http://www.zipsites.ru/books/estetika/

О.А. КРИВЦУН

Эстетика

Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям: «Культурология», «Философия", «Искусствознание», «Музыковедение», «Филология", «Музеология»

АСПЕКТ ПРЕСС

Москва 2000

УДК 87.8

ББК 63.5 К 82

Рецензенты:

доктор искусствоведения *А.Л. Баталов;*

доктор искусствоведения *Л. И. Лифшиц*

Кривцун О.А.

К 82 Эстетика: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 2000.-434 с.

ISBN 5-7567-0210-5

Учебник построен с учетом новейшей методологии эстетического знания, включающей опыт культурологии, социальной психологии, философии, исскусствознания. Круг анализируемых проблем и понятий дает представление как о фундаментальных основах, так и о современных поисках эстетической науки.

Для студентов гуманитарных вузов и всех, интересующихся эстетикой.

УДК 87.8

ББК 63.5

ISBN 5-7567-0210-5

© «Аспект Пресс», 1998, 2000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Процессы интеграции современной эстетики с культурологией, искусствоведением, социологией, психологией, философией, позволяющие осуществлять анализ традиционных и новых проблем на основе междисциплинарного синтеза, привели к существенному обогащению проблемно-тематического поля эстетики.

С учетом этого сложилась структура учебника, в котором главный акцент сделан на преодолении статики в изложении основных проблем и понятий эстетической науки. Ведущим принципом анализа, обеспечивающим корректность эстетических обобщений, выступает принцип историзма, диахронии. Такой подход, позволяющий уйти от умозрительных схем, избежать схоластичности эстетических суждений, сопровождает рассмотрение содержания основных эстетических категорий — искусства, художественного сознания, художественного образа, художественного стиля, художественной композиции, художественного содержания и формы, художественного творчества и других — в процессе их исторического становления. Тем самым эстетические обобщения не привносятся извне, а раскрываются как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса.

Синтез исторического и теоретического, примененный к эстетическому знанию, оказывается, по убеждению автора, наиболее продуктивным в учебном и методическом отношениях: студент не заучивает готовые теоретические формулы и определения, а научается видеть их подвижное историческое наполнение, не механически усваивает методологию социологического и культурологического анализа искусства, а приобретает умение самостоятельно понимать истоки смыслообразования в искусстве, особенности

художественно-символического «словаря» разных эпох, оценивать тенденции развития европейской культуры в прошлом и настоящем.

Учебник состоит из восьми разделов. Учитывая интенсивное развитие проблематики и инструментария эстетического знания в последние годы, в отдельные разделы выделены темы социологии, культурологии и психологии искусства, прежде входившие в состав общей теории искусства. Каждая тема снабжена библиографией, призванной помочь студентам в углубленной подготовке и самостоятельной научной работе, аспирантам и молодым преподавателям в разработке собственных лекционных курсов.

ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА И ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ОБ ИСКУССТВЕ

Предмет эстетики. Возможности эстетического и искусствоведческого исследования искусства. Тенденция к расширению проблемного поля современной эстетики. Интеграция эстетики с культурологией, социологией, психологией, философией. Понятие художественного сознания. Проблема типологии художественного процесса. История художественных ментальностей и синтетическая история искусств. Идея самоценности искусства. Эволюция исторической потребности человека в искусстве.

Слово «эстетика» — одно из наиболее употребимых в нашей повседневной жизни, рассеяно в разных ее сферах. Говорят об эстетике одежды, эстетике спектакля, эстетике фильма, эстетике интерьера и т.д. Как известно, понятие эстетики обозначает и философскую науку об искусстве.

Многообразие использования понятия «эстетика» за пределами науки — свидетельство его широкой содержательности, длительности исторического пути, в ходе которого возникали разные его ипостаси. При всем различии употребления на обыденном и профессиональном уровнях («эстетика интерьера», «эстетика спектакля») это понятие обозначает некий ***единый принцип, обобщающее чувственно-выразительное качество*** как произведений искусства, так и предметов повседневного обихода, феноменов природы. На это обратил внимание еще немецкий просветитель А. Баумгартен, когда в середине XVIII в. ввел в оборот само понятие «эстетика» (от греч. aistheticos — чувственный, относящийся к чувственному восприятию).

Однако история эстетики как мировой науки восходит своими корнями к глубокой древности, к древним мифологическим текстам. Всегда, когда речь шла о *принципах чувственной выразительности* творений человеческих рук и природы, обнаруживалось единство в строении предметов и явлений, способных сообщать чувства эмоционального подъема, волнения, бескорыстного любования, т.е. закладывались традиции эстетического анализа. Так сложилось представление о *мире выразительных форм* (созданных человеком и природой), *выступавших предметом эстетической рефлексии.*

Активно обсуждалось их строение и внутренняя структура — связь чувственной оболочки с символическим, духовным содержанием, совмещенность в эстетическом явлении осознаваемых и невыразимых с помощью слов качеств и т.д. Свойства произведений и сопутствующие им чувства эмоционального подъема описывались через понятие *прекрасного,* явившееся центральным в эстетической науке. Все прочие эстетические понятия (возвышенное, трагическое, комическое, героическое и т.п.) обретали свой смысл только через соотнесенность с категорией прекрасного, демонстрируя безбрежные оттенки разных типов чувственного восприятия мира.

Строго говоря, все здание эстетической науки строится *на единственной категории прекрасного.* Доброе — прерогатива этики; истинное — науки; другие, более частные эстетические категории (трагическое, сентиментальное, возвышенное и т. п.) являются категориями-«гибридами», вмещающими в себя и этическое, и религиозное содержание. Важно понимать, что фокусирование в каком-либо понятии определенного *типа*

эмоциональных реакций вовсе не означает, что перед нами — тот или иной тип *эстетического отношения.* Так, трагические или сентиментальные чувства, взятые сами по себе, составляют предмет для изучения своеобразия *психологических* реакций. Эстетическими их делает преломленность и выраженность в определенном качестве *художественной формы.* Более того, именно распространенность, повсеместность и массовость трагических, мелодраматических и комических эмоциональных реакций породили в художественной сфере такие популярные межэпохальные устойчивые жанры, как *трагедия, мелодрама, комедия.* Само же по себе трагическое или сентиментальное отношение в жизни (как и любое иное, за исключением прекрасного) по существу *не является собственно эстетическим переживанием* и эстетическим отношением. Все чувства приобретают эстетический статус лишь тогда, когда обозначаемое ими содержание оказывается соответственно *оформленным,* начинает действовать на художественной «территории», когда эмоциональное переживание выражает себя через произведение искусства, придающее ему особое эстетическое измерение, выразительность, структуру, рассчитанную на определенный эффект. Точно в такой же мере и природные явления способны посылать эстетический импульс, когда их восприятие опирается на художественный принцип, угадывающий за явлением — сущность, за поверхностью — символ. «Все естественное прекрасно, когда имеет вид сделанного человеком, а искусство прекрасно, если походит на природу», — отмечал И. Кант.

Часто, не замечая того, что эстетическим началом становятся воображение и память, «оформляющие» наши эмоции, человек отождествляет эмоциональное и эстетическое переживания. «Что пройдет, то будет мило» — эта поговорка отразила механизм порождения эстетических представлений. Наблюдения о том, что именно наша *память эстетизирует жизнь,* высказывал и М.М. Бахтин. Дистанция времени придает эмоциональным переживаниям законченные формы, порождает своеобразный «гербарий чувств»: это уже не столько само чувство, сколько *повествование о чувстве* со всеми необходимыми элементами, сообщающими ему композиционную целостность, выразительность, т.е. эстетическую структуру.* Данные замечания чрезвычайно важны, так как помогают устранить путаницу в предмете и структуре эстетики, приводящую и по сей день к патетическим заявлениям типа «эстетика — это этика будущего» и т.п.

---

* Только с этих позиции возможна «каталогизация» типов эстетического отношения и суждения об их гармоничности (прекрасное, изящное, грациозное) либо дисгармоничности (ужасное, трагическое, уродливое и т.п.).

Первоначально эстетическое знание было вплетено в систему общефилософских размышлений о мире. Впоследствии, на протяжении тысячелетней истории эстетика не раз меняла лоно своего развития: античная эстетическая мысль развивалась в рамках философии, средневековая — в контексте теологии, в эпоху Возрождения эстетические взгляды разрабатывались преимущественно самими художниками, композиторами, т.е. в сфере художественной практики. В XVII и XVIII вв. эстетика интенсивно развивалась на почве художественной критики и публицистики. Этап немецкой классической эстетики, воплотившийся в творчестве И. Канта, Ф. Шиллера, Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, вновь был ознаменован созданием целостных эстетических систем, охвативших весь комплекс проблем эстетической науки.

Таким образом, развитие эстетических представлений происходило путем чередования длительных периодов эмпирических наблюдений с этапами расцвета больших теоретических концепций, обобщающих философских теорий искусства. И одна и другая ветви эстетики стремились к поискам сущности искусства, тенденций и закономерностей художественного творчества и восприятия. По этой причине природа эстетических обобщений — философская, однако их источник не есть чисто спекулятивное мышление. Эстетические суждения обретают корректность на основе *тщательного анализа художественной*

практики разных эпох, понимания вектора и причин эволюции элитарных и массовых художественных вкусов, наблюдений над творческим процессом самих мастеров

искусства. Большинство крупных философов, выступавших с развернутыми эстетическими системами, хорошо знали конкретный материал искусства, ориентировались в историческом своеобразии художественных стилей и направлений. Таковы, в частности, были Г. Гегель, Ф. Ницше, А. Бергсон, Х. Ортега-и-Гассет, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер и др.

Возможность развития эстетики как «снаружи» (посредством умозрительного анализа сущности эстетического отношения), так и «изнутри» (в результате осмысления реальных процессов искусства) породила подозрение о том, что у эстетики как науки отсутствует собственное место, она не прикреплена к определенному предметному полю, всякий раз меняет предмет своей рефлексии в зависимости от субъективной прихоти исследователей. Согласно этому взгляду, эстетика, выступающая, с одной стороны, компонентом всеобщего философского анализа, а с другой — естественным результатом искусствоведческих штудий, не обнаруживает собственной территории.

Действительно, особая природа эстетики как науки заключается в ее *междисциплинарном* характере. Трудность владения эстетическим знанием состоит в том, что оно являет собою одновременно «лед и пламень» — единство логической конструкции, высоких обобщений, известной нормативности, совмещающихся с проникновением в живые импульсы художественного творчества, реальные парадоксы художественной жизни, эмпирику социального и культурного бытия произведения искусства.

Однако такая «биполярность» эстетики не означает ее эклектичности. Эстетика ориентирована на выявление *универсалий в чувственном восприятии выразительных форм окружающего мира.* В широком смысле это универсалии произведения искусства, художественного творчества и восприятия, универсалии художественной деятельности вне искусства (дизайн, промышленность, спорт, мода и др.), универсалии эстетического восприятия природы.

Попытки выявления общих характеристик художественных стилей, порождающих принципов музыкального, изобразительного, литературного творчества (также своего рода универсалий) предпринимаются и в рамках отдельных искусствоведческих дисциплин — литературоведения, искусствоведения, музыковедения. По сути дела, всякий раз, когда речь заходит об анализе не одного произведения искусства, а об общих художественных измерениях группы искусств, специфики жанра или художественного стиля, — мы имеем дело с эстетическим анализом. Говоря упрощенно, эстетический анализ любых художественных форм выступает как *макроанализ* (изучение в большой пространственной и временной перспективе), в то время как специальное искусствоведческое исследование есть преимущественно *микроанализ* (изучение «под увеличительным стеклом»).

Эстетические универсалии позволяют выявлять стержневые измерения социального бытия произведений искусства, процессов художественного творчества, восприятия, выражая их через предельные понятия — категории (пластичность и живописность, аполлоновское и дионисийское, прекрасное и характерное и др.). В этом смысле эстетическое знание выступает как созидание основных «несущих конструкций» художественного мира, как знание *немногого о многом* и неизбежно отвлекается от частностей, «спрямляет» отдельные особенности. Искусствоведческий анализ, напротив, ближе к детальному, конкретному исследованию, он проявляет внимание к частному, отдельному, единичному, неповторимому; это знание *многого о немногом.*

Вместе с тем границы между эстетическим и искусствоведческим исследованиями проницаемы. Как уже отмечалось, любое побуждение искусствоведа к обобщению тенденций в своей предметной области есть стремление к генерализации фактов, к прочерчиванию сквозных линий, т.е. по сути представляет собой эстетический анализ, осуществляемый в рамках той или иной исторической длительности.

В отечественной науке имеется множество литературоведческих и искусствоведческих работ, которым присущ очевидный «эстетический фермент». Таковы труды «Музыкальная

форма как процесс» Б. Асафьева, «Итальянское Возрождение. Проблемы и люди» Л.М. Баткина, «Искусство и утопия» С.П. Батраковой, «Музыка XVIII века в ряду искусств» Т.Н. Ливановой, «Историческая поэтика в истории немецкой культуры» А. В. Михайлова и многие другие.

В последние годы в диссертационных и дипломных работах по искусствоведению и культурологии наблюдается усиление тенденции к обобщающему эстетическому анализу, когда предметом исследования выступают, к примеру, роль архетипа в восприятии произведений изобразительного искусства, игровое начало в литературе XX в., человек в зеркале музыкальных форм, проблемы философской рефлексии в современной литературе и т.п. Эта тенденция к междисциплинарному синтезу, значительно активизирующая эстетическую мысль, доминирует сегодня как в нашей стране, так и за рубежом. Показательный пример — деятельность французской Школы «Анналов» с ее идеей «тотальной истории», преодолевающей цеховую разобщенность историков искусства, историков цивилизаций, историков религии, науки и др. Эта тенденция обогащает проблемное поле современной эстетики.

К сожалению, отечественная эстетика оказалась пока не в полной мере восприимчивой к овладению новыми подходами и методами; столь перспективные направления, как эстетика формульных повествований в искусстве, взаимовлияние бытийной и творческой биографии художника, роль мифа в художественном сознании современности, эстетика художественных форм досуга и другие, «оттягиваются» интенсивно развивающейся культурологией, теоретическим искусствоведением.

Сказывается трудное наследие прошлых лет: идеологическая оснастка каждого тоталитарного государства была особенно заинтересована в благонадежности так называемых общих наук, которые должны были возвышаться над частными и «заведовать» этим общим. Такая функция была уготована и эстетике, сводившей все искусствоведческие и литературоведческие теории к единственной официальной доктрине. Главенство одного подхода парализовывало научный поиск; эстетика, по сути целиком представляющая теоретическое знание, не могла спрятаться в далеких исторических эпохах; любой исторический материал встраивался в иерархию официальных оценок, искажался в соответствии с требованиями цензуры. Роль эстетики как методологического и идеологического законодателя делала невозможным непредвзятый поиск, конкурирование и состязательность разных научных школ.

Эстетическая теория, по словам шведского эстетика Т. Бруниуса, — это суммирование всех имеющихся «использований» искусства, в то время как идеология — рекомендация лишь одного «использования». Невозможность отечественной эстетики справляться с такими задачами стимулировала уход одних авторов в теоретически замысловатые конструкции и эвфемизмы, опосредованно-контекстуальные способы выражения мысли; других — в предельно абстрактные способы мышления. Наряду с высокопрофессиональными текстами Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, Л.С. Выготского, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, В.Я. Проппа, Ю.М. Лотмана, Л.М. Баткина, С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова и др. в отечественной эстетике существовали и, пожалуй, доминировали тексты схоластические, выдающие жонглирование эстетическими понятиями за видимость научного поиска с подверстыванием нужных художественных примеров, выдернутых из контекста историко-культурных эпох. В подавляющей тенденции эстетика только «оттачивала» методологическое орудие, применять которое были призваны специальные искусствоведческие дисциплины.

Первоначальное табу на обобщение реальных процессов, когда эстетическая концептуальность не привносилась бы извне, а вырастала «изнутри» исторически изменчивого движения искусства, постепенно привело к привычке игнорировать реальную историю искусств, склоняло к рассуждениям о художественно-творческом процессе в герметичной системе абстрактно-теоретических понятий. В действительности подтверждалась тревога Ф. Шлегеля, опасавшегося, что в конъюнктурных руках философия

искусства превратится в то, что не будет обнаруживать в своем содержании ни философии, ни искусства. Это обстоятельство обусловило скудость самого состава эстетических понятий, остававшихся в недавнем прошлом в отечественной науке на уровне **XIX** в. Только в последние годы в отечественных исследованиях началась разработка таких перспективных понятий и категорий, как *художественная ментальность, художественное видение, самодвижение искусства, устойчивые и переходные художественные эпохи, неклассический язык искусства и эстетики* и др.

Догматическое толкование основного вопроса философии о соотношении бытия и мышления приводило к игнорированию внутренних возможностей самодвижения искусства, искажало представления о закономерностях его исторической эволюции. Несмотря на существование фундаментальных работ Г. Вёльфлина, Т. Манро, А. Хаузера, Г. Зедльмайера, Э. Гомбриха, показавших, что художественное развитие в своих циклах не совпадает с социальным, имеет собственную логику, в отечественной эстетике продолжалась тенденция сводить все отличительные стадиальные качества художественной культуры к признакам общественно-экономических формаций.

Между тем искусство как активный творческий феномен обладает громадными возможностями культуротворчества, способно опережать наличные состояния сознания, оказывать обратное влияние на жизненный, цивилизационный процесс. В связи с этим особую важность сегодня приобретает разработка новых подходов в области *философии истории искусств,* осмысляющей панораму всеобщего художественного процесса в единстве его внутренних ритмов (стадиальности) и исторической целостности.

Проблемные узлы эстетической науки всегда были исторически подвижны. В качестве современной мировой науки эстетика существует во множестве ипостасей, вбирает опыт смежных дисциплин. Большие возможности для эстетики сулит изучение всеобщей истории искусств с позиции *истории художественных ментальностей.* Речь идет о том, чтобы к такой трудной и давней для эстетики проблеме, как *синтетическая история искусств,* подойти, опираясь на новый инструментарий междисциплинарных исследований, представив ее *как историю типов художественного видения, историю искусства «без имен».* Такие попытки (А. Гильдебранд, К. Фолль, Г. Вёльфлин, М. Дворжак, О. Бенеш) уже предпринимались в первые десятилетия XX в.: на основе анализа общепринятых форм художественной типизации, тематического арсенала данной художественной эпохи и способов его воплощения выявлялись существенные сдвиги в миропонимании и мироощущении конкретно-исторического типа человека, особенности его восприятия и потребностей.

Вместе с тем на пути построения синтетической истории искусств, как показали исследования, встают скрытые рифы этой проблемы: в одну и ту же эпоху наблюдается асинхронность развития разных видов искусств; музыкальное, литературное и художественно-изобразительное сознание не выступают как «сообщающиеся сосуды». Зачастую (как, к примеру, в эпоху Возрождения) они принадлежат разным культурным слоям, а следовательно, и разным типам ментальностей. Отсюда — большая трудность обнаружения общих стадиальных признаков, стягивающих все многообразие художественных практик к единому знаменателю эпохи.

В литературоведении, например, утвердился взгляд на типологию художественного сознания, обнаруживающего три этапа, которые последовательно сменяют друг друга. От стадии *архаической литературы* (вплетенной в ритуал, входящий в состав общинных празднеств) к стадии *традиционалистского художественного сознания* (литературного творчества с VI в. до н.э., вырабатывающего понятия образца, нормы, традиции и ориентирующегося на них) и наконец к стадии романтизма, реализма и последующих течений (с утверждением в конце XVIII в. «индустриальной эпохи» в ее глобальном масштабе), культивирующей принцип *индивидуально-творческого* поиска.* При всей близости аналогичным тенденциям, наблюдающимся в сфере изобразительного искусства и музыки, хронологические рамки данной типологии оказываются неприменимыми к

творческим процессам в этих видах искусств, отмеченных иными темпами и ритмами. Это обстоятельство ставит перед эстетиком сложные задачи, побуждает искать «общее пространство встреч» разных видов художественного сознания через иные измерения.

---

* Подробнее об этом см.: Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

В эстетической лексике стал привычным термин «художественное развитие». Что же развивается в искусстве и развивается ли вообще? Ответ классической эстетики сводился к следующему: человеческая жизнь не так уж богата сюжетами — детство, юность, конфликт отцов и детей, любовь, одиночество, верность, предательство; в любую эпоху постоянство коллизий человеческой жизни может быть сведено к ограниченному числу сюжетов. Одна из самых больших тайн искусства состоит в его умении *представить эту ограниченность сюжетов через безграничное разнообразие художественных форм,* добиваясь неостановимого художественного обновления «одной и той же жизни».

Исторически складывающаяся форма любого произведения искусства — свидетельство не только мастерства и художественных традиций эпохи, но и источник нашего знания о человеке: о том, как изменялись способы его восприятия и чувственности, каким он видел или хотел видеть себя, как развивался его диалог с внутренним миром, перемещался избирательный интерес к окружающему и т.д. Эволюция художественных форм, взятая в мировом масштабе, прочерчивает грандиозную траекторию движения человеческого духа.

Длительное время предмет эстетики в отечественной науке определяли тавтологически — как изучение эстетических свойств окружающего мира — именно потому, что любой разговор об активности художественной формы был недопустим. Вместе с тем, когда, опираясь на немецкую традицию, А.Ф. Лосев высказывал точку зрения, что эстетика изучает «природу всего многообразия выразительных форм» окружающего мира, речь шла именно о *выразительных* формах, переплавляющих сущность и явление, чувственное и духовное, предметное и символическое. Процесс художественного формообразования — мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека — преобразование хаоса в порядок, аморфного — в целостное. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности.

Из «вещества жизни» — разрозненного, эклектичного, лоскутного — художник создает «вещество формы». Размышляя о тайне этого преобразования, эстетика разрабатывала представления о специальных механизмах — энтелехии, художественном метаболизме и др. Особенность художественной формы состоит в том, что заложенный в ней смысл оказывается непереводимым на язык понятий, невыразимым до конца никакими иными средствами. В этом находит свое подтверждение идея *самоценности искусства.* Парадокс заключается в том, что искусство способно удовлетворять художественную потребность только в том случае, если оно выступает *не в качестве средства, а в качестве цели.* Лишь обнаруживая свою изначально самоценную природу, не замещаемую никакой иной — моральной, религиозной или научной деятельностью, искусство является оправданием самого себя, утверждая необходимость своего места в жизни человека.

Идея самоценности искусства чрезвычайно трудно пробивала себе дорогу в истории. Эволюция представлений о природе художественного простиралась от утверждения ценности *чувственно-пластического* совершенства в античности к приоритету *знаково-символической* стороны в средневековье, от поисков *утопической красоты идеального мира* в Возрождении к культу *импульсивности и чрезмерности* барокко, от *канонического равновесия* классицизма к *метафорической углубленности и психологической задушевности* романтиков. Каждая художественная эпоха не оставляла после себя незыблемой нормы, демонстрировала разные эстетические свойства и безграничные возможности искусства. И

потому всякий раз оказывалась подвижной трактовка самого феномена искусства. Абсолютизация любых нормативных и «ненормативных» теоретических манифестов искусства разбивалась новыми волнами художественно-творческой стихии. Идеи о «смерти искусства» либо декларации о бессмертии иных стилистических форм опровергались продуктивностью новых художественных стадий. Все это убеждает в том, что любые дефиниции искусства должны вырастать на основе тщательного анализа исторического материала, они не могут «спускаться» как отвлеченные абстрактные конструкты.

В связи с этим особенно важен принцип историзма в изучении столь существенной категории эстетики, как *художественное сознание.* До недавнего времени история художественного сознания отождествлялась с историей эстетической мысли. История художественных представлений разных эпох сводилась к тому, что сказал об искусстве один, другой, третий философ. В исследовательских работах, авторы которых стремились рассмотреть содержание художественного сознания более широко, основное внимание уделялось разработке теоретической конструкции этого понятия. Дальше дело не шло, и в итоге понятие художественного сознания застывало в своем надвременном, безликом содержании.

Художественное сознание эпохи вбирает в себя все наличествующие в ней рефлексии по поводу искусства. В его состав входят бытующие представления о природе искусства и его языка, художественные вкусы, художественные потребности и художественные идеалы, эстетические концепции искусства, художественные оценки и критерии, формируемые художественной критикой, и т.п. Всю эту многоаспектность художественного сознания и ее историческую подвижность необходимо раскрыть, опираясь на анализ и обобщение реальных фактов. Это чрезвычайно важно, ибо художественное сознание эпохи выражали не только художественные теории. В сложении художественного сознания каждого исторического этапа участвовали творческая практика всех видов искусств, культивируемые массовые формы художественного досуга и др. Изучение закономерностей эволюции истории художественного сознания в таком объеме будет аккумулировать его реальное содержание, а не сводиться к истории эстетической мысли как к «истории головастиков» (Л. Февр).

Помимо общефилософских дефиниций каждая тема эстетики требует обращения к исторически динамичной панораме, объяснения того, в каком направлении и почему изменялись критерии художественности, как творческая практика воздействовала на общие культурные ориентиры и состояние менталитета социума. В связи с этим обращает на себя внимание давняя и малоразработанная проблема *историзма художественных потребностей.* Представления о предназначении искусства все время менялись. Ответы, предлагавшиеся эстетикой разных эпох на вопрос о цели художественно-творческой деятельности, со временем обнаруживали свою ограниченность. Искусство всегда обладало неиссякаемой способностью расширять свои возможности. От первоначальной способности фокусировать в художественном произведении все самое совершенное, что художник находил в мире (античность, Возрождение), искусство переходило к умению воплощать в художественном образе эзотерическое знание, невидимые смыслы и сущности (средневековье, романтизм) и т.д.

Накопленный искусством опыт воплощения максимально говорящей чувственной формы и скрытого духовно-психологического содержания лег в основу гегелевской концепции искусства как идеального, выраженного в реальном («абсолютной идеи в ее чувственном инобытии»). Гегель видел истоки художественного творчества в потребности человека к *духовному удвоению себя в формах внешнего мира,* опосредованно. Этот ответ в последующем многократно дополнялся и модифицировался. Действительно, любое содержание, выраженное опосредованно, кажется человеку более богатым и представляет для него особую ценность. Через язык символов, намеков, мерцающих нюансов рождается художественная реальность, недосказанность и невыразимость которой проявляет себя как нерастраченная энергия. Возможность сделать внутреннее явным, бесконечное конечным

способствовала сложению взгляда на искусство как дополнение, завершение и оформление неуловимой сущности бытия.

Заглядывая дальше, с иных исторических дистанций, мыслители приходили к выводу, что потребность наслаждения собой в чувственном предмете *не исчерпывает всех объяснений потребности в искусстве.* Важно было прийти к пониманию, что образы искусства — это не только *знак* внутреннего, но *вся полнота жизни.* Иначе, — сама жизнь в ее *ключевых символах, пороговых моментах, предельных мигах бытия.*

Художественное иносказание, оставлявшее люфт для домысливания, интуиции, иррационального, так или иначе удовлетворяло глубинную тягу человека к закрепляющей структуре, выражало эту структуру в художественной картине мира. Утверждение искусством вечности циклов языческого мира, отрицание искусством вечности посюстороннего мира, — любой из ответов служил *установлению отношений человека и мира,* способов общения человека с другими людьми.

Сказанное — значит оформленное, понятое, владеющее тем или иным принципом. Творя собственный мир, искусство упорядочивало восприятие мира окружающего, помогая человеку ориентироваться в нем. Каждая эпоха осуществляла «онтологическое вбрасывание» в искусство собственной сущности; художественные произведения хранили, излучали и возвращали эту сущность современникам. Вырабатывавшиеся искусством культурные коды, до того, как они превращались в мифологему, на время создавали у человека сознание «хозяина», иллюзию владения окружающим миром.

Безусловно, ни один из ответов на вечный и сложный вопрос: «Зачем человеку необходимо искусство?» — не может быть полным и окончательным. Все содержание современной эстетической науки ориентирует на его поиск, делая предметом анализа разные интеллектуальные традиции и подходы, непохожие тенденции художественного творчества в разных культурно-исторических системах координат.

1. *Чем эстетический подход к изучению искусства отличается от искусствоведческого?*

2. Каково содержание понятия «художественное сознание» ? Как история художественного сознания соотносится с историей эстетической мысли?

ЛИТЕРАТУРА

Андрияускас А.А. К вопросу о методологических аспектах исторических связей искусствознания с эстетикой и философией искусства (XVIII — начало XX в.)//Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986.

Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990.

Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997.

Кривцун О.А. Эволюция художественных форм: Культурологический анализ. М., 1992.

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

Оганов А.А. Ключевые проблемы и акценты в философии искусства//Материалы XIX Международного философского конгресса М., 1993.

Пинский Л. Поэтическое и художественное. Выразительное//Вопросы литературы. 1997. Март—апрель. *Полевой В.М.* Искусство как искусство (без предубеждений и поучений). М., 1995.

Самохвалова В.И. Красота против энтропии (Введение в область метаэстетики) М., 1990.

Эстетические исследования: Методы и критерии. М., 1996.

Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995.

Aesthetics in Perspective Harcourt Brace College Publishers, Orlando, 1996.

Davies Stephen. Definitions on Art. Ithaca and London, 1994.

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Единство индивидуального и общественного в классической античности. Калокагатия как принцип художественного сознания. Разработка основных эстетических категорий. Платон: художественно-эстетическая выразительность как чувственное воплощение предельных сущностей. Аристотель о миметической природе искусства. Теория катарсиса. Понятие энтелехии и механизмы художественного творчества.

Для того чтобы воссоздать содержание художественного сознания Древней Греции и формы его функционирования, недостаточно знакомства лишь со взглядами на искусство, выраженными философами того времени. Необходимо понять реальную социокультурную почву, на которой выросли эти мыслители, художественную среду, в которой шлифовались их воззрения. В этом случае мы увидим, что далеко не все тенденции искусства античности нашли выражение в художественных теориях своего времени.

Прежде чем обсуждать, как изучались эстетические свойства искусства в эпоху классической античности, важно хотя бы кратко попытаться реконструировать ведущие тенденции художественного сознания, т.е. спектр художественных вкусов, художественных потребностей и идеалов, которые вырабатывали античный театр, музыка, архитектура, скульптура. Сами произведения искусства помимо и наравне с эстетическими теориями были способны формировать художественные установки и ожидания граждан античного полиса.

Под классической античностью принято понимать период с конца VI по IV в. до н.э., время от процветания до крушения греческого аристократического полиса. Что нам известно о художественной жизни античности? Мы знаем имена таких выдающихся драматургов, как Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, чьи произведения ознаменовали взлет и интенсивное развитие древнегреческой трагедии и комедии. Бурно развивалось изобразительное искусство: хотя живопись и не сохранилась, но из источников известно о прославленных художниках Полигноте, Аполлодоре, Зевксисе. У греков были специальные здания для хранения картин (пинакотеки), время от времени устраивались выставки и обсуждения, привлекавшие множество знатоков живописи и ваяния. Однако в подавляющей массе произведения искусства вели немузейный образ жизни. Плутарх утверждал, что в Афинах было больше статуй, чем живых людей. Расцвеченные скульптуры украшали площади, храмы — мир искусства был живым миром.

Об античной музыке, занимавшей значительное место в жизни грека, сохранилось мало сведений. Известно, что в музыкальном творчестве использовались специфические лады — дорийский, лидийский, фригийский. Каждый из них был ориентирован на сочинение произведений разных жанров, разного социального назначения.

Почему античная художественная культура, в том числе эстетика, получила название классической? В чем состояла эта классичность, столь показательная для мироощущения греков? Размышляя на эту тему, Гегель позже пришел к выводу, что *такое общественное состояние, при котором цели и ценности коллектива находятся в равновесии с целями и ценностями личности, трактуется в истории культуры как классическое.*

В самом деле, в классический период Древней Греции расцветает античный полис, где отсутствует расщепление между индивидуальными ориентациями человека и общественным целым. Гражданин античного полиса чувствовал себя в безопасности — полис защищал человека, обеспечивал его права, справедливость общественных отношений, равновесие государственных и индивидуальных интересов. Отсюда и те формы творчества, которые отличает взаимопроникновение объективного и субъективного, лирического и эпического.

Показательно, что когда мы употребляем слово «классическое» для характеристики художественного творчества, скажем, в XV в. в Италии или в XVIII в. во Франции, мы также

имеем в виду гармоническое единство именно подобного рода, выступающее как образец, норма и идеал. Неслучайно, когда в XVIII в. И. Винкельман создал первую историю искусств, художественная культура античности трактовалась им как норма и образец, как исходное основание, задающее критерии оценки всем последующим эпохам с их изгибами, парадоксами, переломами, противоречиями художественного сознания.

Почему античное искусство оказалось столь притягательным в качестве всеобщего критерия последующего художественного развития? Потому что античное художественное сознание выступало как синкретичное, т.е. целостное по своей природе. Фактически все эстетические категории, с помощью которых пытались обозначить основные свойства искусства и суждения вкуса в повседневной жизни, берут начало в античности: *Эстетические категории — это наиболее общие признаки, с помощью которых описываются процессы художественного творчества, строение и своеобразие произведений искусства, природа и механизмы художественного восприятия.*

Для характеристики эстетически совершенного явления античность придумала собственную категорию *«калокагатия»,* что означает единство прекрасного и нравственного. Эстетически прекрасное, таким образом, понималось одновременно и как этически-нравственное в своей основе, как средоточие всех совершенных качеств, включая истинное, справедливое и иные превосходные ипостаси. Такое понимание, несомненно, обнаруживает целостность, присущую восприятию античного человека, для которого чувственный, телесный компонент прекрасных объектов органично совмещался с высоким духовным, символическим содержанием. Прекрасное как объективное свойство, заданное самой природой, и прекрасное как субъективное чувство удовольствия сосуществуют и мыслятся нераздельно. Более того, в классической античности нет разделения художественного сознания на массовое и элитарное: художник, поэт, драматург не прилагали особых усилий для того, чтобы сделать понятной для сограждан лексику своего искусства — уже изначально они говорили на языке понятных всем выразительных средств. Эстетический баланс повседневной жизни предопределял общезначимость художественных высказываний и смыслов.

Очевидно своеобразие такого типа сознания: оно не задается вопросами о том, в чем специфика собственно эстетического удовольствия (в отличие, скажем, от удовлетворения этических чувств и т.д.); представления об эстетическом в его «очищенном» виде не существует. Понятие эстетического может использоваться для оценки благородных поступков, высоких типов человеческих отношений как в художественном творчестве, так и в повседневной практике.

Синкретическое сознание, таким образом, снимало вопрос о собственно эстетической самоценности творчества. Последнее приобретало смысл в связи с обслуживанием множества иных важных потребностей. Каких же? Таких, как воспитание граждан с твердым правовым сознанием, граждан-воинов и т.д. Особое место в античности поэтому приобретают теории социального воздействия искусства, в частности идеи художественного воспитания. В Древней Греции государство обеспечивало гражданам возможность посещать театральные представления, где шли драмы из жизни античных героев, героев их родины. Подвиги минувших лет должны были ориентировать юношество. Можно предположить, что и Сократ, и Платон, и Аристотель прошли эту школу: все они хорошо знали современную им поэзию, драматургию, сами упражнялись в художественном творчестве, пели хором. Понятно, что наблюдения о воздействии художественного творчества могли затем перекочевывать в античные теории искусства. Сократ, к примеру, настойчиво связывает представление о прекрасном с понятием целесообразного, т.е. пригодного для достижения определенной цели.

Обратимся к **Платону** (427—347 **до н.э.).** Какую роль он отводит художественной деятельности, каков, по его мнению, статус художественного творчества? Платон исходит из того, что наиболее подлинным является мир идей, мир предельных сущностей человеческого бытия. Широко известна его образная модель, уподобляющая божественное начало магниту,

через ряд последующих звеньев-колец направляющему любые действия человека. Поэты и художники подражают тем, кто уже так или иначе воспринял и смог реализовать в своих формах эти предельные идеи бытия. Художественная деятельность, таким образом, есть только тень, которая воспроизводит средствами искусства все то, что уже воплотилось в конкретных формах реальности. Но ведь и сам видимый мир существует как тень скрытых сущностей. Следовательно, творения художника — это тень теней. Попытка Платона подобным способом связать природу художественных форм с миром предельных сущностей человеческого бытия впоследствии стала трактоваться как теория, рядоположенная юнговскому учению об архетипах.

Нельзя не заметить определенных трудностей, которые испытывает Платон, конструируя свою теорию искусства. Как известно, сам он был человеком с удивительным художественным чутьем, хорошо образованным и тонким знатоком искусства. Вместе с тем, выступая как государственный муж, Платон вполне отдает себе отчет в самых полярных возможностях воздействия искусства и всячески старается «приручить» искусство, направить его энергию в нужное русло. Размышляя о том, какие формы художественного творчества допустимы в идеальном государстве, а какие допускать не следует, Платон разделяет *музу сладостную* и *музу упорядочивающую,* стремится фильтровать произведения искусства по принципу их воспитательного значения.

В диалоге Платона «Ион» дано толкование процесса художественного творчества. В момент творческого акта поэт находится в состоянии исступления, им движет не выучка, не мастерство, а божественная сила. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка... Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе».* А раз так, то личность творца сама по себе предстает как незначительная, хотя художник и наделен особым даром озарения. Отсюда двойственное отношение Платона к поэтам: с одной стороны, это люди, которые могут спонтанно входить в контакт с высшими мирами, у них имеются для этого по-особому настроенные органы чувств, а с другой — невозможно предугадать и тем более контролировать русло, в которое окажется обращенным это экстатическое состояние. Поскольку в качестве инструментов художественного творчества фигурируют муза сладостная и даже муза развращающая, постольку возможность творческого исступления сама по себе не есть явление положительное.

---

* *Платон.* Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. 1. С. 138, 139.

Отсюда и вполне определенное место, которое отводит Платон искусству как эксплуатирующему чувственное восприятие в иерархии видов человеческой деятельности. Данные проблемы обсуждаются в диалоге «Пир». Почему, как свидетельствует содержание этого диалога, Платону понадобилось вести поиск идеи прекрасного через толкование любовных отношений? Согласно Платону, любовные отношения не просто лежат в основе сильной тяги к чувственной красоте, они есть нечто большее. Всякая вещь стремится к своему пределу, а в человеке таким стремлением он считает силу Эрота — любви. Это можно понимать так, что любовное стремление выступает у Платона в качестве вечного, напряженного и бесконечного стремления человека. Любовное стремление — это некое всемирное тяготение; в силу этого любовное переживание лежит и в основе эстетического чувства удовольствия. Все побуждения и поступки людей — результат трансформации импульсов сильной любовной тяги, которая живет внутри каждого.

Исследователи фрейдистской ориентации нередко пытаются зачислить Платона в число предшественников австрийского ученого. Тем не менее Платон не ведет речь о либидозных мотивах творчества и восприятия во фрейдовском смысле. Он трактует любовное переживание широко — как идущее из Космоса, понимает под ним напряженное бесконечное стремление, заданное силой высших идей. Природа красоты в той же мере является результатом любовного стремления и потому может выступать ее источником.

В диалоге «Пир» не следует прямолинейно и упрощенно видеть апологетику мужской дружбы, понимаемой в специфическом ключе. Наряду с влиянием традиций однополой любви в аристократическом греческом полисе, здесь важно ощутить глубокую символику, присущую античному сознанию в целом. Мужское начало понималось как то, что порождает в другом, женское начало — как то, что порождает в себе. Следовательно, на уровне античных представлений *земля* выступала в качестве женского начала, т.е. того, что порождает в себе, а *солнце, воздух, небо* — в качестве мужского начала, т.е. того, что, согревая, орошая, порождает в другом. Из такой логики следовало, что мужское начало по своей природе более духовно, и в этом причина разработки именно того сюжета, какой мы обнаруживаем в «Пире». Тип любовных отношений, не связанный никакими соображениями пользы, союз, основанный на духовном и бескорыстном чувстве, и получил впоследствии название «платоническая любовь».

Если обобщить логику повествования в «Пире», то обнаруживаются неравноценные уровни восприятия прекрасного. *Чувственная тяга, волнующее побуждение* — вот начальный импульс эстетического любования, который вызывает вид физического совершенства. Данная, первая, ступень эстетического восприятия не является самодостаточной, так как прекрасные тела преходящи в своей привлекательности, время безжалостно к ним, а потому и саму идею красоты нельзя обнаружить на чувственном уровне. Следующий шаг — уровень *духовной красоты* человека; здесь фактически речь идет об этически-эстетическом. Анализируя эту ступень, Платон приходит к выводу, что и прекрасные души непостоянны, они бывают неустойчивы, капризны, а потому идею прекрасного нельзя постигнуть, оставаясь на втором уровне. Третья ступень — *науки и искусства,* которые воплощают знания, охватывающие опыт всего человечества, здесь уж как будто нельзя ошибиться. Однако и здесь требуется избирательность: часто науки и некоторые искусства обнаруживают ущербность, поскольку человеческий опыт слишком разнообразен. И наконец, четвертый уровень — это высшая сфера *мудрости, благо.* Таким образом, Платон вновь приходит к пределу, где в единой точке *всеобщего блага* соединяются линии всех мыслимых совершенств реального мира. Платон разворачивает перед нами иерархию красоты и тем самым показывает, какое место занимает собственно художественная красота.

Каков понятийный аппарат Платона, рассуждающего о художественном совершенстве? Его понятийный аппарат отмечен вниманием к такой категории, как *мера.* Платон пишет, что когда предел входит в тождество с беспредельным, то он становится мерой, понимаемой как единство предела и беспредельного. Несмотря на неоднократные утверждения Платона о том, что искусство должно ориентироваться на социально значимые потребности, у него звучит и другая идея: *меру диктует внутренняя природа самого произведения.* Мера, по Платону, всегда конечна, она делает мир органичным, целым и обозримым. Мера выступает у Платона одним из «атомов» его эстетической теории, одной из базовых категорий. Ее толкование обнаруживает общие представления античности о времени, которые имели циклический характер.

Другая категория, активно используемая Платоном, — *гармония.* Она близка понятию меры, пропорции, симметрии. Согласно Платону, гармония не есть нечто такое, что непосредственно соединяется в силу похожести. Вслед за Гераклитом он повторяет, что гармония создалась из *первоначально расходящегося.* Это особенно явственно проявляет себя в музыкальном искусстве, где расходящиеся высокие и низкие тона, демонстрирующие взаимозависимость, образуют гармонию. Речь, таким образом, идет о гармонии как о контрасте, соединении противоположностей, что позже нашло воплощение в аристотелевской трактовке красоты как единства в многообразии.

