М., 1955—1957. Т 6. — С. 410.

² Там же.

¹ Гегель. Сочинения. Т. XII. — М., 1938. — С. 31.

После живописи, по мнению Гегеля, наступает время литературы. Человек, считает Гегель, не отвечает идеалу божественного, но обстоятельства и среда могут сделать его великим, добродетельным и сильным. В этом случае человек обожествляется, становится героем. При этом героизм его может достигнуть такой степени, что человеку оказывается по силам исправить пороки общества и воплотить в себе идеи этого общества. Примеры в художественной литературе Гегель видит в Карле Мооре, защитнике угнетенных (драма «Разбойники» Шиллера) или в Дон-Кихоте Сервантеса, гении которой воплощают идеал в действительность конкретных людей-героев.

Высшей точкой развития идеала в искусстве Гегель считал музыку. Она отдалена от вещественности материального мира, реальные предметы в ней заменены колебанием струны. Само чувство слуха Гегель считал идеальнее, чем чувство зрения, потому что слушая музыку, человек не видит перед глазами изображаемого предмета, а как бы следит за движением самой души.¹

И далее Гегель развивает эту мысль. Само существование музыки духовно, но она воплощает чувственное начало, а не мыслящий разум. Идеальность музыки Гегель видит также в том, что её, в отличие от скульптуры или произведения живописи, нельзя выразить сразу, она находится в движении. Музыка придаёт форму чувствам, которые ею порождаются. Она оживляет душу.²

Поиски идеала эстетикой в действительности результатов не дали. Эстетический идеал — это воплощаемый в искусстве абсолют, это абсолют, к которому стремится и постепенно восходит искусство. Значение эстетического идеала в творческом процессе очень велико, поскольку на его основе формируется вкус художника, вкус зрителя и читателя.

Сближение с идеалом возможно только через освоение искусства в лучших его образцах, в которых гению-творцу удалось максимально полно выразить характерные черты идеала.

¹ Гегель. Указ. соч. Т. XIV. С. 96—97.

² Там же. С. 106.

Раздел V

Виды искусства



Микеланджело. Пьета

«Пьета Ронданини» — одно из самых трагичных по своему замыслу произведений Микеланджело. В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире...

А.Ф. Лосев

Заслуги искусства перед цивилизацией обусловлены его сделанностью и конечностью. Оно предоставляет сознанию конечный фрагмент человеческой деятельности, достигая совершенства в своих собственных границах. Произведение искусства представляет собой фрагмент природы, на котором лежит печать заверченного творческого усилия, отдельный индивидуальный объект, выделенный из неопределенной бесконечности его основы. Поэтому искусство усиливает человечность. Оно порождает бурю сверхприродных чувств. Закат Солнца великолепен, однако, он безразличен к человеку и включен в общий ход природных процессов. Миллион закатов не подтолкнут человека на путь цивилизации. Нужно искусство, для того чтобы вызвать в сознании человека то совершенство, которое может быть им достигнуто.

Глава 17

Виды искусства

17.1. Проблемы специфики видов искусства

Искусство существует в многообразных видах: литература, живопись, скульптура, архитектура, музыка, кино и др.

Источник такого многообразия искусства прежде всего — эстетическое богатство самой действительности, ее многообразие.

В истории эстетики мыслители по-разному определяли причины такого многообразия: представители французского Просвещения связывали его с наличием различных художественных средств, которыми пользуются музыканты, художники, писатели. И. Кант объяснял разнообразие форм искусства наличием различных способностей творца; Гегель причину видел во внутренней дифференциации объективной идеи.

Образ, создаваемый творцом, всегда воплощается в определенном произведении искусства. Только при этом условии художественный замысел становится художественной реальностью. Конкретные произведения искусства всегда принадлежат к тому или иному его виду, имеющему свой язык и своеобразие художественных возможностей.

О соотношении различных видов искусства Эстетику всегда интересовало не только наличие многообразных видов искусства, причины этого многообразия, но и проблемы их соотношения. Эти проблемы в истории эстетики разрабатывали Аристотель, Дидро, Лессинг.

Аристотель в «Поэтике» различал виды искусства по предмету подражания, способам и средствам его осуществления.

Дидро разрабатывал в основном вопрос о тех художественных средствах, которыми художник располагает для отображения жизни. Музыка подражает жизни с помощью звуков, живопись — красок, поэзия — слов.

Оценке действительности различными видами искусства посвятил свою работу «Лакоон» *Лессинг*. Он исходил из того, что специфика средств различных видов искусства в подражании действительности обусловлена предметом подражания. Так, пред-

метом скульптуры и живописи, по Лессингу, являются тела с их видимыми свойствами, предметом же поэзии — действия. Именно для их воспроизведения и возникает необходимость в различных художественных средствах, которым пользуются поэзии, скульптура и живопись. При этом Лессинг учитывал, что наличие в каждом виде искусства своего специфического предмета, обуславливающего его своеобразие, не исключает возможности многогранного воспроизведения в нем жизни. Поэзия, например, своими описаниями может вызвать в воображении читателя представление о предметном телесном облике героев.

В свою очередь произведение скульптуры или живописи не только изображает телесный облик героев, но и может вызывать косвенное представление об общем характере тех действий, в которые вовлечены изображенные лица.

Очевидно, что Лессинг допускает в том или ином виде искусства более широкое содержание, чем в его непосредственном объекте.

Человек обладает способностью ощущения, созерцания и воображения. Из этого Кант сделал вывод о критериях разделения искусства на виды. Музыка соответствует ощущению, пластическое искусство — созерцанию, а поэзия — воображению, которое Кант считал самой духовно совершенной способностью

**Три ступени
развития искусства.**

Гегель

Проблема специфики видов искусства наиболее полно в истории эстетики была разработана Гегелем, связавшим ее с развитием искусства и художественного сознания.

По Гегелю, каждый вид искусства — это определенная историческая ступень в постижении идеи, которая дана в различных формах ее чувственного проявления.

Первая ступень развития искусства у Гегеля — ступень *символическая*, характерная для цивилизаций Древнего Востока. Здесь идея воплощает себя в чувственно созерцаемых образах не адекватно, поскольку духовное не полностью выражается в грубо материальных формах искусства, а в смутных олицетворениях — символах. Ведущим видом искусства, наиболее соответствующим этому этапу, является архитектура, в которой материальное начало в соответствии с природой самого вида искусства господствует над собственно духовным, а идея выражается в архитектурных формах и пропорциях условным, символическим образом.

Вторая ступень развития искусства — *классическая*, в которой специфика искусства, а ее Гегель понимал как раскрытие идей в чувственно-конкретных образах, выражена наиболее полно и гармонично. Эта ступень, по мнению Гегеля, была достигнута в античной Греции.

Наиболее ясное, совершенное проявление идеи, в полностью ей адекватной чувственной форме, считает Гегель, выражается

в скульптуре. Отсюда высокое совершенство греческой пластики, воспринимаемой нами как совершенное чувственное воплощение идеала.

На третьей ступени, названной Гегелем *романтической*, наступает период преобладания духовного над телесным, чувственно материальным. В своем развитии познание идеи начинает преодолевать свою чувственно-телесную форму. Она перестает быть необходимой и единственной формой познания. Этот период, по Гегелю, начинается в Средине века и завершается в современной философу эпохе. В свою очередь, он проходит три ступени развития: первой из которых соответствует живопись, второй — музыка, третьей — поэзия.

В живописи идея выступает еще в какой-то мере в чувственно созерцаемой форме.

В музыке, и особенно в поэзии, чувственно созерцаемая форма все более сходит на нет: идея выступает в своей чисто духовной форме, постигается уже не столько путем созерцания ее чувственных воплощений, сколько путем непосредственно «духовного» постижения. Тем самым, полагает Гегель, искусство, то есть художественная чувственно-конкретная форма и ступень постижения идеи, исторически изживает себя, и наступает царство философии.

В такой схематизированной форме Гегель проанализировал вопрос об историческом характере развития видов искусства, выдвинул идею о том, что с каждой исторической эпохой связан особый расцвет того или иного вида искусства, являющегося относительно ведущим по сравнению с другими видами.

**О творчестве,
о «развитии»
культуры...**

Гегель сформулировал вопрос о развитии эстетических интересов и запросов человека.

Несколько по-разному объясняя причины многообразия форм эстетического освоения мира человеком, мыслители осознали тот факт, что в основе всего этого лежит тысячелетняя всемирно историческая практика человечества по эстетическому освоению действительности, создавшая богатство человеческого духа и развившая эстетические способности самого человека, проявившиеся в конкретных видах творчества.

Человек специализируется в том или ином виде искусства потому, что этот вид, например музыка, образным строем своего языка близок индивидуальному складу его художественного дарования.

Но при рассмотрении искусства в целом и каждого из его видов закономерен вопрос: все ли есть в окружающей человека действительности, что впоследствии люди находят в искусстве, в различных его видах?

Ю. Боров в «Эстетике» приводит отрывок из произведения Р. Роллана о гениальном композиторе Жане Кристофе, который прислушивался к звучанию невидимого оркестра окружавшей его природы: шепот леса, жужжание пчел и т.д. Обратим внимание на заключительные слова Роллана: «все эти шумы, все эти крики Кристофер слышал и в самом себе. В самом крошечном и в самом большом из этих существ текла та же река жизни, что омывала и его».

Как можно истолковать эти слова? Искусство — не отражение действительности, вернее, не только ее отражение, искусство — это творчество, это акт творения в ответ на призыв Творца. И слова «божья искра» — не просто метафора, это до поры до времени невидимое духовное богатство и способность его проявления вовне. «Река жизни», которая течет в каждом талантливом человеке рано или поздно, в зависимости от множества обязательств, становится благодаря творчеству и искусству достоянием окружающих.

Каждый большой художник вносит незаменимый вклад в тот или иной вид искусства. Без Боттичелли живопись была бы не полной, как скульптура — без Донателло, поэзия — без Пушкина.

Но и художественная культура эпохи была бы не полной без архитектуры или музыки.

Благодаря своеобразию художественных возможностей каждого вида искусства, дополняющих друг друга, создается неповторимый облик эпохи.

Долгое время, в соответствии с требованиями диалектики, в нашей литературе ставился вопрос о развитии искусства. Есть оно или нет. Многие известные деятели культуры, например писатель Илья Эренбург, категорически это отрицали и не без оснований.

Однако примеры подобного рода могут быть неучтивыми — обойдемся без них. По-видимому, в отношении искусства вместо термина «развитие» правильнее было бы употреблять «изменение». Изменения подобного рода происходят в связи с процессами в научной и технической мысли, представляющие искусству новые выразительные и технические средства, увеличивающие силу его воздействия, расширяющие это воздействие (телевидение, кино). Кроме того, расширяется взаимная связь между видами искусства.

17.2. Литература

Определение литературы.

Искусство слова

«Язык, великолепный наш язык...» (К. Бальмонт), «Литература изъята из законов тления. Она одна не признает смерти» (М. Салтыков-Щедрин). Можно привести еще много

афоризмов, цитат, свидетельствующих, что литература есть искусство слова. Владение словом, считал русский религиозный

мыслитель, равносильно владению миров, той его частью, которую человек в состоянии назвать словом.

Слову доступно все, что доступно мысли. А человеческой мысли доступно абсолютно все. Как говорил Блез Паскаль, математик, философ, литератор XVII в., человек — тростник, но тростник-то мыслящий; и Вселенная объемлет и поглощает человека, но своей мыслью человек может вместить в себя всю эту поглощающую вселенную.

Поэтому литературе как мысли и слову доступно объять и вместить в себя все.

Известный французский литературный критик XIX в. Ш. Сент-Бёв писал:

На первый взгляд, литература каждой эпохи представляется чем-то целостным, однородным, но стоит присмотреться к ней поближе, как она постепенно раскроется во всем своем многообразии и разнохарактерности. Она находится в непрерывном движении: ничто в ней не завершено, не устоялось. Она то устремляется вперед, то уклоняется в сторону, то на мгновение останавливается в нерешительности, то делает новый скачок.¹

Далее Сент-Бёв дает определение литературы как «изменчивой и неустойчивой совокупности произведений»,² объединенной собирательности именем «литература».

Слова Сент-Бёва свидетельствуют о трудности в нахождении единственно правильного и четкого определения такого вида искусства, как литература, что, впрочем, будет справедливо и по отношению к другим видам искусства.

Итак, эстетическая особенность литературы — это искусство слова. И эстетическая ценность произведения художественной литературы, его содержания, его образов будет определяться в первую очередь качеством слова, качеством языка, каким это произведение написано.

Качество слова

Известно много исторических фактов, свидетельствующих о муках, испытываемых гениальными писателями в поисках нужного слова. Особенно широко известна история Флобера, о которой писали К. Паустовский («Золотая роза») и Андре Моруа («Литературные портреты»). Вот как об этом пишет Паустовский:

Флобер провел всю жизнь в мучительной погоне за совершенством слога. В своем стремлении к кристальности прозы он не мог остановиться, правка рукописей стала для него в некоторых случаях не дорогой к совершенствованию прозы, а самоцелью. Он терял способность оценки, уставал, приходил в отчаяние и явно сушил и мертвил свои вещи, или, как говорил Гоголь, «рисовал, рисовал, да и зарисовывался... Флобер был

¹ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М., 1970. — С. 212.

² Там же. С. 213.

истинным мучеником. Он писал так медленно, что с отчаянием говорил: «Стоит самому себе набить морду за такую работу».¹

Большинство западных критиков считали «Мадам Бовари» Флобера «совершенным созданием искусства». Говоря об основании столь высокой оценки, Моруа пишет:

Прежде всего это писательская техника. Никогда еще творение ума не было построено с большим тщанием. Сюжет книги прост и хорошо продуман: автор превосходно знает среду; важнейшие сцены искусно выписаны и расположены; детали верно отобраны и точны. Что касается стиля, то широко известно, как работал Флобер: ведь для него место каждого слова, музыкальное звучание фразы, выбор ритма были предметом долгих поисков и размышлений. Случалось, что он за три дня писал всего лишь страницу, а то и несколько строк. Равновесие его периодов было столь заботливо выверено, что достаточно было изменить всего лишь один звук, и оно нарушалось.²

Сам Флобер жаловался: «Да, недешево достается стиль! Я начинаю заново то, что сделал накануне; ... мне надо переделать чуть ли не все фразы».

Чего добивался, чего с таким трудом искал Флобер? Сам он говорил о том, что хочет освободить фразу «от беловатого жира и оставить в ней одни только мускулы». Для этого нужно было убрать все авторские комментарии, все абстрактные рассуждения и сохранить одни только впечатления или слова персонажей. Вот описание прогулки Эммы и Родольфа на лошадях:

Храпели лошади. Поскрипывали кожаные седла... Небо разъяснилось. Листья деревьев были неподвижны. Родольф и Эмма проезжали просторные поляны, заросшие цветущим вереском. Эти лиловые ковры сменялись лесными дебрями, то серыми, то бурными, то золотистыми, в зависимости от цвета листвы. Где-то под кустами слышался шорох крыльев, хрипло и нежно каркали вороны, взлетавшие на дубы... Родольф и Эмма спешились...³

Тот факт, что о стиле Флобера писали также Л. Толстой, М. Пруст и многие другие — свидетельство важной, перспективной роли языка, стиля в художественном произведении. Флобер — это общеизвестный пример отношения писателя к своему языку и стилю, но и о языке каждого крупного художника слова написаны сотни страниц, идет ли речь о А. Пушкине, И. Бунине или М. Пришвине. Вот как пишет о Пришвине Паустовский.

Все сверкает поэзией, как трава от росы. Самый ничтожный листок осины живет своей жизнью.

Я беру книгу Пришвина, открываю ее и читаю: «Ночь прошла под большой чистой луной, и к утру лег первый мороз. Все было седое, но

лужи не замерзли. Когда явилось солнце и разогрело, то деревья и травы обдались такой сильной росой, такими светящимися узорами глянули из темного леса ветви елей, что на эту отделку не хватило бы алмазов всей нашей земли». В этом поистине алмазном кусочке все просто, точно и полно не умирающей поэзией.

Присмотритесь к словам в этом отрывке, и вы согласитесь с Горьким, когда он говорил, что Пришвин обладал «совершенным умением придавать гибким сочетанием простых слов почти физическую, осязаемость всему».

Прозу Пришвина можно с полным правом назвать разнотравьем русского языка. Слова у Пришвина цветут, сверкают. Они то шелестят, как травы, то бормочут, как родники, то пересвистываются, как птицы, то позванивают, как первый лед, то, наконец, ложатся в нашей памяти медлительным строем, подобно течению звезд.¹

Важнейшая функция языка художественного произведения — *истолкование всей сложности жизненных процессов*, в том числе внутреннего мира людей, их общения, передаваемых средствами диалога и монолога. Монолог может быть и в стихотворной форме. Например, вот это стихотворение Бунина:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,

И лазурь, и полуденный зной...

Срок настанет — господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти

Полевые пути меж колосьев и трав —

И от сладостных слез не успею ответить,

К милосердным коленам припав.

Это монолог-исповедь, признание в чувствах средствами языка художественного произведения.

Другой пример. Монолог Антуана, героя романа-реки Мартина дю Гара «Семья Тибо». Врач Антуан, хотя и верит в моральный прогресс человечества, считает, что нужны тысячелетия эволюционного развития, чтобы победить первобытную дикость:

Люди требуют мира, думает он. Так ли это? Они требуют его, когда он уже нарушен. Но когда войны нет, их нетерпимость, их воинственные инстинкты делают мир непрочным... Возлагать ответственность за войну на правительство и на политиков — это, конечно, разумно. Но не надо забывать, говоря об ответственности, и человеческую природу... И вот, сколько бы я ни бил себя в грудь, это прекрасное будущее не может утешить меня в том, что мне придется жить среди хищников современного мира.²

¹ Паустовский К.Г. Повести. — М., 1980. — С. 547.

² Моруа А. Литературные портреты. С. 197.

³ Флобер Г. Мадам Бовари. — М., 1958. — С. 171—172.

¹ Паустовский К.Г. Указ. соч. С. 640—641.

² Р.М.дю Гар. Семья Тибо. — М.-Л., 1959. Т. 3. — С. 413.

У всех нас в памяти прелестный монолог Наташи Ростовой на балконе, гениально раскрывающий ее чистоту и искренность, всю ее психологию («Война и мир» Л. Толстого).

**Художественное
произведение
создает облик
эпохи**

Произведения художественной литературы определенного времени в своей совокупности создают облик эпохи в ее национальном и социальном разнообразии.

«Энциклопедией русской жизни» назвал Белинский роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Борец против губительной психологии собственничества, уверенный в победе доброго начала в человеке, обладатель блистательного интеллектуального английского юмора, И. Диккенс создает мир своеобразных персонажей, населяющих только его книги. И именно эти персонажи, от которых что-то есть в каждом англичанине, помогают читателю получить реальное представление об английской жизни XIX в. Бальзак, создав несколько тысяч своих персонажей, представил энциклопедию французской жизни; и мы уверены что его герои — реальные личности, как был в этом уверен и сам писатель.

В подтверждение этого Паустовский приводит подлинный случай из жизни Бальзака.

Героиней одного из его рассказов была молодая красивая монахиня Жанна, которую настоятельница монастыря послала в Париж по делам. Потрясенная блеском столичной жизни Жанна осталась в Париже, потратив все монастырские деньги на наряды и превратившись в обольстительную парижанку. Через месяц она пошла на панель. В своем рассказе Бальзак назвал существовавший в то время монастырь, и в нем действительно была молодая красивая монахиня по имени Жанна. Рассказ попал в руки настоятельницы. Она вызвала Жанну к себе и очень серьезно отчитала, потребовав, чтобы Жанна встретилась с писателем и добилась от него опровержения.

Жанна уехала в Париж, с трудом встретилась с Бальзаком. Она рассказала ему всю эту историю и попросила снять с нее клевету, которую господин Бальзак неизвестно зачем возвел на ее целомудрие и святость.

«Бальзак явно не понимал, чего от него хочет эта красивая и нежная монахиня.

Какую позорную тень? — спросил он. — Все, что я пишу, всегда святая правда.

Жанна повторила свою просьбу и тихо добавила:

— Сжальтесь надо мной, господин Бальзак. Если Вы не захотите помочь мне, то я не знаю, что делать.

Бальзак вскочил. Глаза его гневно сверкнули.

— Как? — закричал он. — Вы не знаете, что делать? У меня же совершенно ясно написано все, что случилось с вами! Совершенно ясно! Какие же могут быть сомнения?

— Неужели Вы хотите сказать, чтобы я осталась в Париже? — спросила Жанна.

— Да! — закричал Бальзак. — да, черт возьми!

И Вы хотите, чтобы я...

Нет, черт возьми! — снова закричал Бальзак.

Я только хочу, чтобы вы сняли этот черный балахон. Чтобы ваше молодое тело, прекрасное, как живой жемчуг, узнало, что такое радость и любовь. Чтобы вы научились смеяться. Идите же! Идите! Но не на панель!

Бальзак схватил Жанну за руку и потащил к выходной двери.

У меня ведь все написано. — говорил он. — Идите! Вы очень милы, Жанна, но из-за вас я уже потерял три страницы текста. И какого текста!

Жанна не могла вернуться в монастырь, так как господин Бальзак не снял с нее позорного пятна. Она осталась в Париже. Говорят, что через год ее видели в студенческом кабаке, который назывался «Серебряный вьюк». Она была весела, счастлива и прелестна!

Стендаль в «Пармской обители» воссоздал историческую обстановку, которая сложилась в Италии в первую треть XIX в. Многие эпизоды и сцены романа описаны по историческим документам и по мотивам ряда литературных произведений.

Проблемы национального единства в яркой художественной форме отразили в своих произведениях гении мирового уровня Шиллер и Гёте.

**Художественная
литература
и ценности**

Художественная литература как вид искусства накапливает, хранит и передает от поколения к поколению эстетические, нравственные, социальные и философские ценности.