Интересно проследить, как эволюционировало понятие гармонии в античном художественном сознании. Если первоначально гармония воспринималась главным образом космологически, т.е. как экстраполяция всех объективных свойств Космоса (отсюда и тяга пифагорейцев к рассчитыванию математических отношений музыкальных интервалов), то

впоследствии гармонию стали искать в земном, повседневном мире людей, где она зачастую несет на себе отпечаток индивидуального отношения.

В связи с этим трудно переоценить категорию *катарсиса,* которая разрабатывалась в античности применительно к обозначению сущности любого эстетического переживания. Когда в результате художественного восприятия мы получаем чувство удовлетворения, мы переживаем состояние катарсиса. У Гесиода встречается высказывание: «Голос певца утоляет печаль растерзанного сердца».* У многих мыслителей античности встречается сопоставление понятий «очищение» и «катарсис». Причем последнее понятие используют и применительно к гимнастике, к науке (познавая вещи, имеющие регулятивное значение в нашей жизни, мы очищаемся от наносного) и т.п. В целом в античности понятие катарсиса употребляется в калокагатийном смысле — и в эстетическом, и в психологическом, и в религиозном.

---

* См.: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 85

Таким образом, понятие катарсиса начало обсуждаться задолго до **Аристотеля** (384—322 **до н.э.)** и прилагалось к восприятию разных видов искусств. Сам же Аристотель разрабатывал теорию катарсиса как одного из важнейших компонентов искусства трагедии. *Катарсис,* по мысли Аристотеля, — *это очищение от аффектов через страх и сострадание трагическому действию.**

---

* *Аристотель.* Поэтика. М., 1957. С. 56.

Категория катарсиса отмечена неослабным вниманием эстетической науки, в том числе новейшей. Когда исследователи размышляют об аристотелевском понятии, то приходят к выводу, что оно является единым духовным средоточием как эстетического, так и этического момента. Вместе с тем в природе и процессуальных механизмах катарсиса до сих пор таится много загадок. Действительно, смертельные схватки, жизненные катастрофы и потери, трагические развязки и вдруг — чувство очищения и удовлетворения. Размышляя над этим парадоксом, некоторые ученые подчеркивают важность такого условия возникновения катарсиса, как ощущение собственной безопасности. С одной стороны, мы перемещаем себя на место героев, а с другой — мы ни на минуту не забываем, что перед нами вымышленный мир, художественное произведение, что это все происходит не с нами. Ощущение себя участником и одновременно зрителем — важная особенность полноценного художественного переживания и катарсиса.

У Г. Лессинга и более поздних авторов есть идеи о том, что посредством катарсиса устраняются и сами негативные аффекты, такие, например, как страх. То есть через переживание катарсиса человек способен укрепить себя и обрести некие новые силы устойчивости.

Остановимся подробнее на толковании такой центральной категории, как *прекрасное.* Как уже отмечалось, среди прочих категорий эстетики прекрасное обладает особым универсализмом. Знакомые эмоциональные реакции — «прекрасная вещь!», «прекрасное произведение!» — выступают как первичный отклик на эстетически-позитивное, представляя собой наиболее общую оценку эстетически привлекательных явлений искусства и действительности. В этом смысле прекрасное тождественно всему, что предстает как эстетически выразительное, и служит синонимом понятия *художественности.* Такого рода идеи склоняют многих исследователей к мысли, что прекрасное есть единственная собственно эстетическая категория, а все прочие выступают «категориями-гибридами», включающими в себя в равной мере как эстетическое, так и этическое («благородное», «трагическое») и даже религиозное («умиротворяющее», «просветляющее») содержание.

Язык и инструментарий эстетики постоянно развивается. К началу XX в. в арсенале эстетической науки насчитывалось огромное число категорий, значительная часть которых

явилась наследием античности. Итальянский эстетик Б. Кроче, в частности, отнес к их числу следующие: *трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое, трагикомическое, юмористическое, величественное, преисполненное достоинства, серьезное, важное, импонирующее, благородное, приличное, грациозное, привлекательное, пленительное, кокетливое, идиллическое, элегическое, веселое, насильственное, наивное, жестокое, постыдное, ужасное, отвратительное, страшное, тошнотворное.** Все ли эти категории имеют эстетическую природу? Думается, нет. Трагическое, например, имеет явно выраженный этический смысл, в отличие, скажем, от драматического. Когда мы характеризуем некий конфликт как трагический, мы даем ему этическую оценку. А когда высказываем суждение о *жанре трагедии,* то вступаем в область эстетических оценок, обсуждаем определенный тип *художественной конструкции,* оцениваем *приемы воплощения* содержания, способы развертывания интриги и т.п. В итоге, желая сделать общее заключение, естественным будет отметить: «Это — прекрасная трагедия, а это — посредственная». Таким образом, понятие «прекрасное», становясь синонимом художественности, оказывается неизмеримо шире всех прочих эстетических оценок, оно как бы «подчиняет» их себе, приводит к единому знаменателю эстетически совершенного, эстетически значительного.

---

* *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920. Ч. 1.С. 99.

Какие суждения высказывались о прекрасном в античной эстетике? С одной стороны, прекрасное наделялось свойствами реально существующего («прекрасное рассеяно в природе»), с другой — оно рассматривалось как достояние творческой личности («художник сам владеет формой прекрасного»). То есть в природе прекрасных явлений и произведений обнаруживаются как объективные, так и субъективные стороны. Аристотель считал, что художественное — это осуществленное эстетическое; художник собирает, группирует, шлифует выразительность и создает собирательный образ явлений окружающего мира.

Показательно восприятие художественным сознанием классической античности произведений Гомера: по общему мнению, у Гомера нет непрекрасных вещей. Однако очевидно, что художественное совершенство творений Гомера определяется отнюдь не каким-то специальным («прекрасным») содержанием. Следовательно, *художественно-прекрасным может стать любое содержание, предметом искусства способно выступать бесконечное разнообразие реальных явлений.* Фактически, когда эстетическая мысль пришла к такому заключению, она подняла проблему, которая дискутируется до сих пор, а именно проблему «искусство и зло». В какой мере негативный художественный материал может служить основой для создания совершенных произведений искусства? Самый общий ответ, варьировавшийся начиная с античности, — это уникальные способности художественной формы преодолевать негативное жизненное содержание.

Однако нетрудно заметить, что в классические творения искусства Древней Греции негативный материал вводится в совершенно определенном ключе. Что провоцирует трагические ситуации, управляет поступками, поведением действующих лиц в античной трагедии? Вовсе не отрицательные качества изначально порочного человека. Каждое действующее лицо поставлено в обстоятельства, когда, реализуя помыслы и принимая естественные решения, оно тем не менее приближает трагический конфликт и развязку. Поступки реализуются не как заведомо отрицательные, их трагическая предопределенность складывается объективно, независимо от воли героя. Впоследствии Гегель назвал этот период в развитии античного искусства «веком героев», имея в виду такие способы художественной разработки интриги, когда действующие герои сами по себе несут позитивное, положительное содержание, столкновение происходит лишь потому, что вмешивается рок; трагический конфликт вызывает сочетание внешних обстоятельств, внезапных совпадений, сами же герои сохраняют человеческое достоинство и непорочность.

Какие тенденции в античности подготовили наступление эллинизма? Нарастание удельного веса интимных, субъективных, сокровенных начал, возникновение проблемы *внутреннего переживания.* Постепенно с развитием имущественных отношений в греческом полисе усиливается денежное, материальное неравенство, приводящее к неравенству социальному. Со временем этот процесс приводит к расщеплению художественного творчества на массовое и элитарное, к еще большему расхождению индивидуального и общественного. Нисхождение общезначимых идеалов сопровождалось усилением внимания к внутренней жизни, субъективным сторонам бытия. Все эти процессы с конца V — начала IV в. до н.э. приводят к глубокой трансформации мироощущения классической античности. В музыке отмечается рост лирических форм (в противовес эпическим), новые мотивы проникают в поэзию и особенно в трагедию. К I в. до н.э. уже имеется большое число произведений, демонстрирующих достаточно освоенные образцы новых способов художественного самовыражения личности.

Аристотель склоняется к мысли, *что через искусство возникают такие вещи, форма которых находится в душе художника.* Прекрасная форма не существует «загодя», она есть результат продуктивной способности самого художника. Подчеркивая очевидное своеобразие художественной реальности по сравнению с действительным миром, Аристотель ставит проблему соотношения *правды и правдоподобия* в искусстве. Правдоподобие возникает как результат искусного копирования реальности, всего того, что существует вне искусства. Правда в искусстве — нечто иное, стоящее выше правдоподобия; фактически она олицетворяет собой особый художественный смысл, на выражение которого и направлены усилия художника.

Размышления о соотношении выразительных качеств действительности и искусства нашли воплощение в аристотелевской *теории мимезиса* (подражания). По мнению философа, природа художественного удовольствия заключена в радости узнавания: вид знакомого явления актуализирует связанную с ним память, рождает сопоставления и т.д. Вместе с тем творческая способность не сводится к копированию. Художник производит селекцию явлений видимого мира, добывая невидимые смыслы. Необходимо множество набросков, черновиков, прежде чем остановиться на единственном решении. Итоговое решение зачастую представляет собой собирательный образ, в действительности в таком виде не существующий. Художник может поступиться точностью деталей, если этим обеспечивается большая выразительность произведения.

Аристотель одним из первых заметил, что, будучи перемещенными в сферу искусства, знакомые предметы и явления обнаруживают в себе новый смысл. Этим, в частности, он объясняет интерес людей к художественно воссозданным страшным животным, кровавым схваткам, трупам и т.п., от чего в реальной жизни человек стремится дистанцироваться. Это наблюдение Аристотеля оказалось справедливым в отношении любых видов искусств разных эпох. Вспомним, к примеру, как меняется смысл кадров документальной кинохроники, когда она вводится в образную ткань художественного кинофильма.

Показателен сюжет, когда Аристотель сравнивает познавательный потенциал истории и поэзии. Историк ценен тем, что способен представить эпоху в документах, может восстановить летопись ее событий. Следовательно, историк говорит о том, что было, в то время, как поэт обладает возможностью говорить и о том, что может случиться. «Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном», — заключает философ.* Аристотель всячески подчеркивает нефактологичность искусства, его творческую сконструированность.

---

* *Аристотель.* Поэтика. С. 68.

Разработка Аристотелем миметической природы художественного творчества дала повод ряду ученых говорить о противостоянии в последующих концепциях искусства «линии Платона» и «линии Аристотеля». Первую традицию связывают со взглядом на

художника как демиурга, способного выражать через свои творения абсолютные смыслы мироздания, проникать в мир невидимых сущностей. Особенности второй видят в трактовке художественной выразительности как опирающейся на посюсторонний мир. Подобное разделение, хотя оно и прижилось в эстетической науке, достаточно искусственно. Как уже можно было видеть, Аристотель не уступал Платону в понимании метафизической природы искусства, хотя и обосновывал ее по-своему.

И наконец, обратим внимание на важные обобщения Аристотеля, связанные с разработкой понятия *энтелехия.* Любые процессы и свойства, считал философ, стремятся воплотиться, т.е. стать чем-то непосредственно данным, обрести форму, ибо лишь через нее общий принцип становится конкретностью и индивидуальностью.

Все, что окружает человека, находится в состоянии хаоса; механизм энтелехии как раз и позволяет в процессе созидательной деятельности трансформировать неупорядоченное «вещество жизни» в упорядоченное «вещество формы». Аристотель размышляет над тем, что есть хаос и что есть порядок. Он глубоко чувствует, что самая сокровенная потребность человека заключается в превращении мира из состояния абсурда в состояние «не-абсурда». Разные виды деятельности осуществляют это по-разному: наука — через рационально-аналитические способы; религия — посредством своей концепции мира, связанных с ней ритуалов; искусство — через выстроен-ность художественной формы, через упорядочивание, гармонизацию, уравновешивание страстей, катарсис.

Энтелехия, таким образом, — это не только эстетическое, но и общефилософское понятие. По Аристотелю, энтелехия есть и процесс, и результат. Процесс энтелехии происходит везде, где материя — духовная или физическая — приобретает облик и форму. Более того, все окружающее бытие уже внутри себя хранит энергию, которая побуждает его к обретению формы. Последнее положение красноречиво характеризует и особенности природы художественно-творческой деятельности. Всякий раз, когда художник размышляет над какой-нибудь коллизией, конфликтом, он ищет адекватную ему форму. Согласно теории Аристотеля, оказывается, что внутри этого конфликта уже заключена та энергия, которая предопределяет форму, надо ее только угадать.

Большинство современных историков культуры сходятся во мнении, что в духовном смысле вся европейская история есть претворение энтелехии в науке, т.е. тип европейской культуры состоялся благодаря реализации возможностей научного познания. Вместе с тем и в европейском искусстве были периоды, когда процессы художественной энтелехии в познавательном отношении опережали научные.

Особенность художественной энтелехии состоит в том, что в нее уже оказывается встроен принцип диалога: исходно более общее и как бы рассеянное начало обретает пластическую завершенность и самодостаточную самостоятельность, но обретает таким образом, что исходное начало в акте художественной энтелехии не исчерпывается, а продолжает действовать и существовать. Возникла художественная форма, однако она не прочитывается только как тот порядок, та завершенность, конечность, над которой трудился и которой добивался художник. Эта окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетику», через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения.

Как видим, разрабатывая теорию энтелехии, Аристотель выдвинул ряд глубоких эстетических и философских идей, некоторые из них нашли свое воплощение в столь популярном ныне понятии как «картина мира», представляющем собой не что иное, как ту же упорядоченность представлений о мироздании на максимально широком уровне.

Таким образом, в эстетике классической античности было высказано множество догадок, наблюдений и концепций, которые дали толчок всем последующим европейским теориям искусства и художественного творчества.

1. Как толкование Платоном природы прекрасного в искусстве влияет на выявление социальных возможностей художественного творчества?

2. В какой мере, по мнению Аристотеля, возможно достижение художественного совершенства на негативном материале; как решается им проблема «искусство и зло»?

3. Какое значение имеет понятие энтелехии для уяснения природы художественного творчества?

ЛИТЕРАТУРА

Античная музыкальная эстетика. М., 1960.

Античные мыслители об искусстве. М., 1937.

Античные поэты об искусстве. М., 1938.

Аристотель. Поэтика. М. 1957.

Платон. Гиппий Больший. Ион. Федр. Пир//Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. 1,2.

* * *

Аверинцев С.С. Риторика в истории европейской культурной традиции. М., 1996.

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Античная культура и современная наука. М., 1985.

Античная художественная культура. СПб., 1993.

Герцман Е.В. Античная музыкальная педагогика. СПб., 1996.

Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.

Любимов Л. Искусство Древнего мира. М., 1996.

Тахо-Годи А.А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве//Эстетика и искусство. М., 1966.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984.

ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЭЛЛИНИЗМА

Нарастание психологической углубленности в художественном творчестве эллинизма. Соотношение хтонической и героической мифологий. Особенности театральной культуры. Плотин и его теория эманации. Роль Цицерона в разработке теории художественного стиля. Гипертрофия эротического в художественном сознании. Философская патристика о символике художественного образа.

Культура эллинизма сформировалась вследствие сложного переплетения черт европейских и восточных цивилизаций. В результате походов Александра Македонского образовалась грандиозная империя, с крушением которой главным средоточием культуры эллинизма становится языческий Рим. Таким образом эпоха, которую мы называем античностью, занимает приблизительно тысячелетие — вплоть до V в. н.э. Из этого тысячелетия период классической античной эстетики составляет около 200 лет, а эпоха эллинизма — около 800. Уже по этой причине невозможно приуменьшить значение данного периода, хотя и распространено мнение, что эллинизм лишь «снимал пенки» с классического древнегреческого наследия, ничего продуктивного сам не произвел.

Безусловно, многие процессы художественного творчества и художественной жизни эллинизма основывались на заимствовании, трактовке и трансформации традиций, заложенных греческим искусством и эстетикой. Вместе с тем для эллинизма характерны и принципиально новые ориентации художественного сознания, которых не знала Греция. Для того чтобы обсуждать эстетические идеи эллинизма, необходимо восстановить художественную среду и художественный фон, на котором они состоялись.

В эпоху эллинизма творили драматурги Ливий Андроник, Теренций, комедиограф Плавт; большой популярностью пользовались трагедии Сенеки. Изобразительное искусство во многом отличалось анонимным характером, имена авторов фресок до нас не дошли, но сам факт колоссального строительства в римской империи свидетельствует об интенсивном развитии архитектуры, скульптуры, живописи.

Особенности художественного творчества и эстетики эллинизма отмечены перемещением интереса от общественной проблематики к личной, усилением внимания к внутреннему миру человека, к интимным переживаниям. В трагедиях и комедиях нарастают бытовизм, эмпирическое описательство. Отход в художественном творчестве от эпичности и монументальности ведет к возрастанию в художественном сознании элементов декоративности, культа формы. Творческие процессы в эллинизме отличает особая тяга к умственной и эмоциональной эквилибристике, фантастике, оккультизму, изысканной эротике и т.п.

Налицо — явная *внутренняя пассивность,* свойственная духовным усилиям эллинизма. Характеризуя творчество Андроника, Плавта, Теренция, Сенеки, исследователи обращают внимание на такой их прием, как *контаминация.* Как способ художественного воплощения, присущий буквально всем римским драматургам, контаминация означает заимствование и соединение, а именно: заимствование из текстов предшествующих авторов и совмещение в новом произведении фрагментов из одного и того же или разных текстов. С одной стороны, подобная практика вызывала обвинения древнеримской драматургии в эклектике. С другой, в тех случаях, когда к контаминации прибегали талантливые авторы, признавалось их умение обогатить интригу греческих источников, придать драматическому тексту разветвленный характер.

Постоянное усложнение художественных текстов способствовало формированию и более тонких навыков восприятия, развитию ассоциативных механизмов, умению удерживать в памяти запутанные линии сюжета. Конечно, красота и классичность искусства классического периода во многом зиждились на том, что оно отличалось особой простотой и непосредственностью. Напротив, художественное восприятие эллинизма — это восприятие людей искушенных, рафинированных, достаточно знакомых с разными приемами художественной лексики, ощущающих потребность усложнения художественного языка.

Драматургия Плавта, к примеру, обнаруживает свои корни и в италийском фарсе, и в греческих трагиках, позволяющих необычайно уплотнить действие и развернуть сложные диалоги. Если в классической трагедии реплика зачастую занимает одну строку и диалог долгое время может продолжаться как обмен краткими фразами, то в римской трагедии диалоги превращаются в демонстрацию красноречия. Авторы стремятся наделить речи персонажей суггестивной силой, т.е. найти дополнительные средства внушения и убедительности через изысканное построение фразы.

В целом в период эллинизма наблюдается процесс нисхождения трагедии. И хотя трагедии исполнялись до конца II в. н.э., они почти не ставились целиком. Наивно-безыскусный характер древнегреческой мифологии, конечно, не мог удовлетворять художественным вкусам эллинизма. Трудно поэтому говорить о том, что мифология была почвой всей античной культуры. Здесь важно различать два типа мифологии — *мифологию хтоническую* и *мифологию героическую.* Для хтонической мифологии характерна безусловная вера во всех вымышленных богов и титанов, в их битвы, во взаимоотношения как олицетворение определенной картины мира. Трагедия, развивающаяся в эпоху эллинизма, эксплуатирует трагедию героическую: в ней действуют реальные герои, это уже люди из того окружения, в которое помещены и сами римские зрители; герои сражаются, участвуют в войнах, вершат справедливость.

Эта особенность драматургического материала предопределила большое внимание к художественному претворению характеров. Здесь впервые и возникает сама проблема *характера* как художественного представления о своеобразии внутреннего мира героя, особенностях его психологии. Можно даже говорить о разработке в тот период некой мотивации действий сценических персонажей, ведущей к нарастанию психологической углубленности содержания — характерной черте искусства эллинизма. Это время породило мироощущение, отмеченное переживанием разобщенности, замкнутости человека в своем индивидуальном мире, разрыва частных и общественных интересов. Однако чувство разобщенности имело и свои позитивные стороны: человек начинает интересоваться собой, а

благодаря познанию собственной индивидуальности и уникальности ему удается постепенно проникать в индивидуальность и непохожесть другого человека.

Таким образом, тенденцию к психологизму и субъективации художественного творчества в эллинизме нельзя однозначно оценивать как отрицательный признак. Хтоническая мифология в начале нашей эры уже не могла занимать и интересовать умы. Отсюда и фрагментарность в постановках греческих трагедий, когда преимущество отдавалось исполнению отдельных лирических номеров, акцент делался на вокальном исполнении, позволявшем артисту демонстрировать виртуозность и совершенство владения голосом.

Тип мироощущения эллинистической культуры был далек от эпичности и монументальности, напротив, он отмечен интересом к конфликтам и коллизиям, рассеянным в повседневности. Отсюда — бурный рост искусства комедии, принимавшей самые разные формы, включая сильные элементы буффонады, эксцентрики. В комедиях Плавта непрерывно раздаются пощечины, затеваются драки, звучат бесконечные непристойности, правда, как отмечают современники, чрезвычайно остроумные. Комедия ориентируется на максимальную *занимательность.* Занимательность как один из признаков художественного сознания достаточно показательна для данной эпохи. Успех комедий больших мастеров обнаруживается не только у плебейского зрителя, но и у высших слоев. Это тоже симптоматично и свидетельствует об особой окрашенности мироощущения. Нет ни одной вещи, которая не могла бы быть воспринята иронически, «с изнанки», которая не могла бы быть перевернута, — осмеяно может быть все. Усиление признаков *«травестийного сознания»* — важная примета культуры этого времени.

Снижение уровня театральной культуры проявлялось прежде всего в зрелищном репертуаре. Так, в IV в. н.э. игры, устраивавшиеся в Риме, занимали сто семьдесят пять дней. Из них десять дней отводились гладиаторским играм, шестьдесят четыре — цирковым выступлениям, акробатическим номерам, жонглированию, фокусам и сто один день посвящался театральным играм. На первый взгляд, соотношение, казалось бы, в пользу театра. Однако то, что понималось в то время под словом «театр», означало блестящие феерические зрелища, которые в нашем представлении были фактически гала-концертами, т.е. зрелищами, состоящими из череды ударных номеров, сменявших друг друга. Порой театральные игры демонстрировали духовное падение Рима (отрицательных героев играли люди, заранее осужденные на смерть, лилась настоящая кровь и т.п.). Вместе с тем вне элементов жестокости эти представления демонстрировали определенную искусность в выстраивании сценария, оригинальных драматургических решений — всего того, что развивало *эстетику постановки массовых зрелищ.*

Размышляя о новых импульсах, которые получило художественное сознание эллинизма, нельзя не остановиться на таком важном русле творчества, как постройка театральных зданий. До I в. до н.э. в Риме не существовало специальных театральных зданий, а если игралась трагедия или комедия, использовались временные деревянные постройки, разрушавшиеся после представления. В I в. до н.э. начинается строительство грандиозных одеонов — величественных театральных сооружений. Большой след в этой сфере творчества оставил римский архитектор и инженер Витрувий, известный также своими трактатами по архитектуре. Современник Цезаря и Августа, он создал столь удачные архитектурные проекты, что его инженерные конструкции очень интенсивно спустя много веков использовали мастера Возрождения.

Встречаются ли в эпоху эллинизма фигуры теоретиков искусства, которым удалось бы сказать свое слово о природе искусства и его предназначении? С рядом эстетических представлений в период раннего эллинизма выступили школа *стоиков* и школа *эпикурейцев.* Красота, по мнению стоиков, не есть ни полезное, ни вредное, но нейтральное. Сам процесс и результат эстетического восприятия не может быть определен как нравственный или безнравственный, он отличается такими качествами, как занимательность и интересность. Художник в глазах стоиков — это человек, который методически создает самого себя.

Эпикурейцы в своих теоретических построениях исходили из потребности защиты собственного внутреннего мира и самоуглубления. Если у стоиков внутренний покой и непоколебимость основывались на разуме, то у эпикурейцев утверждается культ чувственных удовольствий, эмоциональных переживаний и субъективной самоудовлетворенности. «Удовольствие, — пишет **Эпикур (341—270 до н.э.),** — это то, что максимально естественно, максимально необходимо и является критерием для всей внутренней и внешней жизни человека».

Специальных эстетических систем ни стоики, ни эпикурейцы не создали. Наиболее крупной фигурой, специально обращавшейся к эстетической проблематике, выступает философ III в. н.э. **Плотин (204-269).** Собрание сочинений мыслителя получило название «Эннеады», что в переводе означает «девятка» (оно состоит из шести трактатов, в каждом из которых по девять частей). Плотин представлял линию неоплатонизма в позднеантичной эстетике. Для философа была очень важна платоновская идея иерархического мира, которая легла в основу его учения о нескольких сущностях, находящихся в субординации по мере нисхождения к чувственной материи.

Для эстетики большой интерес представляет *теория эманации,* разработанная Плотином. Само слово «эманация» означает *«истечение»:* любые прекрасные вещи и явления оказываются возможными благодаря тому, что происходит истечение (нисхождение) тех высших смыслов, которые составляют природу красоты. Таким образом, природа чувственной красоты — лишь слабая тень высшей идеи красоты. И здесь Плотин очень близко, почти буквально повторил уже известную логику Платона. Если существуют желтая листва, желтая одежда и желтый цветок, то, по мысли Плотина, это означает, что должна быть и сама желтизна. Если существует прекрасное тело, прекрасная скульптура, прекрасное произведение живописи, значит, должно существовать и само по себе прекрасное вне его конкретных проявлений. Одержимый такой логикой, он и выстраивает теорию эманации. Высшее средоточие красоты, по Плотину, — это, в итоге, некая запредельная сущность, Единое. От Единого и происходит истечение прекрасного, слабеющее выражение последнего претворяется в чувственной россыпи прекрасных вещей окружающего мира.

Эстетика Плотина далеко не всегда выражена открыто, чаще ее можно уловить косвенно, постигая структуру его текста, сам способ его философствования, отличающийся образным изложением. Плотин много работает с понятием *эйдоса,* некой нематериальной сущности (фактически той же предельной идеей Платона). Философ приводит в связи с этим такой пример: имеются два куска мрамора, какой из них более причастен к искусству — необработанный, который красив сам по себе, или тот, который превращен в скульптуру? Плотин отдает приоритет второму, являющему свое совершенство именно благодаря «эйдосу красоты». Красота, считает он, всегда зависит от эйдоса, который вложил в мрамор художник. Она рождается не потому, что художник действует глазами и руками, а потому, что он причастен к искусству. Следовательно, красота рождается благодаря чувству формы, накладываемой на материал. В принципе это тоже повторение платоновской идеи о форме, живущей в душе художника. Для того чтобы творить, художник должен внутри себя чувствовать жизнь этого эйдоса, только тогда он может одухотворить то, что делает.

Если обобщить основные признаки приведенных теорий прекрасного, становится очевидным их отличие от трактовок прекрасного в классической античности. Красота художественного предмета связана не с тем, что отражает совершенство реально существующих явлений, она зависит от того, насколько искусно в художественном произведении отражена самостоятельная и виртуозная игра творящего интеллекта. Если эстетическое чувство классической античности пронизано тем, что можно обозначить как стихийный материализм (источник эстетического совершенства расценивается как естественное свойство окружающего мира), то в эллинизме явно нарастает релятивное отношение к объективно-прекрасному. Источник эстетической выразительности перемещается в сознание самого художника, во главу угла ставится его способность наделить материал собственным видением, умением изобретательно достигать вырази-

тельной трансформации объекта. Таким образом, на теоретическом уровне эти концепции отражают и поддерживают уже упоминавшиеся тенденции усиления психологизма и индивидуализма в художественной практике эллинизма.

Нарастает и такой мотив, как *утверждение этической нейтральности художественных произведений.* Так, общая позиция стоиков и эпикурейцев — сохранение внутреннего покоя человеческой личности перед лицом бушующих стихий жизни — актуализирует внимание к внутренним возможностям человека и его субъективному миру как высшей ценности. Возникает понимание того, что жизнь и судьба формируются не только роком, не только внешней безличной силой, но и активностью самой личности, способной выбирать приоритеты и самостоятельно выстраивать свой жизненный путь.

Яркой фигурой эпохи эллинизма явился **Цицерон (106—43 до н.э.),** который оставил после себя огромное количество трудов. Цицерон заявил о себе не только как теоретик, оратор, но и как философ, адвокат, — ипостаси его деятельности чрезвычайно многообразны. Специальные занятия риторическими упражнениями позволили ему выработать совершенные формы красноречия. Одна из проблем, которую решает Цицерон теоретически и практически на протяжении всей жизни, — это проблема, в какой степени красноречие, совершенство риторики связано с самим материалом, на основе которого эта риторика строится. Практика свидетельствует, что постоянно тренируемое красноречие позволяет достигать убедительности в отношении как правого, так и неправого дела, независимо от его этического или неэтического характера.

С позиции эстетики трактаты Цицерона представляют интерес тем, что в них впервые появляется и разрабатывается понятие *стиля.* Прежде теория искусства не пользовалась этим понятием, сама мифологическая природа мышления и была своего рода стилем, задававшим устойчивые приемы повествования, композиции и т.д. Цицерон впервые ведет речь о стиле как совокупности формальных приемов, которыми пользуется оратор, выявляя при этом важную особенность, — всей этой совокупности приемов можно обучить. Данное положение резко отличается от понимания природы творчества Платоном, изложенного в диалоге «Ион». Обоснованию этих приемов, важнейших формул ораторского искусства, которые позволяют оказывать нужное воздействие на аудиторию даже в очень сложных случаях, посвящена масса сочинений знаменитого оратора.

Столь детальная разработка приемов риторики, существующих, по мысли Цицерона, достаточно самоценно, вне предмета дискуссии или диалога, вызывала у его современников неоднозначное отношение. Получалось, что человек, владеющий красноречием, может успешно защищать в суде не только правого, но и виноватого. Но если это так, то перед нами — всего лишь циник, а вся изысканность и утонченность слога, шлифовка фраз благодаря тонким сцеплениям и образным оборотам есть не что иное, как умение затемненно истолковывать закон, смещая его прямой смысл в любую сторону. По этой причине Цицерон на протяжении всей своей жизни получал обвинения в релятивизме, упреки в чрезвычайном прагматизме сознания.

Сам Цицерон в трактате «Об обязанностях» всячески настаивает на том, что жизнь духовно богатых людей должна быть и обставлена богато, пышно, протекать в изысканности и в изобилии. По существу, он инициировал возникновение того стиля жизни, который уже в I в. н.э. избирают люди могущественные и видные, рафинированные римские интеллигенты. Много написано о пышном и роскошном стиле их жизни, пышной утвари. Здесь интересен взгляд на материальное изобилие, пышность и роскошь как выражение претензии на демонстрацию духовной сложности. Такого мы, пожалуй, больше не встретим в истории: в подавляющем большинстве эпох так или иначе духовное и физическое начала находятся в разобщении, утонченность внутренней жизни и материальное изобилие, как правило, оказываются в антагонизме.

Культ чувственности, наслаждений вел к тому, что внимание к телу, телесности, пластике оборачивалось в эпоху эллинизма новыми сторонами, демонстрировавшими возвышение эротического фермента. Если, к примеру, оценивать росписи греческих ваз и

винных кубков, то можно заметить, что изображениям обнаженных мужчин и женщин присуща несомненная идеализация и возвышенность. Эротические сюжеты в классической Греции отмечены особой эмоциональностью и нежностью; фигуры вовлекаются в связь друг с другом так, что придают этому акту великолепную чувственную гармонию. В период эллинизма эмоционально-духовное качество эротической темы заметно нисходит; интимный акт воспроизводится среди других как своеобразный каталог сексуальных позиций, в которых абсолютизируется физиологический элемент. Это можно обнаружить во множестве древнеримских произведений изобразительного искусства.

Таким образом, на рубеже нашей эры остро заявила о себе проблема, которая не возникала в классической античности, — *проблема различения в искусстве эротики и порнографии.* Именно в этот период возникают сомнения, надолго укрепившиеся в дискуссиях европейского художественного сознания, относительно существования границ в художественном воспроизведении эротического. Искусствоведение и эстетика и поныне ищут критерии, анализируя художественные образцы разного уровня, заглядывая в глубь веков. Американский исследователь искусства эллинизма К. Байнес провел специальную работу в этом направлении и в итоге предложил два критерия различения художественной эротики и порнографии. Первый заключается в том, что в художественной эротике всегда присутствует индивидуальность, ее изображение — это *образ* с большей или меньшей разработкой характера, неповторимой психологией, так или иначе придающей произведению гуманистический пафос. Деградация художественного начала в порнографии, напротив, проявляется в том, что она безлична: взору зрителя предстают безличные образы самцов и самок. Второй критерий состоит в том, что восприятие художественно-эротического вполне может быть *публичным,* в то время как порнография рассчитана на сугубо приватный характер, индивидуальное восприятие.*

---

* *Baynes K.* Art in Society. L., 1975. P. 115.

Поздний период эллинизма отличается гетерогенностью духовных состояний и поисков, т.е. сосуществованием в его культуре множества самых различных, противоречивых, контрастных элементов. В связи с этим важно упомянуть неизвестного автора, оставившего трактат «О возвышенном» (I в.), и, конечно же, становление эстетики патристики, которая формируется как христианская философия начиная с I-II в. Параллельно с уже известными теоретическими линиями, культивирующими чувственное наслаждение, удовольствие, приоритет индивидуальных потребностей, представители философской патристики уделяют большое внимание вопросам загробного бытия, идеям нравственного долга и посмертного воздаяния.

В определенной мере можно сказать, что эта тенденция тоже отмечена духом индивидуализма (усиление внимания к личной судьбе, к своему будущему), но развивается она в ином русле. Теоретическая разработка идей загробного бытия, посмертного воздаяния повлекла за собой перемещение интереса в эстетике и искусстве от мифологических персонажей к символическому абстрагированию. Наблюдается отход от буквального восприятия антропоморфных богов греческой мифологии; развивается резкая критика по поводу того, что сами драматурги сочинили произведения, художники создали скульптуры, а затем все стали поклоняться этим скульптурам как идолам, что не может не восприниматься как смешное и абсурдное. Эстетика патристики (или ветхозаветная эстетика) основывается поэтому совсем на иных принципах, чем эстетика классической античности или эллинизма.

Прежде всего ветхозаветной эстетике *чужда пластичность,* т.е. зримость, конкретность, чувственность художественных образов. Само по себе совершенство произведений искусства не может быть предметом художественного любования. Возникают и развиваются достаточно фундированные теории о природе художественного символизма. Возникает не только понятие *символического образа,* но и понятие *знака.* Теоретики ветхозаветной эстетики ставят рядом такие понятия, как «изображение», «символ», «аллегория».

Известна эстетическая система **Филона Александрийского (28 до н.э. — 49 н.э.),** эстетика и философа начального периода христианского эллинизма, который трактует художественную реальность как отображение символов мира невидимого. Филон Александрийский — настоящая предтеча средневековой эстетики. Если в языческой античности красота тела ценилась сама по себе, как и красота изображения, то в его эстетической системе художественное произведение приобретает ценность в зависимости от глубины своей символики. Этот художественный мир обнаруживает духовное содержание, лежащее за буквальным текстовым изложением, т.е. выявляет иносказательный, аллегорический смысл, заключенный в его глубине.

Климент Александрийский (150—215) — философ, эстетик, христианский писатель, создал и последовательно развивал теорию символизма. Безусловно, поиск корней символизма и иносказания позволяет обнаружить влияние философии и эстетики Востока — древнеегипетских и древнееврейских философско-эстетических теорий. Климент подробно разрабатывает теорию композиционной запутанности, недосказанности, обрывочности. Более того, его собственные произведения отличаются этими же признаками. Он приходит даже к такому парадоксальному выводу, что истина, усматриваемая за завесой, выглядит более величественно и внушает к себе большее благоговение. Символический образ, по его мнению, необходим в литературном тексте для мобилизации духовных сил человека, для ориентации его разума на постижение высших истин бытия.

Эстетика патристики стремится преодолеть такие черты художественного восприятия, как статика и стагнация, обосновывает необходимость внутреннего напряжения для проникновения в высшие смыслы художественного текста. Уже во времена Климента философы стремились разобраться во многих логических несообразностях Библии. Климент высказывает мнение: если бы Писание последовательно и прозрачно излагало все события, то никто и не догадался бы, что в нем еще есть какой-либо смысл, кроме буквального. Порой, выходя из положения чисто риторически, цицероновскими приемами, Климент настойчиво утверждает, что некоторая несообразность, алогизмы — это компоненты сложной организации символического текста, направленные на сознательную концентрацию духовных усилий тех, кто хочет воспринимать его скрытый смысл. Философ отдает предпочтение такому литературному жанру, как притча. Он считает, что это одна из наиболее совершенных форм художественного иносказания. Притча — такой способ выражения мыслей, при котором само явление не называется, но изложением какой-либо простой вещи делается намек на существование более глубокого истинного содержания.

Все это свидетельствует о том, что, осуществляя разработку основ христианской эстетики, Климент поставил важнейшие вопросы *многозначности художественного образа.* В итоге понятие символа у Климента тяготеет к древнеегипетским иероглифам и располагается где-то между образом и знаком. Трактовка эстетических свойств художественной литературы оказывается ближе к ближневосточному типу мышления, чем к греческому. Все эти тенденции — апология символа, притчи, иносказания — и подготовили во многом развитие византийской эстетики, эстетики западноевропейского и славянского средневековья.

1. Какие тенденции художественной теории и практики эллинизма свидетельствуют об усилении психологической углубленности, акценте на субъективных, внутренних сторонах жизни человека?

2. В чем состоит общеэстетическое значение символической теории художественного образа, разработанной философской патристикой позднего эллинизма?

ЛИТЕРАТУРА

Античные теории языка и стиля. М., 1936.

Витрувий Марк Поллион. Об архитектуре. Десять книг. М., 1936.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1.

О возвышенном. М.,, 1966.

Плиний Старший. Об искусстве. Одесса, 1918.

Плотин. Эннеады. Киев, 1995. С. 16-25; 191-210.
Плутарх. О музыке. Пг., 1922.
Филострат. Картины. — *Каллистрат.* Статуи. М.—Л., 1936.
Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994.

* * *

Быт и история в античности. М., 1988.
Бычков В.В. Эстетические взгляды Климента Александрийского//Вестник древней истории. 1977. № 3.
Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993.
Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979.
Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н.э. М., 1979.
Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977.

ГЛАВА 4. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Противоборство сторонников иконоборчества и иконопочитания. Художественные каноны искусства Византии. Символика цветов. Романский стиль. Готический стиль. Антикизирующие тенденции. Основные музыкальные жанры. Григорианский хорал. Литургическая драма. Фома Аквинский о природе прекрасного. Светские жанры литературы.

Период средневековья занимает достаточно длительный временной отрезок — с V до XIV в., т.е. приблизительно тысячелетие. Социальные и культурные процессы, формировавшие художественную теорию и практику средневековья, неоднородны; в рамках средневековой эстетики и средневекового сознания принято выделять три больших региона. Первый — Византия, второй — западноевропейское средневековье и, наконец, восточноевропейский регион, Древняя Русь.

Формирование византийских эстетических представлений происходит на рубеже IV и V вв. В IV в. Римская империя распадается на две самостоятельные части — западную и восточную. Императором восточной части стал Константин, она устояла в последующих бурях, сохранилась и после падения Рима как империя ромеев. Эта империя, с одной стороны, продолжила уже имевшиеся направления художественного творчества, с другой — образовала новые, повлиявшие на становление новых эстетических ориентаций.

Начальные этапы развития византийской культуры отмечены противоборством двух подходов к пониманию роли художественных изображений в христианской культуре. Речь идет о сторонниках *иконоборчества* и сторонниках *иконопочитания.* Позиции иконоборцев основывались прежде всего на библейских постулатах о том, что Бог есть Дух и его никто не видел, а также на указании: «Не сотвори себе кумира, и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу, и что в водах ниже земли». Такого рода пафос вдохновлял, в частности, императора Константина Пятого, который принадлежал к истовым иконоборцам, провозгласившим единственным образом Христа евхаристические хлеб и вино. Константин призывал изображать добродетели не на картинах, а возделывать их в самих себе в качестве неких одушевленных образов. Такое специфическое понимание образа опиралось, по-видимому, на древнееврейские представления об отождествлении имени и сущности объекта. Все это было далеко не только от античной теории образа, основывавшейся на принципе мимезиса, но и от символической теории образа, развивавшейся в ранней патристике. В ряду активных сторонников иконопочитания был **Иоанн Дамаскин (675-749).**

Позиции иконоборцев оставались влиятельными на протяжении чуть более ста лет. Вселенский собор 787 г., посвященный вопросам иконопочитания, пришел к выводу: «...что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками». И если книги доступны немногим, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень — постоянно повествуют и проповедуют нам об истинных событиях». К VIII в. в Византийской

империи существовало уже множество живописных изображений Христа. Обобщая имеющуюся практику, Вселенский собор исходил из двух посылок — догматической и психологической. Новые аргументы, определяющие догматику икон, сводились к тому, что если Христос истинно вочеловечился, то вместе с плотью он обрел и видимый образ, который может и должен быть изображен на иконе.

Психологическая посылка исходила из того, что изображения страданий и мучений Христа должны вызывать у зрителей сердечное сокрушение, слезы сострадания и умиления. Пожелания, которые выработал для иконописцев Вселенский собор, ориентировали их на иллюзорное натуралистическое изображение всех событий Священной истории. Предполагалось, что когда живописец не только дает общее изображение страданий, но и обращает большое внимание на выписывание ран, капель крови, — все эти детали оказывают большое эмоциональное воздействие: невозможно без слез взирать на них.

Именно такой тип изображения представлялся отцам Вселенского собора наиболее подходящим для культовой живописи. Однако свою ценность византийская мозаика и живопись приобрели именно в силу того, что не пошли по этому пути. Был выработан особый изобразительный язык, далекий от иллюзорно-натуралистических приемов. Значительную роль во фресках, мозаиках, иконах играло то, что можно определить как индивидуальное художественное чутье самого автора.

В целом, обсуждая художественные особенности византийских икон, нельзя не отметить их *строгую каноничность,* которая обнаруживается не только в строгой иерархии цветов, установившейся в тот период, но и в композиционных приемах изображения. Так, изображение Христа строго регламентировалось, могло быть только фронтальным, в то время как изображение Богоматери, апостолов могло даваться в три четверти; в профиль изображали лишь отрицательные образы — образы сатаны, ада. Каноничность византийского искусства отличается особой нормативностью, несоизмеримой с системой регламентации художественной практики западноевропейского средневековья.

Остановимся на символике цветов. Кажцый цвет, наряду со словом, выступал важным выразителем духовных сущностей и выражал глубокий религиозный смысл. Высшее место занимал *пурпурный* цвет — цвет божественного и императорского достоинства. Следующий по значению цвет — *красный,* цвет пламенности, огня (как карающего, так и очищающего), — это цвет животворного тепла и, следовательно, символ жизни. *Белый* цвет часто противостоял красному как символ божественного цвета. Одежцы Христа в византийской живописи, как правило, белые. Уже со времени античности белый цвет имел значение чистоты и святости, отрешенности от всего мирского, т.е. цветного. Далее располагался *черный* цвет как противоположность белому, как знак конца, смерти. Затем — *зеленый* цвет, который символизировал юность, цветение. И наконец, *синий* и *голубой,* которые воспринимались в Византии как символы трансцендентного мира.

Такова символическая трактовка цветов, имеющая свои истоки еще в культуре эллинизма. Важно отметить, что в целом для византийской иконописи не характерен психологизм, главные ее эстетические признаки — *обобщенность, условность, статика, самоуглубленность, этикетностъ, каноничность.*

Приблизительно с IX в. набирает силу светское византийское искусство. О нем до последнего времени было мало известно, сейчас же изученные памятники позволяют говорить о развитии так называемой *антикизирующей традиции,* антикизирующей эстетики. Она сосуществовала рядом с другими течениями, а именно с церковно-патристическим и церковно-монастырским (эстетикой аскетизма).

Безусловно, главный ориентир светских художественных представлений — это *гедонистический* аспект красоты, акцент на выразительности чувственного восприятия. Византийцы X, XI и XII вв. с упоением читают языческих писателей, активно используют языческие реминисценции в собственном творчестве. В первую очередь обращает на себя внимание творчество такого яркого писателя, как Михаил Пселл (XI в.). У Пселла, как и у его сограждан, возник интерес к тому, что можно определить как красота человека. Не-

смотря на бесчисленные призывы духовенства и церкви к отказу от телесной красоты, в византийских романах появляются подробности, свидетельствующие о глубокой эмоциональной отзывчивости их создателей и, очевидно, читателей.

Вот, к примеру, описание портрета императора Василия **II,** которое дал Пселл. Глаза его были «светло-голубые и блестящие, брови не нависшие и не грозные, но и не вытянутые в прямую линию, как у женщины, а изогнутые, выдающие гордый нрав мужа. Его глаза не утопленные, как у людей коварных и хитрых, но и не выпуклые, как у распущенных, с серым мужественным блеском. Все его лицо было выточено как идеальный, проведенный из центра круг и соединялось с плечами шеей крепкой и не чересчур длинной. Все члены тела его отличались соразмерностью, а сидя на коне, он представлял собой ни с чем не сравнимое зрелище — его чеканная фигура возвышалась в седле, будто статуя». Подобное выразительное художественное воссоздание пластики телесного образа можно обнаружить во многих источниках.

Анна Комнина (XII в.), царственная дочь Алексея I, в описаниях императрицы Ирины уделяет большое внимание изображению одухотворенной красоты, живому изваянию гармонии. В ее изложении Ирина «была подобно стройному, вечно цветущему побегу, части и члены ее тела гармонировали друг с другом, расширяясь и сужаясь, где нужно. Приятно было смотреть на Ирину и слушать ее речи и поистине нельзя было насытить слух звучанием ее голоса, а взор ее видом».*

---

* Цит по. *Бычков В.В.* Эстетика//Культура Византии. Вторая половина VII— XII в. М., 1989. С. 457-458, 459.

Если приведенные описания сопоставить с изысканностью и изощренностью литературных текстов эллинизма, то первые, безусловно, проигрывают даже по языку, передававшему достаточно наивный и элементарный набор свойств и понятий. Византийские авторы и сами это ощущали, поэтому всячески подчеркивали идею невыразимости телесной красоты. Такое регулярное подчеркивание невыразимости мирской красоты фактически перешло в утверждение идеи *сияния красоты,* сияния до такой степени, что и смотреть-то на нее уже невыносимо.

Здесь встает довольно серьезный вопрос: чаще всего средневековую культуру определяли как *культуру слуха,* а не *культуру зрения,* исходя из того, что сама процедура богослужения, молитвенные песнопения, проповедь в большей степени актуализировали звучащее слово, а не письменное. Однако если обратить внимание на то, как интенсивно развивались архитектура, иконопись, изобразительное искусство, то принимать данный тезис можно с большими поправками. Это подтверждают и тексты византийского романа, продолжавшего традиции античного романа.

Один из доминирующих поисков византийской эстетики — обсуждение проблемы *образа* в иконе и его божественного *прообраза.* Византия стремилась к устойчивости иконографических схем — тенденция, шедшая преимущественно с Востока, от египетских иероглифов. Автор-живописец должен был не упражняться в умении адекватно воссоздавать образы реального мира, а идти по строго регламентированному пути, который рассматривался как условие восхождения к Абсолюту, единственный способ выражения общезначимой символики.

Как и любые ограничения, эти каноны «спрямляли» творческий замысел, порождали драматические противоречия у авторов. Показательны в этом отношении признания епископа раннего средневековья **Аврелия Августина (354—430)**, затрагивавшего в ряде своих работ вопросы эстетики. В «Исповеди» встречается красноречивый самоанализ: «Иногда мне кажется, я воздаю этим звукам больше чести, чем подобает, замечаю, что при одних и тех же священных словах наши души более возжигаются пламенем благочестия, когда эти слова поют так, а не иначе». Августин — художественно восприимчивый человек, глубоко чувствует нюансы мелодического исполнения, но именно это и вызывает у него

смущение. «Наслаждение плоти моей, которому не следует отдавать во власть ум, часто обманывает меня. Вместо того чтобы следовать терпеливо за смыслом песнопений, оно старается прорваться вперед и вести за собой то, ради чего оно и имело право на существование. Так я грешу, сам того не сознавая, и сознаю лишь впоследствии».*

---

* *Августин.* Исповедь. Киев, 1901. Ч. 1.С. 37.

Как видим, речь идет о том, что уже *сама по себе* музыкальная выразительность — тембр, сочетание голосов, мелодический рисунок — источает сильную магию, пробуждает волнение, и это волнение, порой оказываясь самым главным итогом восприятия, в какой-то мере стоит препятствием на пути чисто религиозной медитации. Подобная оценка художественного воздействия, не столько погружающего в мир схоластики, сколько пробуждающего живую чувственную природу человека, пугала многих авторов средневековья. Несомненно, те эстетические установления, которые являются как окончательные, официально адаптированные, есть результат большой драматической внутренней борьбы.

Показательно, что ряд иконописцев, как только у них появлялась возможность, старались покинуть Византию. Так, рожденный в Византии Феофан Грек как художник фактически состоялся на русской почве. Имеются и другие примеры, когда ряд мастеров, обреченных на узкие шоры византийских требований, смогли реализовать себя в Западной Европе, где не ощущался гнет столь жестких канонов.

С VI до X в. в Западной Европе разворачивается так называемый период «несистемного развития искусства». Художественные памятники этого времени, в частности эпохи каролингов, несут на себе печать неустоявшихся, незавершенных поисков, это искусство по своему характеру переходное. В X в. возникают произведения *романского стиля.* Романский стиль развивается на протяжении X, XI и XII вв., т.е. захватил приблизительно три века европейского искусства, по-разному проявляясь в разных регионах.

Особенность романского стиля — в его приземленности, тяжеловесности, незамысловатости. Важно обратить внимание, что в архитектуре романского стиля поменялись между собой значения *интерьера* и *экстерьера* храма. Античность отдавала большее предпочтение экстерьеру — величественному, торжественному, масштабному. Интерьер античных храмов невыразителен, мал по объему; там выставлялись фигуры языческих богов, а главные события разворачивались вне храма. В романском стиле, наоборот, внешние формы архитектуры — округлые, давящие, тяжеловесные — достаточно аскетичны, гораздо большее значение придается интерьеру здания.

Хотя деятели западноевропейской церкви пытались управлять искусством и управляли им на самом деле, тем не менее в скульптурном убранстве храмов часто возникало такое, что они не могли ни понять, ни одобрить. Действительно, когда знакомишься с романскими соборами Франции, Германии или Северной Европы, то на рельефах стен, у подножия колонн, на окнах, у дверей обнаруживается огромное число каменных кентавров, львов, бросаются в глаза барельефы и скульптуры различных чудовищ (полуящеров, полуптиц), всякого рода химер.

Эти существа возникли из той прежней традиции, что в период иконоборчества и преобладания орнамента получила название «звериный стиль». Много веков прошло, и уже в Западной Европе X—XI столетий эти же звери сидят на обрамлениях интерьеров храмов, порой даже замешиваются в композицию святых и в число присутствующих при «священных собеседованиях».

С возмущением писал об этой тенденции епископ **Бернар Клервоский (1091—1153):** «Для чего же в монастырях перед взорами читающей братии эти образы безобразного, к чему тут грязные обезьяны, к чему дикие львы, к чему чудовищные кентавры, к чему полулюди? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов, и так далее. Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота

самых различных образов, что люди предпочтут читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о Законе Божьем, поучаясь».

Действительно, суть этих образов очень древняя, все они пришли в романское искусство из народного фольклора, из сказок, басен, из животного эпоса. Да и вглядываясь, между прочим, в скульптуру романских храмов, нельзя не отметить ее некоторую «мужиковатость», невозможно не обнаружить корни ее явно простонародного происхождения. Это отмечает большинство искусствоведов. Романское искусство поначалу кажется грубым и диковатым, если сравнивать его с утонченностью и пышностью Византии, но вместе с тем оно более непосредственно, в нем даже есть искренняя и пылкая экспрессия, оно гораздо менее регламентировано.

Размышляя об этом, можно прийти к выводу, что не стоит преувеличивать роль символического и трансцендентного начал в средневековой эстетике и в средневековом художественном сознании. Стало уже привычным отмечать мистицизм средневекового менталитета как его ведущую черту, утверждать, что идеальный эстетический объект этой эпохи сводился лишь к незримой духовной сущности и т.п. С одной стороны это так, но с другой — не следует забывать и об огромных массах простонародья, не читавших и не знавших как следует церковных догматов. Когда речь заходила о сюжетах Священной истории, простые люди чаще всего натурализовывали, заземляли, пересказывая эти сюжеты, вводили в повседневные обычные ситуации. Художник также порой очень простодушно и наивно подходит к религиозным сюжетам, как бы воплощая через них живущие в нем представления о том, что очевидно и близко.

Еще очевиднее, полнее и драматичнее подобное жизненное, земное содержание раскрывается в готическом искусстве. В середине XII в. *готический стиль* получил импульс для развития, которое особенно бурно проходило в XIII, XIV и XV вв. XV в. — это поздний период, получивший название «пламенеющей готики», когда возрастает изощренность и искусность, приоритет элементов формы. Развитие готического стиля — новый этап в развитии средневековой Западной Европы. Готика расцветает в период борьбы городов за независимость от феодального сеньора, в период развития средневекового города-коммуны.

Готическое искусство (как и романское) утвердило в храмовой архитектуре так называемый *базиликальный* принцип, предполагавший особое строение собора, имевшего в плане форму вытянутого прямоугольника с расширяющимися нефами. В восточном регионе (в Византии и Древней Руси) получил распространение иной — *крестово-купольный* — принцип строительства храмов.

В средневековой Европе XI-XII вв. собор в городе представлял собой нечто большее, чем место для церковной службы. Наряду с ратушей он выступал средоточием всей общественной жизни, часто в соборе заседал парламент, кроме богослужений читались университетские лекции, исполнялись театральные мистерии.

Отмечая интенсивное развитие в этот период *литургической драмы, хорала,* остановимся подробнее на своеобразии музыкального мышления средневековья. В музыке на протяжении многих столетий (вплоть до XVII в.) господствовал григорианский хорал, получивший свое название по имени папы Григория I, скончавшегося в VII в. Важно отметить, что природа григорианского пения была строго одноголосной независимо от того, исполнялось песнопение одним певцом или хором. Одноголосная мелодическая линия символизировала полное единение чувств и помыслов верующих, что имело и догматическое обоснование: «Хорал должен быть одноголосным, потому что истина едина».

Даже тогда, когда требовалось усилить хоровое звучание и обогатить его, такие усиление и обогащение достигались только тем, что в исполнении увеличивалось число голосов: двадцать, пятьдесят, сто человек могли воспроизводить одноголосную и неметризованную мелодию. Последнее качество также имело особое значение, поскольку неметризованная мелодия способна нейтрализовать энергию мускульного движения, погасить динамику, в которую невольно вовлекает человека ритм. Освобождение от ритмической регулярности мыслилось и как освобождение от власти повседневной

реальности, как условие самоуглубления и медитации, оптимальный путь к достижению состояния отрешенности и созерцательности. Отсюда такое качество григорианского хорала, как его внеличный характер, объективность.

Интонационный рисунок григорианского хорала образует мелодическая линия — непрерывная, текучая, лишенная индивидуальности. Сама собой напрашивается ассоциация с плоскостным характером иконы. Как образы в иконе не имеют третьего измерения, их приемы обратной перспективы нарушают принципы симметрии, святые часто как бы парят в безвоздушном пространстве, не касаясь нижней рамы иконы, точно в такой же степени было лишено «третьего измерения» и григорианское пение. «Глубина» возникает у мелодии тогда, когда голоса умножают ее в терцию, кварту, квинту, когда появляются контрапункт и *полифония,* но это уже изобретение XIV и XV вв. Именно в то время, с возникновением перспективистской живописи, глубина появляется и в возрожденческой картине.

В хорале воплощен особый тип музыкального мышления: становление образа представляет собой процесс обновления, не приводящий к новому качеству, т.е. начальный мелодический рисунок остается тождественным самому себе. Любое интонационное развертывание в хорале предполагает *истолкование* начального тезиса, но не *отрицание* его. Использование приемов отрицания как способов контраста, противопоставления возникает в музыкальном мышлении более поздних эпох.

В XI—XIII вв. интенсивно развивается и ряд театральных жанров. Прежде всего это относится к *религиозным мистериям,* которые создавались на основе сюжетов Ветхого и Нового Заветов. В XIII в. во Франции возник новый жанр — театральный *миракль,* сочетавший бытовые, житейские эпизоды с изображением чудес святых. Заметное место занимала и *моралите* — дидактическая пьеса с аллегорическими персонажами, темы которых брались из жизни: сочувственное отношение к крестьянам, высмеивание жадности богачей, ханжества монахов, тупости судей и т.п.

Первый образец литературно оформленной литургической драмы появился во Франции еще в XI в. Это сохранившаяся и поныне драма «Жених, или Девы мудрые и девы неразумные». Она разыгрывалась в церкви в цикле пасхальных инсценировок, смысл ее был близок к смыслу мистерий и моралите: в драме разворачивался обобщенный диалог «благочестия» и «нерадения», которых олицетворяли «девы мудрые» и «девы неразумные».

В какой-то момент церковь перестает терпеть театральные представления внутри храма, но, будучи передвинутыми на паперть или городскую площадь, они еще в большей мере усиливают свою зрелищность, злободневность, культивируют импровизационные моменты. Уже первые театральные жанры, безусловно, вмещали в себя немало религиозно неадаптированного содержания. Особенно ярко это демонстрирует средневековый французский фарс с вызывающими названиями странствующих трупп «Дырявые портки», «Весельчаки» и др. Все, что мы находим и в соленом галльском юморе, и в песенках вагантов, предстает как очень мощная струя, наряду с официально адаптированным творчеством формировавшая массовые художественные вкусы и настроения.

Сильная стихия коллективного народного искусства способствовала проникновению фривольных мотивов и в изобразительное искусство. Художник и скульптор относились к изобразительному убранству соборов как к своеобразной *энциклопедии средневековых знаний;* вполне естественно, что в эту энциклопедию попадало все. Не возникало вопросов, как передать канонические сюжеты, но как, к примеру, изобразить аллегорию греха, греховных страстей? Удобным поводом для этого стали разные языческие чудовища, химеры, всевозможные обитатели природного мира. Таким образом, произведения скульптуры и архитектуры свидетельствуют об очевидной неоднородности средневекового художественного сознания.

Получила широкое распространение средневековая легенда об акробате, который всю жизнь ездил по белу свету, тешил людей, другого ничего не умел, не знал никаких молитв. Как-то уже на закате жизни он зашел в церковь, скульптура Богоматери вызвала у него такой восторг и воодушевление, что ему захотелось проявить себя и послужить мадонне, как он

служил людям. Циркач не придумал ничего другого, как старательно проделать перед мадонной свои самые лихие акробатические трюки и прыжки. Легенда гласит, что Богоматерь не возмутилась, не отвергла этих кувырканий, а благосклонно приняла их как посильный дар, идущий от чистого сердца. В этой легенде присутствует истинная поэзия средневекового сознания: любое самовыражение, если оно идет от души, допустимо, не является нарушением религиозных догматов. Подобный взгляд, безусловно, отличает творческое воображение живописцев, скульпторов и архитекторов.

Еще одно качество западноевропейского художественного сознания можно определить как *укорененность в нем образа страдающего и оскорбленного человека.* Изображение угнетенного и страдающего человека — затаенный нерв, проходящий через, готическое искусство на протяжении нескольких веков. Недаром готика так возлюбила сюжеты, связанные с мученичеством, где главными предметами изображения были плебей, нищий, странник. Для западноевропейской иконописи не столь характерны образы, демонстрирующие религиозное величие, в отличие, например, от русской иконописи того же и более позднего периода. В готике, как правило, художественное утверждение духовного начала оказывается обратно пропорциональным физической красоте. Если античные статуи наводят на мысль, что прекрасный дух может обитать только в прекрасном теле, то скульптура западноевропейского средневековья свидетельствует об обратном.

Предельное напряжение душевной жизни обозначает себя через искаженные пропорции, через изображение фигур людей, плоть которых изможена, изборождена глубокими морщинами, ее сводит в судорогах. Высокое напряжение внутренней жизни, разрушающее равновесие телесного и духовного, — отличительная черта готического искусства. Герой готической скульптуры беспощаден к своему телу, на нем всегда лежит печать страдания, он о чем-то мучительно размышляет, что-то мучительно силится понять. Подобная традиция в значительной мере противостояла приемам изображения человеческого облика в древнерусском искусстве. В иконописи Древней Руси можно найти изображение мученичества, но не такого, что выражает себя в резких судорогах и искажениях плоти, ведущих к асимметрии в разных пропорциях.

Лейтмотив русской иконы — представления о религиозном величии святых и мучеников. Исследователи древнерусского искусства связывают эту особенность с развивавшейся в народном сознании величавой народной сагой, в которой доминировали воспоминания о славном прошлом, преобладали стойкие надежды на победу добра, стремления к благообразию жизни. Эти установки повлияли на то, что церкви в Древней Руси не были столь угловатыми и остроконечными, как готические, им были свойственны компактная пластичность, телесная округленность форм; во многом снимался и чрезвычайно острый драматизм, который был характерен для готической иконописи.

По сравнению с западноевропейским, древнерусское художественное сознание являет новые качества — большую *демократичность, простоту* и даже простонародность. **Ему** в большей степени присущи такие признаки, как *спокойствие* и *ясность.* Обращает на себя внимание и удивительное умение русских архитекторов выбирать ландшафт для постройки храма — всегда на возвышениях, на скрещении путей, так что он был виден очень далеко. Эти особенности также по-своему выражали эпический характер древнерусского сознания.

Следующее его отличие — сам *феномен иконостаса* как чисто русского изобретения. Ни в Византии, ни в Западной Европе иконостас не встречается. На Руси иконостас появляется в XIV в., когда иконы начинают объединять в общую композицию. Особенность иконостаса состоит в том, что иконы вплотную примыкают друг к другу, их не разделяют даже обрамления, поэтому каждый иконостас смотрится как нечто целое, силуэты и цвета каждой иконы находятся в соподчинении и в гармонии с целым. Имеются специальные религиозно-художественные обоснования природы иконостаса.*

---

* См.: *Флоренский П.* Иконостас//Собр. соч. Т. 1. Париж, 1985.

Художественная выразительность иконы должна была быть такова, чтобы она могла не только выступать частью ансамбля, но и существовать вне его, чтобы была вхожа в жилище людей, интимно и непосредственно вплеталась в их быт. Для языка русской иконописи характерна симметричность, которую сопоставляют с симметричной композицией сказок, преданий. Эта симметричность выделяется как цветовая, световая особенность русской иконы. В ней выявляются постоянство и приоритет таких цветов, как золотой и красный. Уже к концу XIV - началу XV столетия новгородская икона перестает быть только фольклорным примитивом и становится артистически тонко разработанным произведением средневековой живописи, в которой проявили себя Феофан Грек, Андрей Рублев и многие другие авторы.

В поздний период средневековья в Западной Европе отмечается усиление внимания художественного творчества к реальному миру. Неутомимое любопытство к природе, зверям обогащается и обрастает все новыми увлекательными подробностями. Этот *интерес к реальным подробностям, вполне заземленным деталям* — одна из характернейших черт художественного сознания XIV в. Все подобные наблюдения позволяют говорить о том, что господствовавшая культура слуха сменяется *культурой зрения.*

Утверждение новых приемов художественного творчества и восприятия вызвало к жизни и новые эстетические обобщения. Специальных эстетических трактатов теологи западноевропейского средневековья не создавали, их эстетические взгляды рассыпаны по так называемым суммам — своего рода сводам знаний. Так, **Ульрих Страсбургский (ум. 1277)** одну из глав своего сочинения «Сумма о благе» посвящает теме «О красоте», уделяя особое внимание подробному описанию различных видов телесной красоты «нормального человека». **Фома Аквинский (1225—1274)** в «Сумме теологии» пишет о *незаинтересованном* характере переживания прекрасного. В частности, он считает, что все, оцениваемое чувствами как прекрасное, не связано с потребностями удовлетворения какой-либо цели, напротив, эстетическое переживание гасит всякую практическую направленность. Если при восприятии музыки или живописи мы ощущаем чувства одержимости или умиротворенности, то эти наши эстетические реакции представляют ценность уже *сами по себе* вне их возможной утилитарности. Специфика прекрасного, по мнению Ф. Аквинского, заключается в том, что при лицезрении или постижении его успокаивается желание. «Благо, отыскиваемое искусством, не есть благо человеческой воли или пожелательной способности (собственно благо человека), но благо самих вещей, сделанных или продуцированных искусством. По этой причине искусство не предполагает правильности пожелания».* Таким образом, Ф. Аквинский поставил вопрос о несводимости художественно-выразительного начала к сумме уже имеющегося знания; искусство гораздо богаче, чем то, что способно выразить слово, — в этом сила и превосходство художественного произведения.

---

* *Аквинский Ф.* Сумма теологии//Цит. по: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 172.

Завершая свое движение, траектория средневековой эстетики как бы проделывает полный круг. К ранним теориям образа-символа, эманации добавляются размышления о чувственной красоте, художественных критериях, во многом демонстрирующих свою самоценность. Ф. Аквинский даже предпринимает усилие «измерить» прекрасное, он определяет его как нечто *завершенное,* обладающее *числовой гармонией, чувственным восприятием* и *блеском.* Такой подход к анализу прекрасного как существующему объективно и вбирающему в себя ряд самоценных качеств, несомненно, близок аристотелевской традиции. Глобальная смена ориентаций — от платонизма к аристотелевским принципам — отразила всю сложность эволюции средневекового менталитета и подчеркнула своеобразие позднего средневековья, одновременно выступающего и в качестве проторенессанса. Усиление внимания человека к предметному миру, любование его чувственно воспринимаемой красотой подготовило в XIV в. наступление новой культурной

парадигмы Возрождения. Показательно, что и эстетические теории позднего средневековья во многом реабилитируют реальное бытие и живую человеческую чувственность.

1. Какие тенденции художественной практики средневековья позволяют оценить эту эпоху как «культуру слуха», а какие тенденции — как «культуру зрения»?

2. Чем можно объяснить столь широкое распространение в художественном творчестве средневековья мотивов языческой мифологии?

ЛИТЕРАТУРА

Августин. Исповедь. М., 1997.

Боэций А. Утешение философское. СПб., 1794.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т.I.

Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.

Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М., 1973.

Послушник и школяр. Наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах. М., 1996.

Протопоп Аввакум. Об иконном писании//Русская историческая библиотека. Л., 1927. Т. 39. Кн. 1. Вып. 1.

* * *

Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики//Древнерусское искусство. М., 1975.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984.

Бычков В.В. Эстетика//Культура Византии. Вторая половина VII - XII в. М., 1989.

Гельфанд Н.В. Литература средних веков. Западная Европа. Византия (Указатель работ, изданных на русском языке в 1917—1975 гг.). М., 1978.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.

Гуревич А.Я. Культура безмолвствующего большинства. М., 1990.

Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М., 1934.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 1968. Т. 1.

Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997.

Древняя Русь и Запад. М., 1996.

Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971.

Любарский Я.Н. Литературно-эстетические взгляды Михаила Пселла// Античность и Византия. М., 1975.

Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств//Маковец. Журнал искусств. 1922. № 1.

Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984.

Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI—XVII веков. М., 1996.

Шестаков В.П. Развитие музыкально-эстетических идей западноевропейского средневековья//Эстетика и искусство. М., 1966.

ГЛАВА 5. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИДЕАЛЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Поэтапность возникновения ренессансных мотивов в искусстве и культуре. Реальность и иллюзорность художественного сознания Возрождения. Новый тип самосознания деятелей искусства. Истоки рационализма и наукообразия художественных теорий Возрождения. Внутренняя логика ренессансной художественной культуры и причины ее кризиса.

Задаваясь вопросом об исторической периодизации Возрождения, можно отметить относительное единство мнений по поводу его верхней границы: в Италии она датируется 1530 г. — временем утраты независимости итальянскими городами, ставшими добычей габсбургской монархии. В Венеции Ренессанс продолжается до конца XVI в. В этом же столетии он развивается и в странах так называемого северного Возрождения — Нидерландах,

Германии, Франции. Однако, если в Италии термин «Возрождение» имел первоначальный смысл — возрождение традиций античной культуры, то в остальных странах Возрождение развивалось как прямое продолжение готической культуры в сторону усиления мирского начала, отмеченного становлением гуманизма и ростом самосознания личности.

Что касается истоков Возрождения, то они размыты, исследователи все время «растягивают» начальные рубежи, отыскивая приметы ренессансного мышления во все более ранних эпохах. Принято выделять три периода Возрождения: *проторенессанс* (конец XIII— XIV вв.), *ранний Ренессанс* (XV в.), *Высокий Ренессанс* (с конца XV в. до 1530 г.) и *поздний Ренессанс* (до конца XVI в.).

Несмотря на то, что Возрождение изучено более детально, нежели средневековье, эта эпоха таит в себе много вопросов. Один из фундаментальных — в какой мере можно говорить о Возрождении как об отдельной эпохе. Ведь по сути это переходное состояние, т.е. уже не средневековая эпоха, но еще и не буржуазная. Какие признаки позволяют судить о некой завершенности и цельности Возрождения?

Во-первых, принципиально новая картина мира, возникающая в сознании современников. Эта картина формирует иной менталитет, новые принципы поведения, образа жизни, творчества — научного и художественного. В искусстве эпохи Возрождения утвердился самостоятельный художественный стиль Ренессанс. Он подтверждает, что данная эпоха отличалась не просто разрозненными опытами и экспериментами, она выносила, разработала и осуществила свой художественный идеал.

Проторенессансные мотивы в культуре возникают как жажда непрерывного самопознания, любознательности к себе и окружающему миру. Первоначально это проявляется в своеобразном «коллекционировании» коллизий наблюдаемого мира. Светская литература проторенессанса фактически представляла собой свод историй и описаний, еще не оформившихся в характерные для Возрождения жанры.

Если наиболее показательной страной для изучения западноевропейского средневековья является Франция, то в эпоху Возрождения такой страной может служить Италия. В XII и XIII вв. Италии удалось «экспортировать» своих богословов и теологов в Западную Европу, страна развивалась не столбовой, а скорее боковой дорогой средневековья. Именно по этой причине ей удалось сосредоточить главные усилия на изучении права, медицины, других наук. Отсюда развитый интерес к самопознанию, столь характерный для духовной ориентации Италии уже начала XIV в., накопление волевых усилий «не ведающего стеснений» универсального человека. Недаром многие специалисты утверждали, что «петраркизм» как тип мироощущения существовал уже *«накануне»* Ф. Петрарки.

Петрарку упрекали в том, что его «Письма к потомкам» — очевидная стилизация под античность, литературный прием, плод сочинительства. В самом деле, Петрарка приходит к себе не из личного опыта, а находит себя на страницах своей библиотеки. Те реалии, которые окружали поэта, были настолько сдавлены и убоги, что совсем не могли стать той почвой, которая сформировала эту фигуру. Поэтому «чистая литературность» творческих опытов Петрарки — не что иное, как *желание возвысить себя, сделать себя другим.* «Петрарка создавал текст, но и *текст создавал Петрарку».* *

---

* *Боткин Л.М.* Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта. М., 1995. С. 75.

Несовпадение *творчества* и *жизни* оказывалось удивительно продуктивным состоянием для эпохи, ищущей свое лицо. Впитывая и обрабатывая приемы античности, Петрарка смог совершить прорыв и сформировать духовную территорию для последующих раскрепощенных творческих дерзаний, для утверждения авторского своеволия и человеческого достоинства.

Здесь просматривается и другое важное качество ренессансного художественного сознания — высочайшая степень его *реальности* и одновременно высочайшая степень его

иллюзорности. Художественное воображение эпохи *захвачено соединением несоединимых полюсов.* С одной стороны, сильно желание спиритуализировать чувственное, с другой — воплотить духовное; с одной стороны — обожествить человеческое, с другой — спустить на землю божественное. Вот фрагмент из яркого и во многом программного для культуры Возрождения трактата **Пико делла Мирандолы (1463—1494)** «О достоинстве человека»: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также возможность и подняться до существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле».*

---

* *Пико делла Мирандола.* Речь о достоинстве человека//Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 1. С. 113.

Буквально во всех классических памятниках Ренессанса обнаруживается это совмещение противоположностей — торжество духа и одновременно радость плоти, мифологизм и демифологизация, реализм и фантастика, небесный верх и телесный низ, космический порядок и свобода воли, натурализм и этический пафос, античность и христианство. Удивительная стройность, цельность, завершенность, гармония и простота возрожденческих произведений явились следствием актуализации идеалов античности. Новых эстетических категорий для выявления и описания эстетических свойств искусства Ренессанс не выдвинул и продолжал разрабатывать уже имеющиеся понятия меры, гармонии, пропорции, композиции. Специальных общеэстетических трудов в эту эпоху не создается, главные эстетические идеи вырабатываются самими мастерами искусства и получают закрепление как теории отдельных видов искусств (так называемая «эстетика снизу»). Таковы «Десять книг о зодчестве» **Леона Баттисты Альберти (1404—1472),** «Книга о живописи» **Леонардо да Винчи (1452—1519),** «Установление гармонии» **Джозеффо Царлино (1517— 1590) и др.**

В чем отличие стиля Ренессанс от приемов художественного воплощения античности? Прежде всего — *в возвышении индивидуальности,* которое не обнаруживается в соразмерном и гармоничном творчестве античности. Античный скульптурный, живописный портрет — это скорее не портрет данного человека, а изображение некоего человеческого типа. Он максимально безличен, в то время как на портретах Возрождения лица даны всегда крупным планом, они замечательно красивы, иногда с неправильными чертами лица, но удивительно значительны, очень индивидуальны, часто до конца нераскрыты. Гармония античного искусства более спокойна и созерцательна, в то время как в цельности и завершенности произведений эпохи Ренессанса выразилась и претворилась *колоссальная воля.* Это часто чрезмерная воля, все сметающая на своем пути, однако демонстрирующая возможности самостоятельности и независимости.

В античности человек чувствовал на себе влияние рока, внешней зависимости, а Возрождение глубоко поверило в свои силы. В этом и состоял максимальный апофеоз индивидуальности; возрожденческая жажда активности, жажда преобразований, созидания сравнима лишь с религиозным фанатизмом — такой заразительной неистовостью проникнуто творчество. В эпоху Ренессанса утверждается, по выражению Ле Гоффа, «купеческое время» (толкуемое как «время — деньги»), которое художник стремится не тратить впустую: все заполнить работой, использовать каждый час, трудиться с максимальным напряжением.

Совмещение противоположностей земного и мифологического, чувственного и духовного отличает как религиозные, так и философские медитации художника. Каждому тезису в культуре Возрождения можно найти контртезис, и тоже максимально убедительный. Правда состоит в том, что эти *полюсы сосуществуют внутри любого художника,* взаимодополняют его сознание. Примером может служить картина Тициана «Любовь

небесная и земная», ее символика хорошо изучена и проработана. Но самое интересное в том, что современный зритель, взглянув на картину, безусловно, перепутает любовь небесную и земную, потому что каждая изображается с равной степенью привлекательности. Сходный сюжет воплощен в картине «Битва рассудка со страстью» Б. Бондинелли. На стороне добродетели выступают Аполлон, Диана, Сатурн, Меркурий, Юпитер и Геркулес; на стороне страсти — Венера, Купидон и Вулкан. В небе над сражающимися парит сам Разум со светильником в правой руке: он как бы изливает ясность на добродетель и нагоняет тучи на страсть. Назидательно-аллегорический смысл понятен, однако обе группы изображены с максимальным радением и убедительностью, так что чаша не перевешивается ни в одну, ни в другую сторону.

Весьма показательное явление возрожденческой культуры — новое качество самосознания деятелей искусства. Оно чрезвычайно возвышается по сравнению с предшествующей эпохой, когда к художникам привыкли относиться так же, как к плотникам, каменщикам, мастерам стекольного дела. Сами художники порывают с замкнутой цеховой средой, обращаются к широким слоям интеллигенции, усваивают стиль жизни и поведения гуманистов. Показательно, что когда Филиппо Виллани впервые решил создать жизнеописание выдающихся людей, он включил туда и художников. «Мне должно быть позволено, по примеру античных писателей... включить сюда и художников», — пишет он, как бы оправдываясь. Совсем недавно такой аргумент был бы, конечно, необычным.

Немало написано и о том, что мастерские художников Возрождения во многом становились центрами интеллектуальной жизни. В них заглядывали и ученые, и философы, и аристократы. Как писал Вазари, «в мастерских не только работали, но и вели прекраснейшие речи и важные диспуты», в связи с чем такие объединения порой называли «академией бездельников», тем не менее художников считали носителями широкой духовности. Они интенсивно, наравне с гуманистами, усваивали теоретические интересы эпохи.

Каждое произведение мастера эпохи Возрождения — это создание целостного мира, зримый образ должного бытия. А раз так, то и каждый художник мыслит себя вровень с титаном, центром мироздания, демонстрирующим невероятный универсализм способностей. Из маргинальной фигуры, какой являлся художник в средневековье, он попадает едва ли не в сферу социальной элиты.

Если в средние века с обликом художника традиционно были связаны представления об озорных и непристойных выходках, об уме пополам с придурью, то в Возрождении эти странности во многом отступают. Художник уже далеко не всегда демонстрирует «нео-трефлектированное» поведение своего круга, а, наоборот, в противовес экзальтированным и эпатирующим формам поведения культивирует медитативную сосредоточенность, одиночество, тишину, соединение чувственности и созерцательности.

В тех же случаях, когда художник являет свои «аномалии» и «выламывается» из общего ряда (скажем, при дворе Медичи или даже при дворе папы), то возникают новые аргументы в защиту своеволия художников. Так, Козимо Медичи склоняется к тому, что «редкие таланты — это небесные существа, а не ослы с поклажей», следовательно, нельзя мерить их общей меркой, а надо относиться к ним снисходительно и с пониманием. Художники в эпоху Возрождения были достаточно обеспечены, а если и возникали проблемы, то по причине развитого самосознания художника, не желающего поступиться своими творческими устремлениями, своей профессиональной гордостью, когда она приходила в столкновение со вкусом и капризом заказчика, особенно если речь шла о создании монументальных произведений, требовавших дорогих материалов и долгих лет работы.

Зачинателями Возрождения считаются художники *Мазаччо, Донателло* и *Брунеллески.* В их творчестве находят широкое претворение принципы Возрождения, связанные, прежде всего, с идеей *безграничности развития человеческих способностей.* Этот тезис сохраняет свою весомость на протяжении всей ренессансной культуры. Названные мастера активно претворяют и другое важнейшее представление — о *единстве законов, лежащих в основе развития человека и природы.* Этому способствали и новые художественные приемы —

завоеваний живописью трехмерного пространства, создание типа самостоятельно стоящей круглой статуи, не связанной с архитектурой, движение в сторону простых, гармоничных, изящных пропорций, когда совсем исчезает ощущение тяжести камня, сопротивления материала.

Идея единства законов развития человека и природы формировала взгляд на живопись как способную вобрать в себя максимум реалий окружающего мира. Зримую живописность всячески культивируют и подчеркивают. Почти любой сюжет «обогащается» животными, насекомыми, растениями — художник стремится посадить на кромку портрета птицу, жука или большую муху, поместить рядом красивый цветок.

Как пчела добывает мед только с самых ярких цветов, точно так же и художник должен отбирать в окружающем мире все самое совершенное, самое прекрасное. Такая эстетическая установка сознания мыслится в этот период как неоспоримая, как то, что способно привести к осуществлению ренессансного идеала. Идея создания на полотне иллюзии реальной жизни стимулировала разработку *теории перспективы* как особо важной науки для живописца, помогающей сделать зрение стереоскопичным, а предметы — рельефными и осязаемыми. Живопись вторгается в область скульптуры и с увлечением добивается иллюзии пластического объема на плоскости.

Следствием этих эстетических установок явились рационализм и наукообразность художественных теорий Возрождения, увлеченно разрабатывавших нормативы для композиторов, скульпторов, живописцев. Обсуждению законов перспективы, числовой симметрии, пропорции, анатомии много внимания уделил Леонардо да Винчи. Детальные своды художественных приемов мыслились как идеальный путь к воплощению прекрасного во всем его совершенстве.

В чем же причина того, что столь мощная созидательная энергия вдруг рухнула, почему способ ренессансного мышления оказался несостоятельным? Был ли трагический конец предопределен некими внутренними установками Возрождения, или имелись внешние причины, прервавшие поступательное развитие ренессансного стиля?

Прежде всего утопичным оказался главный тезис Возрождения, полагавшего, что *самое идеальное и совершенное имманентно* (внутренне присуще) *реальности,* надо только суметь извлечь и воплотить эти идеалы. В соответствии с этим Возрождение педантично искало неопровержимые компоненты идеального, демонстрируя их апофеоз в художественном творчестве. Бесстрашие в восхождении духа, соединенное с неустанной творческой активностью, рождало поистине невиданные образцы совершенства. Таковы «Сикстинская капелла» Микеланджело, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи и др. Отражало ли это величие реалии возрожденческой жизни? — Нет, все великое в его культуре осуществилось как захватывающая мечта, упоительная иллюзия, ожидание лучшего мира.

Реальная жизнь была жестокой и кровавой. Бешеные успехи ростовщичества и интриги, которые плелись вокруг него, провоцировали заказные убийства; в политической жизни действовал подкуп, враждующие кланы не стеснялись в средствах; о доносах друг на друга (в том числе и самих художников) не приходится и говорить. Все это была реальная почва жизни; ее «нестыковка» с творческим воодушевлением была не просто обычной несоизмеримостью желаний и возможностей. Глобальные установки Возрождения были заведомо утопичны, рисовали мир совсем не его красками.

Отметим хотя бы такое качество, как *принципиальную нетрагедийность* Возрождения: было бы неправильно искать трагедию даже у самого трагедийного художника Микеланджело. Л.М. Баткин точно подметил, что истоки трагедии обнаруживаются не в средоточии печальных образов, а в самых светлых произведениях, не в «Положении во гроб», а в «Рождении Венеры» и «Весне» Боттичелли; не в «Страшном суде» Микеланджело, а в его «Давиде».* Там, где Ренессанс достигал невозможного, где он порождал зримый идеал, там обнаруживается порог. Что возможно за этой «претворенной бесконечностью»? — Лишь эпигонство и формотворчество.

* *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 322.

Другими словами, недолговечность Ренессанса была сопряжена с *сочиненностью* и недолговечностью самих ренессансных идеалов. С одной стороны, творчество Возрождения полно праздничности, равновесия, открытости, соразмерности, а с другой — когда эти качества развиваются до предела, налицо колоссальное *духовное и художественное перенапряжение.* Возрождение творит с бесконечной уверенностью в том, что нужно и можно стремиться к абсолютному и при том — земному, к божественному и одновременно — человеческому. Эпоха убеждена, что над искомой цельностью несоединимых начал можно трудиться, максимально мобилизуя волевой порыв. Главное противоречие Ренессанса — *противоречие между абсолютностью умозрительного идеала и относительностью реальных возможностей обычного человека.* С большой исторической дистанции нередко снисходительно относятся к этому грандиозном порыву, не всегда по достоинству оценивая особое ментальное состояние, когда человек впервые так искренне, спонтанно, непосредственно поверил в свои силы. Ошибка заключалась в том, что сам по себе идеал подразумевает некую недостижимую норму. Осуществить идеал нельзя, потому что это означало бы превзойти идеал и лишить его идеальности. Идеал можно выразить, но нельзя остановить. Как и бесконечность в математике, идеал не может быть исчерпан в конечном результате, а ведь именно к этому бесстрашно шла художественная практика титанов Возрождения.

Любопытно, что на стадии высокого, позднего Возрождения близкие наблюдения по-своему высказывали художники и музыканты. Кастильони, в частности, говорит о *нежелательности соседства в музыке двух совершенных консонансов,* ибо оно ведет к некоторому однообразию совершенства, порождает пресыщенность и обнаруживает чересчур аффектированную гармонию. Не лучше ли разбавлять это монотонное совершенство диссонирующими интервалами — секундой или септимой, способными внести выразительное разнообразие?

Но изобретение новых художественных приемов не сулило спасения, ведь ренессансное стремление к совершенству не имело чисто эстетического характера, оно представляло собой глобальную мировоззренческую программу, глобальную идеологию, которая увлекла и сплотила всех, кто стремился к самоосуществлению. Поэтому если идеальная художественная правильность и могла быть смягчена ухищрениями вкуса, изобретением новых форм, то эстетические приемы были бессильны в отношении тотального мировоззренческого базиса Возрождения.