Носителями этих ценностей являются герои художественных произведений, главные и второстепенные. И от того, насколько эти герои будут полнокровными в тексте художественного произведения, будут естественно убедительными, зависит и судьба их позиций в восприятии читателя. В любом художественном произведении есть центральная фигура, герой, которая и определяет характер и тон всего произведения. И есть та ценность или антиценность, которая служит пружиной действия. Во многих произведениях таким началом выступает любовь. В «Войне и мире» Л.Н. Толстого — это любовь естественная и многоликая: к семье, к родному очагу, к отечеству, национальным традициям. Любовь была основным двигателем романов Стендаля. «Бальзак, — пишет Моруа, — сумел увидеть, что это подавляющее господство любовной темы не соответствует природе вещей. Гордость, честолюбие, скупость, алчность — вот страсти, которые наряду с любовью могут стать основой романа».¹

¹ Моруа А. Указ. соч. С. 185.

Основой произведений Бальзака выступает конфликт между идеалом, который создал для себя герой, и суровой реальностью повседневной жизни. В отличие, например, от Диккенса Бальзак не стремился вознаграждать добродетель и наказывать порок, он занял позицию беспристрастного наблюдателя в отношении поведения своих героев, за что некоторые критики упрекали его в безнравственности. Бальзак резко возражал, потому что жизнь, о которой один из его героев говорит: «Что такое жизнь, как не машина, которую приводят в движение деньги?», — писатель не считал высоко нравственной. Это было время только что утвердившегося товарного производства капиталистических отношений. Утвердившегося рынка. И Бальзак считал, что подобно тому как крестьянину по природе свойственно торговаться, так и банкиру по его природе свойственно пускаться в различные спекуляции. Тот, кто не считается с действительным положением вещей, идет к катастрофе.

Это не означает, что Бальзак не признавал законов нравственности. Они для него были частью того мира, который он описывал, но частью не очень значительной. Бальзак не судит этот мир, он его «живописует», как сказал о нем французский философ Ален. Бальзак как бы отпускает грехи своим героям». Человеческое слишком человеческое, если учесть обстановку (историческую, социальную), в которой живут и действуют герои Бальзака.

Другой французский классик Гюго первоначально исповедует политические ценности. Его герои — Кромвель (драма «Кромвель») и Наполеон («Два острова»), но обнаружив, что добро и зло могут сосуществовать в одном человеке (Кромвель — хитроумный политик и в то же время великодушный отец и муж, а Наполеон — не только герой-полководец, но и тиран-завоеватель), Гюго остывает к политике и обращается к эстетическим ценностям: он создает роман

не такой... что рождается из будничного опыта жизни, из наблюдений над обиденными человеческими страстями и пороками, не такой, какие пишутся обычно, а свой собственный — по-прежнему немного фантастический, угловатый, весь, так сказать, устремленный ввысь, живописный во всех частях своих в то же время — умный, ироничный и трезвый... Главной, животворящей идеей этого романа, его вдохновителем, его содержанием, бесспорно, являются искусство, архитектура, собор, любовь к этому собору, его архитектуре.¹

Это «Собор Парижской Богоматери».

Магия искусства В. Гюго внушила многим поколениям его читателей любовь к Парижу. И если русские, советские писате-

ли писали об этой своей любви («и только же черт меня дернул влюбиться в чужую страну», «я хотел бы жить и умереть в Париже»), то в этом есть и заслуга Гюго. А вот как об этом писал Паустовский:

Я был огулен и очарован неистовым писателем еще в детстве, когда прочитал пять раз подряд «Отверженных». Я кончал этот роман и в этот же день принимался за него снова.

Я достал карту Парижа и отмечал на ней все те места, где происходило действие этого романа...

Париж с тех пор стал не только родиной героев Виктора Гюго, но и моей. Я полюбил его, никогда не видел. С годами это чувство становилось крепче...

Я собирал стихи о Париже и выписывал их в отдельную тетрадь... Гюго внушил многим из нас первую любовь к Парижу, и за это мы благодарны ему.¹

Большой художник никогда не навязывает свои ценности, он их внушает и они *притягивают* сознание читателя, хотя это не означает, что изначально у писателя нет какой-то нравственной или эстетической цели. На примере созданного фантазией писателя мира его героев мы видим, что, помимо тех ценностных пружин, которые изнутри движут созданным писателем миром, у каждого писателя есть исходная идея, исходная ценность или ценности. Такими для Л. Толстого были патриотизм и традиционные ценности, для Солженицына — жить не по лжи, для Стендаля — любовь, благородство, мужество, для Бальзака — объективность и беспристрастность, «святая правда», для Гюго — свобода и современная красота Парижа, для Диккенса — милосердие и сострадание миру детства и т. д.

Несмотря на то, что каждое значительное произведение художественной литературы в той или иной степени содержит все основные человеческие ценности (нравственные, эстетические, социальные, философские), есть такие писатели и такие произведения, где доминирующими являются, например, нравственные, духовные ценности. Таким в XIX в. был Лев Толстой, а среди европейский писателей XX в. Франсуа Мориак. Созданному его фантазией миру он поручил особую роль — исцеление душ, их очищение. Мир Мориака, писал Л. Андреев, это чистилище, предназначенное для его современников, для людей XX века. Устойчивость сооружения, воздвигнутого Мориаком, объясняется и тем, что его проект основывался на простой исходной идее, на убеждении в том, что «не будет ничего, если не будет бога», «Бог не может ни обмануться, ни нас обмануть».²

¹ Паустовский К.Г. Указ. соч. С. 631.

¹ Паустовский К.Г. Указ. соч. .С. 631.

² Мориак Ф. Избр. произв. — М., 1985. — С. 5—6.

Чтение как труд и творчество

К концу XX в. в связи с развитием кино и телевидения некоторые социологи стали предсказывать исчезновение цивилизации, основанной на чтении. Известный канадский социолог Маклюэн (1911—1980) утверждал, что характер общества формируют средства массовой коммуникации, отрицая «цивилизацию письменности».

Однако как практика, так и теория опровергают такие пессимистические рассуждения по поводу художественной литературы.

Их опровергают прежде всего социологические исследования в различных странах мира. Среди потребностей человека почетное место по-прежнему занимает потребность в личных библиотеках художественных произведений. Их опровергают изучения спроса в общественных библиотеках и фактический рост тиражей художественной литературы.

Чтение, художественная литература — эстетический фундамент формирования личности, основное средство ее самосовершенствования. И до тех пор пока в обществе существуют потребность в совершенствовании человека, а у самого человека — стремление к самосовершенствованию, потребность в художественной литературе, сама художественная литература будут существовать и развиваться.

Процесс восприятия художественного произведения, процесс чтения — сложный процесс эстетического и нравственного формирования человека. Можно даже сказать, что человек таков, каковы книги, читаемые им.

Многие считают, что чтение — это только удовольствие, это только наслаждение. Против этого резко возражал известный советский философ В.Ф. Асмус. Взгляд таких читателей на процесс чтения ему напоминал рассказ Гоголя о том, как обедал колдун Пацюк. Колдун при этом не трудился. Перед ним стояла тарелка с варениками и миска со сметаной. Вареники по воле Пацюка сами прыгали в миску, сами переворачивались в сметане и сами летели прямехонько ему в рот.

Но процесс чтения, — говорил Асмус — нисколько не похож на обед Пацюка. При чтении никакая колдовская сила не переворачивает вареники в сметане и не отправляет их в рот голодному.

Чтобы чтение оказалось плодотворным, читатель должен сам потрудиться, и от этого труда его не может освободить никакое чудо. Кроме труда, необходимого для простого воспроизведения последовательности фраз и слов, из которых состоит произведение, читатель должен затратить особый, сложный и притом действительно творческий труд.¹

¹ Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968. — С. 56.

Особенность этого труда состоит в том, что читатель, приступая к чтению художественного произведения, должен осознавать, что он входит в мир, особенностью которого являются две черты: во-первых, он не есть чистая небылица, мир этот — реальность для читателя; и, во-вторых, читатель в процессе чтения должен сознавать, что он читает произведение искусства и показанный в нем мир — не непосредственная жизнь, а только ее образ.

Такие установки читатель приобретает в результате работы сознания, воображения, внимания и понимания.

Во время чтения ум читателя должен быть активным, должны действовать обе описанные установки. Когда одна из них отсутствует, происходят действия, описанные в классической художественной литературе.

В романе Достоевского «Братья Карамазовы» Федор Павлович дает Смердякову прочитать «Вечера на хуторе близ Диканьки». Смердяков возвращает книгу с явным неудовольствием. На вопрос, почему книга ему не понравилась, он отвечает: «Все про неправду написано». Причина смердяковского приговора — патологическая тупость эстетического воображения. Смердяков не способен понять, что произведение искусства — не только «неправда», но вместе с тем и особая «правда», изображенная средствами художественного вымысла.

Противоположный порок в труде читателя — отождествление вымысла с реальностью, который Асмус называл «инфантильной доверчивостью». Этот порок также изображен в классике — в «Дон-Кихоте» Сервантеса. Дон-Кихот посещает спектакль театра марионеток. Помешанный на рыцарских романах, изображающих подвиги рыцарей в защиту обижаемых, Дон-Кихот внимательно следит за действием и слушает пояснения. В начале спектакля он еще отдает себе ясный отчет в том, что воспринимаемое им — не реальность, а произведение искусства. Но вот драматическая ситуация усиливается. Плененная маврами принцесса бежит со своим возлюбленным из плена. Мавританская стража бросается в погоню. Как только Док-Кихот видит, что появившиеся на сцене полчища мавров догоняют влюбленного рыцаря и его принцессу, он вскакивает со скамьи, выхватывает из ножен меч и начинает разить фигурки мавров.

Но и при наличии обеих указанных установок у читателя содержание художественного произведения не переходит, как переливающаяся из одного сосуда в другой вода, из произведения в голову читателя. Оно воспроизводится, воссоздается самим читателем в соответствии с умственной, душевной деятельностью и подготовкой читателя.

И деятельность эта есть творчество, потому что читатель не поймет произведение до тех пор, пока не пройдет собственным сознанием путь, намеченный автором.

Творческий результат чтения зависит от духовного багажа читателя. Когда впервые в журнале «Новый мир» был опубликован роман Пастернака «Доктор Живаго», многие читатели удивленно разводили руками: «Ну и что? Здесь же ничего нет крамольного!» Воспитанные на произведениях социалистического реализма, они не обладали механизмами восприятия сложных интеллектуальных произведений. В сознании общества такие механизмы утрачены и не выработаны.

Но это проблема — не только общественная. Это, по словам В.Ф. Асмуса, проблема степени «уважения к искусству, в котором этому произведению, может быть, суждено сиять в веках, как сияет алмаз».

То, что часто зовут «непонятностью» в искусстве, Асмус считает «неточным названием читательской лени, беспомощности, девственности художественной биографии читателя, отсутствия в нем скромности и желания трудиться».¹

Литературное произведение не дается читателю сразу, мгновенно. Длительность чтения во времени и «мгновенность» каждого отдельного кадра восприятия повышают требования к творческому труду читателя.

Это работа воображения, памяти и связывания, благодаря которой читаемое не рассыпается в сознании, а прочно спаивается в целостную картину жизни.

В сознании читателя до самого конца чтения идет также работа соотнесения каждой детали произведения с целым. И для того чтобы чтение было результативным, выдающееся художественное произведение должно прочитываться дважды.

Навыки чтения выдающихся художественных произведений должны воспитываться, потому что в таких произведениях — непреходящие духовные ценности.

Да здравствует право читать,
Да здравствует право писать,
Правдивой страницы лишь тот и боится,
Кто вынужден правду скрывать

(Роберт Бёрнс)

О «меркантильной и «массовой» литературе

В литературном процессе, как и во всяком другом, бывают периоды, которые оставляют желать лучшего. Это периоды анархии, способные привести к глубокому внутреннему упадку, характеризующемуся состоянием самолюбий и потребностью литераторов заработать на жизнь. И тогда приходит время меркантильной литературы. Конечно, такая литература существовала во все времена. И когда появилось книгопечатание,

¹ Асмус В.Ф. Указ. соч. С. 64.

многие люди писали, чтобы жить. Материальная заинтересованность творцов со времен софистов не считалась зазорной. «Нищета подхлестывает смелость», — писал Гораций, а Буало в XVII в., оправдывая Расина, написал:

Когда вы пишете и долго, и упорно,
Дохода получать потом вам не зазорно.

Но в XIX в. Сент-Бёв впервые употребил понятие «меркантильная» литература как понятие собирательное, объединяющее литературу массовую, основой которой является не вдохновение, а стремление к дешевой славе, большим тиражам и большим гонорарам.

Понятия «массовая литература» тогда не было: оно появилось в XX в., в работах испанского культуролога Х. Ортега-и-Гассета.

Говоря о меркантильной литературе, Сент-Бёв пишет, что от хорошей литературы она отличается не тем, что у ее авторов нет таланта, а тем, что в такой литературе нет нравственного идеала. А там, «где нет нравственного идеала, там эгоизм и алчность отдельной личности неизбежно сводят на нет общие усилия»¹.

Сент-Бёв видел, что попытки утвердить «меркантильную», то есть массовую, литературу в XIX в. разрастаются, и потому все, кому дорога литература, должны быть начеку, он пишет даже «это обязывает всех, кому она дорога, быть начеку».

Появление в XIX в. массовой литературы думающие люди воспринимали как зло. Они видели ее разрастание, и это их очень пугало.

В наши дни худшее беспрестанно всплывает на поверхность и определяет собой общий уровень, а лучшее уносится течением или тонет. Зло, конечно, родилось не вчера; но все дело в мере, ныне же все допустимые пределы уже перейдены².

Опасность распространения массовой культуры мыслящие люди видели в том, что она может дать «ложное направление» формированию новых поколений.

Загляните в библиотеки, — пишет Сент-Бёв, — какое там кипит соревнование, сколько молодых людей ищут знаний, и, как нам кажется, ищут его на верных путях! Но как мало нужно, чтобы дать этим благородным поискам ложное направление и обречь их на неудачу³!

Известно, что зло, если с ним не бороться, способно самовоспроизводиться с поразительной скоростью. Для противостояния злу Сент-Бёв предлагает, казалось бы, слишком общие рецепты,

¹ Сент-Бёв Ш. Указ. соч. С. 232.

² Сент-Бёв Ш. Указ. соч.

³ Там же. С. 233.

но они очень содержательны. Что это за рецепты? Прежде всего, пишет Сент-Бёв, необходимо, чтобы все честные люди блюли свое достоинство, что, по его мнению, возможно при любых обстоятельствах. То есть избегали массовой литературы. И, вторых, чтобы они, независимо от своих убеждений, были объединены взаимным пониманием, сочувствием и верностью общим принципам. Из контекста видно, что под «общими принципами» он понимает верность нравственному идеалу. И еще один урок нашему времени: для того чтобы противостоять злу в лице меркантильной массовой литературы, «нужно прежде всего вновь обрести гражданское мужество и не бояться принять вызов»¹.

Действительность такова, что существуют две неравноценные литературы, и задача и писателей, и читателей, и педагогов, и воспитателей такова, чтобы востребованной все-таки была бы полноценная литература, литература нравственная. Для этого у каждого времени, у каждой эпохи есть свои средства.

Одновременно сосуществуют и, все более переплетаясь между собою, как добро и зло, будут сосуществовать до Судного дня две различные и неравноценные литературы. Постараемся же приблизить и ускорить этот Судный день, заботливо собирая пшеницу и безжалостно вырывая плевелы².

Разница между неполноценной и полноценной литературой состоит в том, что неполноценная литература манипулирует сознанием читателя, а литература полноценная формирует личность, углубляя ее сознание, прививая ему высокие эстетические и нравственные ценности, богатый и высокий строй мыслей и чувств, как писал Паустовский.

Формы художественной литературы: эпос, роман, лирика, драма	Художественную литературу обычно подразделяют на эпос, лирику и драму.
Р. Роллана.	<i>Эпос</i> — это многоликая литературная форма, имеющая богатую историю от сказки, былины, эпической поэмы, как «Илиада» Гомера, до «романа-реки», как «Жан Кристоф» Р. Роллана.

Подробно и обстоятельно эпос повествует о давних событиях, важных для судеб целых народов. Это и повествование о великих войнах и походах, о подвигах отважных богатырей, о противоборстве сил добра и зла. Правда деталей в эпосе порой включена в неправдоподобные ситуации. В эпос органично включаются мифы, сказочные мотивы и легенды, отражая особенности мировосприятия давно исчезнувших людей, их идеалов.

Стихийная образность вымысла, гиперболоизация, мифы, представленные как действительность, создают в эпосе атмосферу единства природы и человека, вечности и мгновения.

Эпос складывался на протяжении многих веков у всех древних народов, силой воображения осваивая мир на уровне враждебной человеку природы, мысленно одолевая и приручая ее. Например, борьба героев с чудовищами, похищение огня, изобретение орудий. Классический эпос был уже связан с большими историческими событиями, в которых переплетались судьбы отдельных людей и целых народов. В эпическом герое воплощались представления народа о добре, чести, славе, доблести и силе. Эпические герои всегда были цельными, монументальными, образцами для подражания.

Существенной чертой эпоса является единство художественного стиля. Были выработаны традиции, исполнительская техника, определенная стилистика, правила и приемы изобразительности, способы типизации и т.д.

Это достигалось набором устойчивых формул, «общих мест», повторений, постоянных эпитетов, стандартных словосочетаний, параллелизмом и уравниваемостью, симметричным расположением эпизодов. Все вместе образовывало то, что называют «эпическим раздольем», неторопливость и обстоятельность повествования. Эпос не читали, а слушали, текст не проговаривали, а произносили нараспев. В античной традиции за эпосом закрепился особый стихотворный размер — дактилический гекзаметр, которым написаны «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Энеида» Вергилия.

Для древней литературы стандарт был обязателен, он был высокой пробы и допускал известную творческую вольность. При наличии стандарта было легче творить и легче воспринимать поэзию.

В классическом эпосе видят энциклопедию давно ушедшей жизни. И потому это не просто художественное произведение, это серьезный исторический источник. Так, поверив в его достоверность, немецкий археолог Г. Шлиман открыл местонахождение легендарной Трои на территории современной Турции, и тем положил начало изучению крито-микенской цивилизации, расцвет которой относится к середине II тыс. до н. э.

Поэмы Гомера стали основой для всей греческой литературы и искусства, черпавших в них вдохновение и сюжеты.

Они воспитывали поколения за поколениями, поскольку в школах все учились «по Гомеру». И не случайно великий греческий драматург, «отец трагедии» Эсхил утверждал, что все его творения — лишь крохи, упавшие с пиршественного стола Гомера.

¹ Сент-Бёв Ш. Указ. соч.

² Там же.



Гомер. Вариант.
Ок. 100 до н.э.

У истоков греческой
и, следовательно, европейской,
литературы — легендарный
Гомер. «Гомеровский вопрос»
существовал уже в древности.

На Гомере выросла и римская литература, поскольку «Одиссея» в переводе Ливия Андроника (III в. до н. э.) стала учебником.

Одной из вершин античной римской литературы была эпопея Вергилия «Энеида», главный герой которой Эней воплощал в себе основные характеристики римской идеологии — благочестие, верность предназначению, подчинение судьбе и долгу, самоотречение во имя высшей цели, любовь к семье и предкам, справедливость, воинскую доблесть, патриотизм и гражданственность. Эти идеи легли в основу политики императора Октавиана Августа (63 — 14 до н. э.) и произведений его литературных сподвижников (Вергилия, Горация, Вария Руфа и др.). Вергилий читал во дворце перед Августом свои стихи, а Август, даже занятый войнами, с нетерпением ждал окончания «Энеиды», героико-эпической поэмы о славе римского народа.

«Энеида» писалась одиннадцать лет. Чувствуя приближение смерти, взыскательный поэт просил друзей сжечь рукопись, которую он считал всего лишь черновиком. Но и то, что успел сделать поэт — это шедевр мировой и римской поэзии.

Вергилий сознательно равнялся на Гомера, неосознанно стремился превзойти греческое чудо. Римляне это чувствовали и надеялись, подобно Сексту Проперцию, что Вергилию это удастся:

Римские смолкните все писатели, смолкните, греки:
Нечто рождается в мир, что Илиады славней.

Эпопея Вергилия привлекала современников своими художественными достоинствами, но также многозначностью и актуаль-

ностью. Вергилий, подобно Гомеру, заставлял своих героев жить высокими страстями и мыслить всеобъемлющими категориями, быт у него отступал на второй план. В «Энеиде» он объединил четыре стихии: мифологию, историю, поэзию и политику, чтобы показать необходимость возникновения могущественной Римской империи и прославить возвышенными словами свое время как возвращение «золотого века» на древнюю «землю Сатурна».

Не случайно Данте сделал Вергилия своим проводником по Аду и Чистилищу в своей «Божественной комедии» — великом эпическом произведении зрелого Средневековья.

«Комедия» содержит еще один смысл — аллеорию, на что в девятой песне «Ада» указывает Данте:

О вы, разумные, взгляните сами,
И всякий наставленье да поймет,
Сокрытое под странными стихами.

Сюжетом поэмы является воображаемое путешествие по аду, чистилищу и раю. В это время жанр странствий был уже популярен, и начало ему положил новозаветный Апокалипсис. Однако прикосновение гения к традиционному материалу свершило чудо: средневековая мистика и возвышенная символика обрели плоть, а отвлеченные истины — чувственную наглядность и политическую злободневность. Личное и вселенское, космическое и человеческое, идеальное и материальное объединились в высшем поэтическом синтезе, в центре которого оказался человек. Этот синтез поэт продумал до мелочей, рационально сконструировав заранее на чертежной доске при помощи линейки, циркуля и математических расчетов. Эти чертежи, ориентирующие читателя в строении фантастических миров, прилагаются и сегодня к изданиям произведения Данте.

В основе структуры «Божественной комедии» лежит мистика и символика чисел: тройка (христианская Троица), кратная ей девятка и число тридцать три (столько лет было Иисусу Христу, когда его казнили). Поэма состоит из «Ада», «Чистилища» и «Рая». Каждая из этих трех частей (кантик), в свою очередь, делится на 33 песни — канцоны, каждая из канцон строится из терцин, то есть трехстрочной строфы. С Введением получается сто песен.

Каждая из частей загробного мира разделена на девять кругов, вместе с преддвериями к эмпиреем они образуют тридцать кругов, а в центре всего оказывается Беатриче. Эта упорядоченность, гармония и симметрия вдохновлены одной идеей — указать человечеству путь к исправлению и спасению, олицетворением которого была вечная возвышенная любовь поэта — Беатриче.