Уязвимость самих эстетических воззрений состояла в том, что бесконечная вера в возможности человека привела к убеждению о существовании неких абсолютных правил создания безупречного искусства. А раз правила существуют, их надо отыскивать и воплощать. Позже, когда «правила» начали тиражировать эпигоны, когда наступил *маньеризм,* в глаза стала бросаться искусственность многих теоретико-художественных построений.

Таким образом, нарастание тенденций кризиса обнаруживалось в самой внутренней логике развития ренессансной культуры, в ее исходных принципах. Красноречивы в этом отношении даже стилистические формы общения и переписки: повсюду можно встретить такие выражения, как «сверхчеловеческий», «небесный», «бессмертный», «божественный» и т.д. Причем названные понятия обращали не к античным персонажам, не к светским или духовным владыкам, а к друзьям и близким людям. Любые проявления человеческой жизни мыслились как «грандиозные», «превосходные», «великолепные» — от великолепного завтрака до роскошных похорон; и это отражало не просто манеру говорить, но и манеру мыслить, так как подобные изыски произносились чрезвычайно серьезно.

Устремленность к бесконечному, к абсолютному в период позднего Ренессанса вошла в открытое столкновение с не менее характерной тягой эпохи Возрождения к равновесию и гармонии. Данное противоречие побуждало культуру решать свои проблемы заново. Но все коллизии, возникавшие в последующие века в европейской культуре, все поэтапно

преобладавшие ответы отталкивались именно от этого исходного принципа, невозможность претворения которого обусловила трагизм и кризис ренессансного мироощущения.

Огромное достижение художественной практики и теории Возрождения состоит в том, что ценой собственных заблуждений, ценой отрицания себя они породили чрезвычайное богатство последующих поисков, позволили сложиться новоевропейской эстетической проблематике. Хотя Ренессанс уже в главных своих тезисах был обречен на гибель, тем не менее он дал жизнь таким образцам и формам творчества, которые продемонстрировали возможность дерзкого совмещения идеально-воображаемого и реалистического. В этом — непреходящий опыт и значение Ренессанса для последующих судеб художественного сознания.

1. Каковы общие черты, сближавшие художественную теорию и практику Возрождения и античности и в чем неповторимая специфика этих культур?

2. В чем состояли главные противоречия ренессансного художественного идеала, приведшие его к кризису?

ЛИТЕРАТУРА

Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935-1937. Т. 1-2.

Вазари. Жизнеописания. М., 1963.

Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. М., 1957. Т. 1—2.

Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952.

Мастера искусств об искусстве. М., 1966. Т. 2.

Переписка Микеланджело Буонаротти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. СПб., 1914.

Петрарка Франческо. Эстетические фрагменты. М., 1982.

Фиренцуола А. Сочинения. М.—Л., 1934.

Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981. Т. 1-2.

* * *

Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.

Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.

Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и проблемы ренессансного творческого мышления. М., 1991.

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1904-1906.

Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977. Т. 1—2.

Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975.

Карелин М.С. Очерки итальянского Возрождения. М., 1910.

Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. М., 1952.

Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982.

Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

Рутенбург В.И. Италия и Европа накануне Нового времени. М., 1985.

Хлодовский Р. И. Ренессансный реализм и фантастика//Литература эпохи Возрождения. М., 1967.

ГЛАВА 6. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII-XVIII вв.)

Культурно-эстетический смысл перехода от последовательного к параллельному развитию художественных стилей. Драматизм духовной жизни человека Нового времени, ее эстетико-философское осмысление и отражение в новых художественных тенденциях. Эстетические принципы барокко и классицизма. Противоречия художественной практики и ее эстетический анализ у Дидро. Эстетика Просвещения о соотношении спонтанных и разумных начал в художественном творчестве.

«Что последовало за Возрождением?» Подобные заголовки работ историков культуры, интересующихся послевозрожденческим развитием Европы, далеко не случайны. XVII век отличался отсутствием какой-либо единой позитивной программы, именно поэтому он не получил никакого названия. Если XVIII столетие вошло в историю как век Просвещения, то XVII воспринимается как время «исторического бездорожья». Мироощущение в этом веке максимально поляризовано. Ломка старых стереотипов, потребность и невозможность обрести новые — все это свидетельствует о спрессованном действии в тот период как созидательных, так и разрушительных сил.

Как известно, в XVII в. Европа вступила в эпоху Нового времени. Эта стадия культуры ознаменовалась прежде всего возникновением общества принципиально нового типа, не скованного жестко традицией и каноном. *Новационный тип общества* (в отличие от традиционного)— *это разомкнутое и относительно открытое общество, способное существовать и развиваться, лишь непрерывно модифицируя свою основу.* С точки зрения эстетики, чрезвычайно важное значение имеет то обстоятельство, что именно в XVII в. *последовательное развитие мировых художественных стилей сменяется их параллельным развитием, взаимодополняющим сосуществованием.* Если до этого в Европе готический стиль приходит на смену романскому, а затем сам сменяется ренессансным стилем, то в XVII в. почти одновременно возникают и развиваются большие мировые стили, имеющие наднациональный характер, охватывающие разные виды искусств, — *барокко и классицизм.*

Художественное сознание послевозрожденческих эпох формируется уже большим числом факторов, чем в предыдущие столетия. Интенсивно развивается как само художественное творчество, по-прежнему оказывающее существенное влияние на художественные установки современников, так и публичное обсуждение проблем искусства. Вопросы предназначения искусства, эволюции художественного вкуса, иерархии искусств становятся достоянием *художественной критики,* разрабатываются и самими мастерами искусства *(«эстетика снизу»).*

Сосуществование и параллельное развитие мировых художественных стилей подтверждало со стороны искусства своеобразие новой ситуации в культуре, разрушающей автоматизмы привыкшего к канонам восприятия. Самосознание отдельного человека также постепенно освобождается от пуповины группы, диктата родоплеменных регулятивов. Теперь, чтобы идентифицировать себя с определенными культурными и социальными группами, *требуется сделать выбор,* т.е. самому избрать круг ценностей, наиболее созвучных собственной индивидуальности.

Новые культурные условия расширяли и возможности *индивидуального начала* в художественном творчестве — возможности формирования авторских стилей, утверждения собственного художественного видения. Тем самым искусство получает новые стимулы «самодвижения». Обычно, когда требуется понять истоки возникновения новых жанров изобразительного или музыкального искусства, причины изменения направлений эволюции театра или литературы, всегда выявляется социальная подоплека этих процессов. Если до Нового времени подобные параллели еще выглядят более или менее прозрачно, то начиная с XVII в. картина существенно усложняется.

Искусство Нового времени отличается богатством художественных накоплений, традиций. Оно настолько утвердилось как достаточно самостоятельная сфера деятельности, что уже впрямую не связано ни с культовыми, ни с этическими, ни с политическими целями. Свободное сочинительство, комбинации всех известных приемов языка, неожиданные стилевые ходы заметно усиливают роль экспериментальных, игровых сторон искусства, отныне все в большей мере опирающегося лишь на *требование вкуса.* Отсюда и отмечаемые многими специалистами новые возможности самодвижения искусства, эволюционирующего не только под влиянием социальных или культурных факторов, но и под влиянием уже самого состоявшегося художественного опыта. На роль подобных «внутренних стимулов» развития искусства специальное внимание обратил Г. Вёльфлин, изучая эволюцию изобразительного искусства от XVII к XVIII в.*

* См.: *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М., 1995.

Если в эпоху Возрождения обсуждались преимущественно эстетико-гносеологические вопросы (отношения искусства и действительности), то в XVII в. акцент был перенесен на этико-эстетическую проблематику. Человек, его возможности, предназначение, приобретенные и врожденные качества находятся в центре внимания философов XVII-XVIII вв. Зондирование человеческих возможностей происходит максимально интенсивно. Ведь после Возрождения человечество прошло еще одну ступень исторического опыта: оно убедилось, что человеческая личность находится во власти тысячи сложных причин. Какой бы внутренней мощью, порывом, волей не обладал человек, ему не удается вырваться из природных и социальных уз, нередко формирующих судьбу человека вопреки его воле. Поиски искусства XVII-XVIII столетий также отличаются заинтересованным вниманием к человеку, усилием измерить его возможности, проникая в психологию, в анализ его внутренней, субъективной жизни. Эта доминанта пронизывает и искусство барокко, и искусство классицизма. Именно по этой причине искусство Нового времени так тяготеет к *драматическим сюжетам,* которые характерны для практики как барочной, так и классицистской драмы, художественной литературы, воссоздающих хаотичную картину мира, делающих акцент на видении мира как метаморфозы, на парадоксальности действительности, ее ожесточенной динамике.

Подобная окрашенность характерна и для философии XVII в. Основной тезис «Левиафана» Т. Гоббса — «война всех против всех» — в известной степени выражает доминанту мироощущения этого столетия. **Фрэнсис Бэкон (1561-1626), Томас Гоббс (1588-1679) и Джон Локк (1632-1704)** в Англии, **Рене Декарт (1596-1650) и Пьер Гассенди (1592-1655)** во Франции, **Бенедикт Спиноза (1632—1677)** в Нидерландах, **Готфрид Лейбниц (1646-1716)** в Германии — все философы, творившие в XVII в., старались выработать более или менее удовлетворительную философскую модель мира, которая не вполне удавалась, ибо в большинстве своем они придерживались точки зрения деизма, т.е. признания одновременного влияния двух противоположных начал. Р. Декарт, к примеру, выделяет две субстанции мира — умопостигаемую и телесную, причем ни одну из них он не признает в качестве ведущей. Если внимательно проанализировать систему доказательств в текстах классиков философии этой эпохи, то для каждого тезиса можно обнаружить свой контртезис.

Деистическое мировоззрение как нельзя лучше характеризовало состояние разорванности сознания, брожения умов. Открытия Н. Коперника и Г. Галилея, показавшие, что Земля не является центром Вселенной, выбили привычную почву из-под ног, поместили сознание современников в совершенно иную систему координат. Чрезвычайный интерес у мыслителей XVII в. вызывает проблема времени. Идея изменяемого, текучего времени как фона и условия человеческого бытия, когда мир в каждую историческую секунду уже не равен самому себе, а пребывает в постоянной трансформации, захватывает воображение современников.

В какой степени жизненный путь человека зависит от личной активности, а в какой он предопределен объективными обстоятельствами, — этот рефрен заявляет о себе в самых разных философских системах, выступает специфическим сюжетом протестантской этики. Представление о картине мира как иррациональной, хаотической, динамичной соседствует с усилием проанализировать конфликты, вывести «формулу» сложной борьбы противоположных начал.

На этом фоне вполне закономерно возникновение такой стилевой формы, как барокко. Барокко полнее других стилей совмещало в себе полярные полюсы, выразительнее отражало разорванность самосознания культуры XVII в. В наибольшей степени барокко претворилось, пожалуй, в архитектуре. Итальянский скульптор и архитектор *Л. Бернини* по праву считается классиком этого стиля. Для архитектуры и скульптуры барокко характерны *импульсивность, динамика, чрезмерность* и, в какой-то мере, *мистицизм.*

Предельное выражение стиля барокко в музыке проявилось в оратории; этот жанр пришел из средних веков и Возрождения. Барочная оратория отличается особой помпезностью, стремлением к внешним эффектам, необычайной пышности, которой она достигает в Новое время. В некоторых ораториях использовалось до двенадцати четырехголосных хоров, подтверждая репутацию этого жанра как пышного барокко в музыке.

В живописи стиль барокко во многом представляет Рубенс. В широком смысле как о барочных художниках можно говорить о *Рембрандте* и *Веласкесе.*

В искусстве барокко усилена сторона телесности, плотной материальности, которую сильная динамика лишает былой ясности и определенности. В большинстве живописных произведений происходит разрушение линейного восприятия в пользу живописного, *начинает доминировать не рисунок, а цветосветовые отношения.* Такими тонкими приемами изобразительное искусство передает новое чувство жизни. В картинах Веронезе, Бассано, Тинторетто контур сливается с окружающим, а само ощущение формы переходит с поверхности предметов в глубину, усиленную напряженными цветовыми оттенками красочной феерии. Для нового живописного направления характерно появление открытого мазка, размывающего замкнутую цельность отдельных цветовых плоскостей и порождающего своеобразную живописную вибрацию. Часто в портретах и натюрмортах контуры отдельных предметов не прорисованы, материально-осязательная выразительность передается гаммой цветовых и световых бликов, уходящих в сгущения мрака. С одной стороны, эти приемы родились «наощупь» в процессе субъективных экспериментов, с другой — они очень точно передали ментальное состояние эпохи, нарастание черт пессимизма, меланхолии, тревоги, т.е. объективно смогли углубить символику искусства.

Безусловно, разрушение законченных классических форм — в самой природе барокко. Это качество сообщает барокко простор воображения, неограниченные возможности шутки и игры. Мастера барокко сознают: *искусство сильно не только тем, что способно к наблюдению действительности, но и непредсказуемым творческим порывом, не только правилом, но и неправильностью.* Привлекательность художественного мира основана не столько на воспроизведении окружающих логических связей, сколько на алогизмах, парадоксах, соединении несоединимого. Изобретая новые приемы композиции, обманывая ожидания зрителей, барокко дает большую пищу для воображения. Последнее обстоятельство существенно поднимает роль *реципиента,* т.е. того, кто воспринимает искусство. Акцент художественного творчества не только на объективных сторонах действительности, но и на стремлении через особые языковые средства усилить креативное, творческое начало, дающее пищу интеллектуальным и эмоциональным способностям самого индивида, заставляет обсуждать объективные и субъективные основы художественного вкуса.

Эта линия нашла отражение в философских размышлениях об искусстве. У большинства философов не только XVII, но и XVIII в. среди сочинений не оказывается работ о самоценной эстетической природе искусства. Философия пока еще застыла на рассуждениях о *вспомогательной роли* искусства в совершенствовании человека; значение художественных произведений ограничивают помощью в преодолении аффектов, воспитании нравственных качеств личности.

Активно обсуждали проблемы художественного вкуса англичанин **Дэвид Юм (1711—1776),** создавший трактат «О норме вкуса», француз **Шарль Баттё (1713—1780),** автор труда «Изящные искусства, сведенные к единому принципу». В эстетической проблематике заметно перемещение внимания с фигуры художника на фигуру реципиента — читателя, зрителя, слушателя. В полный голос звучит идея о том, что судьба произведения искусства во многом зависит от того, кто и как его воспринимает. В этой тенденции проявился особый интерес к уникальности индивидуального опыта, внутреннего мира личности, формирующего разные художественные установки. Относительность вкуса расценивается как норма. Б. Паскаль, рассуждая об этой проблеме, замечал, что в истории можно

обнаружить «эпохи блондинок и эпохи брюнеток». Подвижность эстетических приоритетов — исторический факт, подтверждающий отсутствие безусловных и абсолютных канонов.

Искусство XVII—XVIII вв., отличаясь вниманием к драматическим сюжетам, вовлекало в область творческой переработки огромный массив негативных, противоречивых явлений. Большинство философов подходят к осмыслению этой практики в духе аристотелевской идеи о возможности преодоления художественной формой негативного содержания. На фоне традиционных решений такого рода, сдобренных обильными пресно-морализаторскими суждениями, особое место занимает яркая фигура английского мыслителя **Бернарда Мандевиля (1670—1733)**, автора нашумевшего произведения «Басня о пчелах». Мандевиль выступил с резкой критикой тех философов, которые признавали существование врожденной предрасположенности человека к добру и красоте, данной природой. Он утверждает: «То, что делает человека общественным животным, заключается не в его общительности, не в добродушии, жалостливости или приветливости, не в других приятных, привлекательных свойствах. Самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособленным к жизни в самых больших, в самых счастливых и процветающих обществах, являются его наиболее низменные и отвратительные свойства».* Басня произвела сильный эффект. В ней открыто разрабатывались тезисы, прямо противоположные возрожденческим установкам. Мандевиль шаг за шагом двигается в этом направлении и развивает свою логику. Он пишет: «То, что мы называем в этом мире злом, как моральным, так и физическим, является тем великим принципом, который делает нас социальными существами, является прочной основой, *животворящей силой и опорой всех профессий и занятий* без исключения; и в тот самый момент, когда зло перестало бы существовать, общество должно было бы прийти в упадок, если не разрушиться совсем».** В адрес тех, кто хотел бы возродить «золотой век», Мандевиль с сарказмом замечает, что в таком случае они должны быть готовы не только стать честными, но и питаться желудями.

---

* *Мандевиль Б.* Басня о пчелах М., 1974. С. 45.

** Цит. по: История эстетической мысли. М., 1985. Т. 2. С. 282.

Жесткая концепция Мандевиля явилась попыткой прервать инерцию мышления, порождавшую штампы наподобие такого: «человеческая природа от рождения не хороша и не плоха, поддается совершенствованию» и т.п. По-своему это был смелый шаг — непредвзято оценить человеческую сущность через всю сложность отношений биологического и социального, определяющую содержание реальных действий. Особое внимание Мандевиль уделил роли цивилизации в этом процессе, которая сама нередко ставит человека в условия, провоцирующие авантюрность, смену ролей и т.п. Мандевиля критиковали за то, что он не просто говорил о «маргинальных» сторонах человеческой личности, но фактически акцентировал их как *универсальные, неизменные* свойства его натуры. Косвенно в произведении Мандевиля прочитывается попытка в той или иной мере объяснить поиски, происходящие в это время в искусстве, не чурающемся отрицательных характеров и отрицательных героев.

Драматизм душевной жизни человека Нового времени, противоречивость и углубление личностного начала чрезвычайно усилили эту тенденцию. Напряженные эмоциональные контрасты, сгущенная динамика послужили вместе с тем своеобразной питательной почвой для ряда искусств, в частности — музыки. В сущности, XVII столетие дало человеку *самое музыку* как *свободное от церковных рамок искусство, развивающееся в самостоятельных крупных формах.* Секуляризация музыкальных жанров позволила музыке вырваться на волю, она начинает обогащать себя множеством выразительных средств и приемов. На рубеже XVII-XVIII вв. возникает опера. Первые авторы, обратившиеся к оперному творчеству, — *К. Монтеверди, К. В. Глюк, Ж. Б. Люлли, Г. Перселл.* Начальный образец этого жанра — так называемая *опера-сериа,* отличавшаяся определенной структурой, которой композиторы

придерживались около двух столетий. В опере-сериа главенство принадлежит арии, речитативу отводится служебная роль, а значение хора и ансамблей сведено к минимуму.

Этот жанр положил начало возникновению музыкального тематизма нового типа, ориентированного на пение солистов, а не хора. Для человека появляется возможность выразить все сокровенные стороны своего внутреннего мира. Принципиально новое, что было открыто музыкой послевозрожденческой эпохи, состояло в *разработке приемов перерастания одной образной индивидуальности в другую.* Как уже отмечалось, в полифонии мелодическое развитие остается тождественно самому себе, оно может расцвечиваться гармонически, но там нет перерастания одной лейтинтонации в другую.

В оперной музыке, наоборот, не просто сопоставляются контрастирующие темы, но дается связанная галерея индивидуализированных картин-образов; новая индивидуальность в музыкальном развитии рождается, как правило, *из противоречий начального образа.* Во второй половине XVII и в XVIII в. опера становится общедоступным зрелищем, одним из самых популярных жанров. Данное обстоятельство важно понимать, оценивая своеобразие установок художественного сознания того времени. Происходит широкий художественный взаимообмен — итальянские оперы проникают во Францию и Германию, произведения французских и немецких авторов — в Италию. Демократические шаги в развитии оперы выразились и в том, что на рубеже XVII-XVIII вв. возник такой новый жанр, как *опера-буффа.* Одно из первых произведений этого направления — «Служанка-госпожа» *Дж. Перголези.* В отличие от оперы-сериа в опере-буффа преобладает не солирующий голос и ариозное пение, а ансамбль. Наиболее развернутые ансамбли украшали стремительно развивающиеся финалы опер, выступавшие узлами интриги. На развитие драматургии оперы-буффа значительное влияние оказало творчество *Гольдони, Лопе де Вега, Кальдерона* с богатым опытом быстрых, молниеносных мизансцен.

Новую эстетическую платформу обретает и драматический театр во Франции, где еще в XVI в. возникают первые профессиональные труппы. Спустя столетие большую популярность завоевывает творчество *Мольера,* сумевшего сделать себе имя на сочинении не трагедий («высокого» театрального жанра), а комедий, необычайно высоко поднявшего статус этого жанра.

Драматический театр в большей степени испытал влияние классицизма, нежели барокко. В определенном отношении классицизм был продуктивным художественным явлением, хотя его ходульные схемы нередко подвергались острой критике. Классицистская драматургия и эстетика классицистского представления стремились максимально поднять профессиональный уровень театрального искусства. С одной стороны, классицизм культивировал некие идеальные нормы, искал особые приемы пластической выразительности для разных чувств, состояний, так или иначе диктовал правила их воплощения в жесте, в позе, в интонации. Но, с другой стороны, тщательная шлифовка художественных приемов помогала достижению целостности и завершенности образов и сцен, убедительной композиции всего спектакля. Требовательная эстетика классицизма в определенной мере выступала заслоном на пути скороспелого творчества, способствовала подъему мастерства и профессионализма в разных видах искусств.

Одним из самых ярких и тонких теоретиков просветительской эстетики, стремившихся к соединению поэтичности и страстности с тщательно отработанным мастерством, явился **Дени Дидро (1713-1784).** Выдающийся мыслитель и художественный критик опубликовал большое число трудов по теории театра и драматургии («Парадокс об актере», «Беседы о "Побочном сыне"»), изобразительного искусства («Салоны...»), эстетических и философских эссе, трактатов, памфлетов. Обсуждая вопросы театральной эстетики, Дидро восставал против игры «нутром», неспособной обеспечить устойчиво высокий уровень исполнения. По-настоящему зажечь зал, по его мнению, может не тот актер, который отдается на волю спонтанного чувства, а тот, который сохраняет холодную голову и точно выверяет воздействие интонаций своей речи, жестов, мизансцен. Французский просветитель стремится

найти золотую середину между искренностью внутренних движений и их отточенной пластической выразительностью.

Уязвимые стороны классицистской эстетики выразились в ограниченных возможностях, которые она предоставляла для воплощения сложных психологических состояний, передачи своеобразия национально-исторических характеров. Продуктивным классицизм оказался для тех форм творчества, которые носили монументальный характер. В известной мере любое сильное тоталитарное государство (каким была и Франция на протяжении XVII—XVIII столетий) всегда тяготеет к классицистским монументальным формам, воплощающим идеи порядка, рациональности, единения. Без огромных материальных вложений, без сильного государства не могли бы быть воздвигнуты такие величественные памятники, как дворцово-парковый комплекс Версаль, Дом инвалидов, Лувр и др. Постоянной поддержки и больших субсидий требовало содержание больших театральных трупп. Отмечая роль абсолютизма в стимулировании художественного творчества, французский историк С. Шайюзо даже склонен считать, что «во всем мире не сыскать людей, которые больше бы любили монархию и высказывали бы больше ревности к ее славе, чем актеры».*

---

* Цит. по: *Бордонов Ж.* Мольер. М., 1983. С. 130.

К XVIII в. экстатическое, импульсивное и мистическое мироощущение, столь сильное в начале Нового времени, постепенно гаснет, и XVIII столетие в большей мере проходит под знаком классицизма, нежели барокко, хотя последнее все еще действенно проявляет себя в живописи и в архитектуре. Нисхождение иррациональных сторон в социальной психологии к концу XVII в. отмечает и Р. Мандру, обративший внимание на принципиально новое толкование в то время феномена колдовства. О колдовстве теперь говорят лишь в двух аспектах: либо как о психической патологии, болезни человека, либо как об откровенном мошенничестве.* Оба этих взгляда свидетельствуют о росте сциентистских настроений человека.

---

* См.: *Мандру Р.* Магистраты и колдуны во Франции в XVII в.//История ментальностей. М., 1996. С. 174-179.

События в общественной жизни и культуре конца XVIII столетия еще сильнее трансформируют сознание современников: *возникает искренняя вера в бесконечные возможности разума, в силы самого человека.* Необходимо бесстрашно возделывать возможности разума, и он в конце концов приведет человечество «куда надо». Такой лейтмотив объединяет мыслителей и художников самых разных позиций. Рационально разработанные общественные установления явились фундаментом выступлений деятелей французского Просвещения в пользу республиканского правления, организации парламента и т.п. Интеллектуальные лидеры XVIII в. убеждены в существовании и возможности открытия оптимальных законов, способных усиливать гражданские добродетели, помочь формированию гражданского общества. Вместе с тем деятели Просвещения твердо стоят на земле и отдают себе отчет в том, что человек эпохи предпринимательства — существо отнюдь не альтруистическое, а в значительной степени эгоистическое. Интересы потребления, частная собственность — это священно, это то, что движет человеком. Но здесь у просветителей обнаруживается противоречие. С одной стороны, для них характерен взгляд на человека как на фигуру *«аллегорическую»,* т.е. в известной мере идеальную, которую можно успешно воспитывать, формировать, к чему и призвано искусство. С другой стороны, они отмечают в человеке сильные *природные инстинкты,* способные сокрушить любые рациональные установления.

Сами фигуры просветителей в определенной мере олицетворяют противоречия своего времени. Обращает на себя внимание противостояние в трактовке предназначения и возможностей искусства позиций Д. Дидро и **Жан-Жака Руссо (1712-1778)**. Руссо остро

скептически относился к оценке общественных функций искусства: в условиях глубокого падения нравственности, считал он, с помощью искусства «украшают гирляндами цветов железные цепи, сковывающие людей, заглушают присущее людям сознание исконной свободы, заставляют их любить свое рабство, превращая их в то, что называется цивилизованными народами».* Дидро, отличающийся рафинированным вкусом, напротив, возлагает на искусство большие надежды. Он много размышляет об историческом подходе к критериям художественности, о понятии правды и правдоподобия в искусстве, сам создает художественные произведения.

---

* *Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве М.-Л., 1959. С. 67.

Немецкое Просвещение в XVIII столетии представлено именами **Иоганна Иоахима Винкельмана (1717-1768)**, создавшего «Историю искусств древности» и пропагандировавшего античный идеал «невозмутимости, благородной простоты и спокойного величия», а также **Готхольда Эфраима Лессинга (1729-1781)**. В получившей известность работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Лессинг отстаивает мысль о *расширении искусством своих границ в новейшее время.* Оно подражает теперь «всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть». Художник призван подчинять красоту основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность.* Устанавливая границы между поэзией и живописью, Лессинг одержим идеей борьбы с эстетическими принципами классицизма и его ориентацией на абстрактно-логический способ типизации.

---

* См.: *Лессинг Г.Э.* Избранные произведения. М., 1953. С. 396—397.

Особняком в XVIII столетии стоит фигура английского теоретика искусства и художника **Уильяма Хогарта (1697—1764),** проявившего последовательность в отстаивании *относительной самостоятельности эстетических принципов* в оценке искусства, критиковавшего «протоптанную стезю рассуждений» о тождестве художественной и нравственной красоты.

Разброс идей среди самих просветителей иллюстрирует дилеммы этой эпохи. Восемнадцатое столетие только и ставило вопросы, ответить на которые, как позже писал О. Бальзак, было призвано столетие девятнадцатое. Общая панорама художественной практики позволяет судить, что в Новое время искусство уже в полной мере ощущает себя деятельностью самодостаточной. Существенные для эпохи этические проблемы, становясь предметом искусства, претворяются в совершенной художественной форме, позволяющей избежать прямой дидактики и морализаторства. Исторически сложившийся уровень художественного вкуса выражает себя в требовании *полноценного художественного переживания* — лишь в зависимости от этого условия в произведении способны проявиться привходящие этические, политические, религиозные мотивы.

Искусство, таким образом, окончательно освободилось от «подпорок» религиозного или морализаторского обоснования, в то время как в эстетике XVIII в. осмысление этого процесса еще запаздывает. Имеющиеся эстетические теории искусства в подавляющем большинстве носят распыленный характер, проблематика их весьма традиционна: искусство и окружающий мир, искусство и воспитание человека. Просветители еще не готовы сформулировать мысль об искусстве как деятельности, имеющей оправдание в самой себе. Трактаты большинства философов XVII и ряда XVIII в. позволяют предположить, что они мало интересовались искусством, нередко плохо знали его и отводили ему подчиненную роль. А если и писали о нем, то большей частью свысока, снисходительно и весьма назидательно. Если в конечном счете Бэкон, Гоббс, Локк, Декарт, Спиноза, Лейбниц и оказали влияние на развитие теории искусства, то скорее *контекстуально,* своей разработкой общефилософских методов анализа, нежели эстетикой.

Только во второй половине XVIII в. положение начинает меняться. В середине столетия в Германии работает философ **Александр Готлиб Баумгартен (1714—1762),** который впервые вводит сам термин «эстетика». Эстетическая проблематика постепенно начинает перемещаться с периферии в центр философских систем. Именно на германской почве, в Йене, в среде интенсивного общения философов, художников, литераторов эстетика начинает вбирать в себя все богатство интеллектуальных поисков, становясь важнейшим компонентом, венчающим философские рефлексии.

Семнадцатый и восемнадцатый века оставляют впечатление удивительно противоречивого времени, резкого столкновения идей, сосуществования полярных точек зрения на природу человека, искусства и мироздания. Обсуждение вопросов художественной теории опиралось преимущественно на традиционные категории эстетики — мимезис, катарсис, мера, гармония, симметрия, композиция и другие, сложившиеся ранее. Исключение составила категория художественного вкуса, введенная в XVII в. и привлекшая внимание к роли индивидуального аспекта в суждении об искусстве, показавшая, что *в любой процесс художественного восприятия «встроен» субъективный компонент.* Творчество романтиков, пришедшее не смену просветителям, не только формулирует принципиально новый взгляд на искусство, но и вырабатывает *особый язык теоретической мысли об искусстве,* обогащенный новыми понятиями и категориями.

/. В каких философских, эстетических и художественных явлениях отразилось мироощущение XVII в. как века «исторического бездорожья»?

2. Какова историко-культурная основа возникновения и разработки эстетической категории художественного вкуса?

ЛИТЕРАТУРА

Бёрк Э. Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1978.

Буало. Поэтическое искусство. М., 1957.

Винкельман И.И. История искусств древности. Л., 1933.

Вольтер Ф.М.А. Эстетика. М., 1974.

Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.

Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936.

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

Музыкальная эстетика стран Западной Европы XVII-XVIII вв. М., 1971.

Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. М.-Л., 1959.

Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973.

Хогарт В. Анализ красоты. М., 1958.

Хоум Г. Основания критики. М., 1977.

Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975.

* * *

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.

Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913.

Голенищев- Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975.

Де ла Барт Ф. Французский классицизм в литературе и искусстве. Киев, 1903.

Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.

Иванов И.И. Французский классицизм. М., 1901.

Ингарден Р. «Лаокоон» Лессинга//Его же. Исследования по эстетике. М., 1962

Искусство XVIII века. М., 1977.

История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., 1963.

Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.

Машкин А.П. Эстетическая теория Баттё и лирика Державина. Казань, 1916.

Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени//Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982.

Моисеева Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980.

Морозов А.А. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века//Русская литература. 1962. № 3.

Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.

Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

Сакулин П.Н. История новой русской литературы. Эпоха классицизма. М., 1918.

Свидерская М.И. Становление нового художественного видения в итальянской живописи на рубеже XVI—XVII веков и творчество молодого Караваджо//XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVII века//Советское искусствознание. 1976. № 2.

ГЛАВА 7. КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА РОМАНТИЗМА

Причины возникновения романтического мироощущения в искусстве и эстетике. Воплощение идеи универсальной личности в художественном творчестве и теории искусства. Теория иронии Ф. Шлегеля. Достижения романтизма в психологическом обогащении художественного языка. Самоценный статус искусства в эстетике романтиков.

Термин «романтизм» возник гораздо раньше, чем художественное движение, развернувшееся в Европе в конце XVIII — начале XIX столетия. До XVIII в. эпитет «романтический» указывал на некоторые особенности литературных произведений, написанных на романских языках (т.е. не на языках классической древности). Это были *романсы,* а также *романы* и поэмы о рыцарях. В конце XVIII в. «романтическое» понимается гораздо шире: как *авантюрное, занимательное, старинное, самобытно-народное, далекое, наивное, фантастическое, духовно-возвышенное, призрачное, удивительное* и даже *пугающее.* В качестве литературного термина это слово впервые появилось у **Новалиса (1772-1801),** а в качестве музыкального — у **Эрнеста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822).**

Романтизм как течение художественной практики и теории вовлек в свою орбиту разные виды искусств и состоялся в разных странах. Учитывая известную «тотальность» романтизма, хотя хронологически и не очень длительную, ряд исследователей считают возможным и практикуют написание этого понятия с заглавной буквы. В Германии романтизм представляют эстетики, писатели, музыканты, связанные с иенской школой: **Вильгельм Генрих Вакенродер (1773-1798), Людвиг Тик (1773-1853),** братья **Август Шлегель (1767-1845) и Фридрих Шлегель (1772—1829),** уже упоминавшиеся Новалис, Гофман; во Франции — **Виктор Гюго (1802—1885), Альфред де Мюссе (1810-1857), Мари-Жозеф Шенье (1764-1811);** в Англии — **Сэмюэль Тэйлор Колридж (1772—1834), Уильям Вордсворт (1770— 1850), Джордж Гордон Байрон (1788-1824), Перси Биш Шелли (1892-1822);** в Италии — **Джакомо Леопарди (1798-1837).**

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, возлагавшего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, с реакцией на углубление острых противоречий цивилизации. Романтики резко дистанцировались от современного им экономического и социального порядка, считая его недостойным человеческой личности. Протест вызывали, с одной стороны, способы производства, формировавшие «частичного» человека, лишавшие его целостности и универсальности; с другой — усредненно-трезвый, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущий к искажению природы человека. В творчестве романтиков разных стран можно обнаружить ставший хрестоматийным конфликт между художником-энтузиастом и бюргером. Главный враг романтиков — «филистер в ночном колпаке», а главная опасность,

подстерегающая художника в обществе буржуа — это «серый поток буден, лишенный грозного обличия и словно бы незаметно уносящий день за днем человеческие жизни, не делая различия между художником и обывателем».* Торжество расчетливой заурядности противно духу любой художественной активности, ибо оно хочет принудить и художника носить «котелок приказчика на голове пророка».

---

* *Батракова С.П.* Искусство и утопия. М., 1990. С. 102.

Главный пафос и фундаментальное основание эстетики *л* художественной практики романтизма — увлеченность *идеей защиты универсальности человеческой личности.* Этот тезис — один из основных, которыми очень дорожили романтики. Возникавшие параллели с универсализмом Ренессанса в романтическом движении стушевывались отсутствием тех примет *объективности,* которыми было наделено искусство Возрождения.

Романтики настаивают на том, что главный смысл поэзии и искусства вообще состоит в воспроизведении глубин человеческого духа, сколь высоких, столь и непостижимых. Объективная действительность сплошь состоит из масок, она обманчива, имеет второй и третий планы и по этой причине не может выступать для искусства питательной почвой, а, напротив, отрицательно воздействует на художественное воображение. Отсюда выглядит обоснованным перемещение акцента на возможности *внутренней интроспекции* в художественном творчестве, *культивирование сильных переживаний и страстей,* которые сами по себе тотальны, захватывают целиком, а значит, воплощают и некий универсальный опыт. Неизбежное при такой эстетической программе разрушение прежних устойчивых способов формообразования нередко сопровождалось абсолютизацией субъективности. Август Шлегель подтверждает: «Романтическая поэзия выражает тайное тяготение к хаосу».

Чем было вызвано стремление представить художественно незавершенное, аморфное, хаотическое как ценность? Оно отразило разорванное сознание рефлектирующего человека, пытающегося найти смысл, свое место в жизни *через проникновение в метафизику бытия, эзотерику, мистицизм и попытаться тем самым расширить свое сознание.* Проникновение в то, что лежит *за* явлением, в невыразимые сущности, безусловно, не может быть выражено в какой-то жесткой системе, устойчивой художественной форме. Отсюда — достаточно острая критика романтиков за анархию формы. В качестве примера можно сослаться на роман Фридриха Шлегеля «Люцинда» (1799), который Ф. Шиллер назвал «вершиной современной бесформенности и извращенности». Это произведение соединяло в себе массу жанров и полностью отвечало одному из лейтмотивов романтической теории искусства (в противовес классицизму) о том, что никакого обособления жанров нет и не должно быть. Совмещение в одном произведении жанров рассказа, письма, сказки, аллегории, лирической поэзии, рассуждения — это и был тот «космос универсальности», который наиболее адекватно, по мысли романтиков, способен воплотить полноту жизни.

Ориентация романтиков на такие характеристики художественного творчества, как *открытость, бесконечность, незавершенность, текучесть,* в соединении с идеями *полноты, целостности, всеохватности* искусства приводила к новым продуктивным результатам. Если корни стремления к целостности, всеохватности, универсальности можно обнаружить в Возрождении, то импульсивность, динамика, хаотичность, культ внутренних переживаний — характерные признаки барокко. По-своему подтверждая действенность художественно-исторической памяти, романтизм интегрировал эти как будто бы противоречивые ориентации.

Новые усилия ознаменовались достижением художественной целостности гораздо более сложного типа, совмещающей множество полюсов, которые прежде не могли бы предстать в единстве. Некоторые критики романтизма считали, что декларируемый универсализм выступает как дилетантский, поверхностный, пустой. При этом они ссылались на колоссальные планы ряда творцов, которые так и не были реализованы до конца. Действительно, порой сами названия работ романтиков-эстетиков говорят сами за себя:

«Фрагменты», «Критические фрагменты», «Идеи» и т.д.* В значительной мере — это «осколочные» высказывания, часто меткие, глубокие, метафоричные, но не всегда выстраивающиеся в систему. Однако именно против системы и восставали романтики, настаивая на *невыразимости* глубинных сокровенных истин, побуждая художника к максимально интенсивной метафоричности языка, захватывающей образности.

---

* См.: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1.

Огромное значение романтики придавали деятельности субъекта: с одной стороны, субъекта творчества, а с другой — субъекта восприятия. Их многочисленные трактаты позволяют заключить, что романтики старались так или иначе *моделировать характер личностного воздействия искусства.* Много веков прошло в европейской культуре, пока искусство смогло состояться как самоценный и суверенный вид деятельности, свободный от какой-либо функциональности. И вот в эпоху романтизма, в эпоху триумфа самораскрытия воли художника, когда не существует никаких преград для создания произведений, имеющих ценность в самих себе, вдруг обнаруживается желание *расширить зону действия искусства, направить его потенциал вовне.* Тем самым романтизм как бы обозначил пограничный период, когда искусство, с одной стороны, набрало максимальную творческую высоту как самодостаточная творческая сфера, а с другой — *вновь пытается выйти за пределы себя,* но теперь уже демонстрируя в своих связях с действительностью отношение *не вассала, а сюзерена.*

Эта невиданная ранее «самонадеянность» искусства, мыслящего себя средоточием важнейших истин и смыслов бытия, обнаруживается и в новом взгляде на художника как исполнителя столь величественного замысла. Теперь он уже не мастер создания художественных иллюзий действительного мира, а Творец, Демиург, от которого ожидают много большего.

Не раз подчеркивается романтиками такое качество нового искусства, как невыразимость. Язык романтической мысли — особый инструмент, отличающий способы теоретического и художественного высказывания. Грандиозные цели романтиков художник-демиург осуществляет через поэтические философемы, «зашифрованные» иносказания. При этом в качестве высшей ценности рассматривается *то особое внутреннее состояние,* которое испытывает человек в момент художественного переживания. В этом отношении романтики очень близки И. Канту, неоднократно утверждавшему, что *процесс художественного восприятия представляет собой гораздо большую ценность, чем его результат.*

Романтики стремятся уйти от логического рационализма классицистских приемов, неизбежно навязывающих подневольность мышления, когда накатанные клише автоматически склеиваются в предложения. В противовес этому они выдвигают прием, называемый *потенцированием,* означающий выявление *дополнительных возможностей слова, испытание его способности к саморазвитию.* Отсюда — культивирование углубленного метафоризма в слове, стремление сделать поэзию максимально философичной, напитаться средневековой эзотерикой, обогатить повествование притчевой символикой, почерпнутой из народного фольклора. *И.Х.Ф. Гельдерлин, Г. фон Клейст, К.В.Ф. Зольгер, У. Блейк, Д. Китс* — все эти авторы философичны в силу того, что само слово в их текстах оказывается чрезвычайно многозначным, играет разными гранями смыслов, когда одни переходят в другие.

Поэзия, отмечает Новалис, все время меняет «точки зрения и уровни освещения», все это складывается в нескончаемый процесс игры, который ценится сам по себе как процесс превзойдения себя, самопревышения. Подобное самопревышение не могло быть достигнуто приемами классического искусства, его отличала невыразимость, глубина внутренних переживаний, а это и есть то, что возвышает человека, возвращает ему ощущение полноты переживания жизни.

Заметно, что, когда сами романтики стремились описать свои метод, они тщательно избегали определений. Само их искусство обнаруживает *не предел, а беспредельность.* Новалис так писал о поэзии: «Есть особое чувство поэзии, поэтическое настроение в нас. Поэзия личностна, и поэтому ее нельзя описать и определить. Кто непосредственно не знает и не чувствует, что такое поэзия, тому никогда не объяснить это. *Поэзия есть поэзия».*

Романтики любят пользоваться такими силлогизмами, которые представляют ценность сами по себе, в силу своей смысловой плотности и многозначности. Способность к сильному внутреннему переживанию ценна для романтиков прежде всего тем, что она возвращает человеку *ощущение личного достоинства.* Человека может возвысить не только художественное, но и религиозное переживание, нравственное воодушевление. Однако только художественное переживание свободно от заданных рамок, способно сообщить *свободу и самодеятельность* импульсам человека. Художественно-созидательное отношение к окружающему миру помогает ослабить зависимость от него, *превзойти* этот мир.

Утверждая особую ценность внутренней жизни, немецкие романтики обращаются к разработке такого важного для них понятия, как *«ирония».* Теория иронии развита несколькими авторами, в основном Ф. Шлегелем в его рецензиях «О Лессинге» и «О Мейстере» Гете, в наброске «О непонятности»; кроме того, в ряде произведений Тика и Зольгера. Все эти работы выявляют *метафизический смысл романтической иронии,* играющей незаменимую роль в процессе возвышения человека.

Романтическая ирония имеет дело с понятиями *безусловного* и *обусловленного.* Понятие безусловного наиболее ценно для романтиков, ибо *все обусловленное несвободно,* в какой бы сфере оно не располагалось. Ф. Шлегель пишет, что ирония создает настроение, «которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь надо всем обусловленным, включая и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность».*

---

* Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 117.