Древний эпос был анонимным, индивидуализм эпохи Возрождения обязывал художников вписывать свой портрет в исторические события:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Из этого леса поэт выводит Вергилий, посланный Беатриче, спасая его от диких зверей — льва, волчицы и рыси. Все пронизано аллегориями: дремучий лес — человеческая жизнь с ее грехами, тяготами и заблуждениями, звери — три главных порока: гордыня, алчность, сладострастие. Вергилий — мудрость земная, просвещающая и наставляющая, Беатриче — мудрость небесная.

Девять кругов Ада — это места, где терпят наказание грешники. В первых пяти кругах томятся грешившие незнательно, по слабости характера, в четырех последних — настоящие злодеи. Первый круг для тех, кто не был крещен и не познал истинной веры. Это древние мудрецы, поэты и герои: Гомер, Сократ, Платон, Гераклит, Гораций, Овидий, Гектор, Эней. Второй круг — это жертвы страстей: Парис, Елена, Клеопатра. Здесь Данте увидел тени Паоло и Франчески. Третий круг уготован для чревоугодников, терзаемых Цербером, четвертый — для стяжателей и расточителей, пятый — для гневливых. В шестом круге еретики горят в вечном огне. Седьмой круг разделен на три пояса: здесь пребывают насильники всякого рода — погруженные в кипящую кровь тираны, убийцы, поджигатели, богохульники. В восьмом круге уготованы муки обманщикам, сводникам, обольстителям, льстецам, лицемерам, вора, торговцам церковными должностями. Девятый круг, «мировое зло» предназначен для самых отвратительных грешников: изменников, предавших отца и мать, друзей, благодетелей, гостеприимцев, родину и Бога. Последние помещены в самый низ Ада — Джудеку, где подвергаются чудовищным пыткам холодом. Здесь царствует «повелитель царства скорби», падший ангел.

В XVIII—XIX вв. ведущим жанром становится роман, по словам Стендаля, «зеркало, проносимое по большой дороге». В романе как эпическом произведении описание и повествование играют существенную роль («Война и мир» Л.Н. Толстого).

Повествование сосредоточено на судьбе одного или нескольких героев, на формировании их сознания и самосознания, на их отношении с окружающими людьми и окружающим их миром.

Первой формой романа в XVIII в. был плутовской роман, повествовавший о похождениях ловких пройдох, авантюристов (анонимная испанская повесть «Ласарильо с Тормеса», затем в XIX в. — социально-бытовой (Г. Филдинг) и психологический

(Ж.-Ж. Руссо). С Вальтером Скоттом в литературу входит исторический роман.

XIX век — это классическая эпоха реалистического социально-психологического романа Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Стендаля, О. Бальзака, Ч. Диккенса и Г. Флобера.

Не отмирает форма романа и в XX в. Это романы Д. Джойса, Т. Манна, Р. Роллана, Д. Голсуорси, А.И. Солженицына, В.В. Набокова, новаторские не только по содержанию, но и по форме.

Типичное для любого романа столкновение личностного начала с социальной стихией в произведениях этих писателей каждый раз решается неожиданно новым, но всегда талантливым образом.

Обратимся к роману Бориса Пастернака (1890—1960) «Доктор Живаго». Это во многих отношениях особое произведение; особенное по форме и по содержанию, чем и доказывает эволюцию самой формы романа. Оно о той России, которую мы потеряли, и о той России, в которой «не плоть, а дух растлился в наши дни» (Ф. Тютчев). Особенность его в том, что эта проза, написанная поэтом, что свидетельствует о тесном взаимодействии эпоса и лирики. Оно — о духе эпохи, о том, что неверие в высший Смысл мира породило неверие в жизнь, и историческая вьюга событий, ставшая уже совершенно стихийной и вовсе безликой, нечеловечески темной и жестокой, грозит задушить последние проявления свободной человеческой личности.

И Пастернак «живописует», как эти личности, подобно блуждающим ноябрьским листьям, разносятся зимними вьюгами по всей необъятной земле, иногда приныкая друг к другу, приныкая особенно любовно и задушевно, потому что, кроме этой душевности, у них ничего не осталось, но порыв зимней ночной вьюги отрывает их друг от друга, несет вдаль, торжествуя поет самому себе оды, похвально своей силой и умерщвляет все живое, противостоящее ему.

Сам Пастернак в «Биографическом очерке» 1958 г. писал об этом порыве зимних и ночных вьюг:

Писать о нем надо так, чтобы замирало сердце и подымались дыбом волосы. Писать о нем затверженно и привычно, писать не ошеломляюще, писать бледнее, чем изображали Петербург Гоголь и Достоевский, — не только бессмысленно и бесцельно, писать так — низко и бессовестно.

И Пастернак не пошел по «низкому и бессовестному» пути, он создал новое по форме произведение, которое многие даже не считают романом. Осмыслив человеческую историю в свете христианского идеала, Борис Пастернак, как писал о нем один критик, «сделал много больше, чем написал новый роман: он не только мучительно-ярко воплотил разгул ночной вьюги на на-

шей земле, на нашей Родине, — а и заставил уверовать в жизнь и в смысл ее».

Да, это так; ночная зимняя вьюга непроглядна и свирепа, изнемогающие путники не видят кругом ни зги, уже изверились в спасении, но вот где-то в одиноком окне мелькнул путеводный огонек: «свеча горела на столе», и уже увереннее идет спутник сквозь ночь и вьюгу смерти на свет человечности и любви, начинает верить в себя, в жизнь, в спасение:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Итак, во многом новизна романа Пастернака связана с его лирическим характером.

В лирике человеческий характер раскрывается через переживания, внутреннее состояние как героев, так и автора. По сравнению с эпосом лирика более субъективна, акцент в ней делается на выражение индивидуального переживания. А оно сформировано под влиянием окружающей среды, времени, и потому несет на себе типичные черты своей эпохи. И благодаря глубине личности автора его лирика может приобрести общечеловеческое значение. Поскольку лирику присуща способность передать и силу личных чувств («Я помню чудное мгновенье...») и силу чувств патриотических («Мой друг! Отчизне посвятим души прекрасные порывы»), силу любви к родному городу, великому городу («Люблю тебя, Петра творенье») и к совсем маленькому селенью («любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам...»).

Драма непосредственно соединяет художественную литературу с таким видом искусства, как театр, ее характеризует отсутствие повествовательного начала.

Сюжетность, конфликтность действия, членение на сценические эпизоды — характерные черты драмы. Драматические конфликты отображают как человеческие, так и исторические противоречия, воплощенные в действиях, монологах и диалогах действующих лиц.

Текст драмы ориентируется на зрелищную выразительность и на звучание.

17.3. Театр

Театр — это пространственно-временной вид искусства, особенностью которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Художественное

своеобразие сценического искусства выражается в том, что оно предполагает свое одновременное раскрытие как в пространстве, так и во времени. Театр близок как пространственным видам искусства — живописи, скульптуре, архитектуре, с которыми его сближают декорации и другие стороны изобразительного решения спектакля, так и к временным — литературе, музыке, что проявляется в последовательной смене картин разворачивающегося действия. Совокупность всех этих особенностей и делает театр театром, и утрата хотя бы одной из них лишает его статуса самостоятельного вида искусства.

Однако специфика театра как вида искусства, не ограничивается перечисленными выше особенностями. Важнейшим признаком театра является характер чувственного восприятия. С этой точки зрения театр — вид зрелищного искусства, обладающего возможностью воздействия на слуховое и зрительное восприятие.

Музыкальный театр

Особое место в театральном искусстве занимает музыкальный театр — опера и оперетта. Опера — это синтез музыкального и драматического начал. Такое «слияние» дает опере огромное преимущество перед другими искусствами, чем и объясняется ее волшебная сила очарования.

В.В. Розанов в статье «Театр и юность» рассказывает, как однажды отправил дочь-подростка на оперу П.И. Чайковского «Пиковая дама». Следует полностью привести этот замечательный текст, чтобы каждый сам почувствовал волшебную силу искусства театра.

Вернулись. И благоразумная немка, которая была с детьми в театре, доложила, что все было хорошо, музыка хороша, пение хорошо, публики немного и достаточно, ничего из вещей не забыли и проехали туда и обратно недорого. Вся проза была в исправности, и сели обедать с той мыслью, что дочь не повредила себя за те часы, в которые, по стечению обстоятельств, было «не до нее». Отправлена она была на оперу случайно, за какое-то недоданное и обещанное другое удовольствие или в уравнивание с другим удовольствием, какое всем досталось кроме нее. Наступил вечер, и надо было позвать ее пить обычное «молоко».

В комнате, однако, ее не было, и на оклики она также не отзывалась. Недоумение. И наконец, при более подробном осмотре, уже в вечернем сумраке, заметили, что из-под стола торчит кусок юбки. — «Вера, ты тут?» — «Ну что вам?» — «Что ты там делаешь?» — Молчание. — «Да вылезай же, Вера», — «Оставьте меня в покое, оставьте!» Не понимаем — «Чего оставьте; вылезай пить молоко». Еще какая-то возня, уговоры, сопротивление, — конечно, не долго: и девочка поднялась с полу, вся опухшая от слез, с сверкающими глазами, то поднимаемыми на окружающих с гневом, то опускаемыми в какой-то стыдливости. Все были изумлены и ничего не поняли. На вопрос: «не обидел

ли кто ее?» — все ответили отрицательно. «Не было ли ссоры с другими детьми?» Но и этого не было. Сама она не давала ответа ни на какие вопросы, кроме одного, раздраженного: «Оставьте меня в покое».

Что же делать, — «оставили»... Что-то она затаилась, сделалась неразговорчива, со всеми вообще неразговорчива. — Но вот чего я не мог не заметить, когда полушутя, полуиграя я говорил с детьми домашним житейским языком, естественно прозаичным и иногда грубо-прозаичным. В то время как другие дети сливались с тоном разговора и шуток, эта отстранялась. Я говорил житейски-низким тоном, но у, нее, очевидно, встал в душе какой-то другой тон отношения к действительности, да, может быть, и другая действительность: во всяком случае, — стояли в душе другие слова, другие мысли, другие чувства...

Пока все не разъяснилось: случайно нашли среди задачников, «Закона Божия» и диктанта клочок бумаги, где еще детскими большими буквами было записано впечатление от «Пиковой Дамы»...

Девочка ничего не поняла в опере, ... Но на душу ее пахло чем-то неизмеримо могущественнейше, чем эта душа, и ее слабые силенки, и она вся встала в каком-то трепете и дрожании, навстречу «неведомому миру», с этим ожиданием... Смятение, испуг и невыразимое счастье плелись в безграмотных строках. И вот... чем они кончились: «Вера останется, как и Мария, верною девою и не выйдет замуж». О «Марии» она узнала из Закона Божия: факт замужества ей, вероятно, был известен в общем очерке, конечно, без малейшего знания сущности. «Быть девою» значило быть «одинокую», «быть одною»; например, залезть под стол и не играть с детьми. Явно было из безграмотных строк, что опера пахнула на нее невероятным очарованием и подняла «на дабы» ее душу, — к героизму, к великому. «Только Мария, Божия Матерь: и ничто — менее... Вот чем стану я, хочу быть я, должна быть я»... Но во всяком случае и бесспорно, это было то самое чувство, которое старинных рыцарей уносило к великим обетам и посвящениям. Из этих рыцарей многие ведь были не грамотнее нашей Верочки и столь же наивны, как она¹.

Этот отрывок показывает, какую огромную роль в формировании внутреннего мира личности, его духовности играет театр, и в частности, опера.

И дальше у Розанова следует гимн опере:

Опера... волшебный храм, где молятся дохристианскими чистыми словами, отношениями, молятся самую жизнью, возвышенною жизнью!

Ведь именно такова была древняя мифология; молились не читаемою молитвою, а подвигом! и — подвигом без оттенка христианского мученичества, — а героическим, или народно полезным, или лично благородным.

«Вот я, — прекрасный человек, стою перед богами: и это — моя жертва им».

Впрочем, страдание, как элемент мученичества входит во все оперы, но только без христианского привкуса. Страдают за любовь. Страдают за верность. Страдают, исполняя клятвы. Везде — за челове-

ское достоинство; везде человек страдает за себя и за героическое в себе, против «низших сил» начинающейся пошлости...¹

**Актер —
исполнитель
и творец**

Существенной характеристикой театра является актер, главный выразитель его специфики. И именно актер осуществляет замысел, заданный театру в драматическом произведении. Театральное искусство является искусством сценической интерпретации драматической литературы.

За пределами текста драматического произведения остается многое: в пьесе каждое действующее лицо произносит какие-то слова, но читатель не знает, каков он этот герой, какие у него манеры, голос, каков весь его облик. И вот такое полное представление об облике героев зрителю может дать только актер. Недосказанное драматургом актер должен извлечь из своего культурного и жизненного опыта, понять роль во всем ее объеме и в таком виде донести до зрителя. Усилиями актеров, соединенными с усилиями творцов театра — автора и режиссера, — в театре создается новая реальность.

Сценическое искусство — сложный вид искусства и творчества, присущих всем другим видам искусства.

И хотя искусство театра исполнительское — исполнение осуществляется творцом, создателем сценического образа. Актер всегда и исполнитель, и творец. Специфика его творчества в том, что его материал — это он сам, его внутренний мир, темперамент, нервы, голос, внешность. Существовая многие тысячелетия, театр выработал особую актерскую технику, с помощью которой актер создает сценический образ.

Вот что по этому поводу пишет известный эстетик Ю.Б. Борев:

«Строительный материал» театрального образа — живой человек, актер, вбирающий в себя жизненные наблюдения, опыт. Через актера воплощается замысел спектакля. Актер включает в действие и придает театральность всему, что находится на сцене. Декорации создают на сцене интерьер комнаты, пейзаж, вид городской улицы, но все это останется мертвой бутафорией, если актер не одухотворит вещи сценическим поведением, и наоборот, самые условные обозначения окружающей среды (вплоть до простых дощечек с надписью «сад», «лес», «дворец», как это было в театре Шекспира) заживут художественной жизнью, если актер перевоплотится в персонаж пьесы и будет действовать на сцене как человек в предлагаемых обстоятельствах. Актерское мастерство требует особого таланта — наблюдательности, внимания, умения отбирать и обобщать жизненный материал,

¹ Розанов В.В. Среди художников. — М., 1994. — С. 333—334.

¹ Розанов В.В. Указ. соч. С. 337—338.

фантазии, памяти, темперамента, средств выразительности (дикция, интонационное разнообразие, мимика, пластика, жест).

При этом, как отмечает Боров, явление творчества актера в театре протекает на глазах у зрителей, что усиливает духовное на них воздействие.

Истоки и начала театра

Воздействие театра на человека — это тайна, но тайна всякого предмета — в тайне его происхождения.

Место рождения театра — античная Греция, где с VI в. до н. э. ежегодно ставились трагедии, комедии и сатирические драмы. Такие представления были известны и в других частях Греции. В их основе лежали культовые обряды, совершавшиеся во время праздников в честь бога Диониса. Со временем эти театрализованные представления стали неотъемлемой частью государственных праздников, по жребию определялся порядок показа пяти комедий в течение первого дня праздника и трех тетралогий, каждая из которых состояла из трех: трагедий и одной сатирической драмы в течение трех последующих дней.

Выбором постановок занимались городские власти. Они предоставляли в распоряжение поэта актеров и хорега, который организовывал и оплачивал постановку. Постановщиком был сам автор. После окончания соревнования судьи называли лучшие постановки и вручали призы. Публика на подобных зрелищах была представлена всеми социальными слоями общества, только замужним женщинам запрещалось присутствовать во время представления комедий. Бедняки получали от власти деньги на вход.

Самым старым театром в Афинах был театр Диониса под открытым небом. Он был деревянный и воздвигался только на время представлений. В IV в. до н. э. его соорудили из камня.

Театр Диониса служил образцом для всех греческих театров: состоял из оркестры; круглой площадки, на которой выступали актеры, танцоры и хор; зрительного зала и здания стены. Этот театр вмещал до 17 тыс. зрителей. Занавеса в греческом театре не было. Костюмы соответствовали характеру постановок.

В Риме театральные спектакли по греческому образцу стали впервые играть только в 240 г. до н. э. Вначале это были трагедии и комедии, а затем мимы и пантомимы. Все расходы по постановке спектаклей, как и в Греции, брало на себя государство, но в отличие от Греции, в Риме не устраивался конкурс на лучшую театральную постановку. В римском театре всеми вопросами занимался руководитель труппы, который покупал у поэта его произведение, ставил его на сцене, получая при этом финансовую помощь от властей. Первые спектакли играли на прими-

тивных деревянных сценах. Первый каменный театр построил в Риме в 55 г. до н. э. Помпей.



Сцены из музыкальной драмы в честь Диониса
(роспись на кратере с волютами. V—IV вв. до н.э.)

Классической формой античного спектакля была *tragedia*, в которой первоначально участвовал хор и один актер. Этот актер был декламатором, дававшим пояснения по ходу представления, создавая таким образом предпосылки для диалога.

Позже Эсхил ввел второго, а Софокл третьего актера-декламатора, благодаря чему стало возможным драматическое действие, не зависимое от хора. Внешнее построение спектакля было подчинено строгой схеме: после исполнения актером пролога следовала вступительная песнь хора, затем отдельные сцены — аписодии. Вслед за последним эпизодом хор исполнял заключительную песнь — эксод. Спектакль включал в себя около 1400 стихов.

Своего апогея греческий театр достиг в пьесах Эсхила, Софокла, Еврипида. Написанные на мифологические сюжеты пьесы давали глубоко гуманистическое толкование актуальных проблем и событий.

В отличие от греческих римские спектакли включали в себя множество музыкальных вставок и вокальных партий актеров, в то время как хоровые партии утрачивали свое ведущее значение.

Начиная с I в. до н. э. публика начинает терять интерес к театру, хотя мода сочинения трагедий и драм сохраняется. Их пишут Цицерон, Цезарь, Август, а в конце I в. — Варий Руф и Овидий. Большое влияние на классиков европейской драмы ока-

¹ Боров Ю.Б. Эстетика Т. 1. С. 535—536.

зали произведения Сенеки. В Новое время интерес к театру возрождается.

Балет как вид сценического искусства

Балет — вид сценического искусства. Его содержание раскрывается в танцевально-музыкальных образах. Основным структурным элементом балета является *танец*. В древности танец выполнял культувную функцию. В Древней Греции существовали танцы, прославлявшие Диониса, во время исполнения которых танцоры иногда даже впадали в экстаз. Существовали также военные пляски и хороводы. В Древнем Риме танцы были необходимым атрибутом ритуалов жрецов салиев и арвальских братьев.

Танец, обогородивший, по мнению немецких романтиков XVIII в., непосредственные эмоции первобытных людей, выражавшиеся в жестах, имеет как основное средство создания художественного образа движения и положения тела танцовщика.

Платон в «Законах» пишет, что искусство танца есть не что иное, как переход от беспорядочных скачков и прыжков детей к ритмичным движениям, введенным под руководством самого Аполлона и муз на больших празднествах.

Грубое возбуждение чувств приобретает ритм и развивается в закономерно обусловленный ряд поз, контролируемых сознанием. Так рождается танец. Некогда неотесанные эмоции превращаются во вдохновение. Рождается искусство хореографии — балет.

Он начал формироваться в Европе в XVI в. Особенно популярным искусство балета стало в эпоху романтизма в XVIII — XIX вв., когда развивается сюжетно-драматическая основа, способствовавшая развитию балетного искусства. Примером может быть творчество французского композитора А. Адана (1803—1856), своими произведениями (балет «Жизель» и балет «Корсар») утвердившего романтическое направление в балете.

Самобытная школа русского балета сформировалась в конце XIX в. Это произошло благодаря совместному творчеству композитора П.И. Чайковского и балетмейстера М. Петипа, а также выдающейся балерине Анне Павловой. Ее традиции были развиты и приумножены их последователями.

В отличие от греческих римские спектакли включали в себя множество музыкальных вставок и вокальных партий актеров, в то время как хоровые партии утрачивали свое ведущее значение.

Начиная с I в. до н. э. публика начинает терять интерес к театру, хотя мода сочинения трагедий и драм сохраняется. Их пишут Цицерон, Цезарь, август, а в конце I в. — Варий Руф и Овидий. Большое влияние на классиков европейской драмы ока-

зали произведения Сенеки. В Новое время интерес к театру возрождается.

17.4. Музыка

История музыки насчитывает тысячелетия, хотя первоначально она выступала в неразложимом единстве с поэзией и мимической пляской. Но с тех пор как возникла попытка теоретически осмыслить природу музыки, существуют разногласия и споры по этому вопросу.

Характер и природа музыки. Древняя Греция

С первой развернутой попыткой определения характера и природы музыки как вида искусства мы встречаемся в «Законах» Платона, где он указывает на родство музыки с душой. Музыка не просто подражает душе, она является ее частью. И потому человек, воспринимающий музыку, находит себя в ней. При этом удовлетворить его музыкальный вкус может только музыка, родственная его душе. Природу музыки Платон относит к сфере психики, а потому термины психологии оказываются у него конкретными характеристиками музыки. Это такие понятия, как «ритм» и «мелодия», которые Платон находит, наблюдая жесты человека и слушая его восклицания в момент опасности.

Итак, сущность музыки у Платона в том, что она отражает душевные качества. Качество же музыки мыслитель связывает с характером человека: та музыка будет высокого качества, которая создает удовольствие для хороших людей. Хорошими людьми Платон считал людей с благородной душой и самых образованных.

Особое значение Платон придавал эстетическому воспитанию новых поколений. Музыку он считал одним из важнейших средств такого воспитания. В «Государстве» он указывает на то, что музыка особенно важна для воспитания вкуса и воображения у детей.

Аристотель в музыке видел искусство подражательное. Он считал, что обладая ритмом и мелодией, музыка способна отображать гнев и кротость, мужество, умеренность и другие нравственные качества. Даже мелодия без слов, по мнению Аристотеля, заключает в себе этические свойства, не присущие другим видам искусства. Причину этого преимущества музыки Аристотель видел в том, что музыка способна возбуждать энергию, а энергию он считал признаком этического свойства.

Достоинством мелодии как важнейшей характеристики музыки Аристотель считал воспроизведение характеров. Подтверждает Аристотель это следующим образом. При слушании музыкальных ладов, существенно различающихся между собой, у разных людей возникают различные настроения. Миксолидийский лад вызывает

подавленное настроение, дорийский — уравновешенное, фригийский действует возбуждающее.

Высоко оценивал также Аристотель изобразительную силу музыки. Он писал, что действие, производимое музыкой, настолько сильно, что может переноситься на реальных людей, характеры которых изображаются мелодией.

Удовольствие, получаемое человеком от музыки, по мнению Аристотеля, связано с процессом очищения. В «Политике» он пишет, что, когда играя на флейте, используют фригийский музыкальный лад, то сочетание лада и волнующего тембра флейты глубоко затрагивает души людей, излечивает их, подобно лекарству, исцеляющему организм больного.



Музы и Мусей со струнными музыкальными инструментами и двойными авлосами (рисунок на аттической амфоре, ок. 440 до н. э.)

Кроме того, считает Аристотель, музыка имеет еще более высокое назначение. Это разумное наслаждение, что, по мнению Аристотеля, делает ее учебной дисциплиной. Такой музыка является не только для юношества, но и для государственного деятеля, поскольку, ослабляя напряжение в душе, она наполняет его досуг благородным занятием и, в конечном случае, оказывается средством построения хорошего государства.

Однако еще до Платона и Аристотеля природа музыки интересовала Пифагора (580—500 до н. э.). Пифагорейцы усматрива-

ли в музыке подтверждение своей гипотезы о том, что число — сущность действительности и изучали математическую основу музыки, что привело к созданию акустики.

Эта наука установила, что все музыкальные звуки — следующие один за другим через определенные интервалы, — колебания воздуха, а высота звука зависит от длительности интервала.

Другая группа пифагорейцев исследовала собственно эстетический аспект, утверждая, что музыка является подражанием, а образцом ее — гармония небесных тел. Одновременно у пифагорейцев была доктрина о душе как гармонии. Этим пифагорейцы объясняли то особое удовольствие, которое человек получает, слушая музыку.

Душа отличается способностью к совершенствованию под воздействием музыки. Музыка, как проводник божественной мелодии, может настроить душу на извечную гармонию, и задача музыканта в том, чтобы эту гармонию передавать с неба на землю. Таким образом, будучи божественного происхождения, музыка запечатлевает эту божественность в душе слушателя.

Пифагорейцы различали два вида музыки — мужественную и мелодичную, вызывавшие соответствующие реакции в душах людей, благодаря чему музыка оказывалась неоценимым средством формирования характера и облегчения душевных мук.

Эти идеи пифагорейцев оказали влияние на формирование эстетических взглядов Платона, а также на всю последующую музыкальную эстетику.

Последователь Аристотеля Аристоксен (354—350 до н.э.), о котором уже в XX в. писали, что он совершил переворот в философии музыки, утверждал, что высшим критерием музыкальных звуков служит слух человека, а природа музыкального звука определяется не длиной струны, нужной для его звучания, а его динамическим взаимоотношением с другими звуками, воспринимаемым нашим слухом.

Аристоксен построил новую систему гармонии, новую систему музыкальных строев.

Воздействие музыки на человека. В Новое время интересные мысли о воздействии музыки на человека высказал Р. Декарт. В работе «Компедиум музыки» он писал, что

Новое время воздействие музыкальных звуков относительно в том смысле, что если человеку приходилось слышать веселую мелодию в период бедствия, ее ритм и сама мелодия окажутся неразрывно связанными с болезненным ощущением. Человеческий голос, по мнению Декарта, является самым приятным из звуков, поскольку наиболее близок человеку. И общая тенденция в отношении музыкальных ритмов такова, что они вызывают в душе чувства, аналогичные духу музыки: медлен-

ный ритм вызывает задумчивость и печаль, живой и быстрый — радость или гнев.

Еще древнегреческий философ *Эмпедокл* (490—430 до н. э.) сформулировал закон «подобный стремится к подобному», который использовали для объяснения влияния музыки не только древние, но и Декарт, писавший, что удовольствие доставляет ритм, который не надоедает и не утомляет. И хороша только та музыка, которая вызывает страсти и чувства, способствующие благополучию, сохраняющие здоровье, легко тренирующие человека.

В XVIII в., когда во Франции и Италии музыка становится доминирующим видом искусства, эстетики, в первую очередь французские, такие, как *Дидро* и *Руссо* ставят вопрос о национальных особенностях музыки.

В работе «Элементарный трактат о музыке» Дидро, сравнивая Италию и Францию, пишет о разнице национальных музыкальных вкусов, несмотря на единообразие в оценке музыкальных произведений. Анализируя эстетический вкус в отношении музыки, Дидро его критерием обозначает способность воспринимать сложные соотношения. Для анализа реакции человеческого организма на музыку Дидро создает виртуальный образ идеального слушателя, способного схватывать и мгновенно оценивать сложные соотношения высоты тона, силы и тембра, зависящие от длины, количества и формы воспринимаемых им колебаний воздуха. Дидро уверен, что для адекватного восприятия соотношения звуков необходимы образование и опыт, словом, соответствующая музыкальная подготовка. Он пишет, что крестьянин даже с хорошим слухом не сможет оценить дуэт флейтистов, в то время как мелодия каждой из флейт в отдельности не сложная для восприятия, возможно, очаровала бы его.

Итак, в музыкальной эстетике начиная с Дидро появляется термин «соотношение». И как материалист он защищает тезис о подражании природе в музыке. Но у него связь музыки с природой завуалирована в абстрактные определения. Руссо же открыто подчеркивал значение природы как модели для искусства, включая музыку.

В «Письме о французской музыке» Руссо критиковал вкусы французов, неестественные и развращенные, в том числе и в музыке. Тогда же он затевает диспут с французским композитором *Рамо* (1683—1764) о различиях между французской и итальянской музыкой.

Руссо восхищается итальянской музыкой как непосредственным отражением чувств и страстей народа, перенесенных в лирическую оперу. Ссылаясь на популярность итальянской музыки во Франции, Руссо вообще заявил о невозможности существ-

ования французской музыки, поскольку французский язык слишком монотонен и сух, а язык, по его мнению, является основой музыкальной мелодии.

Главным в музыке Руссо считал арию. Он видел в ней аналог пьесы, придающий единство и смысл всему произведению. Именно ария была сильнейшим и важнейшим элементом итальянской оперы, за что Руссо и превозносил ее. Справедливости ради следует отметить, что двадцать лет спустя Руссо отрекся от своих выпадов в адрес французской музыки. Однако его позиция была отражением напряженности, существовавшей в музыкальной культуре XVIII столетия.

XVIII век — расцвет музыкальной культуры XVIII столетие — это век музыкальных гениев. Бах, Бетховен, Вивальди, Гайдн, Глюк, Гассе, Дуранте, Клементи, Керубини, Люлли, Моцарт, Перголези, Пиччинни, Порпора, Перес, Паизиелло, Рамо, Скарлатти, Саккини, Траетта, Чимароза создали европейскую музыку в таком виде, какой мы знаем ее сегодня.

Фуги, сонаты, квартеты, квинтеты, оратории, мессы, оперы, комические оперы — все эти формы музыкального искусства возникли в основном в XVIII столетии.

Из воспоминаний, писем, дневников и других документальных свидетельств повседневной жизни европейцев в XVIII в. складывается впечатление, что все они, от самых низов до самого верха были «пропитаны» музыкой. Действительно, музыка тогда звучала постоянно и повсеместно. Она постоянно звучала в кафедральных соборах во время службы, на которую собирались все — и знать, и простолюдины, она звучала при всех дворах европейских правителей, где существовали оркестры и жили прославленные музыканты, она звучала во все численно возрасставших по городам Европы концертных залах, театрах и консерваториях. И это дает основание утверждать, что в формировании европейца как культурного феномена большая роль принадлежит великой музыке XVIII столетия.

XVIII век, несмотря на расцвет в это время множества музыкальных форм, в первую очередь, по праву, считается веком симфонии¹. Начало программному симфонизму положил *А. Вивальди* (1678—1741), итальянский композитор, скрипач и дирижер. Но королем симфонии по праву считают *Й. Гайдна* (1732—1808), основоположника венской классической школы музыки, автора 118 симфоний.

¹ Симфония (от греч. созвучие) — произведение для симфонического оркестра, написанное в сонатной циклической форме, высшая форма инструментальной музыки, состоящая из четырех частей.

Описывая предысторию появления в Европе современной симфонии, Стендаль признает заслуги Люлли (1632—1687), предложившего писать торжественные вступления к спектаклям, которые фактически были прообразами современной симфонии и долгие годы исполнялись перед операми самых больших композиторов, таких, как *Перголези* (1710—1736), автора оперы «Служанка-госпожа». Но уже *Скарлатти* (1660—1725) был первым, кто сам начал писать увертюры к своим операм. Они имели большой успех, и его примеру последовали *Корелли* (1653—1713) и другие композиторы. Все эти симфонии, написанные в духе увертюры Люлли, включали в себя только основную басовую партию. Трехголосые партии были введены в них позднее.

Это были «слабые проблески, — пишет Стендаль, — которые возвестили миру о появлении солнца инструментальной музыки... Корелли создавал дуэты, Гасман — квартеты; но достаточно лишь бегло проглядеть эти строгие, ученые и холодные, как лед, сочинения, чтобы понять, что подлинным создателем симфонии был Гайдн; и он не только создал этот род музыки, но и довел его до такой степени совершенства, что преемникам его остается либо воспользоваться его трудами, либо впасть в варварство».

Гениальный композитор, Гайдн был гениальным человеком с точки зрения века «света» (Просвещения), ценившего и прославлявшего в людях трудолюбие и трудоспособность, благородство и порядочность. В «Жизнеописании Гайдна» Стендаль показывает, что всеми этими качествами его герой обладал сполна. Работа всегда была для Гайдна, по его собственным словам, «величайшим счастьем». Он работал по 16—18 часов в сутки. И только при этом условии, отмечает Стендаль, становится понятным, как ему удалось создать такое огромное количество произведений. В возрасте 73 лет Гайдн по памяти написал список своих произведений, который состоял более, чем из тысячи названий. И еще: Гайдн никогда не предавал людей, на которых работал, несмотря на более выгодные материально предложения.

В 1798 г. Гайдн завершил *ораторию «Сотворение мира»*, над которой работал два года. Оратория — жанр музыкального произведения, предназначенного для певцов-солистов, хора и оркестра эпико-драматического характера и ясной сюжетности. Стендаль описывает впечатления, произведенные этим великим произведением на слушателей при его первом исполнении.

Оркестром дирижировал сам Гайдн. Полнейшая тишина, величайшее внимание... чувство какого-то благоговейного трепета — таково было общее настроение собравшихся, когда последовал первый взмах смычка. Ожидание было не напрасным. Перед нами открылся целый ряд неведомых дотоле красот; сердца наши, изумленные и упоенные радостью и восхищением, испытали за два часа нечто такое, что им до-

вольно редко выпадало на долю: ощущение подлинного счастья бытия...¹

Другим гением XVIII в. был *Моцарт* (1756—1791), еще в детские годы написавший оперы для Миланского театра «Ла Скала» («Митридат» и «Люций Сулла»). Музыка для Моцарта была делом всей его жизни, и не было музыкально жанра, в котором он не добился бы абсолютного успеха: в операх, симфониях, сонатах, песнях, танцевальных мелодиях — он велик всюду. В истории Моцарт сохранился как непревзойденный музыкальный гений. Не случайно Кант, исследуя различные формы эстетического опыта и силы, которые их создают, в качестве примера гениальности назвал Моцарта. Кант считал, что при известных усилиях в науке может преуспеть любой, и в этом видел различие между Ньютоном и Моцартом как проявление природной гениальности².

Стендаль в «Жизнеописании Моцарта» приводит отзывы о нем его великих современников. Однажды, когда композиторы в отсутствие автора обсуждали его оперу «Дон Жуан», высказывая критические замечания, они попросили высказаться Гайдна. Вот что он сказал: «Не мне быть судьей в этом споре. Я знаю только, что Моцарт — величайший из всех современных композиторов». А когда какой-то посредственный художник, желая польстить *Чимарозе*, авторитетнейшему тогда композитору, скрипачу, клавесинисту, сказал, что считает его выше Моцарта, то тот возразил следующим образом: «Что бы вы сказали, человеку, который стал бы вас уверять, что вы выше Рафаэля?»³.

Музыка Моцарта в большей степени, чем музыка любого другого композитора, подчеркивала идеальный характер этого вида искусства, отсутствие всякого пространственного измерения, духовность ее существования.

По сей день произведения Моцарта, оказывая огромное воздействие на чувства и настроение людей, в очередной раз подтверждают, что музыка — это общечеловеческий, универсальный язык и, как говорил о музыке Л.Н. Толстой, она «по своему свойству имеет непосредственное физиологическое воздействие на нервы»⁴.

Огромное воздействие музыки, ставшее особенно очевидным в XVIII в., когда музыке стало отдаваться явное предпочтение, способствовало тому, что причины такого воздействия стали предметом научного рассмотрения. Итальянский скрипач *Тартини* (1692—1770), французские ученые *Ж.Ф. Рамо* (1685—1764) и *Ж. Даламбер* (1717—1783), а также российский матема-

¹ Стендаль. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. С. 113.

² Там же. С. 184.

³ Там же.

⁴ Цит по: Мамонтов С.П. Основы культурологии. — М., 1994. — С.134.

тик Л. Эйлер (1707—1783) обратились к физиологии и математике, предваряя тем самым знаменитые исследования немецкого ученого Г. Гельмгольца (1821—1894) о физиологической основе музыки, изложенные в работе «О слуховых ощущениях».

**XVIII в.
Дискуссии
о музыке**

В XVIII в., наряду с необычным расцветом музыкальной культуры в Европе, в духе века Просвещения, отмеченного острыми дискуссиями по всем вопросам общественной жизни — религии, политики, культуры и искусства, — велись острые споры и по всем вопросам музыки.

В этот период в Европе сложилось большое количество музыкальных школ и центров, наиболее известными среди которых были венская, лондонская, неапольская, парижская школы.

В Лондоне существовало общество «Старинные концерты», учрежденное с целью сохранения музыки предшествующих веков. Это общество в конце XVIII в. устраивало концерты, в которых звучали шедевры Перголези, Скарлатти, Марчелли, Лео, Дуранте, словом, плеяды тех, на редкость одаренных музыкантов, которые, по словам Стендаля, появились почти все одновременно, около 1730 г.

И как раз в это время, в 1790 и 1794 гг. в Лондон дважды приезжал Гайдн, получивший, по его словам, от этого пребывания два огромных удовольствия: он слушал музыку Генделя и посещал «старинные концерты».

Г.Ф. Гендель (1685—1759), немецкий композитор и органист, полвека проработал в Лондоне, и до сих пор англичане почитают его как свое национальное достояние. И поныне в Англии произведения Генделя — оратории на библейские сюжеты («Мессия», «Самсон» — всего их 30), оперы, органные концерты, сюиты, сонаты исполняются чаще, чем в других странах.

Сам Гайдн во время пребывания в Лондоне написал около 300 произведений, среди которых знаменитые «Двенадцать Лондонских симфоний». Гайдн произвел огромное впечатление на очень музыкально образованную английскую публику. Об этом писал Стендаль. Король Георг III, никогда не признававший никакой иной музыки, кроме мелодий Генделя, не остался равнодушным к творчеству Гайдна. Королева и монарх оказали немецкому виртуозу необычайно радушный прием. Оксфордский университет прислал ему диплом доктора. Звание это, начиная с 1400 г., было присуждено всего лишь четырем лицам. И даже сам Гегель не был его удостоен.

Во Франции в XVIII в., где были созданы все условия для расцвета музыкального искусства, оно также процветало. Расширилась музыкальная аудитория, включившая в себя практически все классы общества. Особое расположение к музыке ко-

роля и его окружения, культурные претензии «новых французов», «универсальная любознательность» философов «света», ценные инициативы просвещенных любителей музыки, а также культурные обмены с Италией и германскими государствами — все это способствовало расцвету музыкального искусства.

Повсеместно создаются музыкальные салоны, камерные оркестры. В 1750 г. во Франции впервые появляется кларнет, к струнным инструментам оркестра французский XVIII в. добавляет духовые инструменты — флейту, рожок, гобой, фагот — открытие оркестром Мангейма¹, познакомившего парижан с камерной немецкой музыкой, существование которой во Франции до этого игнорировали.

Наряду с инструментальной музыкой развивается опера, рождается новая форма музыкально спектакля — комическая опера, предложившая музыкальным гурманам тонкую патетику.

У истоков этого жанра были философы-эстетики, литераторы, драматурги. Они были недовольны некоторыми музыкальными жанрами и хотели дискуссий о музыке, подобных тем, что они вели о политике, науке, религии.

Музыковеды считают, что по причине невежества этих людей в музыкальной области, «фрондерства и полемической глупости», постоянного противопоставления в спорах итальянской музыке французская музыка стала «опасно приторной», «попала в ловушку облегченности».

Как считают серьезные музыковеды, во второй половине XVIII в. «Франция объявила войну национальной музыке». В подтверждение приводятся статьи из «Энциклопедии» Дидро и Даламбера, в которых говорится, что французская музыка ничего не значит, поскольку Рамо, французский композитор и теоретик, осмелился подчеркнуть ее независимость по отношению к литературе и итальянской музыке. В статье в «Энциклопедии» «Наши современные оперы» противник музыкальной гармонии Дидро агрессивно и злобно противопоставляет французской музыке легкую и сентиментальную итальянскую музыку.

Старая музыка, — пишет он, — умела смягчить сердце, лаская слух. Новая сдирает с них кожу и всегда будет только удивлять рассудок². В противовес своим предшественникам-эстетикам, считавшим, что восприятие музыки требует специальной подготовки, Дидро писал, что «вовсе не необходимо быть знатоком, чтобы вкушать удовольствие от прослушивания хорошей музыки, достаточно быть чутким; значение и любовь или вкус, который вплотную за ни-

¹ Мангейм — немецкий город, по имени которого называется музыкальное направление, сложившееся в немецкой музыке в XVIII в. Композиторы Мангейма ввели в симфоническую музыку контрасты, крещендо (длительное динамическое нарастание) и диминуэндо (спады).

² Цит по: Thoraval I. Les grandes etapes de la civilization francaise. Paris, 1969, p.241.

ми следует, могут увеличить это удовольствие; но они вовсе не создают его: напротив, они его уменьшают, искусство вредит природе¹,

Следуя вкусам своих теоретиков, Французская революция направила французскую музыку по новому пути: отныне музыка принадлежала только политической актуальности, комментировала или прославляла ее. Создаются патриотические песни, подобные «Марсельезе», для «подъема» масс. На время музыка как искусство прекратила свое существование, она вышла на улицу и превратилась в инструмент пропаганды.

Но не все было потеряно. Как писал немецкий поэт Гельдерлин, «там, где опасность, растет и спасенье». В 1795 г. в Париже был создан Национальный музыкальный институт, ставший в 1831 г. Национальной музыкальной консерваторией, символ будущего возрождения, начавшегося с возрождения национальной музыки, с творчества таких поруганных революцией национальных композиторов, как Рамо. Жан Филипп Рамо (1683—1764), органист, клавесинист, создатель кантат и ораторий, крупнейший музыкальный эстетик, создатель теории музыкальной гармонии, довольно поздно стал сочинять оперы, но тем не менее при нем опера начинает развиваться, превращаясь в синтетическое искусство, в котором присутствуют все его виды: звук, краски, ритмическое движение, делая оперу праздником для слуха и зрения. Но Рамо в своих операх придает новую роль собственно музыке. Музыка становится более автономной и независимой, как когда-то текст и действие. У Рамо она начинает занимать место, которое ей впоследствии отведет Моцарт. Музыка больше в опере не аккомпанемент.

В этом веке дискуссий и полемик столь новая теория гармонии, какой была теория Рамо, основанная на подлинной науке, на математике, могла вызвать маленькую революцию. Все публикации Рамо, посвященные проблеме гармонии, вызвали яростное сопротивление фанатов ита-ьянской музыки, посчитавших Рамо «геометром», «склеротичным интеллектуалом». Рамо не остался безразличным к такого рода обвинениям, и в своих работах по теории музыки, в своих письмах он защищает свою концепцию. Музыка, — отмечал он, — это особая наука, не отделимая от творческого энтузиазма, поскольку всю музыкальную выразительность поддерживает гармония². Все оперы Рамо (трагедия «Иппо-

¹ Цит по: *Thoraval I. Les grandes etapes de la civilization francaise*. Paris, 1969, p.241.

² Гармония — соразмерность частей, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое. В музыке гармония — это ее выразительные средства, связанные с объединением тонов и созвучия в условиях лада. Важное значение в гармонии имеют аккорды. Гармония зависит от мелодии, одновременно обогащая ее выразительность. Элементами гармонии являются каденции (окончания музыкальных построений) и модуляции (переходы в новую тональность), играющие важную роль в построении музыкальной формы.

лит и Арисия», комедии «Платея» и «Принцесса Наваррская», оперы-балеты «Галантная Индия», «Праздники Фебы» и «Сибариты») замечательны не своими зрелищными эффектами, а симфоническим великолепием: увертюры, описательные пассажи, лирические комментарии состояний души персонажей, симфонии блестящих танцев, бесконечно варьирующиеся и всегда экспрессивные, заставляли забывать непосредственность либретто и подчеркивали подлинное музыкальное дарование композитора.

В письме 11 сентября 1735 г. Вольтер, более образованный в вопросах музыкальной культуры, чем другие, откликнулся на критику в адрес Рамо, отметив, что со временем Рамо станет «доминирующим вкусом нации», по мере того как сама нация станет более образованной. Уши, писал Вольтер, формируются постепенно. Три или четыре поколения изменяют органы нации. Люлли нам дал чувство слуха, которого мы не имели, а Рамо его усовершенствовал.

Реформу французской оперы, как это ни парадоксально, осуществил проживавший в Париже немецкий композитор и дипломат Глюк (1714—1787), автор опер «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Ифигения в Тавриде» и др., иллюстрирующих его концепцию: органичное слияние музыки и сюжета, простота структуры и героика в соответствии с принципами классицизма.