Отсюда культивирование таких приемов, как острота. Остроту Ф. Шлегель определяет как взрыв связанного сознания. Связанное сознание — это рассудочное мышление, окостенелое в неподвижных, односторонних, непротиворечивых понятиях. В этом смысле ироническое противоположно рассудочному. Одно-единственное *аналитическое* слово может потушить любой смысл, способно сделать банальной любую похвалу. Но если отношение к тому или иному явлению *ироническое,* то это служит *возвышению и смысла самого явления, и того, кто о нем судит.*

Иронический субъект — человек, наделенный ироническим мироощушением, оценивается Ф. Шлегелем как в высшей степени свободный, произвольно творящий и себя, и окружающий мир. Однако где развивается ирония, там она рано или поздно трансформируется в самоиронию. Любой иронически мыслящий человек и художник делает предметом и объектом иронии самого себя, т.е. противостоит в своем ироническом отношении не только реальному миру, но и *самому себе.* Такое бесконечное возделывание иронии ведет к болезненному развитию рефлексии — как бы сам собой снимается вопрос об общезначимом идеале и начинает возобладать принцип относительности всего существующего. Уникальный потенциал иронии заключается в том, что благодаря ей человек приобретает бесконечные силы как *самосозидания,* так и *самоотрицания.* Ироническое мироощущение, старается убедить Ф. Шлегель, способно спасти человека перед лицом крайних противоречий, которые несет мир. Вместе с тем бесконечно развиваемая рефлексия, сомнение во всем, ироническое подозрение не только окружающего мира, но и собственных внутренних порывов позволяют оценить крайнюю иронию как путь, ведущий к сумасшествию. Человек способен легко утратить меру иронического отношения и запутаться во всей этой сложности.

Тотальная ирония как способ мышления и образ жизни быстро порождает отчаяние, в таком состоянии человек отказывается от поиска прочной основы мира, всюду обнаруживает

лишь шаткость бытия, приходит к глубокой внутренней неудовлетворенности. Таким образом, ирония как особый способ обыгрывания мира, дающий ощущение свободы, рождающий иллюзию независимости субъекта от жизни, полна противоречивых последствий.

Поиски романтиками новых путей в эстетической теории и художественном творчестве не нашли широкого понимания у современников. Позиции романтизма были ориентированы на искушенную интеллектуальную публику, составлявшую небольшой слой. Существенное значение имело и то, что элитарные аристократические круги, как и значительная часть образованной публики, тяготели к художественной практике, основанной на принципах классицизма. «Классическое — здоровое, романтическое — больное», — эта мысль И.В. Гете разделялась многими его современниками.

В итоге романтики имели крайне незначительную аудиторию (интерес ко многим из них начинает расти после их смерти). Возникает противоречие между первоначальными посылками (возвратить человеку утраченную целостность через приобщение к универсализму художественного мира) и отсутствием читателей, которые разделяли бы это желание. Болезненно переживая такую ситуацию, романтики начинают утверждать, что художник может творить и для самого себя либо еще для одного-двух человек, которые его понимают. Постепенно перестал издаваться журнал «Атеней» как не собиравший читательской аудитории. Духовная элитарность романтиков, как и рафинированность художественного письма, постепенно привела их к крайней изоляции.

Критики творчества романтиков приписывали последнему и такую «заслугу», как распространение принципов *декаданса,* понимаемого как *эстетизация процесса уничтожения жизни.* Романтики действительно оказались сильны не столько позитивной программой, сколько разработкой приемов отстранения от жизни, ее духовно-художественным преодолением, в том числе и средствами иронического отношения. Однако ирония (даже превращаясь в самоиронию) выступает, конечно, в качестве не столько эстетизации процесса уничтожения жизни, сколько созерцательного, чисто художественного отношения к серьезным и большим социокультурным проблемам. Здесь являет себя подчеркнутая относительность существующего, пессимистический взгляд на возможность претворения идеала.

Наряду с острыми противоречиями романтизм имел и неоспоримые заслуги. Так, несомненно влияние романтиков на *обогащение лексических средств в поэзии, музыке, живописи.* Склонность романтизма противостоять жанровому делению искусств, *утверждать формы художественного синтеза* была чрезвычайно прогрессивной для этого времени. Развенчивая классицистскую теорию высоких и низких жанров, романтическое творчество шло на смелые эксперименты и на деле доказало продуктивность художественного взаимодействия. Обменные процессы между разными видами искусств всегда способствовали обогащению языка друг друга. Приверженность романтиков идее *органической целостности художественного переживания, воссоздающего все богатство жизненного опыта в его неразложимости,* послужила выработке тонких *средств воплощения разнообразных психологических состояний.* Разрабатывая новые приемы недосказанности и невыразимости, романтизм во многом возделал почву для символизма — художественного течения, развернувшегося в конце XIX в.

Завершающие стадии романтического творчества не имеют единой хронологии и в разных странах различны. Наиболее продуктивной почва романтического искусства оказалась для музыки, интенсивно продолжавшей развиваться в этом лоне в то время, когда романтическая литература и живопись уже нисходят. Формирование музыкальных выразительных средств романтизма можно обнаружить еще в конце XVIII в. в творчестве Л. ван Бетховена. Первая половина XIX столетия ознаменована деятельностью музыкантов-романтиков Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона. В 50-х годах XIX в. главой веймарской школы, вокруг которой сгруппировались композиторы, был Ф. Лист. В это же время активно творили Г. Берлиоз, И. Брамс, Р. Вагнер.

Таким образом, творчество музыкантов-романтиков охватывает все XIX столетие; специалисты говорят даже о романтизме начала

XX в., имея в виду позднее творчество Рихарда Штрауса. Словом, эстетические принципы романтизма способствовали широкому обогащению музыкально-выразительных средств: были введены новые аллитерации и диссонансы, обогащена динамическая сторона гармонии, изобретены неустойчивые аккорды, усиливавшие состояние напряжения, требовавшего разрешения. Грандиозную революцию в сфере оперного искусства осуществил Р. Вагнер. Даже неискушенный в музыке человек почувствует, что оперы этого композитора не похожи на оперы его предшественников. Основное новаторство Р. Вагнера состояло в том, что он добивался размывания архитектоники отдельных музыкальных номеров (арии, дуэта, ансамбля), вовлекая их в сквозное музыкально-драматическое действо. Композитору удалось по-своему воплотить принцип «тотальности романтического переживания» в художественном моделировании длящегося, неослабного напряжения на протяжении всего акта. «Вагнер мучает по целым актам, не давая ни одной каденции», — отмечал позже Римский-Корсаков.

Завершая обсуждение этой темы, можно заключить, что эстетика романтизма есть прежде всего эстетика человеческой свободы. Подлинно значительное и человеческое, по мысли романтиков, свершается не вне, а внутри самой личности. Не следует преувеличивать роль объективного мира: законы вероятности, любили повторять романтики, существуют для людей, лишенных воображения. Достоинство человека состоит в возможности свободного осуществления себя, чему как нельзя более содействует сфера искусства.

Находиться под властью искусства — значит освободиться от власти действительности, именно в таком состоянии и можно принадлежать самому себе. Отпущенное на волю воображение позволяет строить себя, расширять и превышать себя. В возможности жить полноценной и многообразной внутренней жизнью романтики видели условие возвращения человеку ощущения подлинности его бытия, возвышение его достоинства.

В творчестве романтиков, пройдя сквозь сложные историко-культурные лабиринты, восторжествовала идея *самоценности искусства.* При этом оказалось, что, только обретя цель в самом себе, искусство смогло взять на себя важную культуросозидательную роль восполнения ущербности человеческого бытия. Таким образом, можно зафиксировать определенный парадокс: искусство становится по-настоящему незаменимым, когда, казалось бы, максимально сосредоточивается на самом себе; другими словами, *только через воплощение принципов самодостаточности художественного творчества искусство смогло реализовать себя как уникальная деятельность, значимая и за своими пределами.* Близкое понимание природы и возможностей искусства в значительной мере перешло и в немецкую классическую эстетику.

1. Какие черты художественной теории и практики романтизма свидетельствуют об интеграции опыта Ренессанса и барокко?

2. По мнению романтиков, процесс художественного переживания способен возвращать целостность человеческой личности. На чем основана эта трактовка?

ЛИТЕРАТУРА

Байрон Дж. Г. Дневники. Письма. М., 1963.

Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.

Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М., 1977.

Гофман Э.Т.А. Письма, высказывания, документы. М., 1987.

Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.

Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978.

Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

Немецкая романтическая повесть. М.—Л., 1935. Т. 1-2.

Новалис. Фрагменты. Харьков, 1914.

Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972.
Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1-2.
Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956.
Эстетика американского романтизма. М., 1977.
Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
* * *
Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1974.
Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли. М., 1994.
Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.
Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891.
Гейне Г. Романтическая школа//Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 6.
Голосовкер Я.З. Поэтика и эстетика Гельдерлина//Вестник истории мировой культуры. 1961. № 6.
Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975.
Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.
Игнатов С.С. Э.Т.А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914.
Карлейль Т. Новалис. М., 1901.
Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.—Л., 1965.
Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Тверь, 1992.
Смирнов А.А. Испанский романтизм//История западной литературы (1800-1910). М., 1914. Т. 3.
Федоров Ф. Эстетические взгляды Э.Т.А. Гофмана. Рига, 1972.

ГЛАВА 8. НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Искусство и эстетическое как примирение духовной свободы и природной необходимости в эстетике Канта. Теория искусства и эстетического воспитания Шиллера. Своеобразие искусства и художественного символа в философии Шеллинга. Гегель о природе эстетического и исторических судьбах искусства.

Период немецкой классической эстетики приходится на вторую половину XVIII — первые десятилетия XIX в. Ее основу составили теоретические концепции **Иммануила Канта (1724-1804), Фридриха Шиллера (1759—1805), Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга** (1775-1854) и **Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770-1831).** Обращает на себя внимание хронологическое совпадение этого периода с романтизмом и отчасти с Просвещением. Действительно, при всей преемственности философско-эстетических систем названных мыслителей их становление отмечено противоречивостью. Так, в течение определенного периода Кант и Шиллер сами выступали с позиции просветителей; эстетическая и философская эволюция Шеллинга позволяет рассматривать последнего и в рамках немецкой классической эстетики, и в рамках романтизма.

Эстетическое знание Канта, Шеллинга и Гегеля включено в контекст их общефилософской системы, выступающей в качестве некоей универсальной модели всего существующего. Эстетические учения более поздних этапов уже утрачивают это качество системности, обращаются к анализу отдельных аспектов и сторон философии искусства. Таким образом, в лице немецкой классической философии мы наблюдаем своего рода *последнюю попытку европейской культуры представить целостное знание о всех аспектах существующего мира в рамках всеобъемлющей теоретической системы.*

Внимание к эстетике у каждого из перечисленных мыслителей было вызвано не столько специальным интересом к искусству, сколько стремлением разработать необходимые компоненты, придающие завершенность философской системе. Язык теоретиков немецкой классической эстетики очевидно сложнее, чем их предшественников. На первый взгляд кажется, что философы излагают свои суждения в чрезвычайно затуманенной и абстрактной форме, имеющей отдаленное отношение к художественному творчеству и искусству. Вместе

с тем через оперирование максимально обобщенными понятиями, углубление диалектического метода мышления эти авторы смогли *вывести обсуждение эстетической проблематики на новый уровень,* поднять теоретическую планку эстетических доказательств и выводов. После немецкой классической эстетики уже нельзя было теоретизировать по поводу искусства так, как это делали, к примеру, представители эстетики классицизма или Просвещения, зачастую сближаясь с беллетристикой, опираясь на философию «здравого смысла».

В эстетических воззрениях Канта наиболее интересен второй, так называемый критический, период его творчества, когда он создал наиболее значительные произведения: «Критика чистого разума» (1781), «Критика практического разума» (1788) и «Критика способности суждения» (1790). В центре «Критики чистого разума» — гносеологическая проблематика, фундаментальные вопросы, встающие перед любым философом: в какой мере познаваем мир, в какой мере человек способен проникать в его суть и подчинять его себе. Тщательно анализируя отношения «окружающий мир — субъект», Кант выявляет границы познания («вещь в себе») и приходит к заключению, что формы связи мира и познающего его человека основаны на отношениях *необходимости.*

Совсем иная сфера человеческой активности — сфера морали, практического поведения, в которой человек выступает как существо *свободное,* самостоятельное, не обусловлен внешней необходимостью. Таковы важнейшие идеи «Критики практического разума», предмет которой составляет этическая проблематика. После написания этих двух больших работ Кант был поставлен перед фактом: исследованные области распадались на отдельные философские русла. Одно из них — человек в ипостаси познающего, подчиняющегося необходимости субъекта, другое — человек, предоставленный в волеизъявлении самому себе, свободный. Потребовался новый шаг, приведший к созданию главного эстетического труда — «Критики способности суждения», в котором предметом анализа выступает искусство, природа художественного восприятия и художественного творчества. Эта работа и была призвана перекинуть мостик между двумя предыдущими «Критиками...». Сфера искусства выступает в ней областью, где человек, движимый необходимостью, и человек, реализующий свободу, предстают в интегрированном единстве этих отношений. Таким образом, сама внутренняя логика философского поиска побудила ученого к погружению в мир эстетики, которая стала завершающим этапом, венчающим все предыдущие философские построения.

Притягательность и авторитетность кантовской эстетики объясняются умением мыслителя тонко понять и представить своеобразие художественной сферы. Природу искусства он трактует как соединение противоположных начал: эмоциональности и разума, логики и интуиции, чувственного и понятийного знаний. В сфере художественного творчества примиряются разные полюса человека действующего, думающего и человека чувствующего. Одно из центральных понятий кантовской эстетики — понятие *«целесообразность без цели», развивающее толкование бескорыстной природы художественного восприятия и художественного удовлетворения.*

Восприятие произведения искусства демонстрирует, что интерес к нему не связан ни с дидактикой, которую можно вычерпать из художественного содержания, ни с тем, что оно может способствовать расширению границ жизненного опыта. В процессе художественного восприятия возникает своеобразная *игра познавательных сил,* ведущая к *самопревышению человеческого существа.* Сложную диалектику художественного восприятия и обозначает понятие «целесообразность без цели». Эту формулу можно расшифровать следующим образом: начальное «включение» воспринимающего субъекта в литературный сюжет, логику взаимодействия живописных или музыкальных образов обнаруживает точки соприкосновения между художественным содержанием и познавательной способностью человека, т.е. некую «целесообразность». Вместе с тем процесс постижения искусства не ограничивается рамками внутреннего «правила» или «целесообразности» как некоего системообразующего принципа этого произведения. Искусство сильно не только ясным

построением формы, но и игрой, алогизмами, обманом ожиданий. «Нерациональное пространство» произведения искусства стимулирует игру познавательных способностей, которая в итоге делает *процесс* художественного восприятия более важным, чем *результат.* Искусство ценно тем, что позволяет расширить человеку границы своего сознания, пережить продуктивные минуты самопревышения. Действие углубленной ассоциативности, отпущенного на простор воображения, — все эти формы внутренней активности Кант ценит очень высоко. Нельзя не заметить близости этих положений Канта эстетике романтизма.

Искусство представляет собой интегрирующее звено, примиряющее силы необходимости (мир природы) и силы свободы (область нравственных деяний). Искусство должно казаться свободным «от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было только продуктом природы».* Все естественное, отмечает Кант, прекрасно, когда имеет вид сделанного человеком, а искусство прекрасно, если походит на природу. Этими высказываниями философ развивает свое понимание эстетически совершенного. Природа прекрасна в случае, если ее творения пробуждают идею целесообразности, будто бы они специально созданы для эстетического удовольствия. И наоборот, все создания рук человеческих совершенны в той мере, в которой демонстрируют иллюзию природной органики.

---

* *Кант И.* Собр. соч.: В 6 т. М,, 1965. Т. 5. С. 321.

Такой взаимопереход «естественности» и «искусственности» для Канта очень важен. Ведь только созерцание эстетического совершенства сообщает гармонию игре познавательных способностей. Эта гармония оказывается возможной благодаря единому принципу строения предмета созерцания, единству, которое указывает на общую основу строения и человека, и окружающего мира.

«Все жестко правильное, — замечает Кант, — имеет в себе нечто, противное вкусу; его рассмотрение нас долго не занимает, и, если только оно не имеет своим намерением познание или определенную практическую цель, оно наводит скуку».* Эстетически плодотворным отсюда оказывается все то, что будит воображение, способствует игре познавательных способностей человека. Искусство всячески культивирует эту человеческую способность. «Красота в природе, — пишет Кант, — это прекрасная вещь, а красота в искусстве — это прекрасное представление о вещи».** При восприятии искусства важны не столько сами качества объекта, сколько то, что человек в процессе переживания способен *обнаруживать в самом себе.*

---

* Там же. С. 327.

** Там же.

Все прекрасное в искусстве возникает только благодаря творческой активности гения, который его создает. Погружаясь в художественное переживание, наши силы воображения приходят в движение, душа получает оживляющий принцип. «Этот принцип, — пишет Кант, — есть ни что иное, как способность изображения эстетических идей; под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватным ему».*

---

* Там же. С.320.

Кант много думал над тем, в какой мере понятийный анализ способен адекватно передать все богатство художественного содержания. В самом деле, ведь художественная критика базируется на том, что так или иначе переводит художественное произведение на язык понятий, стремится «выпаривать» из произведения его смысловой фермент. По

существу же художественное содержание в принципе невыразимо никаким другим способом. Вербальный язык — это совсем иной инструмент осмысления мира, чем его образное претворение.

В итоге Кант формулирует следующую антиномию. Тезис гласит: «Эстетическое суждение невозможно обсуждать, поскольку оно не основывается на понятиях». Антитезис таков: «Эстетическое суждение при всей вариативности возможно обсуждать, поскольку оно основывается на понятиях». Кант приходит к заключению, что художественная критика возможна только в том случае, если критик, публицист не просто передают содержание художественного произведения через логическую схему, а стремятся воссоздать ту атмосферу, ауру, которая выражает и его подтекст. Глубина проникновения в эстетическую идею, по Канту, определяется не столько осмыслением результата художественного восприятия, сколько состоянием человека в процессе восприятия, т.е. степенью вовлеченности в восприятие всего его существа, активностью в момент наивысшего напряжения сил. Эстетические идеи стремятся к чему-то, лежащему за пределами опыта, и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума. Поэтому цель деятельности истинного художественного таланта состоит в том, чтобы достигнутое им изображение не только было невыразимо на языке понятий, но *могло бы само понятие расширить до бесконечности.*

Такое понимание художественного творчества для Канта чрезвычайно дорого. Произведение искусства несет в себе возможности богатой ассоциативности, будит воображение, посылает новые импульсы игре наших внутренних сил. «Существует такая видимость, с которой дух играет и не бывает ею разыгран. Через эту видимость создатель ее не вводит в обман легковерных, а выражает истину». Тем самым Кант ставит определенные границы авторскому произволу. Это уже не теория искусства романтиков, которые согласились бы с тем, что автор играет и хочет разыграть, развивая парадоксы, остроумие, иронию и пародию. Кант стремится дистанцироваться от такой крайности. Искусство — сфера незаинтересованного, бескорыстного духа, «целесообразность без цели», однако «фермент» художественности не способен проявиться через случайный и пустой материал. В искусстве представляет интерес не всякое содержание, а лишь такое, которое мысль фиксирует как сущность, как явленную необходимость, внутреннюю тенденцию. Эти идеи Канта оказались близки сформулированной позже мысли Гегеля о том, что можно обсуждать проблему не только *классической формы* в искусстве, но и *классического содержания.*

Много времени посвятил кенигсбергский мыслитель обоснованию высокой роли гения в искусстве. Путь, по которому развивается творчество художника, основан *не на правиле рассудка, а на естественной необходимости внутренней природы гения.* Сама природа гения дает искусству правило, «поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану придумать их или сообщить другим», — пишет Кант.* Следовательно, и судить гения невозможно по тем правилам и критериям, которые сложились в искусстве *до него.* Любой новый шаг в истории искусства может состояться только в том случае, если перед нами появился автор, превосходящий предыдущих, изобретающий собственный язык, собственную форму и таким образом устанавливающий новые критерии художественности. Критерии художественности, таким образом, не являются раз и навсегда данными.

---

* Там же. С. 323-324.

Здесь Кант вплотную приблизился к идее о том, что само понимание искусства, сложившееся в той или иной культуре, время от времени способно перерастать себя, наполняться новыми смыслами, для чего всякий раз требуются новые теории, новые обобщения.

Таким образом, эстетическая разработка Кантом проблем искусства в итоге разрешает основную антиномию его философии — обосновывает возможность перехода от чувственного возбуждения к моральному интересу без какого-либо насильственного скачка. *Уникальная природа произведения искусства обнаруживает способности к примирению противоположных начал бытия — идеального и реального, эмоционального и разумного, теоретического и практического, необходимости и свободы.*

В отличие от Канта, у Шиллера интерес к вопросам эстетики в большей степени был обусловлен современными ему социокультурными факторами, нежели задачами создания завершенной философской системы. Шиллера занимают вопросы целостной природы человека, тенденций его эволюции, размышления над негативными процессами утраты человеком своей универсальной природы. Интенсивное развитие производства ведет к дифференциации функций, превращает человека в придаток машины, порождает феномен «частичного человека». Индивид в современном мире более не способен выступать как свободное и самодеятельное существо. Греку придавала форму всеобъединяющая природа, а современному человеку — всеразъединяющий рассудок.

Вину за утрату человеком своей универсальности Шиллер возлагает на спонтанное развитие цивилизации: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа».* Греки ощущали *естественно,* мы ощущаем *естественное,* замечает мыслитель, выявляя дистанцированность современного человека от мира, утрату им органической связи с окружающей средой. Развитие рефлексии губит непосредственные порывы, приводит к искажению человеческого существа, одностороннему развитию его отдельных способностей.

---

* Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1959. Т. 6. С. 265-266.

Подобно Канту, Шиллер считает, что некоей изначальной интегративностью обладают искусство и красота. Любое прекрасное явление в равной мере чувственно и духовно, в одинаковой степени пробуждает активность разума и эмоций. В какой мере искусство оказывается способным в новом, изменившемся мире выступать уникальным средоточием противоположных начал, т.е. сохранять свою классическую природу? Проблемам эволюции природы искусства и его возможностей в современном мире посвящены два основных теоретических труда Шиллера: «О наивной и сентиментальной поэзии» и «Письма об эстетическом воспитании».

Под «наивной поэзией» Шиллер понимает искусство классической античности, под «сентиментальной» — современное ему искусство. Через сопоставление этих начал Шиллер и прослеживает глобальные исторические тенденции художественного творчества. Несмотря на качественные изменения, искусство продолжает сохранять свою природу целостной модели универсума, средоточия его разных полюсов. Следовательно, через художественное восприятие, путем погружения в мир художественного сотворчества человек способен компенсировать ущербность и искривленность своей натуры. Сейчас, когда над человечеством нависла угроза, только красота может прийти к нему на помощь и своей живительной силой залечить ту рану, которую нанесла человеку цивилизация.

Целостная природа искусства — залог способности искусства «додавать» каждому человеку то, чего он лишен в реальной жизни. Человека, излишне схематичного, засушенного, рационального, искусство наделяет эмоциональной теплотой и отзывчивостью, возможностью чувствовать, сопереживать. В человека, излишне аффектированного, искусство благодаря своим качествам ясности, цельности, языковой отточенности, композиционной завершенности способно привносить элементы логики и рассудочности. Таким образом, Шиллер впервые в истории в развернутой теоретической форме обосновал положение о том, что красота спасет мир. Характерно, что в эстетических системах немецкой классической эстетики искусство и красота выступают как синонимы. Как бы не

менялись исторические критерии художественности, они так или иначе коррелируют с понятием красоты, — этот тезис выступает как принципиально важный и не подвергающийся сомнению.

Поскольку произведение искусства самой своей природой мобилизует все уровни психики человека, актуализирует в процессе художественного восприятия весь спектр его логических, интуитивных, эмоциональных способностей, постольку систематические контакты с искусством могут помочь человеку нивелировать искривленность своего существа, свести к минимуму негативное влияние цивилизации. «Эстетическое творческое побуждение, — пишет Шиллер, — незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье веселое царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека основы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением, как в физическом, так и в моральном смысле».* Красота, таким образом, есть не что иное, как «свобода в явлении», т.е. вновь трактуется как своеобразный пограничный феномен, которому под силу *чувственно воплощать невыразимые духовные сущности* и, напротив, *конкретным образам и явлениям сообщать символическую неисчерпаемость*.

---

* Там же. С. 355.

Первоначальное эстетическое восприятие всегда тянется ко всему необычному, новому. В этом проявляется еще грубый, неоформленный вкус. Становление человека как духовного существа связано с развитием *способности наслаждаться видимостью;* именно эта способность свидетельствует о вступлении дикаря в человечество. «Реальность вещей — это их дело, а видимость вещей — это дело человека, и дух, наслаждающийся видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит».* Эта мысль Шиллера была, несомненно, близка Канту.

---

* Там же. С. 344.

Много внимания Шиллер уделяет обоснованию своеобразия художественно-прекрасного по сравнению с морально-совершенным. Искусство способно осуществлять свои большие гуманистические цели, лишь оставаясь принципиально неутилитарным. Понятие искусства поучительного (дидактического), как и искусства улучшающего, по мысли Шиллера, — очевидный нонсенс, ибо *ничто так не противоречит понятию красоты, как стремление сообщить душе определенную тенденцию.*

«Произведение искусства должно отражать в себе и острый ум, который его задумал, и любящую руку, которая его выполнила, веселый и свободный дух, который его избрал и представил».* Поэтому истинная красота искусства присутствует там, где мы находим *прекрасное воспроизведение* в отличие от *воспроизведения прекрасного.* Речь, таким образом, идет о том, что безобразное в действительности может трансформироваться в прекрасное в искусстве. Тем самым фиксируется неотъемлемая связь критерия художественности с *общими качествами формы, в* большей мере со *способом художественного претворения объекта,* чем с имманентным качеством самого объекта.

---

* Там же. С. 353.

Отдавая себе отчет в том, что современный мир таков, каков он есть, и его не переделать, Шиллер прогнозирует: достижение совершенства в художественном произведении со временем будет становиться все более и более сложным, продуктивные способности творца наталкиваются на сопротивление неблагоприятного материала. «С возрастанием количества материала, связуемого в единство, становится труднее задача свободы, и тем неожиданнее ее удачное разрешение».* В этих словах есть интересный ключ для понимания движения искусства. На каждой стадии исторического развития художник

вынужден добиваться нового типа художественной целостности, опирающегося на реалии усложнившегося противоречивого мира. Искусство прогибается под тяжестью угрожающих человечеству проблем, а порою и само пускает болезненные побеги. Какой должна быть позиция художника: может быть, для сохранения незамутненной продуктивности творческой сферы лучше отстраниться от разрушительных тенденций реальности, игнорировать их? Подобный путь, по мнению Шиллера, был бы искусственным, оранжерейные условия подорвали бы саму способность искусства являть истину в чувственной форме. В любых условиях художник призван выстраивать художественно-содержательную панораму, отмеченную глубоким проникновением в реальность, но ему следует *избегать опасности попадания в плен существующего.*

* Там же. С. 100.

Художник призван находить такие способы творческого воплощения реального мира, которые, позволяя не поступаться внешним материалом, в итоге обнажали бы положительный полюс действительности. В этой связи Шиллер говорит о неограниченных возможностях гуманистического искусства, рождающегося под знаком «должного» общественного устройства. «Свободою давать свободу» — такова, согласно Ф. Шиллеру, итоговая формула воздействия искусства, призванного возродить человеческое в человеке.

Эстетические взгляды Шеллинга стали известны в самом начале XIX в. Если Шиллер резко негативно относился к идеям и художественной практике романтизма, то теория искусства Шеллинга в определенной мере близка романтикам. Прекрасное и искусство Шеллинг определяет как «бесконечное, выраженное в конечном». Искусство выступает у него как эманация абсолютного, являя в каждом отдельном произведении тождество объективного и субъективного (т.е. соответственно бессознательного и сознательного). Очевидно иррациональное понимание Шеллингом объективной стороны художественного творчества — она действует на художника как неведомая бессознательная сила, «побуждая его к высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной».* Но наиболее удивительное, по словам Шеллинга, заключается не столько в существовании противоположных способностей, сколько в возможности их соединения и действовании в единстве, в слитности. Взаимодействие бессознательных и сознательных сторон не поддается рациональному осмыслению. Но ведь и универсум во всей своей полноте заключает многое из того, что еще не освоено сознанием. Именно поэтому каждый отдельный результат такого взаимодействия, т.е. произведение искусства, *несет отпечаток целостности окружающего мира, сохраняя в себе и ту его часть, которая непостижима в реальной жизни,* способна выступать лишь как предмет созерцания.

---

* *Шеллинг Ф.В.Й.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 380.

Как и Кант, Шеллинг приходит к выводу о невозможности представить художественное содержание посредством понятий, настойчиво подчеркивает бесконечность смыслов как неотъемлемый и ценный признак произведения искусства. Начальный импульс художественному восприятию посылает *чувственный, конкретный* образ литературы, живописи, музыки. Вместе с тем его содержание не ограничивается той эмоциональностью, которая рождается с помощью тембра, ритма, цвета, света, объема, линии и т.п. Самая большая тайна искусства, считает Шеллинг, состоит в том, что художественный образ, рожденный индивидуальной волей автора, способен обретать качество *всеобщности,* свойства *символа с присущей последнему неисчерпаемой глубиной.*

Основной способностью, свойственной произведению искусства, в виду этого нужно считать «бесконечность бессознательности (синтез природы и свободы)», — считает Шеллинг. Каждое произведение заключает в себе невыразимое начало, неисчерпаемый смысл, допускает бесконечное количество толкований, чем и определяется своеобразие

настоящего искусства в противоположность искусственным и преднамеренным созданиям. Художественная одаренность — это особое качество, с помощью которого искусству удается совершить невозможное, а именно «бесконечную противоположность преодолеть в ограниченном своем произведении».

По мнению Шеллинга, подлинному искусству удается выразить абсолют, общезначимое независимо от природы изображаемых объектов. Подобно Шиллеру, он размышляет над тем, как искусство должно обращаться с безобразными явлениями в окружающем мире. Так, живопись «может изображать низменные вещи лишь постольку, поскольку они, составляя противоположность идее, все же являются ее отражением и представляют собой символическое наизнанку».* По этой же причине положительный эффект способны вызывать и уродливые создания мифологии, так как «признано, что эти образцы, вместе взятые, суть все же идеалы, но только *перевернутые идеалы,* и благодаря этому они снова включаются в сферу прекрасного».**

---

* *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М., 1966. С. 273.

** Там же. С. 98.

Художник может строить свое произведение только на негативных образах; в известной степени это будет способствовать знакомству человека со сферой зла, поможет ему более осознанно построить свою жизнь. Неоднократное обращение философа к анализу образного строя искусства — несомненная реакция на активно обсуждаемую со второй половины XVIII в. проблему безобразного.

В эстетике получила известность и теория символа Шеллинга. Философ различает такие понятия, как схема, аллегория и символ. Под схемой он понимает такой способ изображения, когда *особенное изображается через общее.* Язык схемы — максимально общий. В аллегории же, наоборот, *общее созерцается через особенное.* Таковы, скажем, многочисленные живописные аллегории Справедливости, Права, Возмездия и т.п. Символ есть синтез того и другого. В нем достигается *полное тождество общего и особенного, предмета и идеи.*

Символ в искусстве интересен не только тем, что он отсылает к чему-то (т.е. своей знаковой стороной), но и тем, как он выражен, представлен зримо. То есть внешняя чувственная оболочка символа, оказывающая непосредственное эмоциональное воздействие, является важнейшим компонентом смыслообразования.

Как теоретик, близкий идеям романтизма, Шеллинг отводит особую роль в достижении художественного совершенства преобразующей силе самого художника. Красота произведения искусства не исчерпывается одной лишь нравственной сущностью утверждаемых идеалов. В художественном творении ценным в первую очередь представляется то, *как* художник соотносит круг изображаемых предметов с материалом искусства. Работа художника над формой всякий раз уникальна. От нее зависит, превратится ли обрабатываемый материал в произведение искусства. «Так, высшая мудрость и внутренняя красота художника может отобразиться во вздорном или безобразном того, что он изображает, и только в этом смысле безобразное может стать предметом искусства, причем в этом отображении безобразное как бы перестает быть безобразным».*

---

* Там же. С. 273.

Вслед за своими предшественниками Шеллинг утверждает взгляд на *искусство как имеющее ценность само по себе, выступающее в качестве высшего принципа человеческой деятельности.* В искусстве претворен *целостный* человек в совокупности всех возможных жизненных ипостасей; в этом — залог гуманистического воздействия художественного творчества, свободного от любого практического интереса.

Большое эстетическое наследие Гегеля вобрало в себя буквально всю теоретическую проблематику, обсуждавшуюся в науке до него. Ему принадлежит концепция глобальной

исторической эволюции искусства, в которой философ выделял три стадии: символическую (искусство Востока), классическую (искусство античности) и романтическую (с конца средневековья до начала XIX в.). Главный стимул эволюции — взаимодействие материального и духовного начал в художественном творчестве, соотношение которых приводит в конечном счете к превалированию духовного (максимальное развитие рефлексии) и истончению материального. С этой концепцией связана и гегелевская теория лидирующих видов искусств, демонстрирующая на романтической стадии апофеоз музыки и лирической поэзии. Несмотря на очевидный схематизм концепции исторической эволюции искусства, Гегелю удалось нащупать ряд действительных пружин, определявших реальное бытие и миграцию видов искусств в истории.

Все существующее, как и сменяющие друг друга формы духовной деятельности, есть *результат саморазвития абсолютной идеи,* которая по-своему являет себя в искусстве, религии, философии. «Все существующее истинно лишь постольку, поскольку оно является существованием абсолютной идеи»* — такова исходная посылка гегелевской философии. Прекрасное есть та же абсолютная идея, но выступающая в адекватном ей чувственном проявлении.

---

* *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 28.

Одно из важнейших свойств прекрасного состоит в том, что, выступая как *всеобщее понятие в чувственном образе* («абсолютная идея в ее внешнем инобытии»), оно снимает односторонность теоретического и практического отношения: прекрасное явление превращает «несвободную конечность» в «свободную бесконечность».

Гегель стремится понять особое предназначение искусства в жизни человека, рассматривает наиболее распространенные точки зрения на этот счет. Имеющиеся ответы абсолютизируют, на его взгляд, отдельные возможности и стороны искусства, упуская из виду его субстанциальное ядро. Таковы, к примеру, взгляды, согласно которым ценность искусства заключается в его способности пробуждать в нас чувства, заражать «волнениями души», а также предположение о том, что искусство может служить средством морального воздействия.

Что касается первой точки зрения, замечает Гегель, то искусство, возбуждая эмоции, с равным успехом может как укреплять наши высокие побуждения, так и внушать эгоистические и корыстные намерения, поэтому данная способность выступает как формальная. Кроме того, аффективная сторона искусства не обнаруживает его специфики по сравнению с аналогичным воздействием красноречия, религиозных культов.

Что же касается способности морального совершенствования, то искусство в самом деле преуспело в смягчении страстей, придании им культурного характера. Изображая необузданную силу страсти, оно доводит до человека все ее губительные последствия и тем самым «нежными руками освобождает человека от природной зависимости и поднимает его над ней».* Но если моральное совершенствование рассматривать не как имплицитное (внутренне присущее природе художественного языка) содержание, а в качестве всеобщей цели искусства, то мы опять впадаем в заблуждение. В таком случае чувственная образная форма искусства оказывается ненужным придатком, пустой оболочкой, а связанные с ней моменты любования, занимательности, наслаждения выводятся за скобки и объявляются второстепенными.

---

* Там же. С. 55.

Главная ошибка подобных теорий заключается в том, что *они ищут цель искусства вне самого искусства,* т.е. ищут его понятие *в чем-то другом, чему искусство служит средством.* Но вопрос о цели искусства далеко не равнозначен вопросу о его пользе. Искусство может быть понято, только исходя из себя самого. Оно не нуждается во внешних

критериях и масштабах, которыми можно было бы измерить его ценность. Высшая субстанциальная цель искусства, делает вывод Гегель, состоит в том, что *искусство раскрывает истину в чувственной форме.*

Произведение является продуктом искусства лишь в той мере, в какой оно порождено человеческим духом. Важнейшая особенность искусства заключается, по мнению Гегеля, *в возможности человека как духовного существа удваивать себя в созидаемых им образах внешнего мира.* Воплощая себя во внешнем, человек подчиняет себе природный мир, созерцает себя и получает возможность во внешней форме насладиться реальностью самого себя. Более того, только воплощая внутреннее содержание во внешнем (искусство), человек получает возможность сохранить себя как целостность.

Трудность и сложность положения, которое складывается в современной ему художественной практике, Гегель объясняет тем, что глубокое изображение развития существующих конфликтов доступно не всем искусствам. Произведение искусства не может остановиться на изображении антагонизмов и раздвоенности, было бы неправильно, считает философ, фиксировать безобразное само по себе, если оно не находит разрешения. Задача искусства — показать преодоление противоречия, не дать свободной красоте погибнуть в антагонизме. В пластических искусствах, где образ имеет статичный характер, изображение развития и преодоления противоречия невозможно, поэтому пластическим искусствам разрешено не все из того, что вполне можно позволить драматической поэзии.

Гегель много размышляет над дилеммой: искусство, замкнутое в мире вымысла и фантазии, *прекрасное, но неистинное;* и искусство, вбирающее все стороны противоречивой, низменной, недостойной действительности, *истинное, но далеко не прекрасное.* Философ предостерегает от противопоставления этих двух миров, ибо лишь в своей соотнесенности они способны образовать художественный портрет конкретной действительности, сколь полнокровный, столь и не теряющий идеала. Дальнейший ход рассуждений Гегеля свидетельствует о его неудовлетворенности абстрактными сентенциями, о способности философа преодолеть собственные привязанности в искусстве (абсолютизацию античного художественного идеала). Он вполне понимал, что «блаженно-радостный покой», присущий античным образам, не способен удовлетворить разъедаемого противоречиями и борющегося современного человека; произведение, воплощающее лишь положительное содержание, далеко от истины. Для того чтобы современный художник мог сказать «да», прежде он должен сказать «нет».

Более того, в общефилософской концепции Гегеля присутствует собственный взгляд на проблему зла и его роли в истории. Философ считает, что развитие исторического процесса связано с худшими сторонами человеческой природы и идет через отрицание и оскорбление освященного традицией. По мнению Гегеля, страсти, своекорыстные цели, удовлетворение эгоизма имеют наибольшую силу. При этом он постоянно подчеркивает, что интересы и страсти людей имеют объективный характер; кровопролития, жестокости, страшные потери человечества в итоге преобразуются в этапы поступательного развития. Это происходит потому, что в истории всегда получаются иные результаты, чем те, на которые непосредственно направлены действия людей. Наиболее существенным результатом часто оказывается тот, что не входил в их непосредственные намерения. Итоговый вывод Гегеля оказывается близок упоминавшейся теории Мандевиля: *индивидуальные пороки в конечном счете суть общественные добродетели;* хотя дух отрицания и желает зла, ему постоянно приходится творить добро.

С этой концепцией непосредственно связана гегелевская теория преодоления и разрешения противоречий в содержании произведений искусств, его прогноз относительно больших перспектив развития такого литературного жанра, как роман. Динамическая полифоничность сюжета, богатство характеров и жизненных состояний, которые способен вместить роман, «освобождают то, что они делают и совершают, от прозаичной формы и таким образом на место преднайденной прозы ставят родственную и благоприятную красоте и искусству действительность».* В теории романа нашло воплощение стремление Гегеля

более широко осмыслить понятие художественности, раздвинуть его границы, трактовать прекрасное в новых условиях культуры как сложное системное качество.

---

* Цит. по: История немецкой литературы. М., 1966. Т. 3. С. 320.

Несмотря на различие систем и методологических подходов представителей немецкой классической эстетики, в их общей теории искусства много общего. Ключевые понятия, определяющие природу искусства и прекрасного — «целесообразность без цели» (Кант), «сущность в явлении» (Шиллер), «бесконечное, выраженное в конечном» (Шеллинг), «абсолютная идея в ее внешнем инобытии» (Гегель), выражают взгляд на сферу эстетического как уникального средоточия и равновесия противоположных начал. Смысл этих определений — в трактовке искусства и красоты как некой целостности, способной в силу своей интегративной природы разрешать всевозможные противоречия, быть отражением всей полноты универсума. Вместе с тем названные мыслители во весь голос говорят об угрожающих искусству социальных процессах, делающих проблематичной его судьбу как гармоничного духовного мира. Идеализация в искусстве делает его ложным. Типизация замыкает художественное творчество рамками негативных образов и также ведет в тупик. Мысль Гегеля о том, что *предметом художественного изображения может быть не всякое содержание, а лишь то, которое мысль фиксирует как сущность,* обнажила дефицит адекватных мировоззренческих ориентиров; дефицит, всю остроту которого было дано испытать художественному творчеству последующих эпох.

/. Почему процесс художественного творчества представлялся Канту более продуктивным, чем его результат?

2. На каких качествах искусства, согласно Шиллеру, основана его способность за/лечить рану, которую нанесла человеку цивилизация?

3. В чем заключается природа художественной потребности, по мнению Гегеля?

ЛИТЕРАТУРА

Гете И.В., Шиллер Ф. Переписка, М., 1988. Т. 1-2.

Гете И.В. Об искусстве. М., 1975.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968-1973. Т. 1-4.

Кант И. Критика способности суждения//Собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 5.

Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе// Литературная теория немецкого романтизма. М., 1934.

Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966.

Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. Письма об эстетическом воспитании//Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6.

Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935.

* * *

Асмус В.Ф. Иммануил Кант. М., 1973.

Афасижев М.Н. Эстетика Канта. М., 1975.

Волкова Е.В. Поэтическое и прозаическое в эстетике Гегеля//Философия Гегеля и современность. М., 1973.

Гулыга А.В. Кант. М., 198г.

Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1982.

Кривцун О.А. Гегелевская концепция связи красоты и искусства//Искус-ство и действительность. М., 1979.

Кривцун О.А. Конструирование мира искусства в философии Ф.В.Й. Шел-линга//Социально-эстетические проблемы познания искусства. М., 1979.

Лекции по истории эстетики. Л., 1975. Т. 2.

Овсянников М.Ф. Гегель. М., 1971.

Средний Д.Д. Учение об идеале и критика теории подражания в эстетике Гегеля//Философия Гегеля и современность. М., 1973.