В XVIII в. происходит серьезное развитие музыкальной эстетики, таких компонентов музыкального искусства, как опера, симфония, оратория, соната. С развитием этих музыкальных форм становится очевидным идеальный характер их существования, против чего возражали французские материалисты-энциклопедисты, а в XX в. в СССР сторонники социалистического реализма.

Как возражение таким позициям можно привести слова Гёте о музыке:

Величие искусства, пожалуй, ярче всего проявляется в музыке, ибо она не имеет содержания, с которым нужно считаться. Она — все формы и наполнения. Она делает возвышенным и благородным все, что берется выразить.

Особенностью музыкальной эстетики в XVIII в. было также то, что ее вопросами занимались не только теоретики, но и музыканты — практики, такие, как скрипач Тартини и композитор Рамо. Начатые ими дискуссии и споры о ценности той или иной национальной музыки продолжались и в XIX столетии.

Европейское музыкальное искусство XIX в. Музыкальная жизнь Европы в XIX в. была насыщенной и разнообразной. Один перечень имен европейских композиторов первой величины занял бы несколько страниц. А. Аган, Л. ван Бетховен, В. Беллини, Г. Берлиоз, Ж. Бизе, Р. Вагнер,

К.М. Вебер, Дж. Верги, Г. Доницетти, Л. Делиб, К. Дебюсси, Э. Лало, Р. Леонкавалло, Ф. Лист, П. Масканы, Дж. Мейербер, Ж. Массне, Дж. Пуччини, Дж. Россини, М. Равель, С. Франк, Г. Форе, Р. Шуберт, Р. Шуман, И. Штраус-отец, Р. Штраус, Ф. Шопен.

В XIX в. расширяется европейская география музыки, и достойное место среди итальянских, австрийских, французских композиторов занимает венгр Ференц Лист (1811—1886), гениальный пианист-виртуоз, создатель нового направления в пианизме и как пианист по сей день никем не превзойденный.

Появление феномена Листа расширило содержание музыкальной эстетики. Стало очевидно, что в музыке, в отличие от изобразительного искусства, существуют и играют большую роль такие понятия, как *исполнительство* и *интерпретация*. В определенных условиях исполнитель превращается в соавтора композитора.

Достойное место в музыкальном искусстве XIX в. занимает также польский композитор и блестящий пианист Фридерик Шопен (1810—1849), принесший польской музыке мировое признание. По сей день любимы вальсы Шопена, а его скерцо и прелюдии стали самостоятельными музыкальными произведениями. Его этюды из технических форм подготовки музыкантов превратились в самостоятельные завершенные музыкальные произведения. Особенно гениален его «Двенадцатый этюд», в котором техническое совершенство и глубина патриотических чувств сочетаются с характерным для всего творчества Шопена изяществом.

Основными музыкальными центрами в Европе по-прежнему оставались Италия, Париж и Вена. И господствующие там музыкальные направления, как правило, были взаимоисключающими, в силу чего музыкальная жизнь века была не только разнообразной, но и напряженной.

Прежде всего, в этот период музыка отставала от развития литературы и пластических искусств. Тогда как первые тридцать лет века изобилуют в Париже новыми поэтическими шедеврами, а оригинальность писателя В. Гюго и художника Э. Делакруа вызывает скандалы, музыкальный горизонт остается безоблачным и не обеспокоенным никакими новациями, никакой борьбой мнений.

Публика ходит в оперу, чтобы поплодировать тенору или сопрано и на неделю запастись легкими для запоминания мелодиями. Колоссальным успехом у зрителей пользуются оперы, авторы которых использовали музыкальную систему, созданную за десятилетия до них. А смелые концепции некоторых молодых композиторов не отвечают вкусам публики, рьяной сторонницы традиции. Наблюдается любопытное с точки зрения эстетики

явление: музыкальная жизнь не совпадает с историей значительных музыкальных работ. Так, например, Г. Берлиоза и его «Фантастическую симфонию» меломаны игнорируют, а музыкальные критики оказываются неспособными своевременно увидеть гения. Молодому, романтически сориентированному поколению, не хватало музыкального воспитания, необходимого и достаточного для того, чтобы открыть подлинную оригинальность. Герои Бальзака и Стендаля на спектаклях падали в обморок от восторга, вызванного некоторыми пассажами и ариями Меербера и Россини, а оригинальность и глубину Берлиоза воспринять оказались не в состоянии.

Безусловно, на такое поведение оказали влияние и взгляды Руссо, критиковавшего Рамо и прославлявшего Перголези, утверждавшего приоритет мелодии над симфонией.

Спор между французской и итальянской музыкой в XIX в. не закончился. Его новая фаза началась в 1861 г. после представления в Парижской Опере «Тангейзер» Р. Вагнера.

С этого момента в Париже начинается период музыкального эксперимента, покончивший с безраздельным владением вкусом публики и оперными сценами изысканной и легкой оперной мелодии.

Р. Вагнер утвердил свою концепцию лирической драмы, основанной на синтезе поэзии и музыки. Вагнеровский эксперимент приводит к подчинению музыки и музыкального языка различным музыкальным школам.

XIX в. — это век совершенствования музыкальной оперной формы, развития ее все более органичной связи с текстом, но это и век совершенствования интерпретации музыкальных произведений, что было связано с совершенствованием исполнительского, дирижерского мастерства.

Во Франции в XIX в. создаются три музыкальных направления, три самостоятельные музыкальные школы. Во главе первой из них был создатель современного оркестра Г. Берлиоз, второй — преобразователь всей системы гармонии С. Франк (1822—1890), третьей — Г. Форе (1845—1924), при создании своей системы гармонии использовавший старые греческие и григорианские лады.

Традиции итальянской оперы и итальянской музыки в XIX в. продолжил и поддержал Джузеппе Верги (1813—1901), широко использовавший в своем искусстве лейтмотив и арии, близкие к национальной интонационной основе.

Его музыкальным оппонентом был Р. Вагнер, создатель тетралогии «Кольцо Нибелунгов». Вагнер отрицал многие оперные формы, в том числе, арии.

Несмотря на свою специфику, на свой идеальный характер, в XIX в., как и в веке предыдущем, музыкальное искусство существовало в условиях напряженной полемики по профессиональным проблемам.

Музыкальное искусство в XX в.

Во французском учебнике для студентов консерватории по истории музыки говорится: «Попытаться написать картину современной музыки было бы также тщетно, как проанализировать огромную фреску, не имея возможности ни на шаг отступить от нее». Несмотря на правильность такого утверждения, можно попытаться выделить некоторые общие истины ее развития. Прежде всего музыку XX в. характеризует «жадность» к новым средствам звукового выражения. Она черпает их повсюду: в архитектуре, живописи, поэзии, в звуках и шуме повседневной жизни.

Но старый идеал «слияние искусств» для нее неприемлем. Она хочет сохранить чистоту своего вида. И ее заимствования всегда скорее походят на аннексию.

Утверждаются новые эстетические идеи и на смену Вагнеру, Верди, Сен-Сансу приходит новое поколение музыкантов, тяготеющее к таким музыкальным направлениям, как веризм, символизм, импрессионизм и экспрессионизм. Выразителями новых музыкальных идей в начале века были французские композиторы *Клод Дебюсси* и *Морис Равель*, немецкий композитор *Рихард Штраус*, норвежский композитор *Эдвард Григ* и финский композитор *Ян Сибелиус*.

Импрессионист в музыке *Клод Дебюсси* (1862—1918) создал множество поэтичных и изысканных произведений, из которых «Прелюдию к "Послеполуденному отдыху фавна"» музыковеды оценили как знаковое произведение музыки XX в.

Первоначально «Прелюдия» была «ошикана» публикой. Объясняя причину такого приема, *Х. Ортега-и-Гассет*, посвятивший «Прелюдии» специальную работу, расширил проблему до рассмотрения природы новой музыки по сравнению с музыкой классической, музыкой Бетховена и Мендельсона.

Искусство, пишет Гассет, — это выражение чувств, и изменение стиля связано с переходом от выражения одних чувств к выражению других. И если классическая музыка прежнего периода демонстрировала совпадение чувств автора и слушателя, и, «слушая бетховенский романс, мы слышим песнь собственной души», то музыка Дебюсси и Стравинского предполагает совсем иное состояние души.

В XX в. с изменением общей социокультурной ситуации у музыки расширилась аудитория. И если раньше аудиторией Бетховена была духовная элита, одного с композитором уровня образования и понимания, то в XX в. большой художник резко

отличается от своей аудитории, его восприятие мира оказывается слишком сложным для слушателя, и последний его «ошикивает».

Сравнивая восприятие публикой «Шестой симфонии» Бетховена и «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси, Гассет отмечал, что в симфонии Бетховена и профессор, и коммерсант, и чиновник, и барышня узнают себя и свои чувства и потому испытывают благодарность к композитору, их выразившему. Иное дело «Послеполуденный отдых фавна», где композитор обращается к слушателям на языке чувств, которым они никогда не пользовались и который им непонятен. Нехудожник оказывается не в состоянии уловить расположение духа художника, ту «прихотливую траекторию», двигаясь по которой он играет своими художественными гранями. «Дебюсси описал лужайку, увиденную глазами художника, а не доброго буржуа».

Одной из тенденций развития музыки XX в. был переход от экспрессионизма к неоклассицизму, нашедший свое выражение в творчестве *Рихарда Штрауса* (1864—1949), известного написанными в начале века в стиле экспрессионизма симфоническими поэмами «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель», операми «Саломея», «Электра» и оперой моцартовского типа «Кавалер розы».

Как и произведения Дебюсси, произведения Р. Штрауса в начале века принимались не с первого раза и вызывали сомнение даже у крупных специалистов-музыковедов, таких, как Р. Роллан. Экспрессионизм влиятельный в начале века в музыке, после Первой мировой войны развивается в двух направлениях: неоклассицизм (музыка Р. Штрауса) и *додекафонизм*, представленный в творчестве *А. Шёнберга* (1874—1951), теоретика экспрессионизма и основоположника атональной музыки. После Первой мировой войны Шёнберг разработал двенадцатитоновую систему музыкальной композиции — додекафонию. В своих вокальных произведениях он заменил пение нотированным говором. Это нечто среднее между обычной речью и музыкальным речитативом. Для достижения желаемого звучания додекафонисты использовали магнитные и электронные инструменты.

Еще одним направлением стиля модерн в музыке XX в. был *конструктивизм*. По мнению конструктивистов, современный композитор — это техник, даже если он продолжает пребывать в своем мире эстетического вдохновения. Он думает как ученый, использует экспериментальный метод и воспринимает фортепьяно в качестве лабораторного инструмента, с помощью которого он создает предусмотренные мыслью всевозможные звуковые сочетания. Примером является сочетание нескольких независимых мелодических линий, «линеаризм». Представителем этого направления является *Хингемит* (1895—1963), немецкий компо-

зитор, дирижер и теоретик, автор опер «Кардильяк», «Художник Матис», «Гармония мира», балетов, симфоний и камерных произведений.

Конструктивизм отрицал эмоциональность в музыке. На основе этого принципа известный французский деятель культуры Ж. Кокто (1889—1963) объединил вокруг себя композиторов Л. Дюрея, Д. Мийо, А. Онеггера, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Ж. Тайфера. Это объединение в 1920 г. получило название «Шестерка». Сам Кокто, человек всесторонне одаренный — поэт, художник, театральный режиссер, кинорежиссер, сценарист, романист был сторонником сюрреализма. Его сюрреализм был выражением гуманизма XX в., «местом встречи», как об этом писали после его смерти в 1963 г., всех мечтаний, авантюры и дерзаний великого творца.

Программную основу своей «Шестерки» Кокто определил как «простота». Музыка «Шестерки» включает такие сюрреалистические принципы, как использование традиций мюзик-холла, музыкального экзотического фольклора, приемов музыкального конструирования. Примером является произведение А. Онеггера «Пацифик 231».

«Шестерка» просуществовала до середины 30-х годов, а дальше каждый из композиторов пошел своим путем, радуя и возмущая слушателей своими необычайными сочинениями, такими, как опера-оратория А. Онеггера «Жанна Д'Арк на костре», опера для одного исполнителя «Человеческий голос» Ф. Пуленка и др.

Постепенно, по мере того как европейское сознание приходило в себя от перенесенных в результате Первой мировой войны потрясений, в западной музыке начинали все больше звучать природные мотивы. Это «Пасторальная симфония» Милье, «Летняя пастораль» Онеггера, «Поэма о лесе» Русселя (1869—1937) и др. Это возвращение к истокам, к первоначальной гармонии мира, откуда первые цивилизации мира черпали богатство своего музыкального выражения, было свидетельством того, что музыкальный модернизм не был конечным пределом возможностей западной музыки. Подтверждением этого явилось творчество английского композитора Б. Бриттена (1913—1976), успешно сочетавшего в своем творчестве национальные музыкальные традиции, классические европейские традиции и современные музыкальные средства (оперы «Питер Граймс», «Сон в летнюю ночь»).

Пришедший во второй половине XX в. в европейскую культуру стиль *постмодернизма* затронул и музыкальное искусство.

Одним из его направлений было *популярное искусство* (*поп-арт, поп-музыка*), вызывающая у аудитории экстаз своими неистовыми ритмами, экспрессией и эмоциональной атакой музыкан-

тов. При исполнении такой музыки слушатели впадают в раж, ощущая свое сопричастие всеотрицающему коллективному бунту.

Такая музыка родилась и процветала во второй половине 60-х годов, в первый период леворадикального движения в Европе, идеологом которого был Г. Маркузе (1898—1979).

В этот период популярно было также *сонорное* направление в музыке, для представителей которого особенно важным является не высота звука, а тембр (окраска звука). В поисках новых музыкальных красок сторонники сонористики играли на тростях, на пиле, хлопали по деке, играли палочками по струнам рояля. Родоначальник сонорной музыки — польский композитор К. Пендерецкий.

Российский композитор Альфред Шнитке (1934—1998) темы жизни и смерти, веры и скепсиса воплотил с помощью полистилистики, коллажа в своих симфониях, инструментальных концертах, сонатах.

Менялась форма музыкальных произведений, тональная система, мелодия, гармония, оркестровка. Но тем не менее, лучшее, что было создано в XIX, XX вв. и создается в XXI в. любимо и является ценностью.

17.5. Архитектура

Специфика архитектуры как вида искусства

Архитектура — это искусство возводить постройки, соответствующие определенным целям. Это результат особой творческой деятельности, направленной на организацию и созидание жизненной среды для человека с помощью художественных, технических и материальных средств. Архитектура отражает уровень их развития и характеризуется степенью сочетания функционального назначения построек (жилые дома, храмы, общественные, административные, представительские и иные здания) с эстетической архитектурной формой.

Существует понятие «жизненная архитектурная среда». Его основу составляет изолированное, связанное с природой пространство. Частный случай архитектурной среды — здание с прилегающим к нему зеленым окружением — архитектурный ансамбль. Всеобъемлющая форма архитектуры — градостроение.

Специфика архитектуры как вида искусства состоит в том, что архитектура не отражает, а *создает действительность*.

В советской эстетике одно время велась дискуссия о том, является ли архитектура искусством. Существовал взгляд, что архитектура, ввиду преобладания в ней функциональной стороны, искусством не является. Однако общеизвестно, что далеко не сегодня архитектура стала искусством.

В «Толковом словаре великорусского языка» В. Даль определяет архитектуру как «искусство располагать, строить и украшать здания, строительное искусство, зодчество», тем самым подчеркивая, что с тех пор как человек начал строить здания, в любом из них (в большей или меньшей степени) присутствовал элемент искусства, поскольку любое строительство всегда предполагает замысел, план, в создании которого участвуют законы красоты.

В архитектуре взаимосвязаны три начала: функциональное, техническое и эстетическое. Иными словами — польза, прочность и красота. Образно — эстетическое начало архитектуры связано с ее социальной функцией и проявляется в формировании объемно-пространственной и конструктивной структуры сооружения.

Объемно-пространственная форма предмета, приобретая пластические качества (пропорции, гармонию, ритм, масштаб, цвет и фактуру материалов), перестает быть простым средством достижения практической цели (жильем или учебным заведением) и приобретает самоценный характер.

Римский архитектор и инженер I в. до н. э. *Витрувий*, автор «Десяти книг об архитектуре», обобщивший опыт античной греческой и римской архитектуры, в проблеме архитектурного формообразования отводил решающее место фактору. Эстетику архитектуры он выводил из законов построения хорошо сложенного человеческого тела. Так, происхождение архитектурных ордеров Витрувий считал подражанием. Дорический ордер, по его мнению, подражает крепости и красоте мужского тела, отсюда его мужественные ритмы, ионический — утонченной женской красоте, коринфский — девичьей стройности¹.

Пространство и объем Как произведение искусства архитектурное сооружение воспринимается человеком пространственно — изнутри и объемно — снаружи.

Яснее всего это можно показать на примере храмового зодчества. К.А. Макаров показывает это, сравнивая древнерусский храм с Шартрским готическим собором (Франция).

Внешний объем храма, находящегося в пространстве, организует и внешнюю пространственную среду, создавая вокруг себя особую эмоциональную атмосферу торжественности, покоя, силы, лирического откровения.

Восприятие внутреннего архитектурного пространства отличается от восприятия внешнего объема строения. *Пространство* здания воспринимается при внутреннем его обходе, *объем* — при внешнем.

¹ Ордер в архитектуре — это определенное сочетание несущих и несомых конструкций. Классическая система ордера сложилась в Древней Греции. Основные ордера получили название от племен (дорический) и областей Древней Греции.

Пространство для человека, в нем оказавшегося, существует как живое, со своими расширениями, с пространственными прорывами в арках, оконных проемах. И каждый раз оно будет выглядеть иначе. Одно дело — попытаться охватить зрением внутреннее пространство собора святого Петра в Риме, другое — пробираться по узким переходам храма Василия Блаженного в Москве. В каждом из этих случаев пространство будет переживаться по-разному. И творец-архитектор и переживание пространства, и переживание объема постройки будет сознательно моделировать, закладывая в архитектурный проект.

Он будет стремиться к тому, чтобы пространство захватывало человека. Всем, кому довелось побывать в православных храмах Ярославля, Новгорода, Пскова или в готических соборах Милана, Рима и Парижа, испытали это чувство.

Особенно важно это чувство пространства для градостроителя, имеющего дело с организацией многих пространств в ансамбле большого города.

Чтобы убедиться в этом достаточно вспомнить такие шедевры организации большого архитектурного пространства, как Красная площадь в Москве, Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге, площадь Звезды в Париже, площадь Навона в Риме, площадь Святого Марка в Венеции.

Производительные силы и материальные ресурсы Архитектура в значительно большей степени, чем любой другой вид искусства, зависит от развития производительных сил и тех материальных ресурсов, которыми на данный момент располагает общество. Греческая архитектура, например, восходит своими корнями к древнему способу строительства с применением кирпича-сырца и дерева, из которых были построены первые примитивные дома и культовые сооружения, пока в стране не были открыты залежи мрамора, его не начали добывать в количестве, необходимом для сооружения больших культовых зданий. Переход к монументальной архитектуре вызывает и новый способ строительства с помощью огромных каменных блоков с заполнением промежутков между ними более мелкими камнями.

Изобретение бетона в Древнем Риме и отсутствие там некоторых строительных материалов, которые были у греков, способствовали появлению таких архитектурных форм, как свод и арка. Поскольку архитектура организует и упорядочивает жизненное пространство человека и общества, она в большой степени зависит от социальных и политических доминант. Так, грандиозность и монументализм древнеегипетской архитектуры связаны с социальной организацией египтян и деспотической властью фараона.

Устремленность в небо готических соборов отражает доминирующую роль религиозной идеологии в эпоху Средневековья, московские высотные здания — памятник эпохе тоталитаризм.

**Архитектоника —
художественное
выражение
закономерностей
строения**

Как самостоятельный вид искусства архитектура обладает только ей присущими выразительными средствами, имеет свою специфическую систему понятий. О некоторых из них (ордер; пространство и объем) мы уже говорили.

Одним из основных в архитектуре является понятие «*архитектоника*», т.е. художественное выражение закономерностей строения. Всегда существовала попытка вывести ее из конструкции и материала строения. Безусловно, между ними всегда существовала тесная связь. Например, отсутствие мрамора и наличие туфа в Древнем Риме, отсутствие природного материала, необходимого для создания длинных балок, как в Парфеноне, во многом определило появление там арочных и сводчатых архитектурных форм. Во многом, но не во всем.

Используя известковый раствор в качестве соединительного материала, римляне заложили основы строительства крупнообъемных сооружений, главными элементами их были свод и арка, которые в сочетании с их внешним и внутренним оформлением отвечали стремлению римского общества к великолепию и блеску, олицетворению могущества римской государственности. Это нашло свое отражение в создании новых типов построек — триумфальных арок и амфитеатров.

Архитектоника — это не сама объемно-пространственная композиция, не само архитектурное бытие, а принцип строя архитектурной формы, совокупность определенных элементов композиции.

Архитектоника является как следствием, так и средством в решении основной художественной задачи. Каждому уровню художественных задач и целей соответствует своя архитектоника: воспаряющая — готическая, клубящаяся — барочная, кристально-ясная — классическая, ковровая — мусульманская и т.д.

Понимание архитектоники тесно связано с исследованием движущих пружин развития архитектуры.

Гегель, например, считал, что зодчество делится на два вида: самостоятельное и служебное. *Самостоятельное* имеет цель в самом себе. К нему Гегель относил произведения из камня, служившие предметом поклонения, а также обелиски.

Служебное зодчество предполагает утилитарную цель и потребность, лежащую вне области искусства. Например, потребность в жилье.

Символическая, самостоятельная архитектура берет свое начало в органических образованиях, служебная — в неорганических.

В служебной Гегель видел присутствие абстрактности форм, правильности и прямолинейности. Там же, где, по его мнению, оба начала (органическое и неорганическое) соединяются, там возникает собственно произведение архитектуры.

Пути органической и неорганической архитектуры, как показывает ее история, всегда сосуществовали. Стремление к органичности было стремлением к пластической разработке конструкций и деталей; стремление к неорганичности выражалось в правильности и порядке геометрических форм. Эти понятия органичности и порядка стали критериями оценки и стилистической характеристики обоих видов архитектуры. Так, стремление к органичности, пластичности породило барочную архитектуру, стремление к порядку — классицизм и конструктивизм.

Органическая и неорганическая архитектура полемизировали, боролись.

Это одна из сторон, одна из особенностей развития архитектуры как вида искусства. Однако в противостояние этих сил всегда вмешивалась третья сила, игравшая зачастую определенную роль.

**Проблема
преemptивности
в архитектуре**

Это особенно отчетливо проявилось на характере архитектуры Парижа в период правления Наполеона Бонапарта. Социальный и политический кризис, продолжавшийся во Франции до 1794 г., не только привел к прекращению всякого строительства, но и спровоцировал вандализм фанатиков, которые усмотрели в порталах кафедральных соборов не творения пластики, превосходящие по своему свершению границы человеческих возможностей, а гнусную пропаганду монархизма, которую нужно покалечить любой ценой. И они не пожалели своих сил. И только с империей Наполеона (1769—1821) во Франции возрождается архитектура.

Наполеон очень хорошо понимал важность архитектурного обновления для престижа своего режима, когда сказал: «Осуществление великих работ необходимо как в интересах моего народа, так и для моего личного удовлетворения». И он принялся превращать Париж в самый прекрасный и самый грандиозный город мира. Для этого Париж должен был быть преобразован по самой совершенной модели — модели античных городов и их памятников.

Действительно, благородное величие строгого античного стиля отвечало идее могущества Наполеоновской империи и в то же время было выражением прекрасного идеала, в который еще верили архитекторы.

Началась «романизация» Парижа. У императора по этому поводу были стойкие и устоявшиеся идеи. Это он выбрал архитек-

тора Виньона для «Храма Славы» (современная церковь св. Мадлен), который он хотел воздвигнуть в честь своей великой армии. Его фасад, его колонны и фронтон будут гармонировать со зданием Биржи и другими великолепными архитектурными сооружениями с другой стороны Сены. В центре Вандомской площади он планирует поставить колонну, которая, подобно колонне Траяна в Риме, расскажет о военных победах империи. Он дает указание возвести две монументальные арки: на площади Звезды и у входа в Тюильри (последняя — в память сражения при Аустерлице). Этот шедевр архитекторов Персье и Фонтэна (пользовавшихся особым доверием императора) элегантно своими пропорциями, красотой материала и другими достоинствами, сближавшими ее с творениями античности, восхитил современников.



Париж. Елисейские поля в середине XIX в. Гравюра Шампена. Планирование территориального развития города и новая урбанистическая наука регламентируют рост городов и приобретают облик некоторых европейских столиц

Этот стиль, создателем которого, его идеологом с полным основанием можно назвать Наполеона, монументальный, величественный, воспроизводящий стиль эпохи римских императоров, так и стал называться *ампир* — имперский стиль.

Это было своеобразное возрождение, опиравшееся на архитектуру античного Рима, тогда как классическое флорентийское Возрождение опиралось в первую очередь на архитектуру Греции.

Можно сказать, что в архитектуре существует своеобразная «филиация идей», проблема преемственности, характер которой во многом зависит от человеческого фактора.

Базиснообразующие принципы архитектуры

Вместе с тем существуют базиснообразующие принципы архитектуры как вида искусства, различное взаимоотношение которых порождает разнообразие стилей.

Понятие порядка, рожденного из природного хаоса, относится к числу основных понятий архитектуры и связанных с ним категорий соразмерности, масштабности, пропорциональности. Порядок может быть выражен в числовых отношениях. В древнегреческой архитектуре соотношение части и целого определялось конкретным числом. Понятие же «свободы» характеризует архитектуру со стороны движения ее форм, со стороны их ритма.

Порядок и ритм — две главные художественные характеристики архитектуры.

Основой объемно-пространственных архитектурных решений на протяжении тысячелетий является *стоечно-балочная конструкция*. И хотя конструкция всегда на протяжении тысячелетий использует новые материалы и новые технические достижения, они не в состоянии изменить само понятие архитектурной конструкции. Например, архитектура XX в. Потребности в строительстве, связанные с двумя мировыми войнами, острейшие проблемы, обусловленные демографическим фактором и ростом индустриализации, изменили миссию архитектуры и архитектора. Он не может больше позволять себе быть только стилистом, архитектор должен заниматься человеком, его работой и средой его обитания.

Архитектор теперь берет на себя заботу и ответственность за счастье людей, о которых так много писали философы-просветители.

В 1952 г. в Марселе великим архитектором XX в. *Ле Корбюзье* (1887—1965) была создана самодостаточная «единица обитания». На ее крыше были собственные спортивные сооружения и торговые лавки. Солнце проникало абсолютно во все квартиры, расположение и направление которых было скрупулезно изучено. Опоры, колонны поднимают здание над влажной землей, позволяют воздуху циркулировать под ним.

Украшенные яркими и веселыми рисунками, они оказались не «жилыми коробками», а приятным и практичным местом жительства, располагающим как к отдыху, так и к нормальной жизни.



Ле Корбюзье. Жилой дом — самодостаточная «единица обитания». Марсель (1953)

В XX в. применительно к жилым сооружениям актуальным становится понятие «комфорт», предполагающее максимальную заботу строителя о функциональности. И Корбюзье создает новую меру шкалы человечности в этом вопросе — «Модульор». Архитектор XX в. создает прежде всего произведение практичное, призванное решить проблемы, поставленные современной организацией семейной и профессиональной жизни.

Возникает новая наука — урбанизм и новые масштабы строительства. После Второй мировой войны Корбюзье еще раз своей архитектурно-градостроительной концепцией доказывает, что в этой области ему нет равных: он строит столицу Пенджаба таким образом, что деловой квартал отличается от коммерческого и от жилого и таким образом, что улицы для автомашин отличаются от улиц для пешеходов. Это был вызов, как писали в то время, брошенный великим архитектором «нервному напряжению нашего времени».

Корбюзье хотел ограничить лихорадочность людей, преподавая им урок поведения и жизни. Эта новая ориентированность труда архитектора была основана на новых принципах, новых методах, к которым присоединялась воля нового стиля. «Великие проблемы современного строительства будут реализованы на путях геометрии», — говорил Корбюзье. И еще он говорил: «Наши глаза сделаны таким образом, чтобы видеть формы при свете. Первичные формы — формы прекрасные, потому что они

понятно прочитываются». «Единицы обитания» Корбюзье строит как чертежи проекций. «Прямая является великим достижением современной архитектуры, — писал Корбюзье, — и это большое благодеяние: нужно вычистить из наших умов романтические паутины». Архитектурным символом нашего не улыбочивого, а мужественного времени Корбюзье считал шероховатый и голый железобетон. И эту «обнаженность» Корбюзье навязывал всем своим, включая религиозные, постройкам.

Итак, в архитектуру середины XX в. пришла новая геометрия, динамизм в пространстве. Куб слишком неподвижен и устойчив в мире, движущемся в ускоренном ритме, и потому он кажется уже пережитком. Гиперболические параболоиды сменяют плоскую плиту, позволяя развернуться бетону и стеклу, и игнорируя необходимость опоры.

Центр Помпиду в Париже как раз выстроен в соответствии с этим новым стилем, где инженерная часть настолько же важна, как и художественная.

Можно сказать, что конструкция в данном случае выходит на первый план. И в связи с этим говорят о четырех этапах в развитии архитектурных форм: на первом этапе архитектурная форма отстает от конструкции — *архаика*, на втором — они сливаются — *классика*, на третьем форма обгоняет конструкцию и существует самостоятельно — *барокко*; и, наконец, XX век приносит в архитектуру *функционализм* и *конструктивизм*, отвечая потребностям эпохи.

17.6. Скульптура

Скульптура — это вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемную или полупластическую форму (рельефы) и выполнены из мрамора, бронзы, терракоты, дерева, слоновой кости, янтаря, воска и других материалов. Многие скульптуры, особенно монументальные, существуют только в мраморе или бронзе.

«Покоящееся изображение божества»

Для древнегреческой скульптуры, начиная с раннего периода, характерно стремление к пластичности, пропорциональности и монументальности. Ее характеризует гражданственный пафос, присущий свободным гражданам греческого полисного государства. Не случайно Гегель, для которого идеалом была античная греческая скульптура, определил скульптуру как «покоящееся изображение божества»¹.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1973. — Т.4. — С. 76.

Сравнивая скульптуру с архитектурой, Гегель видел у них черты сходства в том, что они используют объемную и весовую материю. Отличается же, по Гегелю, скульптура от архитектуры четкостью и одухотворенностью идеи, которую она стремится запечатлеть в камне. Выраженная в здании идея Гегелю кажется смутной, тогда как смысл, заключенный в статуе, ясен и конкретен. Человеческое тело как бы проникнуто духовным началом, которое заставляет его стоять прямо, как властелина природы, вершителя собственной судьбы.

Стоять прямо, — пишет Гегель, — некоторый акт воли... Уже в силу одного этого прямое положение имеет характер некоторого духовного выражения... как и в самом деле о свободном... и самостоятельном человеке, не ставящем своих помыслов, воззрений, намерений и целей в зависимость от других, мы привыкли говорить, что он стоит на собственных ногах¹.

Душа оживляет поверхность, как и все части человеческого тела, придавая ему выражение энергичной свободы. Человеческое лицо еще лучше отражает душу. Для Гегеля в греческой статуе даже драпировки отвечают идеалу искусства, потому что складки одежды придают изящество и гармоничность всей фигуре. Следовательно, гений скульптуры, изображающий в качестве средства своего выражения твердое материальное вещество (бронзу, камень, золото или дерево) и выражающий божественное, хотя и принявшее телесную форму начало, соответствует, по мнению Гегеля, художественному гению греков. Подобно тому как древние греки были наиболее одаренным художественным народом, так и скульптура является самым прекрасным искусством.

Гегель сравнивал скульптуру не только с архитектурой, но и с живописью, которая, в отличие от скульптуры, не в состоянии «с полной правдоподобностью воссоздать на полотне образ бога». И если предметом скульптуры был Пантеон греческих богов, то предметом живописи становится человеческая история бога. Скульптор предпочитает изображать суть бога, избегая исторических деталей, живописец же изображает те моменты божественной жизни, в которых божество уносится к вершинам трагедии и чувства.

Но еще античные мыслители создали ряд произведений по истории искусства, в которых скульптуре отведено не последнее место. В таких книгах имена скульпторов приводились в определенной последовательности, показывающей как постепенно в истории скульптуры разрешалась какая-нибудь проблема.

¹ Гегель Г. В. Ф. Соч. Т. XIII. С. 284.

Например, сохранился знаменитый перечень пяти великих скульпторов, последовательно шаг за шагом продвигавших решение проблемы симметрии. Это *Фигий* (500—431 до н. э.), поставивший проблему и стимулировавший других, *Поликлет* (2-я пол. V в. до н. э.), научившийся переносить центр тяжести фигуры на одну ногу, *Мирон* (сер. V в. до н. э.), соблюдавший симметрию, *Пифагор* (VI в. до н. э.), интересовавшийся реальностью деталей, и *Лисипп* (2-я пол. IV в. до н. э.), придававший своим статуям большую стройность, а деталям большую точность, творец нового канона и программного заявления, что он изображает людей такими, какие они кажутся, тогда как другие художники изображали их такими, какими они были на самом деле.



Практитель. Борющийся Геракл. Динамичный рисунок скульптора передает напряжение всех мышц конечностей. Геракл весь в рывке вперед

В период классической демократии наряду со скульптурами богов создаются в Греции изображения человека, сохраняющие долгое время несмотря на сильную степень индивидуализации, следы идеализации образов, которым через преодоление случайного придавалось нечто неизменное и общее для всех.

Для римской скульптуры, напротив, характерным было изображение отдельных людей или процессов в их неповторимо-

сти и исключительности. Особенно тщательно в римской скульптуре выполнялась голова портретируемого (бюсты и поясные портреты).



Октавиан.
Молодой приемный
сын Цезаря изображен
в облике эллинистического
правителя

«Трагедия одиночества»

Гениальным скульптором эпохи Возрождения был Микеланджело и его «Пьета», по которой можно судить об эстетических особенностях скульптуры Возрождения. Крупнейший специалист по эстетике Возрождения А.Ф. Лосев дает нетрадиционную характеристику скульптору Микеланджело, который показывает «крах возроденческой лично-материальной эстетики»¹, опровергая «банальное мнение учебников, что Возрождение принесло человеку земные радости»².

Вот какую характеристику «Пьеты» Микеланджело мы находим в «Эстетике Возрождения» А.Ф. Лосева:

«Пьета Ронданини» — одно из самых трагичных по своему замыслу произведений Микеланджело. В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире. Мать прижимается к мертвому телу своего сына, не будучи в силах с ним расстаться. Она не плачет, не кричит от страха и ужаса, не ломает руки. Ее скорбь безмолвна. В этом тончайшем по своей одухотворенности образе Микеланджело передал то, что сам чувствовал и ощущал, — трагедию одиночества»³.

¹ Лосев А.Ф. Эстетика возрождения. — М., 1978. — С. 437.

² Там же.

³ Там же.

Такая трактовка показывает, что в лучших скульптурных творениях Ренессанса показано не только освобождение человека, но и глубина его страданий.

Период Возрождения — это также выделение как самостоятельной французской скульптуры, реализатором чего был известный французский скульптор Жан Гужон (1510—1568), создатель изысканных по пропорциям и ритму скульптурных произведений, поэтически одухотворенных.

Эволюция скульптуры — эволюция нравов, социальной жизни общества

Эволюция скульптуры в XVII в. проходила в соответствии с эволюцией нравов. Будучи по преимуществу декоративной в XVIII столетии, она меняет свой характер вместе с изменением образа жизни. Именно в XVIII в. происходит расцвет бюстовой скульптуры.

Как предмет искусства она вводится в салоны.

Жан Антуан Гудон (1741—1828), Этьен Фальконе (1716—1791) — крупнейшие скульпторы XVIII в. Скульптурные портреты Гудона становятся произведениями великого искусства, а с творчеством Фальконе в жизнь людей входят скульптурная миниатюра, аллегорические мифологические статуи и группы, а также статуэтки из бисквита, модели для которых он создавал.

Социальные и культурные изменения в XIX в. оказали решающее значение на эволюцию скульптуры, изменив ее роль и состав ее ценителей.

Главным ценителем скульптуры, как ни парадоксально это, становится государство. Государство навязывает стиль скульптуре и распоряжается ее произведениями. Основными стилями в скульптуре становятся античный и академический.

Произведения скульптуры приобретают новую функцию: украшать общественные места, улицы, площади, садово-парковые комплексы. Скульптура становится составной частью повседневной жизни горожан. Развивается монументальная скульптура.

Виды скульптуры

В зависимости от назначения скульптуры различают три ее вида: монументальную, декоративную и станковую. Монументальная близка по своей функции декоративной скульптуре, но учитывая тот факт, что она велика по своим размерам, так как устанавливается в общественных местах и служит для обозрения большого количества самых разных во всех отношениях людей, она имеет более обобщенный характер, ее отличает значительность идей. Она более возвышенна.

Декоративная скульптура предполагает все виды убранства архитектурных сооружений: атланты, кариатиды, фризы, фронтоны и др.

Станковая скульптура не зависит от среды и имеет близкие к натуре размеры. Главным методом ее создания, в отличие от де-

коративной скульптуры, является не идеализация, а индивидуализация, психологически тонкий анализ души изображаемого лица. Для восприятия станкового произведения требуется изоляция, отвлечение от окружающей среды. Поэтому станковое искусство относится к типу аналитических, познавательных искусств.

Подтверждением этого является оценка В.В. Розановым эскизов памятников (надгробий) П.П. Шувалову и Г.И. Успенскому, представленных молодым скульптором *Л.В. Шервудом* (1871—1954) на художественной выставке 1905 г. Об эскизе памятника промышленнику Шувалову Розанов пишет, что

скульптор забывает себя, когда работает, и думает только о воплощаемом лице, проникая в его суть. Мне кажется, это и есть главное не в идеальном и фантастическом, а в реальном искусстве. Столь же опасно для всякого живого «сюжета» попасть под одеяние завешанных поз, завещанных из истории искусства положений тела и выражений лица¹.

И далее Розанов критикует монументальную скульптуру за отсутствие «индивидуального», «исключительного» и «нового», что принесло собою в историю это лицо. Розанов считает, что Шервуд поднялся над этим, и в его эскизах будущих памятников, которые пока относятся не к монументальной, а к станковой скульптуре, это «индивидуальное» обозначено очень четко. Особенно это заметно на эскизе памятника писателя-народника Глеба Успенского.

Подпершись рукой, смотря в сторону и даль, безвольный, добрый без инициативы, с «вопросом» в лице, который хочет и не умеет перейти в негодование и застывает как недоумение, — сидит наш народник не то затуманившись в воображении, не то кого-то слушая, спрашивая и не решаясь осудить... *Форма* человека, «статуя» человека — разбита и лежит осколками у подножия духа. Дух здесь — все; дух, мысль, воображение, долг... Ремесленники, чиновники, неудачники, алкоголики — вот бремя этого человека, которое он признает для себя золотой ношей, и самого себя ощутил точно священником в несении этого бремени... Так, смотря на памятник его, точно бредешь по страницам его сочинений... умение схватить психологию и быт, и схватить их в скульптуре, — что, конечно, неизмеримо труднее, нежели для средств живописи, составляет выдающуюся личную черту г. Шервуда².

Сюжет в скульптуре играет подчиненную роль. Фигура овладевает пространством не с помощью сюжета, а с помощью объемов, то есть более глубоко пластически. Сюжетное время растворяется в реальном времени, в котором живет и зритель.

¹ Розанов В. В. Среди художников. — М., 1994. — С. 229.

² Там же. С. 229.

В скульптурной композиции время может быть развернуто в последовательно развивающийся ряд. Это можно проследить на примере скульптурного фриза с Парфенона «Панафинейские шествия». От фигуры к фигуре мы прослеживаем движение, подобно сменяющимся кадрам киноленты. В станковой скульптуре прошлое, настоящее и будущее соединяются и оцениваются нами не по ряду событий, а в одном моменте, и от способности зрителя зависит возможность этот момент аналитически разложить на прошлое, настоящее и будущее, подобно тому как это делает такой образованный зритель, как В.В. Розанов.



О. Роден. Поцелуй (1901—1904).

Как утверждал Роден, изображение жизни «никогда не может быть остановившимся, застывшим, если оно хочет сохранить бесконечную гибкость реального»

Возможность скульптуры в передаче духовного облика сложной эпохи XX столетия показали в своих творениях выдающиеся французские скульпторы *О. Роден* (1840—1917) и *А. Майоль* (1861—1944).

Произведения Родена характеризует текучесть формы («Вечная весна»), роднящая его с импрессионизмом и сделавшая возможным хореографическое воплощение его образов. Очевид-

ные для мыслителей маячившие на горизонте опасности, которые нес с собой XX век, подвигли Родена к созданию философских произведений «Мыслитель», «Бронзовый век» и др.

17.7. Живопись

Живопись — это изображение на плоскости с помощью рисунка и цвета. Гегель, определяя в «Эстетике» живопись, писал:

Искусства различаются по родам благодаря тому элементу, в каком они выражают прекрасное и каким более детально определяются предмет и дух этого выражения. Для внешнего созерцания живопись дает изображение в красках на плоскости, ваение — бесцветное изображение в телесной форме. Для внутреннего созерцания музыка выражает прекрасное в лишенных представления тонах, поэзия — посредством языка.

Ораторское искусство, строительное искусство, искусство садовника и т. д. не являются чистыми изящными искусствами, ибо в основе их кроме выражения прекрасного лежит еще и другая цель¹.

Гегель не только определяет живопись, но и показывает ее специфику по сравнению с другими видами изящного искусства, а также сравнивает с формами культуры, которые не являются «чистыми изящными искусствами».

В другом месте «Эстетики» он углубляет понимание живописи как чистого изящного искусства.

Прежде всего Гегель выделяет специфику самого искусства. Искусство, уверен Гегель, есть «преображение» чувственного. Искусство *одухотворяет* чувственное.

Оно возвышает внешнее до уровня духовной формы, выражающей душу, чувство, дух, так что благочестие имеет перед собой не просто чувственную вещь и поклоняется не просто вещи, а чему-то высшему в ней, одушевленной форме, вносимой духом. Душа относится к чувственному, получившему от искусства форму, уже не как к вещи, а как к чему-то душевному, духовному. При таком отношении дух свободен сам по себе в своей соотнесенности с тем, подобием которого он является².

Вдумаемся в эти слова гения, чтобы понять природу и живописи, и искусства в целом. Если не проникнуться этой мыслью Гегеля — никогда не уйти от понимания искусства как отражения.

Суть подлинного произведения изящного искусства Гегель видел в том, что в нем, в «одухотворенной картине», прекрас-

ном произведении скульптуры «душа общается с душой и дух с духом».

Средства выражения живописи

Но у каждого произведения изобразительно-го искусства есть свои средства выражения. Таким у живописи является цвет. Используя цвет, живописец может дать глазу все богатство отношений в их подвижности, в тонких многообразных по своему характеру переходах и контрастах. Это видно на полотнах *Боттичелли* (1445—1510) и *Веласкеса* (1599—1660), *Тициана* (1490—1576) и *Ватто* (1684—1721).

Понятие характера живописи менялось на протяжении истории. В античности она существовала, в частности, как стенная роспись, вазопись. Античная живопись использовала красящие вещества, изготовленные с применением эмульсии. Росписи выполнялись в основном средствами энкаустики и темперы на штукатурке, дереве, мраморе, холсте и обожженной глине.

Первоначально живопись в Древней Греции была плоскостной, но в VI в. до н. э. Кимон Клеонский отказался от плоскостного изображения при создании декоративных росписей.

Живопись основана на игре *светотени*. Изобретателем этого приема считают *Аполлодора Афинского*. Древнегреческие художники *Апеллес* (2-я пол. IV в. до н. э.), *Зевксис* (кон. V — нач. IV в. до н. э.) и *Никий* (IV в. до н. э.) в своих произведениях достигли максимально возможного для античной живописи совершенства этого приема. К сожалению, произведения этих художников не дошли до наших дней, и о них можно судить только по письменным источникам, по работам историка и писателя *Плиния Старшего* (24—79 н. э.) и автора «Описания Эллады» в 10 книгах *Павсания* (IV в. до н. э.).