Шиллер Ф.П. Творческий путь Фридриха Шиллера в связи с его эстетикой. М.-Л., 1933.

Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927.

Эйхенбаум Б. Трагедии Шиллера в свете его теории трагического//Искусство старое и новое. Пг., 1921.

ГЛАВА 9. ИСТОКИ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Признаки неклассической эстетики. Взаимообогащение языка эстетической мысли и художественного творчества. Интенсификация темпов преобразования европейской культуры. Дискредитация классических представлений об искусстве. Бальзак, Стендаль, Флобер о новом статусе художественного творчества. Теории искусства Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше.

Весь узел проблем, завязавшихся в европейском художественном и общекультурном сознании начиная с 30-х годов XIX в., можно обозначить как кризис классического рационализма. Масштабные эстетические концепции, выдвинутые немецкой классической философией, фактически явились последней попыткой культуры представить анализ искусства и эстетического творчества человека в рамках целостных и всеохватных логических систем, интегрирующих весь новоевропейский эстетический и философский инструментарий.

Реальная художественная практика, интеллектуальная атмосфера середины XIX столетия свидетельствовали о принципиально новой ситуации в художественной жизни и ее теоретическом осмыслении. Своеобразие новых, неклассических эстетических теорий состояло в том, что они уже не стремились к воплощению эстетического знания в рамках универсальных систем, обладающих внутренним единством. Большей частью это *открытые концепции, свободные от статичной архитектоники и не исчерпывающиеся логически выверенной конструкцией; теории искусства, всегда оставляющие в своих трактовках интуитивно постигаемый люфт.*

Следующий признак неклассической эстетики — *вытеснение на периферию анализа базовой эстетической категории прекрасное.* Отныне прекрасное уже не является синонимом искусства (как, к примеру, в античности, Возрождении, в немецкой классической эстетике) и путеводной нитью художественных теорий. Понятие красоты и искусства все более дистанцируется, *представление о художественности сближается с понятиями «выразительное», «занимательное», «убедительное», «интересное».* Отмеченные тенденции в эстетике вдохновлялись идеей создания теоретической модели искусства, свободной от панлогизма, не спрямлявшей парадоксальность творческого и реального мира, но обладавшей способностью вобрать в себя все их нерациональные стороны.

Прежде в истории осмысления природы искусства преобладала либо философско-аналитическая традиция (идущая от Платона, Фомы Аквинского, немецкой классики), либо эмпирическая эстетика, представленная теориями самих деятелей искусства, критиков и публицистов. В середине XIX столетия *происходит интенсивное взаимообогащение этих двух линий:* философия искусства стремится напитаться метафоричностью, сблизить свой язык с выразительностью художественной литературы; последняя, напротив, питает вкус к метафизической проблематике, притчевость повествования тесно переплетается с рефлексией по поводу искусства и просто эстетическими манифестами. «Чистое теоретизирование» не в чести; удержать невыразимые и ускользающие стороны бытия помогают фермент яркой образности, наполненные неизъяснимыми значениями зоны молчания, открывающие простор для домысливания как в эстетике, так и в искусстве.

В творческой практике разрушается каноничность жанров и стилей; они утрачивают качества нормативности и становятся достоянием индивидуальной творческой воли и фантазии. На первое место выдвигается роман, своего рода «антижанр», упраздняющий привычные правила формообразования в искусстве. Если прежде в живописи, музыке, литературе художник всегда встречался с соответствующей традицией как посредником и регулятором творчества, то теперь каждый автор отправляется в автономное плавание,

программируя в известной мере эпатирующий эффект выразительных средств или же их непонятность.

Закономерно, что разнообразие эстетических и художественных оптик складывалось в панораму поисков, экспериментов, открытий, говоривших разными голосами. С одной стороны, мысль об искусстве, как и само художественное творчество, отличает непосредственное *внимание к конкретным реалиям бытия человека, тенденция к «антропологизации».* Над субъективностью романтизма, таким образом, берет верх желание объективации, желание вслушаться в голоса действительности, из первых рук узнать и поведать о беспримерно сложном соотношении этих голосов.

С другой стороны, говорить о решительном наступлении эры реализма можно весьма условно: романтизм дал толчок развитию реализма, однако сам он не был повергнут своим детищем. Скрещивание этих направлений обнаруживается у О. де Бальзака, Ч. Диккенса, М.Ю. Лермонтова, П. Масканьи, Г. Гейне и др. Уже XIX в. знает эту «одновременность исторического» — плотное наслаивание художественных течений, школ и школок, когда бытие каждого тесно связано и зависит от присутствия другого.

Для понимания нового состояния художественного сознания важно видеть общее между романтизмом и реализмом: это общее есть художественная «интерпретация соответственно авторскому мировосприятию смысла и законов реальности, а не перевод ее в конвенциональные, риторические формы».* Поэтическое слово в XIX в. не соответствует некоему устойчивому смыслу, оно становится индивидуально насыщенным, свободным и многозначным.

---

* *Аверинцев С. С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 34.

Обращает на себя внимание следующая особенность искусства: если до XIX в. развитие художественных стилей занимало столетие или больше, затрагивая, как правило, судьбы всех видов искусств, то начиная с XIX в. картина меняется. Те художественные формы, которые воспроизводятся в культуре как относительно устойчивые, теперь уже не носят всеобъемлющего характера и потому не обозначаются понятием «стиль». Уже о романтизме говорят как о *направлении* (в том числе как о *течении, движении),* отмечая тем самым его более локальное действие по сравнению с предшествовавшими мировыми стилями. То же самое можно сказать о натурализме, критическом реализме, об импрессионизме, символизме, экспрессионизме и т.п. Все эти течения живут на протяжении двух-четырех десятилетий. Этот факт свидетельствует о чрезвычайном росте интенсивности и многообразия в исторических темпах эволюции европейской культуры.

Картина художественного творчества, разворачивающаяся в послегегелевский период, калейдоскопична и многообразна. Кризис социальных идеалов создал почву для самых разных художественных поисков. Интенсивно развивается течение, представленное именами **Стендаля (1783-1842), Оноре де Бальзака (1799-1850), Гюстава Флобера (1821-1880), Эмиля Золя (1840-1902),** близкое в своих художественных принципах философии позитивизма. Бальзак сетует на то, что повседневные формы жизни буржуа замаскированы, внешне они монотонны, невыигрышны для художественного воплощения; корыстность и индивидуализм, доведенные в буржуазном обществе до крайности, затушевываются фальшивыми чувствами. Показательно и мнение Флобера, считавшего, что в таком социальном контексте «добродетельные книги скучны и лживы» и, в известном смысле, нет ничего поэтичнее порока.

Большинство деятелей искусств этого времени мучительно переживают противоречие: с одной стороны, велико желание создать произведение, выявляющее положительный полюс действительности, утвердить идеалы благородства и гуманизма, с другой — понимание невозможности осуществления этой задачи на современном им жизненном материале.

Флобер, к примеру, полагает, что высшее достижение искусства заключается вовсе не в том, чтобы вызвать смех или слезы, страсть или ярость, а в том, чтобы *пробудить мечту,* как это делает сама природа. Интересы и желания людей столь ничтожны и отвратительны, что выразить современность можно только в пошлых сюжетах.

На что же следует направлять усилия: вскрывать реальные пружины жизни и для этого погружаться в сферу зла, порока или заполнять художественное творчество эстетически возделанным вымыслом? В каком искусстве нуждается человек, на что направлены его ожидания? Романтическая концепция искусства, ориентированная на интенсивное возделывание духовного мира, художественного переживания, еще сохраняет свою жизненность. Однако когда творчество начинает замыкаться только в круге стилистических упражнений, игры формами, оно быстро обнаруживает свою ограниченность.

Любой человек нуждается в обретении внутренней устойчивости, жизненной прочности и немало ждет в этом отношении от искусства. Не раз в истории искусство помогало человеку устанавливать (т.е. объяснять и прояснять) отношения между самим собой и миром. В какой мере оно может справиться с этой задачей сейчас? Фактически, речь шла о *статусе художественного творчества в условиях новой, изменившейся реальности.* Способно ли искусство в своем воздействии на самосознание человека вновь сравниться с религией, философией, наукой, или для него теперь отводится более скромное место — быть украшением жизни, компенсировать человеку художественной сферой недостаток эмоциональности и т.п.?

Все частные споры и дискуссии в итоге восходили к глобальной дилемме: что хотела бы прочувствовать публика — *власть действительности,* которую художник вскрывает и анализирует, или *власть искусства как мира, преодолевающего и нейтрализующего действительность?* Совместить и то и другое, как это демонстрировало искусство прошлого, в новых условиях было невозможно.

Бальзак, к примеру, убежден, что у искусства и у науки — единые корни; следовательно, важно направить творческую энергию на изучение скрытых механизмов поведения человека, его затаенных страстей и нравов столь же дотошно, как это делает наука с помощью своих методов. Оценивая заслуги писателей XVIII в., Бальзак считал, что большей частью они передавали только внешний вид страстей и по этой причине на какое-то время задержали развитие человеческой нравственности. Задачей нового искусства, по его мнению, является «изучение тайн мысли, открытие органов человеческой души, геометрия ее сил, проявление ее мощи, оценка способности двигаться независимо от тела, переноситься куда угодно, видеть без помощи телесных органов, наконец, открытие законов ее динамики и физического воздействия — вот славный удел будущего века, сокровищницы человеческого знания». Очевидна позитивистская ориентация данного манифеста, в котором ясно сквозит стремление сделать художественный анализ максимально точным, освободиться от привнесения субъективных оценок, не формулировать никакие теории о человеке до пристального анализа самого человека. А само понимание вырастет после, как итог такого непредвзятого взгляда.

Близкие принципы метафорически формулирует и Золя: «Мы — те же прилежные рабочие, которые тщательно осматривают здание, которые открывают гнилые балки, внутренние трещины, сдвинувшиеся камни, — все те повреждения, которые не видны снаружи, но могут повлечь за собой гибель всего здания. Разве это не более полезная, серьезная и достойная деятельность, чем забраться с лирой в руках на высокий пьедестал и воодушевлять человечество звучной фанфарой?»

Стендаль также избирает непредвзятый взгляд на жизнь как наиболее адекватный писательский метод. «У меня только одно правило, — писал он Бальзаку, — быть ясным. Если я не буду ясным, весь мой мир будет уничтожен».* Налицо стремление художников быть максимально открытыми всем сторонам действительности, опираться на наблюдения и анализ, не затуманивая его метафизической пеленой.

* *Стендаль.* Собр. соч : В 15 т. М., 1959. Т. 15. С. 320.

Бесстрастная фиксация любых сторон жизни не останавливалась и перед глубокими язвами окружающего мира. Теоретически обобщая свою позицию, Бальзак формулирует вывод о снижении значения категории прекрасного в современной ему жизни. Прекрасное выступало центром тех культур и эпох, где оно было естественным качеством самого человека, его внутреннего мира, социального идеала. «У прекрасного есть только одна статуя, один храм, одна книга, одна пьеса: «Илиаду» возобновляли три раза, художники вечно копировали все те же греческие статуи, перестраивали до пресыщения все те же храмы; одна и та же трагедия шла на сцене, с той же мифологией, наскучив до тошноты. Напротив, поэма Ариосто, роман Трувера, испано-английская пьеса, средневековый собор — это бесконечность в искусстве».*

* *Бальзак О.* Об искусстве. М.-Л., 1941. С. 363-364.

Истинная красота настоящего времени, по мнению Бальзака, связана не с качеством прекрасного, а с качеством *выразительного.* Более того, он считает, что полная гармония в человеческой внешности не предвещает глубокого ума, всякая более или менее выдающаяся натура сказывается в легких неправильных чертах лица, которые отражают самые противоположные мысли и чувства, привлекают взоры своей игрой. Во внешней гармонии, в невозмутимом спокойствии писателю видится отсутствие внутренней жизни и духовной наполненности.

Вместе с тем сознание Бальзака терзают и противоречия. При всей «позитивистской» запальчивости и жажде полной «деидеологизации» как художник он чувствует: ценность произведения искусства не может зависеть от фотографической точности наблюдений. Ностальгические мотивы прорываются вновь: «История есть или должна быть тем, чем она была, в то время, как *роман должен быть лучшим миром...* (Курсив мой. — *О.К.).* Но роман не имел бы никакого значения, если бы, прибегая к возвышенному обману, он не был бы правдивым в подробностях».* Писатель стремился совместить и удержать эти две расходящихся линии, понимая, что именно на этом пограничьи рождается высокое искусство.

* Там же. С. 12.

Явный водораздел между классическим и современным искусством ощущает и Стендаль. Слово «гармония» в его устах свидетельствует о «пустоте». Истинно великим предстает не гармония, изящество или красота, *но дисгармония, вбирающая всю «неулаженность и неуспокоенность жизни», победу крайности над серединой.* «Непричесанность» романов Стендаля, нередкое отсутствие в них порядка, путаница — качества, которыми как бы похваляется писатель; неважно, что в его текстах «единство нарушено и что-то в произведении скрипит» (Золя), — это проявляет себя стихийная пульсация жизни.

В 50-60-х годах XIX в. в общественной психологии и мироощущении нарастают черты пессимизма, неверие в возможности совершенствования человека и общества. Сама постановка вопроса о значении социально-эстетического идеала воспринимается как вредная мифологема, маскирующая с помощью художника хищническую природу человека. Характерно признание Флобера: «Надо обращаться с людьми как с мастодонтами или с крокодилами. Разве можно горячиться из-за рогов одних и из-за челюстей других? Показывайте их, делайте из них чучел, кладите их в банки со спиртом, — вот и все, но не произносите о них нравственных приговоров, да и сами-то вы кто, вы, маленькие жабы?».* Такой ответ художественным критикам и собратьям по перу, конечно, был знаком крайнего пессимизма и мучительного перепутья Флобера, сознававшего, что путь эстетизации порока,

самоцельного коллекционирования впечатлений, — не лучший способ обессмертить свое время.

---

* Цит. по: *Плеханов Г.В.* Эстетика и социология искусства. М., 1978. Т. 1. С. 338.

Приверженцы «позитивистской» реконструкции мира оказались в состоянии замкнутого круга: с одной стороны, у них было сильно желание высветить «зоны умолчания», с другой — быть свободными от догадок и гипотез. Однако любой согласившийся с этим тезисом писатель сразу же вставал перед *проблемой отбора фактов.* Становилось ясно, что творчество на основе tabula rasa — иллюзия, одно лишь благое намерение. Не случайно параллельно с ориентацией художественной практики на фактографичность и натурализм возникают и развиваются иррационалистические концепции художественного творчества: в данном случае и «эстетика снизу», и «эстетика сверху» исходили из стремления обрести *не выводное,* а подлинное знание.

Одной из крупных философских фигур, оказавших влияние на эстетические ориентации современников, явился **Артур Шопенгауэр (1788-1860).** Несмотря на то что он начал пропагандировать свою теорию еще при жизни Гегеля, его учение завоевывало популярность достаточно медленно — сказывалось большое влияние на современников немецкой классической философии. От Шопенгауэра берет начало особая линия эстетической и философской рефлексии. Размышляя о проблеме сущности бытия и человека, Шопенгауэр «воскрешает» неоплатоновскую и кантианскую традицию, выделяет подлинный мир (невидимый мир сущностей) и видимый мир (бытие для субъекта). Природа человека находится в зависимости от его собственной воли, и это выступает препятствием на пути проникновения в глубинные тайны бытия. Первый вывод Шопенгауэра — надо освободиться от воли как темной, всемогущей и бессмысленной силы. Главные идеи философа изложены в его труде «Мир как воля и представление».

Освобождение от волевой зависимости не только открывает путь человеку к познанию сущностей, но и избавляет его от *страдания.* Понятие страдания — важнейший компонент в метафизике Шопенгауэра. Освобождение от страдания возможно путем познания, через возвышение над волей, путем погружения в самое себя, через созерцание идей — этих надвременных и подлинных сущностей. Достичь такого состояния может помочь и искусство, которое по своей природе многомерно. С одной стороны, оно делает доступными человеческому познанию скрытые идеи, обнажающие сущность всего существующего, с другой — ведет к освобождению от страданий, поскольку «поднимает» человека над волей, помогает преодолевать его субъективную волю. В создании произведений, выражающих откровения бытия, Шопенгауэр видел высокое призвание художника, поэта и особенно музыканта. Музыку как творчество, избавляющее человека от земных страданий, он ставил максимально высоко.

Наиболее адекватным способом познания действительности Шопенгауэр считает *созерцание.* Понятие созерцания занимает у философа существенное место. Каждое художественное произведение, считает он, ориентировано на то, чтобы раскрыть нам жизнь и вещи такими, как они есть на самом деле, «рассеивая» туман объективных и субъективных случайностей, мешающий этому. Именно в таком случае художник «отрывает познание от рабского служения воле», уводит зрителя от сосредоточенности на своих желаниях к погружению в состояние покоя как высшего блага.

Каждый воспринимающий поэзию, музыку должен сам обнаружить заложенную в искусстве мудрость, и каждый извлечет из искусства столько, насколько богат потенциал его собственной натуры. Разрабатывая понятие созерцания и формы созерцательного отношения к искусству, Шопенгауэр обнаруживает близость Востоку. Хотя он и не использует специальные термины буддизма, тем не менее утверждение мотивов отрешенности от субъективной воли, стремление погрузиться в себя, созерцательность, медитативность явно сближают его с традицией восточных философских систем. Состояние чистого созерцания,

освобождение от волевых мотиваций наступает у человека быстрее и легче, если сами произведения искусства идут к нему навстречу. Эту отзывчивость художественного творчества Шопенгауэр называет *«красотой в объективном смысле»,* а то, что она вызывает или побуждает в нас, — «чувством красоты». Таким образом, шопенгауэровская эстетика предполагает существенную взаимосвязь объективно прекрасного с субъектом, с самим человеком. Погружаясь в простор художественного восприятия, отпуская на свободу воображение, человек проникает в метафизическую сущность мира.

Эстетика Шопенгауэра, как и его философия, неоднозначны. Несмотря на высшую истинность, сфера Красоты не есть нечто реальное. Философ признает бессмысленность положения Красоты, ее неприкаянность и «бездомность» в мире, подчиненном всевластию ненасытной и утилитарно ориентированной воли. Но благодаря Красоте действительное переживание безобразного мира как бы нейтрализуется и оттесняется на задний план. Шопенгауэра не покидает ощущение невозможности жить вне этого эфемерного, хрупкого и возвышающего мира.

Идея созерцательности, идея погружения в себя оказались сопоставимы с эстетикой *импрессионизма.* Кроме того, можно провести параллели и с творчеством братьев *Э. и Ж. Гонкуров.* Гонкуры, как известно, в своем творчестве избегали остродраматических ситуаций, бурных сюжетных конфликтов. Они исходили из того, что в XIX столетии *мысль играет большую роль, чем действие,* поэтому в литературе центральное место должен занимать психологический анализ. Однообразное, скучное, монотонное течение мелкобуржуазной жизни без ярких красок и широких жестов является как бы более правдоподобным, но, для того чтобы проникнуть в его глубину, надо обладать особыми художественными приемами. Поэтому, не очень доверяя специально сформулированным методам и художественным теориям искусства, Гонкуры изображали среду *как впечатление персонажей, как отражение их психики.* Создавая галерею своих образов, писатели не задаются вопросом, являются ли эти образы исключениями или типами. С точки зрения Гонкуров, тип определяется не своей похожестью, а некой общей обусловленностью, заставляющей мыслить и действовать их героев в определенном направлении. Исследователи творчества Гонкуров отмечают, что их произведения *начинались не с действия, а со зрелища,* задающего роману основной тон. Таким образом, приемы художественного творчества Гонкуров — это также своего рода импрессионистический метод, философия впечатления или ощущения, о которой Гонкуры вспоминали часто и по любому поводу. Писатели претворяли в художественном творчестве собственную эстетику, сопоставимую с эстетикой импрессионизма в живописи.

Ряд важных вопросов, волновавших художественное сознание современников, поднял датский мыслитель **Сёрен Кьеркегор (1813— 1855),** считающийся основоположником философии экзистенциализма. Понятие «экзистенция» («существование») — центральное в философии и эстетике Кьеркегора. Подобный перенос акцента с мира объективных сущностей на мир человеческого существования оказался характерной чертой философской мысли второй половины XIX и всего XX столетия; и *в эстетике он выразился в заметном превалировании онтологической проблематики над гносеологической.*

Основное сочинение Кьеркегора — работа «Наслаждение и долг», в которой человек исследуется не в абстрактно-теоретической завершенности, а в постоянной изменчивости, глубокой противоречивости, непрерывной динамике. Анализ реальной жизненной траектории человека служит для мыслителя обоснованием трагичности человеческой участи, что находит выражение в известном учении Кьеркегора о трех основных типах экзистенции: эстетической, этической и религиозной.

Эстетическое существование, по С. Кьеркегору, отличается тем, что человек устремлен в идеальный мир, творимый самим же индивидом. Солидаризируясь с романтиками, философ считает, что в эстетической экзистенции эстетиком является не только художник, но вообще *всякий человек,* жизненные установки которого направлены на наслаждение. Как полагали и романтики, подлинное наслаждение и обретение себя возможно лишь при погружении в

художественный мир, в эстетическую реальность, демонстрирующее независимость человека от действительности. Согласно Кьеркегору, *процесс создания и процесс восприятия произведения искусства в экзистенциальном плане оказываются равнозначными.* Наслаждение живописца, литератора, музыканта, создающих воображаемый мир, в равной мере захватывает и зрителя, читателя, слушателя, обретающих в художественном переживании средоточие своей подлинной жизни.

Кьеркегор критикует метод иронии, культивируемый романтиками. Он считает, что в конечном счете стремление возвысить внутренний мир человека таким искусственным приемом, как романтическая ирония, является иллюзорным. Всякая ирония основана на несоответствии возможного и реального, желаемого и действительного. Рано или поздно романтическая ирония, по словам философа, оборачивается «тотальной негативностью». В итоге и сам эстетический способ существования Кьеркегор характеризует как «демонический нарциссизм».

Индивид растворяется в художественном вымысле, обретает в нем гармонию, однако отказывается рассматривать художественный мир в *перспективе его реализации.* Для художественно искушенного человека мир искусства более подлинен, чем окружающая реальность. Однако «свобода от действительности», лежащая в основе эстетического принципа существования, всегда иллюзорна. Пребывание в вымышленном мире дарит упоительную иллюзию, духовное насыщение, но оставляет человека одиноким и потерянным в рутинной повседневности. Чем более захватывающе художественное переживание, тем сильнее отчаяние, чувство никчемности и заброшенности при возвращении «на землю».

Как ни парадоксально, но именно по этой причине эстетический способ существования требует от индивида огромных усилий, хотя и имеет своей целью наслаждение. Систематическое пренебрежение действительностью жестоко платит человеку, по существу, оно *заведомо трагично.* В противоположность Ницше, утверждавшего в философии и эстетике образ сверхчеловека, Кьеркегор делает главным своим персонажем *изначально несчастного человека.* Последнего Кьеркегор затем проводит по путям этической и, наконец, религиозной экзистенции, являющейся в его глазах наиболее высоким и подлинным типом существования, хотя христианство мыслитель толкует самобытно, отлично от канонических форм. Стремление Кьеркегора поставить в центр эстетики и философии потерянного и угнетенного человека, рассмотреть возможности искусства и литературы как средство и этап индивида на пути к самому себе заложило основу такого направления мысли, которое было подхвачено в XX в.

Одна из выразительных фигур неклассической эстетики XIX столетия — **Фридрих Ницше (1844—1900),** творивший как поэт, эстетик, философ, прозаик. Теория *аполлоновского* и *дионисийского* искусства, разработанная мыслителем, получила широкую известность за пределами эстетики. Фактически те принципы творчества, которые Ницше обозначает как аполлоновский и дионисийский, выступают стержневыми в художественной истории и представляют собой универсалии художественного сознания, действующие в разных эпохах и культурах.

Каким мироощущением и какой потребностью был вызван к жизни аполлоновский тип творчества? Античному греку «были ведомы все горести и ужасы бытия, и чтобы хоть как-то существовать, он был вынужден прикрывать их блеском грезы об олимпийцах, сотворенной им самим».* При помощи аполлоновского типа творчества, создающего ясные и размеренные картины бытия, греки превратили страшное божественное устройство титанов в радостный мир олимпийских богов. Аполлоновское искусство было изобретено греками для того, чтобы помочь им дистанцироваться от страшных ужасов и горестей бытия. Вот почему подлинную цель мира в аполлоновском искусстве прикрывает мираж, к нему простирают руки, и он, этот мираж, это заблуждение, помогает достичь желаемого.

---

* *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 145.

В основе аполлоновского искусства лежит *стремление упорядочить мир, сделать его понятнее, а значит, приручить его,* и, следовательно, ощутить себя теми, кто владеет миром, повелевает им. Любые отношения человека с миром складываются через взаимодействие полюсов: *Хаос* и *Порядок.* Осмыслить хаос — значит его структурировать, представить как систему взаимосвязанных компонентов, ясных частей. На это, по мысли Ф. Ницше, способны всемогущие художественные импульсы аполлоновского искусства, выражающие необоримое стремление человека к иллюзии.

Вместе с тем аполлоновский тип творчества — это постоянный самообман, ибо он не может удовлетворять бесконечно. Искусственно приглушенный мир с «причесанными» противоречиями и тайнами всегда недолговечен. Рано или поздно такой мир обнаруживает свою искусственность, в него врывается стихия жизни, громящая установленные отношения, пропорции, порядок. Вырвавшийся из «оков культуры» вихрь новой жизни вызывает к жизни дионисийский принцип творчества. Этот тип творчества гораздо бесстрашнее и потому ближе сути и глубинам бытия. «Туман объективных и субъективных случайностей», мешавший в свое время в искусстве и Шопенгауэру, под силу смести дионисийскому типу творчества. Оно решительно сбрасывает покров, сознательно наброшенный аполлоновским искусством на непонятные явления.

Дионисийское творчество, считает Ф. Ницше, — это не создание новых иллюзий и нового порядка, а *искусство живой стихии, чрезмерности, спонтанной радости,* завлекающее людей звуками волшебных мелодий праздника Диониса. Художники, творящие его, открыты безднам бытия, не знают ограничивающих пределов. «Лишь когда в акте художественного творчества гений сливается с всемирным первохудожником, он узнает что-то о непреходящей сущности искусства, ибо в том состоянии он становится похожим на жуткую сказочную фигуру, которая способна, вращая глазами, оглядывать себя со всех сторон».*

---

* Там же. С. 155.

Дионисийское искусство и есть та форма творчества, которая, по мнению Ницше, адекватна современному ему состоянию мира. Оно не силится структурировать то, что ежечасно расползается в неконтролируемых порывах, не стремится представить мир через некую художественную формулу. Самой природе дионисийского творчества чужда гармония, это вихрь, подобный вихревой стихии бытия, ежедневно вовлекающей человека в поток бедствий, радостей и страданий.

Выступая с оригинальной трактовкой мифа о Прометее, Ницше приходит к выводу, что все самое лучшее и высокое человечество добывает греховным путем. А раз это так, значит все суждения о нравственности или безнравственности поступков оказываются относительными. «Все существующее и справедливо, и несправедливо и в обоих случаях равно оправдано».*

---

* Там же. С. 175.

Исходя из этого тезиса (близкого соответствующим размышлениям Мандевиля и Гегеля), Ницше сомневается в возможностях аполлоновского типа творчества выразить глобальную противоречивость современности, перемешавшей все полюса. Философ оставляет приоритет за дионисийским искусством, умеющим обнаруживать сущность мира не в явлениях, а *позади них.* Сознавая, что мир в своей основе неразумен и все существующее должно быть готово к горестной гибели, Ницше призывает не цепенеть от страха. Сила дионисийского искусства в том, что ему под силу снятие противостояния объективного и субъективного: через растворение индивидуальности в коллективных стихиях и приходят «дионисийская мудрость и метафизическое утешение». Таким образом, Дионисийское

творчество, по мысли Ницше, открывает человеку путь к «материнскому лону бытия» — основе основ всех вещей, дает возможность пережить сокрытые сущностные состояния, не спрямляя их в мифологемах аполлоновского типа.

Мыслитель различает «теоретическую» и «трагическую» личности, подвергая таким образом критике притязания науки и учености на универсальную значимость. За границами науки живет, действует и влияет на нас много такого, о чем в своем поверхностном оптимизме сама наука не догадывается. Культура, если она хочет сохранить свою истинность, не должна основываться на панлогизме.

Нет необходимости объяснять, почему крайне скептически Ницше относится и к понятию прекрасного — любые прекрасные формы эксплуатируют изначальную «сладость иллюзии и умеренности». В современном ему искусстве «вообще нельзя принимать в расчет категорию красоты, хотя заблуждающаяся эстетика, занимающаяся заведенным в тупик и вырождающимся искусством, привыкнув к понятию красоты», все еще продолжает делать это.*

---

* Там же. С. 204.

Сильная сторона учения Ницше заключалась в том, что он настойчиво стремился преодолеть рамки позитивизма, утверждать многомерность бытия, не растворяющегося в логических пределах.

Современники и потомки упрекали его в иррационализме, однако в данном случае перед нами иррационализм особого типа: позиция философа, отдающего себе отчет в непостижимости определенной сферы мира, *сделавшего эту сферу предметом своего анализа.* Будущие судьбы и значение искусства зависят от того, *в какой мере ему удастся выработать адекватные приемы творчества, приоткрывающие таинственные основы мира,* даже если они и оказываются для человека трагичны. Ницше по своей природе пессимист, жизнь, по его мнению, устроена так, что каждый человек в конечном счете в ней терпит поражение. Однако встречать свою участь надо бесстрашно. Наиболее истинные формы искусства не те, что навевают иллюзорный сон, а те, что позволяют заглянуть в бездны мироздания.

С попыткой в условиях новой картины мира мобилизовать новые возможности искусства, в том числе такие, которые колеблют и даже опровергают классические представления о природе искусства, связаны последующие эстетические поиски в XX в.

1. Какое влияние оказало возрастание иррациональных начал в картине мира XIX в. на творческие поиски в искусстве и эстетике?

2. Какие основания дали повод Ницше считать искусство дионисийского типа наиболее адекватным для выражения духа современной ему культуры?

ЛИТЕРАТУРА

Бальзак О. Об искусстве. М.—Л., 1941.

Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.

Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник братьев Гонкур. СПб., 1898.

Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Киев, 1994.

Кьеркегор С. Эстетические и этические начала в развитии личности//Северный вестник. 1885. № 1, 2-4.

Литературные манифеста французских реалистов. Л., 1935.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки//Его же. Стихотворения.

Философская проза. СПб., 1993.

Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 15.

Флобер Г. Об искусстве. М., 1991.

Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. М., 1991.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. Вып. II, III.

* * *

Андреева И. С. Артур Шопенгауэр как философ и моралист. М., 1991.

Быховский Б.Э. Кьеркегор. М., 1972.

Быховский Б.Э. Шопенгауэр. М., 1975.

Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Кьеркегора. М., 1970.

Галеви Д. Жизнь Фр. Ницше. Рига, 1991.

Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе. М., 1956.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.

История европейского искусствознания второй половины XIX — начала XX века. М., 1969. Кн. 1,2.

Овсянников М. Ф. Бальзак о перспективах художественного развития//Его же. Искусство и капитализм. М., 1979.

Роллан Р. Стендаль и музыка//Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14.

Цвейг С. Ф. Ницше. Таллинн, 1990.

Шестов Л. Кьеркегор и экзистенциальная философия. М., 1991.

РАЗДЕЛ II ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ГЛАВА 10. ИДЕЯ ДИСКРЕТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА И ИДЕЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ: ПРОБЛЕМА СОВМЕЩЕНИЯ

Принцип диахронического и синхронического изучения художественной культуры. История искусств и философия истории: проблема периодизации художественно-исторического процесса. От идеи *субординации* художественных эпох к идее *координации.* Дискретность художественного процесса и проблема межэпохальных художественных смыслов. Асинхронность стилевого развития в разных видах искусств.

История искусств выступает не только как сфера изучения искусствоведческих дисциплин, но и как предмет эстетики. В отличие от эмпирического искусствоведения, ориентированного на «микроанализ» памятников истории искусства, эстетика ставит и решает глобальные проблемы истории искусств. К их числу относятся проблема *соотношения и способов взаимодействия художественных эпох,* поиск *критериев выделения относительно самостоятельных художественных циклов,* споры о существовании *«нерва» художественного процесса, пробивающегося сквозь стыки разных культур,* особенного и общего между разными эпохами искусства и др.

Различие между философской (теоретической) историей искусств и эмпирическим (искусствоведческим) анализом можно представить как различие между *диахроническим* и *синхроническим* подходами к изучению искусства. Диахронический подход предполагает изучение отношений между последовательно разворачивающимися стадиями художественного развития, т.е. стадиями, *следующими друг за другом во временной перспективе.* Синхронический подход направлен на изучение явлений и событий, сосуществующих параллельно, одновременно, в рамках одной и той же эпохи, *друг рядом с другом, т.е. в большей мере в пространственной перспективе.* Иначе эти подходы можно обозначить как *континуэт* и *дискретность,* т.е. изучение художественного процесса с позиций непрерывности (исторической целостности) и, соответственно, с позиций его прерывности, утверждающих принцип самоценности искусства каждой эпохи.

С точки зрения данных подходов история искусств рассматривается с разных методологических оснований, и трудно однозначно сделать вывод о приоритетности одного из них: каждый основан на достаточно веских аргументах. Вместе с тем ни один из обозначенных принципов изучения не является самодостаточным, способным представить историю художественной культуры во всей многомерности ее внутренних пружин и внешних стимулов.

С одной стороны, факт попеременного доминирования и чередования художественных стилей очевиден, он свидетельствует об известной «прерывности» в истории искусств. С другой — тщательный анализ обменных процессов между художественными стилями, взаимодействия разных художественных культур показывает, что в «чистом виде» обнаружить отдельные фазы почти невозможно. Черты «вчерашней» и «позавчерашней» художественных эпох, присутствующие в сегодняшней, — явный признак исторической целостности художественного процесса.

Встает вопрос, каков должен быть состав признаков, чтобы мы могли фиксировать рождение художественной эпохи принципиально нового качества, опровергающей предыдущую? Первые всеобщие истории искусств, появившиеся в XVIII в., отличались схожестью в выделении циклов художественного развития. В качестве самостоятельных периодов в них фигурировали античность, средневековье, Возрождение, а в качестве центральной категории, на основе которой происходило членение художественного процесса, выступала категория *стиля.*

По мере продолжения этой работы категория стиля обнаруживала свою ограниченность. Такое основание членения истории искусства как стиль не давало ответа на вопрос, как тот или иной тип творчества связан с предыдущими фазами художественного процесса, какие историко-художественные задачи решает — узкие, локальные, связанные с рождением и исчерпанием отдельного стиля, или выступает уникальной вехой какого-то более широкого художественного цикла, вмещающего несколько стилей. Более того, «внестилевой» или «надстилевой» характер творчества многих деятелей искусства (Сервантес, Караваджо, Бах, Рембрандт, Веласкес) не давал возможности причислить их к какому-то определенному стилю. И наконец, как уже отмечалось, для обозначения тенденций европейской художественной практики, начиная с конца XVIII в., уже используется не категория стиля, а понятия художественного течения, направления, движения, школы.

Подобные трудности явились причиной того, что тенденция *объяснения и классификации* на рубеже XVIII-XIX вв. сменяется стремлением обнаружить в движении художественно-исторического процесса некую *саморазвивающуюся основу.* Исследователи закономерно пришли к пониманию того, что субъективная точка зрения на историю искусств недостаточна, необходимо искать *внутреннюю идею* художественно-исторического процесса.

Это было новым шагом, ибо господствовавшая традиция, шедшая от просветителей и немецкой классической философии, полагала, что разнообразные формы искусства — это ответ на требования своего времени, на те или иные ментальные состояния культуры. Следовательно, *у разных форм искусства есть чередование, но нет развития, а следовательно, и нет истории.* Такой взгляд как бы заранее оправдывал описание и анализ культурной символики художественных памятников как едва ли не единственный прием искусствознания. Строго говоря, и искусствовед такой ориентации скорее мог рассматриваться не в качестве историка искусства, а в качестве *знатока искусства,* так как сознательно устранялся от поиска концептуальной основы художественных модификаций.

Философский анализ истории искусств так формулирует проблему: распадается ли художественный процесс на множество отдельных и самодостаточных циклов, или в истории искусств можно обнаружить опосредованный характер взаимосвязи между разными эпохами и стилями? Представители эмпирической истории искусств проделали колоссальную работу по классификации и атрибуции разных произведений искусств, установлению причинно-следственных связей между типами художественного творчества и породившей их культурной почвой. Схематизм теоретических моделей художественного процесса, выдвинутых Гегелем, позитивистской философией истории, в искусствоведческой среде вызывал естественную неприязнь из-за непозволительного спрямления сложной и многообразной панорамы истории искусств. В подавляющем большинстве представители эмпирического искусствоведения тяготели к синхроническому подходу. Наиболее ярко принцип такого взгляда выразил видный немецкий историк Л. Ранке: «Каждая эпоха

непосредственно сопряжена с Богом, и ценность ее не в том, что проистекает из нее, но в самом ее существовании, в ее собственном бытии».*

---

* Цит. по: *Михайлов А.В.* Историческая поэтика в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 86.

Поиск отношений взаимозависимости художественно-исторических циклов затруднялся тем, что каждый крупный искусствовед предлагал свою *субъективную точку зрения как «отправную точку» истории искусств.*

Поначалу в качестве такой неоспоримой отправной точки, задававшей «отпочкование» всем последующим художественным формам, выступала античность. Так, Винкельман в своей истории искусств рассматривал античность как классическую нормативную форму, дающую жизнь всем последующим художественным вариантам. Движение строилось таким образом: поначалу из *правильного* (античность) вырастало *неправильное* (средневековье с его искаженными формами и пропорциями), а затем из этого *неправильного* вновь рождалось *правильное* (Возрождение). За Возрождением следует барокко (вновь *неправильное),* конкурирующее и провоцирующее *правильность* классицизма, и т.д. Винкельман подметил один из верных принципов: история искусств зачастую движется по пути *отрицания отрицания,* одна художественная эпоха возникает как отрицание другой. Такой принцип движения по контрасту не раз рассматривался в качестве универсального механизма художественного процесса и в XX в.: у представителей немецкой школы искусствознания можно встретить идеи относительно всеобщей истории искусств как чередования принципов *классицизма* и *романтизма,* аккумулирующих главные тенденции творчества.

По мере накопления эмпирического материала винкельмановская «система координат» обнаруживала свою уязвимость. Открытие и анализ памятников искусства Востока коренным образом изменили общие представления о европейском художественном ландшафте. Стала очевидной некорректность оценки античности как отправной точки художественного процесса, игнорирующей располагающийся *за* этой эпохой волнующий слой восточной неоформленности. В теоретических историях искусств Гегеля и Гельдерлина все художественное движение выстраивалось в иной системе координат, где в качестве отправного основания уже выступал Восток. Таким образом, всякий раз, *когда в теоретическом осмыслении истории искусств менялось направление перспективы, в которой рассматривалась эта история, менялся и смысловой ракурс, в котором виделось объяснение всего внешнего разнообразия исторических художественных форм.*

Именно в середине XIX в. в искусствознании появилась растерянность, сопоставимая с коперниковским переворотом, выбившим привычную почву из-под ног. Античность перестала быть центром, на который равнялась вся история искусств и исходя из которой можно было построить все ее величественное здание. Новый историко-художественный материал заставил искать новые принципы структурирования истории искусств в более широком культурном горизонте.

На этой стадии произошло размежевание среди самих ученых: одни стремились, «вспахивая свою делянку», работать на узком историческом отрезке (синхронический подход), другие не оставляли надежды в масштабах большого исторического Времени суметь сделать обобщения относительно общей типологии художественно-исторического процесса (диахронический подход). Во втором случае быстро дала о себе знать следующая трудность: каждый исследователь вольно или невольно абсолютизировал то историческое время, с позиций которого он судил обо всем историко-художественном процессе. Как известно, любой ученый, обратившийся к изучению истории искусств, должен отдавать себе отчет в том, что он находится в совершенно случайной точке исторического процесса. История разворачивалась *до* того состояния, с позиций которого она оценивается исследователем, и столь же интенсивно будет развиваться *после,* т.е. она устремлена в бесконечность. На деле наиболее распространенное заблуждение выражалось в том, что

ученый сознательно или неосознанно стремился рассмотреть всеобщую историю искусств как *восхождение к тому историческому состоянию, в котором находился он сам.* Отсюда причина появления, начиная с Гегеля, «финалистских» концепций истории искусств, в которых современное исследователю историческое состояние мыслилось как некий *итоговый знак.*

Напластование подобных теорий еще более обострило задачу — объяснить художественный процесс *не через привнесение внешних точек зрения, а путем раскрытия имманентных стимулов самого движущегося феномена, каковым является искусство.* Концептуальность в этой области эстетического знания не должна перерастать в схематичность.

Безусловно, некорректно смотреть на одну эпоху художественного процесса как на *ступень* к последующей. В этом смысле Ранке прав: каждая художественная эпоха уже по определению *обладает целью в самой себе,* каждая самоценна и самодостаточна. Пафос Ранке был вызван желанием противодействовать линейной прогрессистской концепции истории искусств как совокупности эпох, находящихся *в субординации.* Ни один цикл художественного творчества не может быть понят в качестве *средства* для подготовки другого. Принцип историзма поэтому состоит в том, чтобы изучить и понять художественную эпоху изнутри ее самой, исходя из того поля идей, ориентации, ценностей, которые составили некий безусловный миф этой культуры, стягивавший все формы духовного творчества особой «формулой».

Одновременно содержание художественной жизни любой эпохи можно рассмотреть с позиций не только *самодостаточности,* но и с позиций *преемственности.* В истории не существует культур, действующий внутри которых *базовый тип личности* был бы абсолютно несопоставим с типом человека предыдущей эпохи. Шекспира, Мольера, Ибсена, Чехова ставят и переиздают не потому, что они являются авторитетами, которых принято знать, а потому, что новые фазы и циклы художественной культуры «вычерпывают» из их произведений множество актуальных для себя смыслов.

Следовательно, принцип историзма должен быть понят широко — как способ осмысления отдельной эпохи в ее своеобразии и одновременно как способ выявления таких творческих тенденций, которые выступали в качестве глубинных скреп культур. Проникновение прошлых художественных форм в состав настоящих подтверждает отношения координации между эпохами, сложные отношения их взаимоперетекания и исторической преемственности.