Для средневековой живописи характерны контурная линия, локальный цвет, понятие «колорит». *Колорит* — это цветовой строй произведения со всеми его взаимопереходами и полутонами. Внешние особенности колорита определяют с помощью понятия тональности и цветовой гаммы. Внутренняя же суть этого понятия заключается в выборе *доминирующего цвета*, подчиняющего себе все остальные цвета и несущего особую эмоциональную нагрузку. История живописи дает множество примеров понимания колорита и доминирующего цвета: «Голубые» танцовщицы *Э. Дега*, «розовый» период *П. Пикассо* и т. д.

Принципы изображения цветом в древние эпохи и в Новое время различны. Например, современный художник, рисуя коня, изображает его вороным, гнедым, в иконописи конь мог быть красным, фон — белым или золотым. Это не проблема одной внешней декоративности.

Цвет всегда имеет содержательную нагрузку.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 4. — М., 1973. — С. 160.

² Там же. С. 379.

С помощью света художник не просто изображает или украшает, с помощью цвета художник что-то обозначает, доходя в этом до раскрытия каких-то важных сущностей. Так было в древности. Золото по природе своего блеска близко не к краскам, а к чему-то другому: лучам света солнца, расплавленному металлу. Золото в иконе, фреске, мозаике изображает нечто божественное, поскольку оно символизирует свет, силу и славу.

Через цвет художник передает, а зритель воспринимает духовное значение и содержание произведения искусства. Так, неправдоподобными показались и зрителям, и коллегам-художникам розовые «Руанские соборы» импрессиониста К. Моне (1840—1926) — лучшая из живописных серий художника («Утро», «С первыми лучами солнца», «Полдень»). Художник не стремился представить на холсте собор в разное время дня — он состязался с мастерами готики поглотить зрителя созерцанием волшебных светоцветовых эффектов. Фасад собора в Руане, как и большинство других готических соборов, скрывает мистическое зрелище оживающих от солнечного света ярких цветных витражей интерьера. Освещение внутри соборов меняется в зависимости от того, с какой стороны светит солнце, пасмурная или ясная погода. Солнечные лучи, проникая сквозь интенсивный синий, красный цвет стекла витражей, окрашиваются и лежат цветными бликами на полу.

Без этой вековой традиции восприятия игры цвета и света, знакомой каждому французу, хотя бы по праздникам посещающему церковь, невозможно понять утонченное чувство цвета, с особенной силой раскрывшееся в картинах «Руанского собора» Моне.

И постепенно публика, воспринимая «Руанский собор» Моне в контексте духовной эпохи, уже не только как фиксацию непосредственно увиденного, но и как источник различных ассоциаций, признала их.

Каждый живописец по-своему подходит к цвету, каждый в чем-то углубляет и расширяет представление о красоте мира и природы, учит разбираться в значении и символике цветов.

Так, английский живописец романтик У. Тёрнер (1775—1851), пейзажи которого отличаются красочной фантазмагорией, увидел хмурый, серый, вечно дождливый Лондон в розовом тумане, и англичане действительно начали замечать в нем розовые оттенки.

Проблема перспективы

Пространство живописи передается на двумерной площади с помощью *прямой и обратной художественной перспективы*. Стало быть, живописное пространство, иллюзорно. Перспектива характеризуется тремя основными понятиями: *горизонт, точка зрения, центральная точка схода*. Каждая из двух перспектив

служит определенным способом моделирования объекта. Для прямой перспективы характерно перенесение моделирующей точки зрения в неподвижный глаз человека, являющегося как бы центром окружающего мира. Величина изображенных фигур уменьшается по мере удаления. Линии изображенных предметов, лежащие в плоскости картины, сходятся к горизонту.

В обратной перспективе все наоборот. Здесь нет перспективного центра, для нее характерна множественность точек зрения многих людей, а не одного человека. Поэтому она дает простор охвату событий. Величина фигур увеличивается по мере удаления. Линии, лежащие в плоскости, изображены расходящимися к горизонту. Поэтому предмет или тело (например, на иконе) даются как бы распластанными на плоскости. Дом показывается не с двух, а с трех и четырех сторон, в изображении лица соединяются элементы профиля и фаса.

И тот, и другой тип художественной перспективы использовались и продолжают использоваться в живописи.

Впечатление. Импрессионизм

Во временных искусствах действие разворачивается во времени. Живопись же, как и скульптура, способна запечатлеть лишь единственный момент времени, в отличие от кино, у нее всегда один «кадр». Как же в нем передать движение?

Решая эту задачу, художник всегда стремится вырваться из рамок одного-единственного момента времени и своей двумерной плоскости холста, для чего существует множество способов.

Одним из таких способов, одной из таких попыток запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости была попытка художников последней трети XIX в., создателей направления в живописи, получившего название *импрессионизм* (от франц. впечатление).

Это направление объединяло различных художников, каждого из которых можно охарактеризовать следующим образом. Импрессионист — это художник, который передает свое непосредственное впечатление от природы, видит в ней красоту изменчивости и непостоянства, воссоздает зрительное ощущение яркого солнечного света, игры рефлексов и цветных теней, пользуясь палитрой из чистых несмешанных красок, с которой изгнаны черное и серое.

В картинах таких импрессионистов, как К. Моне и О. Ренуар, в начале 70-х годов XIX в. появляется воздушная материя, обладающая не только определенной плотностью, заполняющей пространство, но и подвижностью. Струится солнечный свет, от влажной земли поднимаются испарения. Вода, тающий снег, вспаханная земля, колеблющаяся трава лугов не имеют четких, застывших очертаний. Движение, которое раньше вводилось в

пейзаж как изображение перемещающихся фигур, как следствие действия природных сил — ветра, гонящего облака, колышущего деревья, теперь сменяется покоем. Но этот покой неживой материи — одна из форм ее движения, которая передается самой фактурой живописи — динамичными мазками разных цветов, не скованными жесткими линиями рисунка.

Новая манера живописи не сразу была принята публикой, обвинявшей художников в том, что они не умеют рисовать, бросают на холст краски, соскобленные с палитры¹.

Слово «импрессионизм» своим появлением обязано одному из полотен Моне, которое действительно было крайним выражением новаторства появившегося живописного метода и первоначально называлось «Восход солнца в Гавре». Составитель каталога картин для одной из выставок предложил художнику назвать ее как-нибудь иначе, и Моне, вычеркнув «в Гавре», поставил «впечатление».

Постепенно тон критики в отношении импрессионизма меняется, и об одном из главных импрессионистов, о Моне, несколько лет спустя после первого появления его работ писали: что Моне «вскрывает жизнь, которую до него никто не сумел уловить, о которой никто даже не догадывался». В картинах Моне стали замечать тревожный дух рождения новой эпохи. Так, в творчестве Моне появилась «серийность» как новый феномен живописи. И она заострила внимание на проблеме времени. Картина художника, как отмечалось, выхватывает из жизни один «кадр», со всей его неполнотой и незаконченностью. И это дало толчок к развитию серии как последовательно сменяющихся друг друга кадров. Моне создает серию «Вокзал Сен-Лазар», в которой картины взаимосвязаны и дополняют друг друга.

Но соединить «кадры» жизни в единую ленту впечатлений в живописи было невозможно. Это стало задачей кинематографа. Историки кинематографа полагают, что причиной его возникновения и широкого распространения были не только технические открытия, но и назревшая художественная потребность в движущемся изображении. И картины импрессионистов, в частности, Моне стали симптомом этой потребности. Автор монографии «Клод Моне» Богемская К.Г. напоминает, «что одним из сюжетов первого сеанса кино в истории, устроенного братьями Люмьер в 1895 г., было «Прибытие поезда». А именно паровозы, вокзал, рельсы и были сюжетом серии из семи картин «Вокзал Сен-Лазар» Моне, выставленной в 1877 г.

¹ См.: Богемская К.Г. Клод Моне. — М., 1984.

Живопись XX века. Символизм

Основным художественным стилем XX в. — был стиль *модерн*, в котором существовало множество художественных течений, таких, как набизм, фовизм, кубизм, экспрессионизм, абстракционизм; но все эти течения отличала поэтика символизма, декоративный ритм гибких текучих линий, стилизованный растительный узор.

Символ в искусстве, в том числе и в живописи, выражает некую художественную идею, не лежащую на поверхности. Поэтому произведение, содержащее символ, должно интерпретироваться, что возможно при наличии глубокой духовности и высокой образованности зрителя.

О возможностях символа пишет в статье «О художниках» Бальзак. В качестве примера он приводит искусство великого французского актера Ф.Ж. Тальмы (1763—1826).

Когда Тальма, произнося одно только слово, захватывал души двух тысяч зрителей, сливавшихся в едином порыве чувства, это слово было как бы огромным символом, это было сочетание всех искусств. Одним выражением он передавал всю поэзию эпической ситуации. Воображение зрителя могло найти здесь картину или историю, пробужденные образы, глубокие переживания. Такова сила произведения искусства. На небольшом пространстве оно дает поражающее сосредоточение целого мира мыслей, своего рода вывод¹.

Пример символа в живописи дает В.В. Розанов, описывая свое впечатление от картины Ф.А. Малявина (1859—1937) «Три бабы». Розанов увидел в этих бабах символ «святоотечественного». Символ, потому что «... «Три бабы» Малявина выражают Русь не которого-нибудь века, а всех веков, ... но выражают ее не картинно, для сложения былин, а буднично, на улице, на дворе, у колодца, на базаре, где угодно»².

Модернизм интеллектуален, а важнейшая его идея — идея возможностей и судьбы искусства, и культуры. Эту неспонтанность, эту априорную заложенность идеи, темы в картине Розанов показал на примере Малявина, когда на одной из выставок увидел многочисленные подготовительные этюды к «Трем бабам», показавшие ему «изнуренность» еще совсем молодого автора над действительной великой темой — «представить, выразить и понять русское женское начало, как своеобразное и новое среди французов, немцев, итальянцев, англичанок, римлянок, гречанок, грузинок...»³.

И Розанов дает расширенную интерпретацию символизма этой картины. Идею дает цвет. Краски художника — красная, синяя,

¹ Бальзак О. Собр. соч. в 24 томах. — М., 1960. — Т. 24. — С. 24—25.

² Розанов В.В. Указ. соч. С. 212.

³ Там же С. 214.

белая дают колор русского национального флага. И символично для Розанова не то, что в эти краски одел свою картину художник, а то, что Россия красно-сине-белый флаг выбрала неспроста — тут «кровь говорила». Эти краски должны были понравиться трем бабам, и они взяли их на сарафаны, панёвы, головные платки.

Далее Розанов углубляет свое толкование малявинского символизма:

Три цвета нашего национального флага, без полутонов и оттенков, без ослабления, — есть столь же начавшаяся живопись, как и одетые в них существа есть почти не начавшийся человек.

Нигде этнографизм, как ступень к истории и до истории, не выражен так, как на великолепном этом полотне. Да, Малявин нарисовал какую-то «географию», а не человека. Но прелесть картины и высокий (высочайший) талант художника сказались в том, что на эту «географию» смотришь ненасытно, что она нравится...

Причину этого Розанов видит в том, что художник «с волшебною точностью» схватил действительно три «господствующие русские «географические лица». И каждой из них Розанов дает также «захватывающую» характеристику. От этих трех баб пойдет потом вся Русь, пишет он;... «родятся «Богатыри» Васнецова, как нечто позднейшее и благообразное, а пока... В средней из баб Розанов увидел ту «недалекость, односложность души, которой предстоит завтра окончательно исчезнуть, истаять, перейдя просто в формы быта, в обычай, в простоватые и глуповатые манеры излишне-континентальной страны, которая живет от всего человечества и от всякой цивилизации «за морем, за океаном, в тридевятом царстве»¹.

Любопытную характеристику он дает левой из баб, считая ее декаденткой будущего с нервным мечтательным лицом. И дети от нее, по мнению Розанова, будут нервные. С этой бабой он связывает психологическое начало русской истории:

Прекрасное лицо, начало русской истории, в своем роде психологические «Рюрик, Синеус и Трувор», которые, придя в чужую землю, начали ею «владеть и править», и отсюда пошли события, начала плестись веревка развивавшихся событий. Переноса это на психологию и приурочивая к картине, скажем, что в левой фигуре дано «залетное» начало нашей истории, те неизвестно откуда берущиеся мечты, фантазии, чувства долга или ответственности, вообще драма и мука, — которые на заре истории скажутся мифом и образом «вещей птицы Гамаюна», выльются немного позднее в «Слове о полку Игореве», сложат лучшие заунывные народные песни, и, под конец, выразятся му-

зой Лермонтова, и Чайковского. Веще, поэтическое и красивое начало.

Но самой замечательной Розанов считает правую фигуру, главный символ картины. Она придала картине красный огненный колорит, величину, яркость и незабываемость. Малявин, по мнению Розанова, хорошо подметил значительность этого типа, внешне очень некрасивого, увидев в нем не просто факт, а идею и фатум истории.

Бабу эту ничто не раздавит, а она собою все раздавит. Баба эта — Батый. От нее пошло, «уродилось» все грубое и жестокое на Руси, наглое и высокомерное. Вся «безжалостная Русь» пошла от нее. Тут — и Аракчеев, тут — и «опричина» Грозного, и все худое, что как злые татарове после битвы на Калке, — взяв в полон христианские душеньки, уложит их живыми на землю, покроет досками и усядет² на тех досках обедать, а под досками косточки в это время хрустят².

Такая трактовка символов данной картины может быть полностью и не подойдет, но она иллюстрация того, как можно развернуть понимание символики произведений живописи Новейшего времени.

17.5. Декоративное искусство

Декоративное искусство — это пластическое, то есть предметно-пространственное искусство, произведения которого, наряду с архитектурой, формируют окружающую среду и быт, внося в них эстетическое и образное начало.

Декоративное искусство имеет много видов и жанров. Предметы декоративного искусства могут быть предназначены для дома, украшения интерьеров общественных зданий, они могут украшать улицы и площади, внося в них одухотворенность и особую жизненность. Разновидность декоративного искусства — садово-парковое искусство.

Предметами декоративного искусства могут быть стоящая на письменном столе статуэтка, а также панно на городском здании, витраж кафедрального собора, парковая скульптура.

Предметы декоративного искусства — это и вещи утилитарного назначения, и вещи чисто декоративные, что обеспечивает ему наиболее адекватное взаимодействие с окружающей средой. Органически включенные в интерьер, в архитектуру, природу декоративные произведения выполняют связующую роль в эстетическом восприятии архитектуры, осуществляют психологический переход от человека к ней, обогащают восприятие архитектурного пространства.

¹ Розанов В.В. Указ соч. С. 213.

¹ Розанов В.В. Указ соч. С. 214.

² Там же.

В ряду искусств декоративное искусство занимает место между архитектурой и живописью.



Амфора чернофигурная
(VI в. до н.э.)

Высокий уровень древних мастеров проявляется в сосудах, амфорах, статуэтках, ювелирных украшениях

Например, греческая амфора — не архитектура и не скульптура, но ее характеризует как архитектоничность, так и скульптурная выразительность. Гобелены — это еще не живопись, но явление, к ним весьма близкое.

По своей структуре декоративное произведение архитектонично, конструктивно, но в то же время оно постоянно переходит в роспись, орнамент, объемную пластику.

Декоративность — искусство украшения — Специфической особенностью декоративного искусства является *декоративность*, это искусство украшения.

Природа декоративного искусства двоякая: оно организует окружающую среду не только художественно, но и практически, выполняет утилитарную функцию. В связи с этим присутствует проблема, известная еще со времен Платона — проблема *красоты и пользы*.

Тот факт, что декоративное искусство утилитарно по своей природе, не отказывает ему в праве быть искусством. Ведь в конечном счете элемент утилитарности присутствует во всех видах искусства. Вот почему важно само понятие «декоративность».

История — это история сосуществования и смены различных цивилизаций. Классическое искусство античности было разру-

шено варварами, которые тучами шли с Востока на Западную Европу. Мир кочевников в V в. обрушился на те земли, где издавна царил «римский порядок». Кочевники все сметали на своем пути: их конница вытаптывала засеянные поля, они вырубали сады, сжигали города и убивали жителей. Недаром «божым бичом» прозвали царя гуннов Аттилу.

Но что, кроме насилия и ужаса, несли варвары в Европу? Ответ на этот вопрос важен потому, что варварские племена — это жители первобытного общества, в котором только, что зарождалось искусство, в то время как в мире, куда они вторгались, уже существовала история, историки и летописцы, способные при помощи к тому времени сложившихся методов исследования письменно отразить процессы, связанные с возникновением искусства, проявлением отдельных его форм, в том числе форм декоративного искусства.

Об этом, ссылаясь на свидетельства современников, путешественников, историков пишет в своей книге «Искусство Западной Европы» Л. Любимов¹.

В Монголии, откуда гунны двинулись в свои грабительские походы, недалеко от Улан-Батора, известный русский путешественник и исследователь, сподвижник Пржевальского П.К. Козлов раскопал в 1924—1925 гг. в урочище Ноин-Ула богатейшие погребения гуннской знати, относящиеся к самому началу нашей эры. В них были обнаружены великолепные ковры, по-видимому, местного производства, с выразительными сценами борьбы фантастических зверей, ткани с изображениями всадников, зонты, лакированные ложечки. В гуннских курганах другие исследователи также находили остатки шелковых тканей, лакированных чашечек, бронзовых зеркал, изделий из белого нефрита.

О жизни гуннской знати в пору ее могущества оставил воспоминания византийский дипломат Приск Панийский, посетивший Аттилу в его ставке на Дунае.

Скамьи, — пишет он, — стояли у стен комнаты по обе стороны; в самой середине сидел на ложе Аттила; позади него было другое ложе, за которым несколько ступеней вели к его постели. Она была закрыта «тонкими и пестрыми занавесками, для красоты, подобными тем, какие в употреблении у римлян и эллинов для новобрачных.

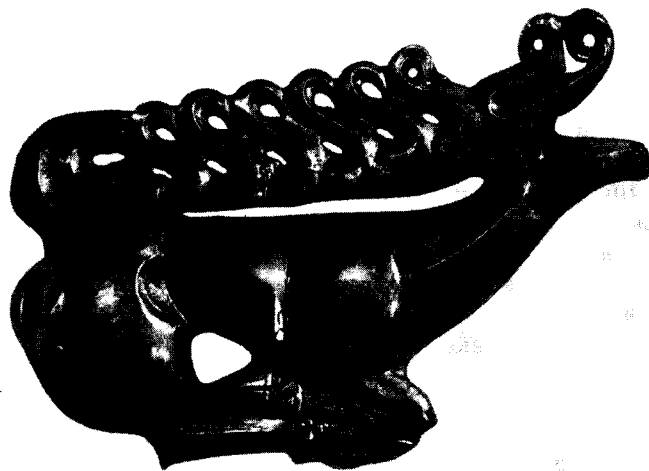
На другой день, — пишет он далее, — я пошел ко двору Аттилы с подарками для его супруги. Имя ее Крека... Внутри ограды было много домов; одни выстроены из досок, красиво соединенных, с резною работой; другие из тесаных и выровненных бревен, вставленных в бруссы, образующие круги; начинаясь с пола, они поднимались до некоторой высоты. Здесь жила супруга Аттилы; я впущен был стоявшими у

¹ Любимов Л. Искусство Западной Европы. — М., 1982.

двери варварами и застал Креку, лежавшую на мягкой постели. Пол был устлан шерстяными коврами... Вокруг царицы стояло множество рабов; рабыни, сидя на полу против нее, испещряли разными красками полотняные покрывала, носимые варварами поверх одежды — для красоты¹.

Так что варвары, и самые одиозные из них, такие, как Аттила и его приближенные, осквернявшие и разрушавшие прекраснейшие памятники античного искусства, были по-своему чувствительны к красоте. Они несли с собой возникшую в лоне степей художественную культуру, отражавшую переплетение многих древних художественных традиций, и в частности, шедевры так называемого «звериного» стиля, возникшего в VII—VI вв. до н. э.

Орнаменталистика Первоначально предметы «звериного» стиля украшали оружие, одежды и снаряжение, и по тогдашним представлениям, были наделены магической властью, охранявшей человека от таинственных сил природы. Тысячу лет спустя, во времена Аттилы, «звериный» стиль все еще царил в искусстве степных племен — в их головных уборах, пряжках, застежках. Это уже было *декоративное искусство*.



Золотая фигура бегущего оленя
со скифского щита VII—VI вв. до н.э.

Искусство «звериного» стиля распространилось на огромной территории, какой с тех пор не знало ни одно искусство: от Черного моря до Балтийского, от Великой китайской стены до

Центральной Европы, а после варварских нашествий на Рим — до берегов Атлантического океана.

Это искусство пришлось по душе и кельтским племенам, пробуждая в них собственное далекое прошлое: так называемую латенскую культуру (VI—II вв. до н. э.) или культуру позднего железного века, в искусстве которой формы зверей и растений уже растворялись в орнаменте.

При этом утверждалось *декоративно-прикладное искусство*. Произошло столкновение двух противостоявших друг другу начал.

С одной стороны, художественная культура античности, которая расцвела, прославляя человека, как самого достойного объекта культуры, культура светлая в своем восприятии мира, с другой, — художественное творчество, порожденное цивилизацией кочевников, цивилизацией не земледельческой с ее устойчивым распорядком, необходимым для рациональной обработки земли, а творчество, мятущееся, неуемное, подобно самой кочевой жизни в степных просторах. В этом творчестве отсутствовало изображение человека, главное в нем — это звериный образ, рожденный древней охотничьей темой или страхом перед неотвратимой судьбой.

При этом образ этот раскалывался и мельчал по воле художника так, чтобы когтистая лапа или клюв покорно влетались, — как пишет Любимов, — в некий ленточный узор без начала и без конца, уже ничего не выражающий, кроме собственной взрывчатой энергии, неведомо куда устремленной.



Скифский золотой гребень
с изображением воинов и коней V—III вв. до н.э.

¹ Цит. по: Любимов Л. Искусство Западной Европы. — М., 1982. — С. 13—14.

Варварское начало проявилось ярко также в обработке металлов, например, в ювелирном деле, где была стихия орнамента, издавна присущая варварским племенам.