Существенно и то, что истоки возникновения новых типов художественных целостностей необходимо искать не только внутри самого художественного процесса, но и в рамках более широкой системы координат. Историческое «перетекание» художественного сознания всякий раз зависит и от эволюции общементальных оснований культуры, самосознания человека. Сколь бы значителен и влиятелен не был комплекс внутрихудожественных и общекультурных факторов художественной эволюции, и тот и другой объединяет фигура *самого действующего в истории человека.* За историей искусств всегда разворачивается более масштабная история, вне измерений которой невозможно понять принципы соотнесенности разных художественных эпох.

Очевиден парадокс: если историю искусств нашей планеты сравнить с историей искусств другой планеты, то для Земли наверняка найдется единое основание. Когда же мы пытаемся обнаружить такое основание внутри нашей планеты, оказывается, что вся история искусств рассыпается на совокупность разных эпох, неизвестно каким образом связанных между собой.

Новейшие историко-культурные подходы открывают для искусствознания продуктивные возможности. Значительный интерес для решения обсуждаемых проблем имеет опыт, накопленный Школой «Анналов», задавшейся целью воссоздать *«тотальную историю человечества».* История ментальностей, которую разрабатывали «Анналы», фактически и предстает как совокупность неких констант, устойчивых длительностей,

структурировавших культурную историю человечества. По аналогии с этим подходом философская история искусств задается вопросами о существовании внутренней интенции, действующей на протяжении длительных историко-художественных периодов.

Методология «Анналов» тождественна позициям теоретической истории искусств; французские исследователи этой школы также критиковали представителей эмпирической истории, ограничивающих свою компетенцию рамками локального периода. Накопления такого рода ученых при всей их дотошности и тщательности, по словам. Л. Февра, подобны «сундуку для хранения фактов», уязвимы в понимании общей исторической перспективы.

Напротив, наиболее авторитетные подходы теоретической истории искусств, представленные именами Э. Панофского, А. Хаузера, Г. Зедльмайера, Э. Гомбриха, позволили объяснить истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления в разных видах искусств одновременно; причины становления единых композиционных приемов в художественных произведениях разных обществ, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Важная отличительная черта подобных подходов — серьезное внимание к *диахронии,* стремление избежать ошибок предшественников, механически связывавших разные художественные стадии и эпохи («синтез переплетчика»).

Одна из серьезных трудностей на пути современного эстетического анализа и дискретности историко-культурной целостности художественного процесса — *асинхронностъ развития стилевых процессов в разных видах искусств.* Возьмем, к примеру, Ренессанс как художественный стиль. Общепризнанные характеристики этого искусства — близость к природе, отражение всего богатства чувственного опыта, раскрепощенность помыслов человека, ощутившего в себе масштаб и цель всего существующего, — пожалуй, более всего, свойственны изобразительному искусству (Донателло, Вероккио, Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело) и, отчасти, литературе (в XIV столетии новая итальянская литература мощно насаждает национальный общедоступный литературный язык). В тот же период совершенно иные тенденции доминируют в музыкальном искусстве: ведущим музыкальным жанром эпохи Ренессанса остается полифоническая месса с ее возможностями выражения отвлеченной, возвышенной христианской мысли. Конечно, имелись музыкальные формы, складывавшиеся в это время в светской городской среде (баллады, мадригалы, канцоны, лютневые песни), однако они были скорее боковой, нежели столбовой, дорогой профессиональной музыки эпохи Возрождения. Встает вопрос: *в какой мере художественные тенденции, присущие в данном случае живописи и связанные с рождением стиля Ренессанс, соответствуют аналогичным тенденциям в развитии музыки?* Ясно, что любой однозначный ответ здесь будет неудовлетворителен.

В этой связи сохраняет актуальность выдвинутая в свое время О. Вальцелем теория, согласно которой художественные языки одной и той же эпохи могут принадлежать совершенно иным культурным слоям. Отсюда — часто встречающееся *несоответствие в оценке исторического статуса разных художественных культур одного временного этапа.* Так, например, немецкий язык XVI столетия, язык Лютера, еще не обладал теми средствами, какими располагал Шекспир в Англии. По рафинированности духовно-психологического содержания он никак не был соизмерим с придворным языком времен королевы Елизаветы. Детальный анализ дальнейших сдвигов в диапазоне художественно-языковой выразительности показал, что «немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы вполне достигнуть степени выразительности, необходимой для созвучного перевода Шекспира на немецкий язык».* Причины, порождающие *синхронный сдвиг в* искусстве иной культуры, всякий раз оказываются двойственными: они коренятся не только внутри художественного опыта, но и в более широких процессах господствующей ментальности, картины мира.

---

* *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения//Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 6.

Устранение от этого «подземного гула» глобальной истории легко приводит исследовательскую оптику к *абсолютизации дискретного взгляда на художественный процесс.* Каждый может припомнить такого рода пособия по истории изобразительного, музыкального искусства, литературы. Исследователь добросовестно описывает необходимый массив произведений искусства, традиции, цеховой опыт, опосредованное воздействие картины мира на приемы восприятия и мышления и т.д. Вместе с тем, как только вопрос перемещается со статики на *динамику* — как и почему из случайных экспериментов авторского своеволия складывается новый стиль, почему, казалось бы, эпатирующие художественные приемы вдруг приобретают надличностный характер, превращаются в норму, образующую целую художественную эпоху, — так специалист нередко прибегает к чисто механической связке. Завершение власти одной художественной эпохи и воцарение другой зачастую объясняется способом, который М.М. Бахтин (анализируя приемы сюжетообразования в возрожденческой новелле) определил как *«инициативную случайность».* Подобные объяснительные схемы широко известны: «а в это же самое время...», «вдруг на привычном фоне...», «именно в этот момент возникает фигура...» и т.п. Как и в иных вышеописанных случаях, здесь проявляет себя установка историков искусства и культуры (нередко обоснованная, как мы стремились показать) оставаться философобами.

Линейный принцип построения истории искусств — от шедевров одной эпохи к шедеврам другой — не годится для понимания механизмов «стыковки» эпох, воскрешения и трансляции старых смыслов. Он не только устраняется от анализа причин и факторов, «ответственных» за историко-художественную динамику, но и стоит препятствием на пути понимания сложнейших переходных периодов художественной культуры. В связи со сказанным можно прийти к парадоксальному — но только на первый взгляд — выводу: *шедевры одной эпохи восходят своими корнями не к шедеврам другой эпохи, а к тому, что не осуществилось.* По этой причине традиционные принципы написания истории искусств оказываются, как правило, излишне линейными. В единой ткани ведущего художественного направления всегда можно обнаружить ее «самораспускающуюся бахрому», «лес и подлесок». Из случайного, необязательного, факультативного одних эпох впоследствии складываются ведущие художественные стадии других.

Особую сложность представляет необычайное ускорение ротации форм художественного творчества, наблюдаемое с начала XX столетия по сегодняшний день и делающее смену художественных течений максимально интенсивной. Нарастание мозаичности, наслаивание разнородных художественных практик могут легко дезориентировать исследователя, заставить его отказаться от самой идеи поиска типологии чередующихся в эпохе единых конструктивных принципов, типов художественных целостностей. Кажущаяся «одновременность исторического», ощущение связи всего со всем несут в себе искус мыслить XX век как «свалку ментальностей», отметающую все идеи о стадиальности. Между тем уже появляются убедительные работы, структурирующие театральный, музыкальный и литературный процессы столетия.* К примеру, в истории современного театра явно выделяются определенные циклы — «рассерженные молодые люди» (западная драматургия Дж. Осборна, Дж. Сэлинджера); «розовские мальчики» в отечественном театре в 50-х годах; в эстрадной музыке — творческий и исполнительский феномен группы «Битлз», ее последователей и т.д.

---

* См., напр. *Шах-Азизова Т.К.* Театральный календарь. Современный театральный процесс: логика развития//Теоретические проблемы современного искусства. М., 1992.

Реализация эстетического анализа истории искусств, совмещающего принципы диахронии и синхронии — чрезвычайно сложная проблема. Чаще мы сталкиваемся с такими подходами к искусству, когда акцент делается на изучении проблем *функционирования* искусства, а не проблем его *эволюции.* Подобное добровольное ограничение себя рамками

микромира отдельной эпохи фактически является реакцией на кризис такого научного направления, как философия истории искусств, которая и призвана дать глобальное осмысление типологии художественного процесса, глубинного смысла меняющихся способов формообразования в искусстве. Склонность искусствознания дифференцировать глобальный художественно-исторический процесс на краткое историческое время и работать внутри его часто диктуется желанием сохранить критерии профессионализма и научной добросовестности на малом историческом участке, поскольку выход в сферу «искусствоведческой метафизики» часто оказывается не под силу.

И по сей день возникают противоречия между теоретической и эмпирической историей искусства. Эмпирическая история искусства упрекает теоретическую историю искусства в том, что последняя смотрит на всемирно-исторический художественный процесс «с птичьего полета», а значит, неизбежно что-то спрямляет, отказывается от деталей, подробностей, выделяя только существенное и тем самым излишне упрощая общую картину. «Теоретики», напротив, критикуют своих оппонентов за преобладание описательности, также чреватой субъективным, случайным взглядом.

Безусловно, само по себе стремление работать только в рамках хронологически ограниченного периода не дает гарантий высоких критериев научности. Бесконечное количество художественных фактов всегда предполагает их отбор, так или иначе базирующийся на какой-то теории, с помощью которой ученый объясняет для себя все происходящее. Когда мы обращаемся к историческим сочинениям такого рода, справедливо замечает А.Я. Гуревич, «то легко убеждаемся в том, что специалисты зачастую не затрудняют себя поиском объяснения причин развития. Создается впечатление, что они им заранее известны. Констатируя различия в структуре общества, зафиксированные в разные моменты истории, исследователь склонен объяснять причины этих различий, исходя преимущественно из общих представлений о ходе исторического процесса».* Когда же эти представления даны не самим материалом источников, тогда они неизбежно превращаются в произвольные объяснительные схемы.

---

* *Гуреевич А. Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1983. С. 282.

Размышляя сегодня об этих проблемах, нельзя не констатировать опасность перевеса микроистории над макроисторией, что грозит новым дроблением истории искусств на локальную и региональную. Важно стремиться совмещать эти два подхода, устраняясь от однобокого представления истории искусств либо как чисто событийной истории, либо как жесткой структуры и схемы. Воссоздание художественной истории человечества в противоречивом единстве «краткого» и «длительного» исторического времени позволит объяснить динамику «межэпохальных» эволюционирующих смыслов, тонкие механизмы художественной памяти человечества; причины отпочкования художественных целостностей, выступающих как фазами общеисторического процесса, так и маяками для понимания своеобразия каждой художественной эпохи.

1. Приведите аргументы в пользу концепции дискретного развития искусства как совокупности эпох, каждая из которых имеет цель в самой себе.

2. Приведите аргументы в пользу концепции исторической целостности художественного процесса, преодолевающего стыки разных эпох и культур.

3. Почему выработка принципов написания всеобщей истории искусств нуждается в определенной концепции философии истории?

ЛИТЕРАТУРА

Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. М., 1991.

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

Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры//Эон. Альманах старой и новой культуры. М., 1994.

Илюшечкин В.П. Теория стадийного развития общества: История и проблемы. М., 1996.

История и культура. М., 1991.

Кантор К.М. История против прогресса. Опыт культурно-исторической генетики. М.,1992.

Карсавин Л.П. Философия истории. СПб., 1993.

Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М., 1992.

Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры//Его же. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Михайлов А.В. Историческая поэтика в истории немецкой культуры. М., 1989.

Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса//Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986.

Риккерт Г. Философия истории. СПб., 1908.

Тойнби А. Постижение истории. М., 1991.

Трёльч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994.

Шпет Г. История как проблема логики. М., 1916.

Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М., 1996.

Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994.

Noël Carrol. Historical Narratives and Philosophy of Art//The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1993. № 3.

ГЛАВА 11. ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ: ПОИСК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИХ ОСНОВАНИЙ

История искусств как история событий и история структур. Методы фактографического и реконструктивного исследования. «Силовое поле» художественно-исторического цикла как синтез разных эстетических измерений. Принципы выявления художественной типологии и метод кластерного анализа. Немецкая школа искусствознания: опыт обнаружения межэпохальных границ в истории художественной культуры. Художественный, цивилизационный и общекультурный циклы: уровни объективности.

Типология художественно-исторического процесса, позволяющая выявлять его отдельные циклы, стадии, эпохи, — одна из важнейших проблем философии истории искусств. Как уже отмечалось, кризис методологии истории явился причиной резкого противопоставления в науке «индивидуализирующей» истории искусств позициям ее типологического анализа. С начала XX в. складывается идеал так называемой *«истории из первых рук»:* через последовательное изучение малого, пусть незначительного, ученые стремились восстанавливать цепь художественно-исторических событий, одно за другим.

Скоро, однако, дала о себе знать слепота подобного метода: даже если историк ставил перед собой локальную цель и не задавался никакими вопросами «типологии», «схем» и прочей метафизики, он легко попадал в *ловушку чисто событийной истории.* Вне осмысления общей историко-художественной перспективы даже добросовестный ученый порой невольно слишком легко извлекает из прошлого то, что ему представляется существенным для данного периода. «История учит нас бдительности в отношении событий, — предостерегает Ф. Бродель, — мы не должны мыслить исключительно категориями краткосрочной перспективы».*

---

* *Бродель Ф.* История и общественные науки. Историческая длительность// Философия и методология истории. М., 1977. С. 133.

Однако в отечественной эстетике длительное время историко-художественная перспектива отождествлялась с марксистски истолкованной социальной перспективой; по этой причине отпадала сама проблема типологии художественной культуры — в ней механически выделяли эпохи с названиями соответствующих общественно-экономических формаций. Формационное членение всеобщей истории искусств было неспособно объяснить

многочисленные периоды явного несоответствия уровня развития социума и уровня развития его художественной культуры (Италия XV в., Испания XVII в., Германия конца XVIII — начала XIX в. и др.). Кроме того, сопоставление художественного творчества разных формаций оценивалось через прогрессистскую ступенчатость общественного развития.

Безусловно, эволюция художественного творчества испытывает влияние как социальных, так и культурных, психологических факторов. Важно, однако, подойти к выработке принципов художественной типологии таким образом, *чтобы культурно-исторические мотивы не привносились извне, а раскрывались как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса.* Когда эти требования не удается осуществить, тогда неизбежно появляются либо описательные истории художественной культуры (см., напр., опыты *Ф. Куглера* «Руководство к истории искусства». М., 1869; *М. Каррьера* «Искусство в связи с общим развитием культуры». М., 1870), либо жестко схематичные, подминающие действительный материал (см.: *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933).

Важнейшая задача эстетики и искусствознания — *создание синтетической истории искусств* — не может быть решена путем «подверстывания» художественного материала к уже имеющимся членениям социокультурной истории. Если искусство — самобытная форма духовной деятельности, обладающая выраженной спецификой, относительной самостоятельностью развития, следовательно, важно суметь обнаружить в его эволюции собственные этапы, вызванные всем комплексом внутренних и внешних стимулов.

К настоящему времени создание синтетической истории искусств и ее типология осуществляются в двух направлениях: одни ученые работают в рамках *фактографического исследования,* другие — в рамках *реконструктивного исследования.* Во втором случае перед нами — эстетический анализ истории искусств, нацеленный на обнаружение качественных, революционных переворотов и становлении в художественном процессе. Если фактографическая история искусств рассеивает свое внимание по всему периметру изучаемой эпохи, то эстетический анализ истории искусств выявляет определенную конструкцию и ее «несущие элементы», которые выступают в качестве особых фаз — художественных циклов в истории литературы, искусства, музыки.

Такого рода «поэтажные границы» в истории искусств, или межэпохальные рубежи, выявляют некое общее «силовое поле» в творческой практике разных видов искусств на определенном этапе. По мере углубления системного анализа история искусств все более *деперсонализируется.* Это наблюдение, сделанное в начале XX в., привело исследователей к мысли о возможности построения *истории искусств без имен,* на основе тех доминант в художественной лексике, которые являются общими для разных видов искусств.

М. Дворжак, автор этой идеи, тем самым фактически сформулировал задачу воссоздания *истории художественных ментальностей,* выразившихся в устойчивых тенденциях творчества и художественного сознания в целом. Почти одновременно с этим Г. Вёльфлин выдвинул и разработал понятие *художественного видения,* аккумулирующего художественные ориентации эпохи. *История типов художественного видения,* по мысли Вёльфлина, и может рассматриваться как история внутренних фаз и эпох художественного развития.

В основе подходов как Дворжака, так и Вёльфлина лежит убеждение в том, что художественная культура развивается циклически и ее история может быть описана через совокупность собственных периодов (эпох) большей или меньшей длительности. Проблема, которая сегодня активно обсуждается в эстетике, заключается в определении того, *что выступает смыслообразующим основанием для отдельного художественного этапа. Каков должен быть состав признаков, чтобы можно было регистрировать завершение одной художественной эпохи и начало другой?*

Сопряженность художественных событий с общекультурным процессом несомненна. Сколь субъективной ни была бы сосредоточенность каждого художника на внутренних

переживаниях, способы выражения, которыми он пользуется, в конечном счете имеют общезначимый, надличностный характер. Отсюда наиболее распространенное искушение — сделать общекультурные фазы развития одновременно принципами членения всеобщего художественно-исторического процесса. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что и внутри истории культуры существует разноголосица по поводу принципов типологии. Исследователи разных областей культуры выявляют относительно устойчивые периоды, исходя из разных оснований.

Так, экономисты выделяют в истории временные интервалы, когда мировые цены на базовые продукты и сырье в Европе неуклонно повышались, и периоды, когда они неуклонно падали. Историки политической культуры склонны дифференцировать историю по циклам, которые образует та или иная система власти. Историки науки кладут в основу культурного цикла глобальные научные открытия, послужившие источником возникновения новой картины мира с качественно новым представлением о мировом порядке.

Как видим, принципы членения исторического процесса в экономике, политике, науке разные, хотя все они касаются единого предмета — модификаций форм человеческой деятельности в рамках европейской культуры. Наибольшее влияние эстетический анализ истории искусств испытал со стороны науковедения, заимствовав у него понятия «картина мира», «интеллектуальная оснастка эпохи», «культура воображения» и др.

Достаточно влиятельными оказались и иные интегративные научные подходы, когда исследователь стремился подняться на максимальный уровень обобщения и связать все сферы деятельности воедино, поэтапно воссоздавая «душу» каждого типа культуры. Такими подходами отличались концепции Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера, прославившихся своими теориями циклического развития.

Данилевский выделял десять циклов всемирно-исторического процесса. Его принципы членения истории во многом несли отпечаток интуиции и субъективности, но базировались на непреложной для Данилевского идее *дискретности* (прерывности), свойственной внутренней логике любого типа общества. Подобная прерывность, к примеру, наблюдается в поздний период существования римской цивилизации. «Во всех отношениях основы римской жизни, — писал Н.Я. Данилевский, — завершили круг своего развития, дали все результаты, к которым были способны, и наконец изжились, развиваться далее было нечему. *Пришлось идти вовсе не оттуда, где остановился Рим* (курсив мой. — *О.К.),* — по своему пути он дошел уже до предела, его уже не перейдешь, и чтобы было куда идти, надо было начать с новой точки отправления и идти в другую сторону».* Для Данилевского несомненно, что точка между закатом Рима и началом средневековья является концом одного исторического цикла и началом другого.

---

* *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. СПб., 1871. С. 89.

Шпенглер, в отличие от Данилевского, выделяет во всемирной истории не десять циклов, а три: аполлоновско-античную, арабо-магическую и западно-фаустовскую культуры. Принципы типологии у Шпенглера иные, они основаны на противоборстве бескорыстно-духовных и цивилизационно-потребительских начал. Западно-фаустовский тип культуры — это новоевропейский цикл, отличающийся нарастанием прагматических, рассудочных сторон в ущерб духовно-творческим, незаинтересованным. И у Данилевского, и у Шпенглера можно обнаружить немало противоречий, касающихся произвольности выбора тех оснований, которые образуют исторический цикл. Таким образом, типология общекультурного движения не может помочь структурировать художественный процесс хотя бы потому, что сама не обнаруживает единства по этой проблеме, пользуется разными оптиками и измерениями.

Закономерно, что описанная научная ситуация ориентировала эстетический анализ истории искусств на поиск смыслообразующего основания художественного цикла во *внутренних, а не во внешних* для искусства параметрах. Однако усилия найти в самом

художественном организме такое исходное звено, изменение и трансформация которого порождают новые фазы и циклы искусства, наталкивались на новые трудности. Оказывалось, что в самом мире искусств существует немалое число «внутренних параметров», предопределивших не меньшее многоголосие по данной проблеме, чем у культурологов. Прежде всего это касалось определения исходного звена художественной модификации, которое могло быть положено в основу исторической типологии художественного процесса.

В одних случаях в качестве такого исходного «атома», задающего жизнь всем последующим художественным формам, бралась категория *композиции.* Исследователь демонстрировал, как в композиционных приемах преломляются разные представления человека о мире и самом себе, как одни устойчивые типы композиции сами провоцируют возникновение других и т. п. В частности, такой подход продемонстрирован в сохраняющей актуальность книге М.В. Алпатова «Композиция в живописи. Исторический очерк» (М., 1940).

Другие специалисты в качестве исходного звена, сохраняющего свое значение на протяжении всей истории искусств, выдвигали тематически-образный строй, качественно преобразующий себя в разные художественные эпохи (см., напр.: Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М., 1989). Резкая, тектоническая смена образно-тематического строя того или иного вида искусства давала повод говорить о наступлении нового художественного цикла.

Другая группа авторов в качестве смыслообразующего основания избирала язык искусства — доминанты лексических выразительных средств, образующих стилистическое единство (труды М. Шапиро, Э. Панофского).

Как следует из этой панорамы, в качестве модифицирующейся внутренней основы искусства могут быть взяты разные звенья и измерения. Сложившаяся ситуация с типологией художественного процесса сопоставима с шутливой классификацией животных, которую однажцы составил Л. Борхес. Все животные, по его мнению, подразделяются на: «а) принадлежащих императору, б) бальзамированных, в) прирученных, г) молочных поросят, д) сирен, е) бродячих собак, ж) включенных в настоящую классификацию, з) буйствующих, как в безумии, и) неисчислимых, к) нарисованных очень тонкой кисточкой из верблюжьей шерсти, л) только что разбивших кувшин, м) издалека кажущихся мухами». Подобное рассогласование фактически являет нам картину, сложившуюся ныне в эстетическом анализе истории искусств, когда обнаружение художественных циклов целиком зависит от тех измерений, которые кладутся в их основу.

В стремлении освободиться от случайности и произвола современная наука разработала метод кластерного анализа. Суть его в том, что в многомерном пространстве, соответствующем числу признаков, на основе которых проводится выделение типов, выявляются скопления сходных характеристик и наблюдений.* Его цель — в получении *однородных* характеристик и наблюдений через *разнообразные* измерения и подходы. Если наложить результаты, полученные на основе разных измерений художественного процесса, на единую хронологическую схему, то в ряде мест обнаружится «облако точек», т.е. сгущение разнообразных признаков, свидетельствующее об определенных рубежах в жизни исследуемого явления. Специалист безошибочно сделает вывод: именно в этих хронологических рамках происходит нечто существенное — завершается одна и начинается другая фаза. Кластерный анализ в перспективе способен устранить многие препятствия на пути построения синтетической истории искусств, выявления в ней доминантных фаз и качественных состояний.

---

* См.: *Дюран Б., Оделл П.* Кластерный анализ. М., 1977.

Пока же типология одних видов искусств оказывается несовместимой с типологией других и в итоге историко-художественный процесс «подверстывается» под социальную

либо общекультурную периодизацию. Причина тому — сплошь и рядом встречающиеся «несообразности» в многоликом художественном процессе.

Заметный вклад в разработку проблемы художественно-исторических циклов внесла немецкая школа искусствознания рубежа XIX— XX вв. Поиск принципов художественной типологии на междисциплинарной основе — под знаком эстетического, искусствоведческого, философского, культурологического анализа — сделал влияние этой школы ощутимым не только в Германии, но и во Франции, Италии, России. В число представителей этой школы входили такие известные исследователи, как *О. Вальцель, К. Фосслер, Г. Корф, В. Дибелиус, Б. Зейферт, Г. Фрейтаг, А. Гильдебранд, К. Фолль,* а позже *Г. Вёльфлин.*

Вальцель, в частности, фиксирует неоднократно повторяющуюся в истории закономерность: *при смене господствующего художественного канона мы замечаем не разрозненные опыты и отклонения от нормы, а вновь некую интегративную тенденцию,* систему взаимообусловленных приемов. При этом одинаковые приемы проявляются одновременно у поэтов, художников и музыкантов независимо друг от друга. Так, на исходе классицизма имелся целый «веер» гипотетических ходов; однако не связанные между собой английские, немецкие и французские литераторы дружно «качнулись» в сторону романтизма.

Такого рода поиском интегративных общностей в истории искусства Вальцель в определенной мере противостоит Дворжаку, отождествляющему стадиальные уровни художественного развития с творчеством отдельной крупной личности. Вальцель формулирует важный вывод: «Эволюция стиля как единства художественно-выразительных средств и приемов тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи».*

---

* *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пб., 1923. С. 15.

Сторонники современной Вальцелю теории искусств были убеждены, что обоснование периодизации и межэпохальных границ в истории искусств можно построить лишь на основе изучения *«внутрихудожественных мутаций».* Вальцель же обнаруживает, что во внутреннюю логику часто вклинивается то, что можно назвать *социальным и культурным заказом.* Учитывая, что большие и существенные сдвиги в искусстве от Ренессанса к барокко, от классицизма к романтизму захватывают все виды искусств, а не какой-либо один, Вальцель выдвигает гипотезу: причины, породившие этот сдвиг, всегда оказываются *за пределами* собственно художественного ряда, они коренятся в более широких процессах духовной культуры. Таким образом, пафос исследования Вальцеля был направлен *на обнаружение множества невидимых связей между произведением и породившей его культурно-психологической почвой.* Смыслообразующее основание каждого художественного цикла, утверждал О. Вальцель, складывается из взаимодействия внутрихудожественных изменений и «отличительных признаков восприятия, мышления и психологии соответствующей культурной эпохи».

Близкий исследовательский подход к проблемам художественной типологии можно обнаружить у К. Фосслера. Он интерпретировал устойчивые повествовательные формы разных эпох не просто как литературные и грамматические формы, а как *культурные формы мышления.* Само название его исследования «Дух культуры в языке» показывает совмещенность двух планов — внутрилитературного и общекультурного. Фосслер устанавливает значение *«поэтической инициативы»* в обыденной жизни языка, в возникновении безличных оборотов речи. Он одним из первых обратил внимание на механизм перехода художественного в общекультурное, когда, к примеру, профессиональное литературное творчество служит генератором форм *эпистолярного* общения между людьми, когда писателю удается изобрести некие языковые, стилевые и даже синтаксические конструкции, которые затем переносятся в повседневную сферу — сферу переписки и просто обыденного общения. Фосслер расценивал этот феномен как культурно-

бессознательный творческий акт. Он показал, что случаи отклонения писателей от наиболее распространенных синтаксических конструкций и оборотов речи не есть их субъективный произвол. Коль скоро эти приемы затем подхватываются, распространяются и делаются интернациональными, надличностными, они, следовательно, являют собой *художественный этап,* выражают культурно-историческую обусловленность «душевного строя культуры», душевного строя этой эпохи.

Соотечественник Фосслера Корф отходит от трактовки центрирующей роли стиля и в качестве историко-культурного цикла склонен выделять менее масштабные единицы, локальные духовно-художественные целостности, к примеру такую, которую он определяет как «эпоха Гете». Корф старался обосновать «эпоху Гете» как выраженное философско-историческое единство, как период, подчиненный очевидным законам внутреннего развития искусства и культуры. Корф выделяет важнейший, на его взгляд, признак этой эпохи: господство особой формы *светской религиозности* в духовной сфере, объединившей элементы средневекового христианства со светской культурой эпохи Просвещения. Такое духовное своеобразие и порождало те формы поэтики и эстетики, которые проявились в Германии на рубеже эпох классицизма и романтизма. Вслед за Ф. Шиллером, И.В. Гете, Ф. и А. Шлегелями, выразившими на рубеже XVIII-XIX вв. типологическую антитезу классицизма и романтизма через противопоставление искусства «наивного» и «сентиментального», «прекрасного» и «характерного», «объективного» и «интересного», «пластического» и «живописного», Г. Корф сформулирует собственную антитезу. По его мнению, различие культурных ориентаций классической античности и романтиков, непохожесть их творений может быть представлена как различие «поэзии обладания» и «поэзии томления». Он тонко подметил художественный принцип творчества и историческое своеобразие этих эпох: «поэзия обладания» указывает на органическое состояние, переживаемое человеком, который не ощущает дистанцированности от окружающего мира; напротив, «поэзия томления» — это сентиментальная поэзия, когда человек уже вырван из породившей его почвы и со стороны взирает на ту гармонию, которая теперь во многом противостоит ему.

Можно привести еще немало свидетельств неподдельного интереса немецкой школы искусствознания к вопросам культурной типологии художественного процесса. Однако эти наблюдения и подходы не получили единого сопряжения, не привели к обоснованию таких культурно-художественных общностей, относительно которых были бы единодушны представители разных видов искусств. Каждый искал систему принципов, которая, на его взгляд, была бы достаточной, чтобы говорить о конце одного цикла в искусстве и начале другого. У одних такое членение оказывалось предельно локальным (фигуры художников, следующие одна за другой), у других — более широким («эпоха Гете»), у третьих — еще более масштабным (художественный стиль, объединяющий множество фигур и простирающийся на десятилетия и более).

К сожалению, все эти подходы не увенчались созданием синтетической истории искусств с единой типологией, а были скорее отдельными пробами эффективности эстетико-теоретического анализа, ищущего корни художественного творчества через опосредованные связи между мироощущением эпохи и ее художественными формами.

В чем позитивный итог деятельности немецкой школы искусствознания? В том, что ей удалось избежать крайностей, которые, с одной стороны, провоцирует умозрительно-эстетический подход, а с другой, напротив, — чисто событийный эмпирический анализ. Немецкая школа искусствознания продемонстрировала умение соединять несоединимое: тщательный и глубокий микроанализ конкретного материала истории литературы, истории изобразительного искусства, истории музыки отвечает на те вопросы, которые задает ему эстетический анализ, генерализирующий исследуемые тенденции в понятия художественного цикла, художественного канона, этапов бытования отдельных стилей и направлений. Оказалось, что на множество внутренних вопросов истории искусств можно ответить, только поместив их в более широкую систему координат. Такой прорыв к

междисциплинарному анализу, объединяющему историю искусств и социальную психологию, историю искусств и культурологию, историю искусств и социологию, оказался очень перспективным: он заложил основы и принципы комплексного изучения искусства, активно развиваемые на протяжении XX столетия.

Параллельно с немецкими учеными аналогичные поиски велись во Франции. Над проблемой глобальной типологии художественной культуры трудился *В. Деонна,* опубликовавший в Париже в 1912 г. четырехтомное исследование «Археология, ее значение и методы. Художественные ритмы». Исследуя раскопки и новые открытия античного и средневекового искусства, Деонна был одержим проблемой поиска алгоритмов художественного процесса, основных фаз, единых, по его мысли, в истории как античного, так и христианского искусства.

Ученый выстраивал художественные панорамы большой временной длительности, стремясь показать, что *во все эпохи движение художественного процесса было подчинено одним и тем же общим законам, в основе которых лежит закон художественных ритмов.* Говоря современным языком, Деонна ориентировался на поиск универсалий в искусстве. Как «опредмечивается» и трансформируется художественное воображение, какую траекторию оно проходит, в какой фазе отмечается кульминация, а в какой — исход?

Деонна полагал, что первичным элементом, лежащим в основе художественной эволюции, является *язык искусства.* Художники, освоившие простые и примитивные способы художественного выражения, поначалу слабо владеющие техникой мастерства, *со временем обогащают свои возможности, доводят их до виртуозности, которая, развившись в дальнейшем до предельного совершенства, нисходит в жонглирование или манерничанье.* Исчерпав всю полноту выразительности, заложенную в первоначальном основании, техническое мастерство художника утрачивает внутренние интенции развития, склоняется к упадку. Такое развитие способов художественного выражения идет рука об руку с уровнем содержательности искусства.

Когда принципы того или иного художественного языка еще только разрабатываются, язык «озабочен самим собой», поиском новых приемов, разработкой более выразительных стилистических фигур. В пору, когда искусство ощущает, что оно уже окрепло в своих выразительных приемах, усиливается его *символическая* сторона, т.е. искусство стремится *выйти за пределы себя,* стремится говорить, глубоко проникать во *внутреннюю* жизнь, выражать скрытые духовные состояния. Исчерпывая приемы выразительности в этом плане, искусство провоцирует возникновение манерничанья.

Деонна выделил пять периодов в истории античного искусства и *отождествлял* их с аналогичными, на его взгляд, периодами в истории христианского искусства.

Обнаруженный ученым параллелизм в этапах художественного становления больших исторических эпох подтверждает, что процессы художественной эволюции испытывают воздействие не только внутрихудожественных факторов самодвижения, но и общекультурных, складывающихся в единый комплекс стимулов.

В этом контексте чрезвычайно важно обозначить проблему, которая итожит накопленный опыт. Речь идет о проблеме несовпадения в истории культуры *художественных, общекультурных* и *цивилизационных* циклов. Поначалу такое несовпадение внутренних ритмов художественной, социальной и общекультурной деятельности относили за счет «иронии истории», ее досадных несообразностей.

Обращаясь к проблеме «рассогласованности» этих областей, важно исходить из того, что каждый из этих циклов обладает *разным уровнем объективности.* В этом — причина того, что каждый из обозначенных циклов не может в своих ритмах полностью совпадать с другими. Удивительным оказывается не *асинхронность* художественного, социального, общекультурного процессов, а, напротив, их *синхронность.* Общекультурный цикл формируется на основе познавательной деятельности человека, реализующейся в научных открытиях, соответствующих картинах мира и т.д. Цивилизационный цикл складывается в

зависимости от той или иной системы власти. Художественный цикл — на основе доминирования того или иного типа творчества и художественных форм.

Таким образом, максимально объективный характер, независимый от нашего сознания и воли, присущ общекультурному циклу. Он структурируется на основе того, что никак не связано с субъективностью человека, существует по своим законам, в наших же силах только угадывать эти законы. Представление о Солнечной системе, движении планет не подчиняется нашей воле, однако углубление представлений о ней по-разному окрашивает исторические формы ментальности. Цивилизационное развитие как развитие систем социальности, механизмов осуществления власти прямо от сознания и воли индивида не зависит, но от сознания и воли широких народных масс зависит напрямую. Любые колебания в социальной психологии способны тормозить, ускорять или взрывать социальные системы. Отсюда — меньший уровень объективности, присущий цивилизационному циклу.

Еще меньший уровень объективности присущ художественному циклу, фиксирующему устойчивое развитие того или иного типа творчества. Как принято говорить, за все изменения в стилевых формах эпохи «ответствен» один человек. Вместе с тем если его поэтическая инициатива подхватывается современниками, т.е. приобретает надличностный характер, становится общезначимой, то, следовательно, индивидуальные способы художественного фантазирования также способны демонстрировать свою объективность. Однако эта объективность совсем иного рода, уровень ее минимален, хрупок и легко колебим; множество разных социокультурных вихрей способны быстро сменить устойчивый фарватер художественного творчества. Отсюда следует единственно приемлемый вывод: смыслообразующие основания каждого художественно-исторического цикла необходимо искать *на границах внутрихудожественного мира и мира менталь-ности данной эпохи.* Сложное переплетение и сочетание объективных и субъективных, внутрихудожественных и социокультурных факторов, а также действующих внутри них собственных ритмов непременно приводит к сложению *особой формулы каждой эпохи,* ее культурной парадигмы, которая всегда одинаково значима как для отвлеченно-умозрительной, научной, философской деятельности, так и для творческого развития художественных форм.

1. На основе каких художественных признаков можно регистрировать завершение одной художественной эпохи и начало другой?

2. В чем причина несовпадения ритмов развития художественного, цивилизационного и общекультурного циклов?

ЛИТЕРТУРА

Алпатов М.В. Композиция в живописи. Исторический очерк. М., 1940.

Банковская Н.П. Типология романтического мышления. Киев, 1992.

Бернштейн Б.М. Принципы построения исторической типологии художественной культуры//Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984.

Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность// Философия и методология истории. М., 1977.

Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1995.

Данилевский Н.Я. Россия и Европа. СПб., 1871.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Кривцун О.А. История искусств в свете культурологии//Современное искусствознание: Методологические проблемы. М., 1994.

Мыльников А. С. Основы исторической типологии культур. Л., 1979.

Освальд Шпенглер и «Закат Европы». М., 1922.

Петриков С.М. Закономерности развития художественного мышления. (Проблема циклизма музыкально-исторического мышления). Томск, 1993.

Прокофьев В.Н. Ф.И. Шмит и его теория прогрессивного циклического развития искусства//Советское искусствознание'80. М., 1981.

Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.

Типология соответствия литературы и изобразительного искусства. Киев, 1975.

Типология стилевого развития XIX века. М., 1977.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

Шмит Ф. Диалектика развития искусства//Под знаменем марксизма. 1924. № 12.

Шпенглер О. Закат Европы. СПб., 1993.

Carrier David. Principles of Art History Writing. Pennsylvania, 1993.

ГЛАВА 12. ВНУТРИХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Влияние культурных и психологических факторов на процесс формообразования в искусстве. «Художественная форма» и «художественная наполненность» в концепции Э. Панофского. А. Хаузер о комплексе стимулов художественного процесса. Внутренние и внешние пружины в сложении эписистем М. Фуко. Возможности исторической поэтики в анализе механизмов самодвижения искусства.

Понимание роли, которую играют внешние (культурный менталитет, социальные отношения) и внутренние (художественная традиция, обновление приемов языка) факторы в историческом движении искусства, всегда было неоднозначным. Много раз в стремлении отгородиться от вульгарно-социологических приемов анализа художественной эволюции наука об искусстве настаивала на определяющей роли «внутрихудожественных мутаций», призванных объяснить причины возникновения новых форм в искусстве.

Вместе с тем художественно образованный человек способен в постижении связей и отношений элементов языка произведения искусства не только черпать художественное наслаждение, но и обнаруживать чрезвычайную глубину *культурного* смысла. «По ту сторону» художественного текста всегда угадывается определенный *образ человека, тип мироощущения эпохи* или, другими словами, присущая произведению культурная доминанта. В какой мере последняя оказывает активное влияние на процесс художественных поисков и эволюции? Способны ли историко-культурные реалии не только корректировать образный строй искусства, но и опосредованно воздействовать на сам механизм формообразования?

Как отмечалось, на рубеже XIX—XX вв. появились специальные искусствоведческие школы, утверждавшие, что язык искусства не может рассматриваться только с точки зрения внутрихудожественных и технических проблем: приемы художественного мышления крепко спаяны с самим способом бытия и мироощущения человека разных эпох, особенностями его культурного самосознания. Много сделали в этом отношении уже упоминавшиеся немецкая, венская школы искусствознания, позже — так называемая русская формальная школа.

На материале разных художественных эпох ученые, принадлежавшие к этим школам, показали, что в любых социокультурных ситуациях произведение искусства формируется влияниями как «изнутри», так и «снаружи», оно выступает носителем психологии групп, социальных слоев своего времени и способно опосредованно выражать эту психологию через композиционные приемы, разнообразие языковых выразительных средств, тематические пристрастия и т.п. Более того, в каждом конкретном случае трудно указать на источник новых психологических ориентаций, претворенных в данном произведении: не только картина мира и общие ментальные установки, но и сама лабораторность художественного процесса (феномен «творческой робинзонады»), его «самодвижение» способны генерировать и культивировать новые типы реакций, представлений, вкусов. Таким образом, само искусство нередко способно выступать фактором сложения новых психических структур, и в этом его возможности безграничны.

Захватывающим интересом отмечена и современная разработка рассматриваемых проблем на Западе. Наиболее авторитетные подходы, благодаря их междисциплинарному характеру, легли на уже возделанную почву. Удачный синтез истории искусства с

культурологией, исторической психологией, антропологией позволил объяснить такие сложные проблемы, как истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления одновременно в разных видах искусства; единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие, и др. Было обнаружено множество «капилляров» как прямого, так и обратного влияния между психическим складом этноса и процессом формообразования в искусстве.

Новейшая картина синтеза искусствоведческих, психологических и эстетических подходов столь выразительна, что порой становится трудно определить, где мы сталкиваемся со структурированием художественно-ментальных тенденций со стороны эстетиков, а где наблюдаем стремление к генерализации своей проблематики со стороны музыковедов, искусствоведов, литературоведов. Важные отличительные черты подобных подходов — серьезное внимание к *диахронии,* стремление избегать ошибок предшественников, преодолеть поверхностный синтез («синтез переплетчика»), находить приемы культурно-психологического понимания, исходя из глубокой верности историко-художественному материалу. Наиболее удачные исследования этого ряда по истории образного строя и языка изобразительного, музыкального искусства, литературы построены таким образом, что собственно историко-психологические мотивы не привносятся извне, а раскрываются как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса.

Новым этапом в выявлении комплекса культурных факторов, действующих в истории искусств, явилось творчество **Эрвина Панофского (1892-1968) и Арнольда Хаузера (1892-1981),** развивавшееся в середине XX столетия. Деятельность первого связывают с традицией иконологического анализа искусства, зародившегося еще в **XIX** в. и связанного с именами *А. Варбурга, Э. Кассирера, А. Ригля.* Иконология (учение об изображении) была определена голландским исследователем Г.Х. Хугеверфом как «попытка установить, какое культурное значение или социальный смысл могут иметь некоторые формы, способы выражения и изображения в определенную эпоху».*

---

* *Hoogewerff G.* L'lconologie et son importance pour 1'etude systematique de 1'art chretien//Rivistadi Areheollogia Cristiana. VIII. 1931. P. 80.

Наибольшие заслуги в претворении этой исследовательской программы принадлежат Э. Панофскому. Его обширная исследовательская работа по методологическому оснащению искусствознания явилась важной вехой в развитии культурологии искусства. В поисках новых универсальных понятий, пригодных для культурно-эстетического анализа искусства, Панофский пришел к выводу, что все они должны быть сведены к одной первопроблеме, которая выражается в антитезе *«наполненности»* и *«формы».* Если взять эти понятия в качестве онтологической антитезы, то они коррелируют соответственно с понятиями *времени* и *пространства.* «Если антитеза «наполненность» и «форма» является априорной предпосылкой бытия художественных проблем, — пояснял Э. Панофский, — то взаимодействие «времени» и «пространства» является априорным условием, обеспечивающим возможность их существования».*

---

* *Panofsky E.* Studies in Iconology. Oxford, 1939. P. 18.