Огромные, величественные инициалы, спирали, раструбы, ленточный орнамент, сложные и самые неожиданные извивы, влетающие в орнамент головы фантастических зверей. И во всех этих тщательно выведенных причудливых линейных сплетениях, во всей этой головокружительной динамичности, в беспощадно деформированных, чисто узорных образах с их затейливо произвольной раскраской видна строго продуманная внутренняя гармония, нигде не нарушаемая декоративность, единый ритм.

Абстрактная «звериная» орнаментика бурно расцвела со временем и в деревянной резьбе в Скандинавии. Это было в эпоху викингов. Мироощущение северных дружинников, бороздивших морские просторы, переключалось с мироощущением племен, бороздивших просторы степей. Здесь та же древняя охотничья тема, та же постоянная борьба с силами природы и тот же страх перед неизведанным.

Звери пожирают друг друга, безудержно переплетаются в скандинавской резьбе, развертывая перед зрителем как бы сплошную стихию ужаса. Такова отчасти история декоративного искусства, его орнаменталистики.

Орнамент, таким образом, является одним из самых первых типов декоративной формы.

Настенная живопись и витражи Помимо орнамента, декоративной формой искусства является *настенная живопись*. Все стены романских церквей были покрыты такой живописью. Они как бы предоставляли большие поверхности для декоративного искусства. Настенная живопись как самостоятельный вид искусства исчезает с возведением огромных готических соборов, потому что стены украшаются витражами, новой формой декоративного искусства.

Самые древние витражи датируются 1144 г. Именно тогда они появились в базилике Сен-Дени в Париже. Но уже с X в. возникает привычка украшать окна церквей мозаикой из цветных стекол. Защищенные железной арматурой, эти куски стекла были раскрашены, обрамлены свинцом и изображали различные сцены, которые читались снизу вверх. Подобно скульптурам, витражи были созданы, говоря словами теолога Герсона, «чтобы показать простым людям, не умеющим читать, во что они должны верить». В готических соборах витражи создавали игру окрашенного света в интерьере. Они вуалировали слишком резкое сияние солнца, и в соответствии с временем суток, временем года интерьер кафедрального собора окрашивался или мрачнел.

Мастера романских витражей использовали только голубой, красный, зеленый и пурпурный цвета, но они умели делать из них великолепные композиции, своей пышностью напомиравшие роскошные восточные ткани. И эти витражи по сей день сохраняют свою свежесть, несмотря на все перемены.

Технический прогресс оказался фатальным для этого вида искусства. Увеличилось число цветов, больше стали придавать значения рисунку, и витраж выродился в простую живопись на стекле.

Категория «украшение» Эстетика, как научная дисциплина, результаты своего развития фиксировала в определенных понятиях, таких, например, как понятие «прекрасное». Развитие декоративного искусства привело к возникновению такой категории, как *украшение*. И впервые как самостоятельную категорию ее выдвинули эстетики Возрождения. Именно тогда произошло деление искусства на декоративное и станковое, и именно тогда искусство разделилось с ремеслом.

Если раньше декоративность входила в саму ткань произведения, была ей органична и теоретически не осмысливалась как нечто отличное от красоты, то в эпоху Возрождения стали ее вычленять и определили как красоту дополнительную, как украшение.

Об этом писал крупный эстетик Возрождения Альберти:

Что такое красота и украшение, в чем они между собой разнятся, мы, пожалуй, отчетливее поймем чувством, чем я могу это изъяснить словами. Тем не менее, совсем кратко мы скажем так: красота — строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже... Если это так, то украшение есть как бы некий вторичный свет красоты, или, так сказать, ее дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного¹.

Эта идея Альберти была осмыслением современного ему искусства Ренессанса. И каждая последующая эпоха приносила свое понимание декоративности.

Декоративное искусство всегда развивалось в связи с прикладным искусством, отражая воплощавшимся в предметах быта, наиболее адекватно отражавшим соединение функций пользы и красоты. В силу ежеминутного воздействия предметов бы-

¹ История эстетики. Т. I. — М., 1964. — С. 520.

та на человека они всегда создавались по принципам понимания красоты в данный момент их творцами.



Л.К. Тиффани (1848—1933)

Лампа. Стиль модерн
Художник сумел довести
производство изделий
из стекла до высокого
художественного уровня

Представления о красоте у разных слоев общества всегда различаются, а потому и предметы быта всегда отражают привычки и вкусы их пользователей. Они отражают предпочтения своих пользователей: ориентацию на роскошь, либо удобство, либо красоту, либо строгость вкуса. Вместе с тем декоративное искусство всегда является живой летописью человеческих дел, отражая стиль эпохи и ее вкус, помогает созданию ее целостного образа.

Краткий словарь терминов

- Авангардизм** — движение в художественной культуре XX в., для которого новизна выразительных средств является самоцелью. К нему относятся такие художественные течения, как экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, литература «потока сознания», «новый роман», театр абсурда. К музыкальному авангарду относят серийную музыку, конкретную музыку, алеаторику, пунтилизм, соноризм, электронную музыку.
- Абстракционизм** — направление в искусстве 20-х годов, отказавшееся от изображения реальных предметов в живописи и скульптуре. Основными течениями абстрактного искусства являются супрематизм и неопластицизм, создававшие упорядоченные конструкции из линий, геометрических фигур и объемов, а также ташизм, который динамикой пятен стремился выразить стихийность и бессознательность творчества.
- Аллегория** — иносказание, конкретный образ, заменяющий отвлеченные понятия. Например, изображение чаши и змеи, обвивающей ее, — аллегория медицины.
- Ампир** (от фр. имперский) — стиль в архитектуре, скульптуре и декоративном искусстве первых трех десятилетий XIX в. Опирался на художественное наследие императорского Рима. Во времена Наполеона отличался наличием военной эмблематики.
- Артефакт** — всякий предмет, рассматриваемый в искусстве в качестве художественного.
- Ассоциация** — связь воспринимаемого образа с представлениями нашего сознания.
- Барокко** (от ит. причудливый). Художественный стиль начиная с XVII в., характеризующийся насыщенностью и динамикой, а также совмещением реальности с иллюзиями.
- Вдохновение** — высший подъем творчества.
- Выражение** — это «рассеивание» в окружающей действительности, в произведениях искусства внутренне присущего опыту того, кто выражает, опыту создателя, опыту творца.
- Гармония** — существенная характеристика прекрасного. Соразмерность частей, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое.
- Готика** — средневековый художественный стиль, характеризующийся устремленностью к небу, вертикальностью линий, дополнительной многоцветностью витражей.
- Гуманизм** — одна из самых прекрасных и великих идей, возникших в истории европейской мысли. Означает настаивание на человеческом измерении всех отношений. Эта идея постепенно входила в человеческое сознание во всем многообразии ее форм. Конкретные формы гуманизма различались в зависимости от разных религий и разных исторических условий. Иногда идея гуманизма уходила из жизни, но затем возвращалась вновь, чтобы стать составной частью цивилизованного сознания. Противницей этой идеи всегда была сила, но идея гуманизма ее победила, и это была победа убеждения над силой.
- Дистгармония** (от греч. несозвучность) — отсутствие или нарушение гармонии, неблагоприятное.
- Диссонанс** — неблагоприятное в музыке.
- Драма** — литературный жанр, одновременно принадлежащий театру и литературе. Спецификой являются сюжетность, конфликтность действия и его членение на

сценические эпизоды, сплошная цепь высказываний персонажей, отсутствие повествовательного начала.

Жанр — разделение вида искусства по тематике или структуре произведений. В литературе это рассказ, повесть, роман. Жанры живописи: исторический, бытовой, батальный, портрет, пейзаж, натюрморт.

Живопись — вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на поверхность.

Идеал (от греч. идея, первообраз) — идеальный образ, на которое ориентируется человек, поколение, общество, цивилизация. Значение идеала в жизни людей трудно переоценить, потому что этот идеальный образ открывает людям новые горизонты, позволяет обнять мир с точки зрения его полноты и совершенства, дает возможность формировать каждому новое, более широкое, чем у предшественников, мировоззрение. В практической жизни явление идеала существует с тех пор, как существуют люди. Как теоретическую проблему идеал впервые обозначили представители немецкой классической философии — Кант, Гегель, Шеллинг.

Импрессионизм (от фр. впечатление). Направление в искусстве второй половины XIX—XX вв., представители которого изображали мир в его движении и изменчивости, передавая свои мимолетные впечатления, глубоко индивидуальные. В живописи импрессионистами были Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега и др., в музыке — М. Равель, К. Дебюсси, А. Скрябин и др., в литературе импрессионизм как тенденция проявился в творчестве де Мопассана, О. Уайльда, М. Пруста, Д. Джойса.

Интуиция (лат. пристально смотреть) чутье, пронзительность, непосредственное постижение, внутренний свет, замкнутый внутри индивидуума и не видимый всем, но позволяющий ухватить в предмете эстетического созерцания красоту и совершенство.

Ирония (от греч. притворство) отрицание или осмеяние, притворно облакаемое в форму одобрения. Основана на иносказании.

Искусство — художественное творчество в целом — литература, архитектура, скульптура, живопись, музыка, декоративно-прикладное искусство, танец, театр, кино и другие разновидности человеческой деятельности, объединенные данным понятием в качестве художественно-образных форм освоения мира.

Канон (от греч. норма) — свод непреложных правил. Характерен для религиозного искусства с его постоянным видением мира.

Катарсис (от греч. очищение). Термин античной эстетики, выражающий благотворное воздействие искусства на человеческую душу.

Классицизм (от лат. образцовый). Художественное направление в европейском искусстве XVII — нач. XIX вв. Важнейшая черта — высокая гражданственность тематики, обращение к образцам и формам античного искусства как к эстетическому эталону. В основе эстетики классицизма лежат принципы рационализма. Классицизм требует строгой иерархии жанров: высокие — трагедия, эпопея, ода; низкие — комедия, сатира, басня. Ведущий жанр классицизма — трагедия.

Китч (немец. кухонный) — внешне эффектная, но внутренне бессодержательная поделка, образец пошлости. В художественной промышленности распространялся как промышленная имитация уникальных изделий.

Комическое (от греч. веселый). Сущность комического Платон видел в «безобразном», Кант — в превращении чего-то важного в «ничто», но чаще под комическим понимают «несообразность», несоответствие между целью и средствами, действием и его результатом.

Консанане — благозвучие в музыке.

Концептуализм — авангардистское течение в современном искусстве, сложившееся в 70—80-е годы XX в. Характеризуется намеренно демонстративным предьявлением авторской концепции, превращающей произведение в концепт, а также активной игрой с узнаваемыми стилями, штампами речи, массовым сознанием, бытовым поведением, со стереотипами массовой культуры. Худож-

ник-концептуалист стремится предельно обнажить разрыв, несоответствие между привычным знаком и обозначаемой им реальностью, дискредитировать ложное понятие, искажающее картину мира. Оперируя объектами массовой культуры, в которой оригинальность вытеснена цитатой, штампом, концептуалист создает произведение, являющееся по своей природе тотальной цитатой, воспроизводящей суть того или иного явления.

Концептуальное искусство — система форм современного натурализма: боди-арт, перформенс, лэнд-арт, видео-арт, «культурное искусство».

Кубизм — одно из проявлений авангардизма. Существует с начала XX в. Заключается в геометризацию изображаемого. Узаконил коллаж. Основоположник — П. Пикассо.

Лада — расположение звуков по высоте с интервалом в полтона и тон. Два основных лада — мажорный и минорный.

Манера — индивидуальность стиля творца, «почерк».

Мелодрама — сентиментальная драма.

Метареализм в поэзии — постмодернистское течение в современном искусстве, противоположное концептуализму, сложившееся в 70—80-е гг. XX в. Типичным является стремление к многомерному восприятию мира и как следствие к предельному усложнению поэтического языка. Образ в метареализме осмысливается как раскрытие мифологической прасновы предмета, единства бесчисленного множества реальностей, как сверххудожественное обобщение, апеллирующее к архетипам коллективного бессознательного. Ведущим художественным принципом является метаморфоза, выражающая идею непрерывного изменения сущности. Творчество метареалистов можно истолковать как попытку восстановления современным человеком синкретического целостного видения мира.

Метод художественный — наиболее устойчивые и повторяющиеся для писателей и художников принципы.

Модернизм — общее обозначение ряда явлений в мировом искусстве XX в. Само слово, означающее в переводе с французского «новейший», подчеркивает стремление к созданию новых форм, противопоставляемых формам классического искусства. Эту особенность модернизма часто расценивают как ответную реакцию части художественной интеллигенции на потрясения XX в. Охватывает множество школ и направлений — *имажинизм, футуризм, конструктивизм, сюрреализм, экспрессионизм, абсурдизм* и др.

Натурализм — художественное направление в европейском искусстве второй половины XIX в. (Э. Золя). В отличие от реализма придавал большое значение в жизни людей биологическим и физиологическим началам.

Пантомима (от греч. все воспроизводящий подражанием) — особый вид искусства, выразительными средствами которого являются жесты, мимика, телодвижения, пластика тела.

Пластика — видимое строение тела, грация, виртуозность как высшая степень изящества.

Перифраз — описательный оборот речи, придающий повествованию большую выразительность (царь птиц вместо орел). В перифразе название предмета, человека заменяется его признаком, нередко с ироническим подтекстом: титан мысли, отец русской демократии — о герое «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова — Кисе Воробьянинове.

Рококо (от фр. осколки раковины) — дворцово-орнаментальный стиль XVIII в., экстравагантный и эротичный.

Роман — жанр литературы, раскрывающий историю многих человеческих судеб. За много столетий своего существования роман несколько раз менял свою форму. Его предшественником был *античный эпос*, на смену которому в Средние века пришел *рыцарский роман*. Собственно роман как эпос частной жизни сформировался лишь в конце эпохи Возрождения (*плутовский роман* «Жиль Блаз» Лессаж и др.) Начало английского *просветительского романа* XVIII в. —

«Робинзон Крузо» Дефо. Эпоха романтизма отмечена появлением *исторического романа* (В. Скотт, В. Гюго). В XIX в. появился *реалистический роман* (Бальзак, Стендаль).

Романский стиль — преобладавший в архитектуре Западной Европы в X—XIII вв. церковно-монастырский и крепостной стиль, призванный возвеличить могущество бога. Характерны массивные стены, толщина которых подчеркивалась узкими окнами и углубленными ступеньками порталов. В живописных росписях — это сцены Страшного суда.

Романтизм — направление в западной культуре конца XVIII — 1-й пол. XIX вв. В XVII в. эпитет «романтический» служил для характеристики авантюрных и героических произведений, написанных на романских языках в противоположность тем, что создавались на языках классических. В конце XVIII в. слово «романтизм» стало названием художественного направления, противопоставившего себя классицизму.

Сатира — проявление смешного, в котором преобладает критическое начало.

Сентиментализм (от фр. чувство) — направление в литературе и искусстве второй половины XVIII в., характеризующееся повышенным интересом к человеческим чувствам и обостренно эмоциональным интересом к окружающему миру.

Символ — образ, замещающий другой образ или подразумевающий более широкий смысл. В искусстве сторонники символизма рассматривали земное как символ сверхбытия, в зримом всегда видели тайну.

Стиль (от греч. инструмент для писания) — это почерк писавшего, склад речи, манера письма, формальные особенности художественного исполнения. Обычно исследуется индивидуальный стиль творца, но существуют стили эпох и народов.

Сюрреализм — иррациональное видение жизни под воздействием бессознательных мотивов психики. Зародился в литературе, но особенно проявился в живописи (С. Дали, М. Эрнст).

Трагедия (греч.) — драматическое произведение, изображающее крайне острые неразрешимые коллизии и, как правило, оканчивающееся гибелью героя.

Традиция (лат. передача, повествование) — исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, порядки, правила поведения и создания художественных произведений.

Тривиализация — лишение действительности и ее отдельных предметов и явлений эстетического начала.

Условность — нереальность мира искусства. Условность жизни в искусстве и видение ее с высот идеала. Художественная условность результат идеального видения, которое предполагает человеческое начало там, где его нет: в мире природы, космоса и техники.

Чувственное восприятие — сознание, анализируемое в связи с выбранными предметами, выражающее высшую степень акцента.

Экспрессионизм (от фр. выражение) — одно из авангардистских течений в искусстве XX в. Свойственно повышенное проявление чувств, внутренних переживаний человека. При изображении войны экспрессионисты изображали кошмары бессмысленной бойни и резкий протест против нее.

Эстетическое наслаждение — это процесс, началом которого является восхищение красотой картины, здания, утонченностью речи. Целое предшествует частностям, и далее начинается различение.

Шоу — коммерческий спектакль.

Юмор — мягкая форма комического в противовес сатире, беспощадно осмеивающей человеческие пороки.

Оглавление

От автора	5
Вводная глава	6
Что такое эстетика?	6
Функции эстетики	12
Эстетическое сознание и сфера эстетических отношений	17
Раздел I. Основные этапы развития эстетической мысли	21
Глава 1. Древняя Греция — родина эстетики	23
1.1. Эстетика Платона	24
1.2. Эстетическая концепция Аристотеля	29
Глава 2. Между Аристотелем и Средними веками	38
2.1. Новое понимание красоты	38
2.2. Плотин — враг чувственных удовольствий	40
Глава 3. Эстетика Средневековья	42
3.1. Эстетическая концепция Августина Блаженного	43
3.2. Символ, идеал, канон в средневековой эстетике	44
Глава 4. Эстетика Проторенессанса и Возрождения	49
4.1. Аквинат повторяет Августина на ньюом витке истории	49
4.2. Данте — живая связь Проторенессанса и Ренессанса	51
4.3. Идейное многоцветье Возрождения	53
Глава 5. Эстетика Нового времени	67
5.1. Поэтическое воображение	67
5.2. Век гениев и эстетика классицизма	71
5.3. Эстетика французского Просвещения.	73
Э. Б. де Кондильяк, К. А. Гельвеций	81
5.4. Эстетика Дени Дидро	81
5.5. Эстетика английского Просвещения	87
5.6. Эстетика немецкого Просвещения. А. Баумгартен, Дж. Винкельман, Г.Э. Лессинг, Ф. Шиллер	93
5.7. Эстетика И.В. Гёте и И.Г. Гердера	98

Глава 6. Немецкая классическая эстетика	109
6.1. Эстетика Канта	109
6.2. Эстетика Шеллинга	116
6.3. Эстетические взгляды Фихте	121
6.4. Эстетика Гегеля — теория искусства	122
Глава 7. Марксистская эстетика	130
7.1. Маркс и Энгельс — создатели марксистской эстетики	130
7.2. Ленинский принцип партийности в искусстве	133
Глава 8. Эстетические взгляды мыслителей XIX столетия	135
8.1. Концепция эстетического созерцания А. Шопенгауэра	135
8.2. Искусство в общественном сознании XIX столетия	137
Глава 9. Эстетика конца XIX — начала XX вв.	141
9.1. Эстетика Ф. Ницше	141
9.2. Эстетические взгляды Владимира Соловьёва	142
9.3. Эстетическая концепция Б. Кроче	146
9.4. Символизм в западной эстетике	150
9.5. Символизм в России	154
9.6. Эстетика А. Уайтхеда	157
9.7. Интуитивизм А. Бергсона	158
Глава 10. Эстетика экзистенциализма	160
10.1. Эстетическая концепция М. Хайдеггера	160
10.2. Эстетика Ж.-П. Сартра	166
Глава 11. Феноменологическая эстетика	169
11.1. Эстетика Р. Ингардена	170
11.2. Эстетические концепции Н. Гартмана и М. Дюфрэнна	174
Глава 12. Психоаналитическая эстетика	182
12.1. Эстетическая концепция Фрейда	182
12.2. Фрейд: искусство «претендует лишь на звание иллюзии»	187
12.3. Эстетические взгляды Юнга	193
Глава 13. Структурализм в эстетике	196
13.1. Основные принципы структурной лингвистики	196
13.2. Структуралистская эстетика	199
Раздел II. Эстетические категории	209
Глава 14. Эстетические категории — основные понятия эстетики	211
14.1. Категория «эстетическое»	211
14.2. Категория «возвышенное»	217
14.3. Категория «прекрасное»	227

14.4. Категория «трагическое»	235
14.5. Категория «комическое»	244
Раздел III. Художественные стили	257
Глава 15. Основные художественные стили	259
15.1. Готика	259
15.2. Архитектурный классический стиль Возрождения	264
15.3. Классицизм	268
15.4. Барокко	274
15.5. Романтизм	276
15.6. Сентиментализм	283
15.7. Реализм	290
15.8. Социалистический реализм	296
15.9. Модернизм	302
Раздел IV. Искусство как предмет эстетической науки	319
Глава 16. Специфика творческого художественного процесса	321
16.1. Процесс художественного творчества	321
16.2. Гений — высшее проявление одаренности и таланта	323
16.3. Особенности художественного творчества	327
16.4. Проблемы художественного восприятия	332
16.5. Условность в художественном образе	335
16.6. Правда и правдоподобие в искусстве	338
16.7. Эмоциональное и рациональное начала художника	339
16.8. Эстетический вкус	344
16.9. Эстетический идеал	352
Раздел V. Виды искусства	359
Глава 17. Виды искусства	359
17.1. Проблемы специфики видов искусства	359
17.2. Литература	362
17.3. Театр	380
17.4. Музыка	387
17.5. Архитектура	403
17.6. Скульптура	411
17.7. Живопись	418
17.8. Декоративное искусство	425
Краткий словарь терминов	433



В оформлении переплета использован

Ж. Прадье. Три грации (XIX в., Лувр)

Учебник

Никитич Людмила Алексеевна

Э С Т Е Т И К А

Редактор Г.А. Клебче

Корректор Л.И. Ганина

Оригинал-макет Н.Г. Шейко

Оформление художника В.А. Лебедева

Лицензия серия ИД № 03562 от 19.12.2000 г.
Подписано в печать 09.12.2002 (с готовых ps-файлов)
Формат 60x88 1/16. Усл. печ. л. 27,5. Уч.-изд. л. 23,5
Тираж 30 000 экз. (1-й завод — 5 000). Заказ 3634

ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА»

Генеральный директор В.Н. Закаидзе

123298, Москва, ул. Ирины Левченко, 1
Тел. (095) 194-00-15. Тел/факс (095) 194-00-14
www.unity-dana.ru E-mail: unity@unity-dana.ru

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14