На основе этого онтологического противоречия ученый сформулировал иерархию ценностей, характерных для любого произведения визуальных искусств: 1) элементарные ценности (организация оптического пространства, противоположного телу); 2) фигуративные ценности (глубина, противоположная плоскостному изображению); 3) композиционные ценности (покой — движение). В любом произведении, по Панофскому, можно обнаружить реализацию единого принципа или системы принципов в решении

основных художественных проблем. Это и есть тот внутренний смысл, внутреннее значение определенного произведения в развитии искусства.

Как только исследователь обнаружил «имманентный смысл» художественного явления, он уже в состоянии сопоставить его как с аналогичными явлениями в области изобразительного искусства, так и с иными продуктами культуры. Наиболее высокой ступенью толкования искусства служит обнаружение смысла художественных фактов «как символических форм» цивилизации. Именно такой подход и позволяет сочетать два ракурса истолкования искусства: с одной стороны, как автономного явления, с другой — в его связях со всеми элементами исторического процесса.

Интерпретация Панофским отдельных произведений искусства базировалась на целостной системе, которая включала несколько уровней анализа. Первый уровень — это формальный анализ произведения как сферы чувственных знаков самих по себе; он «снимает» предстоящий зрителю «смысл феноменов». Здесь фиксируется связь межцу формами и цветами в их отношении между собой и к предметам реального мира (псевдоиконографический уровень). Второй уровень анализа связан с выявлением вторичного смысла произведения или «областью значения смысла». На данном уровне осуществляется сопоставление сюжета (темы) с нашим познанием в области религии, мифологии, философии. Эта иконографическая область — область сюжетов и аллегорий. И наконец, третий уровень анализа — собственно иконологическая интерпретация — связан с обнаружением «внутреннего смысла», или «сущности», произведения. Здесь дается интерпретация форм, символов, мотивов как фокусированного выражения эпохи, ее базовой личности и т.д. Таким образом, исследователь способен устанавливать связь между произведением искусства и историческим процессом.

Отдельные результаты иконологической концепции Панофского бесспорны. Его исследования «зашифрованных» соотношений текстуальной и изобразительной традиций привнесли много плодотворных результатов в анализ искусства XVIII, XIX и XX вв. Вместе с тем на практике широкая культурологическая ориентация иконологии нередко приводила к тому, что порой собственно художественные характеристики искусства растворялись в сфере общекультурных и социальных смыслов и даже «нефункциональным» элементам произведения подыскивался их культурно-исторический эквивалент. В таких случаях происходила абсолютизация иконологического подхода, направленного на *тотальную* расшифровку символических и знаковых элементов произведения с помощью «внехудожественных» данных. Однако подобный подход не исчерпывает содержания произведения искусства, так как последнее, безусловно, не сводится лишь к совокупности собственной символики. Подобные методологические просчеты иконологии, невольно рационализирующие деятельность художника, стали особенно заметны с того момента, когда эта теория пыталась конституировать себя в качестве универсального метода анализа.

Близкие задачи анализа историко-художественной панорамы ставил более молодой современник Э. Панофского, немецкий ученый А. Хаузер. В двух наиболее известных работах «Социальная история искусства» (1951) и «Философия истории искусств» (1958) А. Хаузер разрабатывал собственный социологический метод, который, в его понимании, и есть философия функционирования и исторического развития искусства.

Основные идеи А. Хаузера, подобно взглядам Э. Панофского, развивались в русле осознания необходимости комплексного анализа искусства, исходя из «комплексности самого произведения искусства», рассмотрения произведения искусства как своеобразной иерархии структур.

А. Хаузер утверждал, что в произведении искусства переплетены элементы специфически художественные и элементы внехудожественные, позволяющие осуществлять функции неэстетического плана. Художественная форма демонстрирует как преемственность, так и активную самостоятельность развития искусства. «Одни и те же социальные, исторические причины, - подчеркивал он, - ведут к созданию произведений разного художественного уровня». Все это, по мысли А. Хаузера, свидетельствует об

ограниченности социологического метода; художественная ценность сама по себе не имеет социологического эквивалента.

Подобно своему предшественнику, А. Хаузер отдавал себе отчет в том, что наиболее трудная проблема заключена в умении исследователя учитывать максимальное число внутрихудожественных и внехудожественных стимулов развития искусства. С этой целью он утверждает необходимость сочетать психологический, историко-стилистический и социологический методы, совокупность которых позволяет обнаружить далеко не одназначную мотивацию художественной эволюции. Тщательный анализ А. Хаузером каждой отдельной эпохи приводит его к достаточно пессимистическим выводам: «Произведения различных художников не имеют ни общей цели, ни общего масштаба: они не продолжаются и не дополняют друг друга, *каждое начинает с начала и стремится, как умеет, к своей цели. В искусстве нет собственно прогресса».**

---

* *Hauser A.* The Philosophy of Art History. Cleveland. 1963. P. 15.

У А. Хаузера можно отметить особое пристрастие к психоаналитическим методам исследования художественного творчества, абсолютизации субъективных предпосылок творческого акта. Критикуя теорию прогресса и теорию круговорота в художественном процессе, немецкий исследователь отказывается от попытки обнаружить какую-либо объективную тенденцию в бесконечной смене одних художественных явлений другими. Учения о периодизации, ритмике или круговороте истории, идея исторической судьбы являются, по мнению Хаузера, лишь вариантами историко-философского мистицизма, веры в возможность схематизации процессов истории, в основе которых нет ни плана, ни логического смысла.

Показательно, что новый подход к философскому осмыслению истории искусств, связанный с потребностью выявления в историко-художественной панораме неких универсалий, почти одновременно, в середине XX в., захватил воображение таких выдающихся исследователей, как Э. Панофский и А. Хаузер. Симптоматичен вместе с тем и различный итог их деятельности, отразивший глубинные противоречия диахронического и синхронического анализа. Бесспорен вклад Э. Панофского в сферу диахронического исследования искусства: фиксируя архетип и находя формы его переосмысления и реконструкции в поздних стадиях художественной деятельности, он изучал особое методологическое «биополе», позволяющее видеть нить, которая связывает последовательное развитие художественных форм, не распадающихся на несопоставимые произведения, шедевры. У немецкого коллеги Э. Панофского, А. Хаузера, синхронический взгляд на художественный процесс вытеснил диахронию, оказавшись единственно возможным. Итоговые выводы А. Хаузера можно оспорить, вместе с тем нельзя не поставить ему в заслугу глубокую верность историческому материалу, стремление указать на множество невидимых рифов на пути использования комплексных методов анализа художественной истории.

Оттачивая методологию изучения искусства как феномена культуры, искусствоведение научилось в особенностях формы, образного строя, стилистических черт видеть не только внутрихудожественные характеристики, но и общекультурные признаки. Однако подобные «художественные измерения» общекультурного, как мы имели возможность видеть до сих пор, зачастую велись произвольно, на самой различной основе.

Точки отсчета для понимания источника «саморазвития» в изобразительном или музыкальном искусстве, как нетрудно заметить, здесь были самые произвольные: в одном случае в качестве такого цикла можно было считать рождение, зрелость и нисхождение какого-либо жанра, в другом — стиля, в третьем — доминирующего образно-тематического строя, в четвертом — композиции, способа организации и упорядочения художественной формы и т.д.*

* См.: *Алпатов М.В.* Композиция в живописи. Исторический очерк. М., 1940; *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1973; *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи. М., 1986; *Конен В.Д.* Театр и симфония. М., 1975; *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971; *Ливанова Т.Н.* Западноевропейская музыка XVII-XVIII вв. в ряду искусств. М., 1977; *Ротенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVII века. Тематические принципы. М., 1989; *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

Так сложилось, что ни в изобразительном искусстве, ни в музыке не было найдено такого первичного «атома», который, выступая *внутренним, основополагающим* элементом изобразительного искусства либо музыки, дающим жизнь всему многообразию исторически усложняющихся художественных форм, одновременно был бы в такой же мере эквивалентом человеческого, меняющееся-духовного, общекультурного.

Именно по этой причине в сфере исторического анализа как изобразительного искусства, так и музыки не сложилось такого исследовательского направления, как *«историческая поэтика»,* каким оно представлено в истории литературоведения. Отсутствие *«исторической музыкальной поэтики»* или *«исторической художественно-изобразительной поэтики»* не случайно. Историкам литературы, в отличие от историков музыки и изобразительного искусства, удалось выявить первоначальный, основополагающий «атом» своего искусства и, анализируя его как непреходящую основу литературного творчества, раскрыть множество его культурно-исторических модификаций. В качестве такого первичного элемента в любой исторической поэтике рассматривается *слово* и все его производные. Синкретичность слова, выступающего одновременно и в качестве главной составляющей любой литературной формы, и в качестве сложения языка обыденного, общекультурного общения, явилась таким элементом сопряжения внутрилитературного и общекультурного, уникальность которого очевидна. По этой причине теория литературной эволюции, культурология литературы разработаны значительно глубже и основательнее, чем теории других видов искусств.

А.Н. Веселовский, задавшийся в своей «Исторической поэтике» целью проследить *эволюцию поэтического сознания и его форм,* как раз и исходил из посылки, что есть общее в том, как каждая эпоха вообще мыслит себе слово. Общекультурное осмысление слова всегда предшествует его поэтическому применению. Поэтическое слово, в свою очередь, вычленяется в пределах историко-культурного единства слова. И хотя, разумеется, есть такие эпохи, когда принято противопоставлять поэтическое слово всем иным — официальным и бытовым — формам слова, это не означает отсутствия их внутренней связи в границах конкретной культурно-исторической общности. Данное аксиоматическое положение, используемое А.Н. Веселовским, должно было, по его мнению, заложить основы и возможности построения всеобщей истории литературы таким образом, чтобы собственно историко-культурные проблемы оказались *внутри истории литературы,* т.е. не как приложение к ней, а именно как ее необходимая внутренняя сторона.

«Если принять, что историческая поэтика в самой своей глубине ориентирована на формы поэтического сознания, сменяющие друг друга, на слово, функционирующее историко-культурно и как бы задающее модус всякому словесному творчеству эпохи, то дальше исторической поэтике необходимо прослеживать от начала до конца весь путь воплощения слова в творчестве, в тех формах, какие создает оно для себя, все преломления слова в творчестве, все средства, через которые оно в творчестве проходит», — развивал эти основания исторической поэтики А.В. Михайлов.*

* *Михайлов А.В.* Проблема исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.С. 20.

Подобную работу — изучение историко-культурных модификаций слова — на материале истории XVI—XX вв. проделал известный французский культуролог **Мишель Фуко (р. 1926).** И хотя исследование ученого лишь отчасти базируется на материале истории художественной литературы, да к тому же охватывает столь большие исторические длительности (или «эписистемы», по Фуко), что носит предельно общий гипотетический характер, тем не менее идеи и метод раскрытия М. Фуко смыслообразующих оснований каждого цикла-эписистемы представляют несомненный интерес.

В русле принятого нами подхода французский исследователь трактует художественный язык как располагающийся на полдороге между зримыми формами реального мира и тайными соответствиями эзотерических смыслов. Глубинное родство общих мыслительных структур каждой исторической «эписистемы» Фуко выявляет, исследуя исторические мутации понимания слова как в обыденном сознании, так и в литературном творчестве. Основной упорядочивающий принцип каждой такой эписистеме придает соотношение *«слов»* и *«вещей».*

Начиная от Возрождения и до современности связь «слов» и «вещей», какой она предстает в сознании эпохи, проходит три стадии. Первая стадия — *слово-символ* (слова и вещи тождественны, взаимозаменяемы), формирующее исторически устойчивую ренессансную эписистему (XVI в.); вторая стадия — *слово-образ* (слова лишаются непосредственного сходства с предметностью, соотносятся лишь опосредованно, через мышление), формирующее эписистему (XVII— XVIII вв.); и наконец, третья стадия — *слово-знак,* замкнутое на самом себе (слово становится знаком в системе знаков, художественное воздействие которого определяется связью последнего со всей толщей его прошлого).

Если прежде в эписистеме Возрождения, по Фуко, вопрос стоял так: *как узнать, что знак и вправду указывает на то, что он означает,* то начиная с XVII в. вопрос формулируется по-другому: *как знак может быть связан с тем, что он означает?* На этот вопрос классическая эпоха отвечает анализом представления, а современная мысль — анализом смысла и значения. Одной из показательных исторических фигур, вскрывших распад ренессансного порядка, явился М. Сервантес. Художественный мир писателя демонстрирует, как сходства и знаки расторгли свой прежний союз; подобия обманчивы и оборачиваются видениями и бредом. Дон Кихот блуждает среди них наугад. Он, герой прошлого, в новой эписистеме принимает вещи за то, чем они не являются, путает людей, не узнает своих друзей, но узнает незнакомцев. Ему кажется, что он срывает маски, но он же их и налагает.

Наступила эпоха иных устойчивых связей. «Люди XVII и XVIII вв. думают о богатстве, природе или языках, не используя наследие, оставленное им предыдущими эпохами, и не в направлении того, что вскоре будет открыто; они осмысливают их, исходя из общей структуры, которая предписывает им не только понятия и методы, но на более глубоком уровне определяет способ бытия языка, природных особенностей, объектов потребностей и желания; этот способ бытия есть *способ представления».**

---

* *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 282.

В конце XVIII в. положение снова меняется: сигнификативное функционирование языка разрушает глубокую сопричастность действительного мира и художественного языка. Художественная литература в этой ситуации развивается уже во многом благодаря собственным внутренним ресурсам, оберегая свой язык от превращения в простую функциональность.

Таким образом, в теоретической системе Фуко сам феномен «слова» раскрывается и анализируется как подвижный феномен культуры, отражающий в своих модификациях непреложность новых наступающих порядков в истории. В концепции ученого можно обнаружить уязвимые моменты, одно из главных противоречий в ней — стремление порой

умозрительными конструкциями «залатать» те пробелы, которые следовало бы заполнить обобщениями, вытекающими из анализа реального литературного процесса. И тем не менее сама по себе попытка *через культурные мутации слова «замерить» важнейшие сдвиги в исторической модификации мыслительных структур* может быть оценена как чрезвычайно многообещающая.

Отметим и еще очень важный момент. Некоторые ученые обнаруживают истоки «самодвижения» искусства, наблюдая сильные внутренние стимулы, присущие самой *логике фантазирования* того или иного этноса. Так, в известной концепции К. Леви-Стросса выдвинут тезис о независимости коллективно-бессознательного фантазирования от влияния социально-экономических структур, других форм жизнедеятельности.*

---

* *Levy-Strauss C.* La structure et la forme. P. 1960; *Levy-Strauss C.* Antropologie structurale. P. 1966.

Я.Э. Голосовкер, перекликаясь с К. Леви-Строссом, так же, в свою очередь, строит «логику мифа» на принципе *развертывания и исчерпывания первоначального смысла, заложенного в мифе.* Например, античный целокупный образ «видения» разворачивает свой смысл как бы по оси: первоначально одноглазому Циклопу противопоставляется образ тысячеглазого Аргуса. Следующий шаг — образ всевидящего Гелия; дальнейшее углубление — к образу видящего даже сквозь землю Линкея. Далее, когда внешнее зрение исчерпано, нужен новый логический шаг — переключение смысла к образу внутреннего зрения. Возникает образ мудрого Эдипа, затем образ Тиресия, получившего внутреннее видение от богов как плату за ослепление, затем — Пенфей, Кассандра и т.д.* Своим «одним» глазом Циклоп зачинает движение, и мы можем проследить метаморфозы этого образа вплоть до его полного исчерпания.

---

* См.: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 49-64.

Главный вывод, на котором настаивает Я.Э. Голосовкер, заключается в следующем: «Независимо от того, когда образ создан, логика воображения работает одинаково. Поражает то обстоятельство, что воображение народа или множества особей, принадлежащих к разным векам, коллективно работает творчески так, что в итоге перед нами возникает законченная картина логического развития смысла целокупного образа — до полного исчерпания этого смысла».*

---

* Там же. С. 49.

Эта идея, разработанная на самом разном материале творчества множеством ученьсс, подтверждает однажды нащупанную закономерность: логика воображения, логика фантазирования развивается до тех пределов, которые заданы отправной точкой, первоначальным основанием. Смыслы исчерпываются, пока не происходит замыкания в круг - возвращение к основанию, к первопричине. Принцип контраста в деятельности воображения всегда осуществляется в любых мыслимых планах; своим отталкиванием контраст стимулирует движение образа в сторону усложнения или переключения смысла. В этом механизме и обнаруживает себя мощный источник внутрихудожественных стимулов искусства.

Вместе с тем немало заметных эпизодов художественного процесса свидетельствует о том, что закономерность исчерпания художественного смысла нельзя считать всепобеждающей закономерностью творческого процесса, превалирующей над иными влияниями культуры.

Отсюда следует важный вывод: «Тихое развитие искусства из своих собственных начал» (А.Н. Веселовский) *всегда готовы прервать новые требования времени; последовательную*

«логику искусства» в истории часто подстерегает взрывная непредсказуемая «метафизика социума».

Очевидно, что именно эта невозможность объяснения модификаций искусства из него самого привнесла отмеченное нами противоречие в метод Фуко. С одной стороны, налицо убежденность французского исследователя в том, что язык в самом себе содержит свой внутренний принцип развития. С другой — Фуко в какой-то момент отвлекается от изучения его внутренней логики и, чтобы объяснить возникновение новой «эписистемы» культуры, подчеркивает первичность такого внешнего фактора, как новое эмпирическое «грубое бытие порядка».

Все эти наблюдения подводят к мысли о *невозможности объяснения стимулов исторических модификаций искусства одними лишь причинами внутренней логики художественного языка.* Хотя мы и могли убедиться в том, с какой непреложностью и последовательностью действует внутрихудожественный фактор в процессах творчества, однако в определении исторических судеб искусства он не является единственным. Логика творческого процесса художников, музыкантов, литераторов в любой момент может быть прервана новой ориентацией духовных интересов эпохи, ее новым жизненным укладом, который задает новая система власти и социальных институтов.

1. В чем обнаруживаются механизмы внутрихудожественной эволюции?

2. Какое влияние в качестве стимулов художественного развития оказывают установки социальной психологии, картина мира?

ЛИТЕРАТУРА

Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

Бойко М.Н. Методологические принципы исторической поэтики (на материале научного наследия А.Н. Веселовского)//Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986.

Вальцель О. Сущность поэтического произведения//Проблемы литературной формы. Л., 1928.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Вибер Ж.Ж. Живопись и ее средства. М., 1991.

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

Волкова Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988.

Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972.

Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979.

Искусство в мире духовной культуры. Киев, 1985.

Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Каррьер М. Искусство в связи с общим развитием культуры. М., 1870.

Кривцун О.А. Историческая психология и история искусств. М., 1997.

Куглер Ф.Т. Руководство к истории искусства. М., 1869.

Куликов Ю.Н. Искусство в ситуации фольклорной культуры//Проблемы методологии современного искусствознания. М., 1989.

Курышева Т.А. Театральность и музыка. М., 1984.

Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

Махлина С.Т. Язык искусства в контексте культуры. СПб., 1995.

Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе// Советская музыка. 1985. № 7.

Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. М., 1992.

Тасалов В.И. О законе равновеликости искусства и не-искусства//Искус-ство и социальная психология. М., 1996.

ФосийонА. Жизнь форм. М., 1995.

Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М., 1994. Вып. 1, 2.

HauserA. The Social History of Art. L., 1951.
Hauser A. Philosophy of Art History. L., 1956.
Panofsky E.. Studies in Iconology. Oxford, 1939.
Panofsky E. Meaning the Visual Art. N.Y., 1955.

РАЗДЕЛ III. ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

ГЛАВА 13. ГНОСЕОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Проницаемость границ между символикой художественных образов и образов действительности. Теория мимезиса и природа художественной выразительности. Роль объективного и субъективного в создании символико-метафорического словаря искусства. Соотношение «синтаксиса действительности» и «синтаксиса искусства» в разных культурных эпохах. Семиотика о знаковой природе художественного образа.

Гносеология — наука о природе познания, условиях его достоверности и истинности Соответствующий раздел эстетики изучает искусство *в аспекте его познавательных возможностей, отношения художественного мира и мира реального.*

Проблемы отношения искусства и действительности являются фундаментальными проблемами для понимания природы и специфики художественной выразительности, поскольку окружающий мир выступает важнейшим *образным источником искусства.* Вместе с тем художественный образ не может быть представлен как слепок или копия с реальности: процесс смыслообразования в искусстве чрезвычайно сложен, чуть заметные «рекомбинации» предметного мира действительности в художественном творчестве способны резко изменять его символику Элементарные приемы монтажа, построения композиции, привнесение определенного ритма, использование контрастов трансформируют знакомый мир до неузнаваемости *Синтаксис действительности,* таким образом, *не совпадает с синтаксисом искусства* «Пишу не то, что вижу, а то, что хочу, чтобы увидели другие» — так выразил эти познавательно-преобразующие возможности искусства Э. Дега.

Если предметам и образам реального мира всегда приписывается *безусловность и чувственная реальность,* то их художественное воссоздание воспринимается как нечто *условное,* созданное человеческой культурой. Граница между символикой реальных и художественных явлений всегда была подвижной — то предельно стиралась, то, напротив, требовала серьезных усилий по извлечению скрытого содержания произведения, мерцающих и невыразимых смыслов, сопряжения явной и неявной метафоричности в единстве художественного целого.

Любая эпоха всегда имеет свой зримый, предметный, чувственный облик, свидетельствующий об определенном типе ее восприятия и мироощущения Уже это позволяет заключить, что *любые жизненные ситуации так или иначе сопровождает вещественно-предметный, чувственно-звуковой компонент, рождающий явления обыденного символизма:* тот или иной предмет напоминает о каком-либо событии, хранится в индивидуальной или коллективной памяти как символ, мелодия рождает череду связанных с ней ассоциаций и т.д. В этом отношении справедливо утверждать, что принципы *художественного распредмечивания* применяются в жизни не реже, чем в искусстве: явление обыденного символизма заставляет человека и к обычным вещам относиться «необычно», вычитывая их символику, оберегая их тайну. Отсюда можно прийти к выводу, что «изначальная» символика художественного образа во многом существует благодаря *уже ставшей символике внехудожественных явлений действительности,* без последних художественно-образная символика была бы нетвердой, зыбкой, искусственной, потеряла бы *возможности трансформации своей выразительности.*

На становление художественно-образной символики проливает свет *теория мимезиса* (подражания), активно разрабатывавшаяся еще в античности. Подражание в широком смысле слова — это изначальный и весьма распространенный факт в жизни любых высокоорганизованных существ — не только человека, но и животных. На подражании дви-

жениям, поведению взрослых основывается весь комплекс передачи опыта от старших к младшим. Сохранение и передача опыта, необходимого для жизни рода, осуществляется во многом путем подражания.

Изучая механизмы создания воображаемых смыслов, можно отметить *близость искусства и магии.* Магические действия имеют целью возбудить определенное эмоциональное состояние и тем самым оказать воздействие на вещи и цели, которыми человек хочет овладеть. В основе как мимезиса, магии, так и искусства лежит механизм *эвокации.* Речь идет об определенных приемах и средствах, позволяющих заражать человека нужным переживанием. Магия и связанные с ней основы художественной деятельности в первобытном обществе первоначально базировались именно на этом фундаменте. Возбуждение определенного состояния происходит по принципу: подобное вызывает подобное, *изображение того или иного явления вызывает чувства, связанные с этим явлением,* животным или человеком.

Повторяющиеся приемы через изображение чего-либо знакомого целенаправленно вызывать нужные эмоции постепенно «затвердевают» в форме определенного *ритуала.* Своеобразный ритуал как определенный конструктивный принцип лежит как в основе мимезиса, магии, так и в основе художественной выразительности. Особенность художественного подражания состоит в том, что *субъективный отбор* образов отражаемой действительности не должен в конечном счете перечеркивать *объективность* художественного мира. Объективность и общезначимость художественно-образного выражения как раз и обеспечивает присущий образам символический код, тонко шлифуемый мастером, а также устойчивость повторяющегося конструктивного принципа, хранимого *жанром, стилем,* и т.д.

Уже в античной теории мимезиса было обращено внимание на то, что обычное воссоздание окружающего мира средствами искусства не интересно, ибо в этом случае оно захватывает много случайного и побочного. В искусстве привлекает такое отражение мира, такая его «конфигурированность», которая ориентирована не просто на правдоподобие, а на выражение *глубинной сущности мира,* т.е. правды. Под правдой (в отличие от правдоподобия) Аристотель понимал возможность проникновения сквозь внешнюю оболочку явления в его истинную природу. Парадокс художественного познания в том и состоит, что для передачи смыслов, не лежащих на поверхности, необходимо *художественное пересоздание* действительного мира, когда на художественной территории *знакомые* вещи и явления вступают в *непредсказуемые* отношения.

Таким образом, искусство добывает истину не путем простого подражания действительности, а через сгущение, уплотнение, модификацию реальной предметности, особую организацию пространственной и временной композиции произведения. Уже античная эстетика не сомневается в том, что художник может поступиться точностью деталей, если этим обеспечивается большая выразительность произведения. Этим объясняется и многократно повторяющееся в эстетике утверждение, что *бытие художественного образа часто оборачивается более реальным существованием, чем жизнь самой натуры.* Целые поколения строят свою жизнь по образцу поведения художественных героев — произведение искусства оказывается более подлинно, чем сама жизнь. М. Горький вспоминал толстовские слова об И.С. Тургеневе, который «написал удивительные портреты женщин. Может быть, таких, как он писал, и не было, но *когда он написал их, они появились.* Это верно, я сам наблюдал тургеневских женщин».*

---

* *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1995. Т. 29. С. 102.

Особенность познавательной стороны художественного образа заключается в том, что в процессе его восприятия происходит *прямое усмотрение истины, не опирающееся на доказательство.* Вот фрагмент известного поэтического произведения А. Блока:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,

О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.
...И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Правота печальной мудрости воспринимается как непреложная. Поэтическая форма сообщает ей убедительность, не требующую иных аргументов.

Отношения художественного правдоподобия и художественной правды можно представить соответственно через соотношение таких понятий, как *целое* и *целостность.* Произведение искусства как целое — это любое повествование, имеющее начало и конец, целостность же означает органику, спаянность, взаимопереход всех компонентов, их тесную слитность в произведении. Произведение искусства, живущее в веках, — это всегда определенный *тип художественной целостности,* в которой ничего нельзя добавить и из которой ничего нельзя исключить. Особая соотнесенность всех элементов языка, внешнего и внутреннего планов рождает в художественном содержании невыразимое «колдовство поэзии», не поддающееся понятийной расшифровке, предназначенное к разгадке временем. Это — сама жизнь, где царят свои законы, не терпящие внешнего вмешательства.

Другую, более многочисленную группу произведений составляют те, в которых *содержание смыкается с изображенным,* оказывается тождественным воплощенным коллизиям и интриге. Чаще всего это произведения массового искусства, где от публики не требуется владения специальной художественной лексикой, чувством формы. Исследователи этого феномена справедливо говорят о *диффузности художественного и реального мира* в массовой беллетристике, кинематографе, телесериалах: знакомые жизненные ситуации переносятся на художественную территорию почти дословно. Это объясняет, почему для художественного качества телесериалов не имеет существенного значения количество их компонентов-серий — 12, 40 или 130.

И. В. Гете, к примеру, не раз обращал внимание на то, что для восприятия художественной формы произведения как органической целостности нужна особая чуткость, вырабатываемая в себе длительным общением с искусством. Массовому сознанию, считал писатель, гораздо легче воспринять *«что»,* а не *«как».* Первое можно воспринять по частям, а для второго нужны труд и известные навыки.

И наоборот, если нас больше занимает фактографичность, нежели философичность художественно-исторических произведений, то большую пищу предоставляет нам беллетристика с принципиальной *проницаемостью границ* между ее художественными и действительными персонажами. «Желающему точно и в деталях узнать, как ели, во что одевались, на чем ездили, как обставляли свои квартиры в России во второй половине XIX в., нужно читать не Достоевского, Толстого, позднего Чехова, а П. Боборыкина, И. Ясинского, Н. Лейкина, Н. Байдарова, раннего Чехова, А. Амфитеатрова. В произведениях писателей второго, третьего ряда разница между литературным и нелитературным сообщением размывается, предмет в таких сообщениях неотличим от бытового предмета».*

---

* *Чудаков А.П.* Вещь в реальности и в литературе//Вещь в искусстве. М., 1986. С. 30.

Вместе с тем приемы *фактографичности и описания* в искусстве всегда рискуют оказаться сиюминутными и случайными. Показательный пример — изображение человека на фотоснимке, часто оказывающееся совсем не идентичным. Происходит это именно в силу *случайности* выхваченного момента, возводимого фотоизображением в ранг *необходимого;* с последней задачей может справиться только художественная фотография. На это обращал внимание любой теоретик, размышлявший о соотношении действительности и ее образа в искусстве. Так, Гегель отмечал, что художественная мысль должна фиксировать не всякое содержание, а лишь то, которое она фиксирует *как сущность.*

В разные исторические эпохи, то отдаляясь от окружающего мира, то вновь возвращаясь к нему, классическое искусство никогда не порывало с ним целиком; *предметность, чувственная фактура реальной действительности воспринималась искусством как его жизненно важная «пуповина»,* генератор художественной символики, источник смыслообразования, почва для создания «художественных картин мира». Подобная природа искусства, безусловно, активно эксплуатирует такой тип художественного удовольствия, который выражает себя в «радости узнавания» (Аристотель). Радость узнавания — не примитивный процесс, каким он может показаться на первый взгляд. Он в полной мере включает механизмы памяти, ассоциативности, сопоставления, оценки и т.п. «Классический» тип отношений искусства и действительности, выразившийся в понятии *мимезиса* и *радости узнавания,* объединяет практику художников, драматургов, поэтов, стремящихся к *духовному удвоению себя средствами своего искусства* в опоре на чувственный, предметный материал окружающего мира.

Решение подобной задачи предполагает труднейшую работу по *отбору и размещению в художественном тексте реалий действительности,* которым под силу аккумулировать особое духовно-смысловое содержание. Парадокс состоит в том, что ценность творца напрямую связана с уникальностью и неповторимостью его внутреннего мира, а эта самобытность может быть только тогда понята современниками, когда художник говорит на *общем предметном и интонационном языке данного эмпирического мира.*

Отсюда — особая важность умения обобщать и придавать художественно убедительную форму тем настроениям, переживаниям и состояниям, которые художник стремится воплотить. С решением этих задач связана проблема *художественной мотивации,* известная еще с античности. Мотивация отвечает на вопрос: «зачем», «исходя из чего» возникает то или иное внутреннее побуждение, совершается поступок? Аристотель, размышляя о фабуле трагедии, определяет ее как искусное и правильное сочетание событий, *когда одно следует из другого, образуя причинную связь.* Тем самым зритель вовлекается в подъемы и спады действия, продуманные драматургические ходы. Вся упорядоченность событий имеет большое значение, поскольку направлена на выполнение *эвокативной задачи,* т.е. на возбуждение соответствующих эмоций, переживаний, выстраивание их в определенной последовательности, позволяющей удерживать зрительский интерес, напряженность интриги.

Существенно, что представление об источниках и факторах мотивации человеческих действий напрямую зависит от характера ментальности эпохи, ее базовых представлений об устройстве мира и человека. Поэтому любой новый исторический этап в осознании природы человека непосредственно влияет на художественное истолкование проблем мотивации. Мотивация уже не лежит на поверхности, скрывается не в тех причинах, на которые можно указать прямо, а в сложных, опосредованных, часто невыразимых основаниях, которые стремится разработать художник.

Так, практика искусства романтиков накопила колоссальный символико-метафорический лексический словарь для художественного претворения сложной внутренней жизни человека. Однако возникший позже *натурализм* легко отказывается от всех накоплений романтиков, от их выразительных средств и символики. В натурализме (поздний Э. Золя, братья Э. и Ж. Гонкуры, в известной мере — Г. Флобер, Г. де Мопассан) проявилось желание устраниться от всякой метафизики и представить мир «таким, каков он есть на самом деле». Понятие мотивации высоко чтилось в натурализме, настроенном на «выявлении тысячи сложных причин», внутри которых действует индивид. Важно, однако, понимать, что любой художественный результат в конечном счете все равно оказывался *художественным моделированием реальной мотивации.* Скрещивание в художественном изображении привычных реалий с авторской интенцией, в том числе неосознаваемой самим автором, добавляло к *созерцательной* оптике мастера *философски-медитативную силу* художника. В случаях же, когда натурализм стремился быть последовательным и верным своим фактографическим декларациям, он оказывался в истории искусства весьма

краткосрочным явлением. Предметам и событиям, взятым именно как предметы и события, *было не во что превращаться:* вещная фактура произведения утрачивает свое духовное бытие и просто располагается в пространстве произведения, лишенная внутренней энергии. Таким образом, зерна депоэтизации художественного мира, истоки своей гибели одномерный натурализм нес в себе самом, в своей идее «естественного» художественного пространства, лишающего произведение онтологической тайны.

Художники противоположной ориентации, отдававшие дань множеству нерациональных пружин поведения человека, весьма скептически относились к распознаванию *причинно-следственных связей* как питательному материалу творчества. Понятие мотивации в их сознании связывалось с *логоцентризмом,* тем самым дискредитируя себя. Показательны высказывания на этот счет Ф. Феллини. Работая над фильмом «Казанова», режиссер не раз вступал в конфликт с исполнителем заглавной роли англичанином Д. Сазерлендом. Запальчивость Феллини объяснялась его особой многомерной трактовкой заглавного персонажа, поведение которого не вписывалось в традиционные рамки «психологической достоверности» и, следовательно, нуждалось в иной эстетике воплощения. Вспоминая об этой работе, режиссер сокрушался: «Не знаю, почему англоязычные актеры, особенно принадлежащие к определенному поколению, культивируют миф об *осознанной игре,* о сознательном сотрудничестве и все время требуют *четкой идентификации образа, пресловутой мотивации».* Художественный текст, построенный на наблюдаемых причинно-следственных мотивах, представлялся Феллини *маской* подлинных побуждений, художественно оскопленной формой достоверности. В ряде картин, особенно в фильме «Корабль плывет», режиссер продемонстрировал, как, имитируя фактографичность происходящего, художественно моделируя повседневность, рутинность, случайность, можно добиваться решения далеко превосходящих художественных задач, выражать глубокие подспудные состояния, не лежащие на поверхности.

Если проследить судьбу понятия мимезиса в европейской художественной теории и практике, то можно обнаружить, что движение художественного творчества шло по пути поиска *все более опосредованных связей между окружающим миром и теми смыслами, которые стремился генерировать художник, осваивая его предметно-чувственную фактуру.* Уже на исходе античной культуры, в раннем христианском искусстве образ все более приобретает *обозначающий* характер, его изображение и смысл начинают связываться воедино не стихийно, а во многом *конвенционально:* символику образа надо *разгадать,* его иконография (внешний облик) зачастую «шифрует» содержание, *обозначающее не перетекает естественно в обозначаемое.* Достаточно подробно эзотерическая природа художественного образа была разработана в философии ранней патристики (см. главу 3). Все перечисленные тенденции сближали понятия *образа* и *знака.*

Чем выше семантическая (смысловая) плотность содержания, располагающегося *за* художественным образом, тем сильнее его *знаковый характер.* К примеру, средневековый человек (до эпохи Возрождения) не понимал, что значит «просто» любоваться пейзажем. Поскольку идеальными эстетическими объектами в то время выступали невыразимые и скрытые сущности, постольку и язык искусства подчинялся определенной культурно-исторически установленной *семантике* и *синтаксису.* Сгущение знаковой природы художественного образа в любую эпоху предполагает существование некоего единого, для членов данного социума исчислимого *«алфавита знаков» и правил их сочетаемости.*

Изучением знаковой природы художественного творчества занимается специальная научная дисциплина — *семиотика искусства.* Вполне закономерно, что интерес науки к тому, как та или иная ментальность переплавляется в язык искусства, связан с вниманием к наиболее «семиотическим» жанрам искусства. По точному наблюдению Ю.М. Лотмана, «натюрморт обычно приводят как наименее «литературный» вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее «лингвистический» ее вид. Неслучайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой».

* *Лотман Ю.М.* Избр. работы: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 196.

Действительно, проникновение сквозь определенный социальный и историко-культурный код вглубь обозначаемого позволяет понять и оценить существенную роль *знаковых фигур* или *культовых образов* данной эпохи, глубже понять ее менталитет, внутренние устремления, скрытые переживания. Важно, однако, отметить, что процесс смыслообразования в искусстве не может быть сведен к изучению внешних и внутренних связей между образами-знаками. Художественный образ никогда не может быть истолкован как *средство* для передачи какого-либо смысла (хотя и обладает этими возможностями). Предметно-чувственная фактура образа в известной мере имеет и *самоцельный* характер. Любое художественное изображение есть в такой же мере *предмет-мысль,* в какой и *предмет-чувство.* Мерцание и наслаивание эмоциональных реакций, которые вызывает чувственное воздействие произведения, сознательно «закладываются» его автором. По этой причине образы любого вида искусства всегда «провокаторы» стихии лирической памяти, непосредственного сиюминутного переживания, вспыхивающих мгновенно, еще на *дологическом* восприятии искусства. Сколь бы ни была сгущенной или разреженной знаковая природа художественного образа разных эпох, природа художественного восприятия не предполагает никакого разделения образа на *чувственный облик* и *знак,* на художественную реальность и отдельно на ее символ. Подобная нерасчлененность художественных форм ограничивает возможности семиотического анализа искусства, оставляющего «за кадром» все живое чувственное богатство образа, его незатронутые рефлексией краски.

Вместе с тем все более усложненный поиск опосредованных связей между окружающим предметным миром и теми смыслами, которые художник стремится передать через этот мир, есть процесс *объективный.* В нем выражено не просто желание художника любыми способами выделиться, быть ни на кого не похожим; во многом это и *проявление уважения* к самому читателю, зрителю, слушателю. Художник отказывается от «накатанных» приемов воссоздания линейных отношений, прямых ассоциаций, а стремится стимулировать более богатые внутренние возможности зрителя, читателя, по-новому провоцировать его воображение, научая соединять прежде несоединимое, делая искусство не просто информативным, а интересным, занимательным, соответствующим уровню культурного самосознания эпохи.

И эстетика, и художественная практика осознано и неосознано пришли к пониманию того, что *все, выраженное опосредованно, косвенно способно заряжать нас более сильной эстетической энергией,* чем то, что излагается прямо, непосредственно. Искусство, культивируя приемы иносказания и опосредованности, способно усиливать свою эвристическую природу, поднимать собственный статус, осознавая при этом, что не пребывает «в рабских» отношениях с окружающим миром.

Данное наблюдение равно применимо как к высоким философским образам искусства, так и к повседневным. Один из героев А.П. Чехова, к примеру, хорошо понимал, что любой комплимент, произнесенный прямо, «в лоб» («Вы мне нравитесь»), как правило, оказывается пресным, пошлым, оборачивается неудачей. В противовес языку «линейной речи» он изобрел свои приемы, в нужный момент вдруг с удивлением вопрошая: «Откуда у Вас глаза морской сирены?», и сразу же следующий вопрос: «Вы всегда так улыбаетесь, точно стараясь скрыть свою красоту?» Подобный «словарь» опосредованных способов выражения на разные случаи жизни можно фиксировать как на обыденном уровне, так и среди художественных штампов.

Как уже отмечалось, доминирующий мировоззренческий контекст эпохи актуализирует такие типы творчества, которые отвечают духу данного социума. Поэтому типологию отношений искусства и действительности можно представить через две полярные тенденции. В первом случае художник видит свою задачу в том, чтобы выражать *идеальное положение*

человека в мире, во втором — художественными средствами воплощать *формы присутствия человека в мире.* Разница очевидна. Воссоздание идеального положения человека исходит из убеждения в том, что при любых условиях автор должен находить и утверждать положительные полюса действительности, изображая мир более возвышенным, чем он есть на самом деле. Во втором случае в основе творчества лежит мысль, что, идеализируя реальность, художник дезориентирует человека, погружает его в иллюзорное состояние. Искусство поможет человеку только в том случае, если будет показывать его и с нелицеприятной стороны. Воссоздание всевозможных *форм присутствия* человека в мире предполагает вовлечение в искусство массы негативного материала — ведь все гибельные и катастрофичные тенденции, сколь бы губительны они ни были, существуют как компоненты действительного мира.

Избирая ту или иную оптику творчества, художник так или иначе опирается на глобальные представления о возможностях своего искусства. Чего ждет человек от встречи с искусством? Гносеология искусства исходит из того, что человек не только хочет получить художественное наслаждение, но и преследует цель с помощью искусства *обрести устойчивость* в этом мире. Он хотел бы осознавать его скрытые пружины, сопоставлять разные типы человеческих отношений, ставить себя на место разных персонажей, проживать множество жизней и в итоге *углублять в себе меру понимания окружающего.* Следовательно, для человека в определенной мере важны идеальные художественные образцы и модели поведения, сообразно которым он мог бы строить свою жизнь. На них особенно настаивало дидактически ориентированное искусство, культурная политика тоталитарных государств (ср.: Н. Буало о задачах искусства французского классицизма: «развлекать поучая»).

Вместе с тем возделывание внутреннего опыта не может происходить в «стерильных» условиях. Искусство позволяет примерить на себя противоположные роли, быть искушенным не только в сфере добра, но и зла, не ограничивая восприятие мира определенными рамками. До XVIII в. в философии была распространена формула: *бытие так относится к небытию, как жизнь относится к смерти.* Несостоятельность ее очевидна, так как бытие — это то, что внутренне непротиворечиво, постоянно и вечно. Жизнь же дуалистична, антиномична, вся соткана из противоречий. Поэтому бытие включает в себя и жизнь, и смерть. М. Фуко точно заметил: «Жизнь *убивает,* потому что она *живет».*

Для возникновения новых форм жизни, способных к большей самозащите, необходимо, чтобы ушли старые; опыт поражений заряжает новые генерации большей витальной и жизнеутверждающей силой. А раз так, то и предметом искусства становятся не только созидательные, но и разрушительные процессы жизни. Когда мы оцениваем «сверхзадачу» искусства, имея в виду его оперирование с негативным и позитивным материалом действительности, мы должны при этом видеть и *различие между целями человека и целями человечества.* Жизнь каждого отдельного человека может зайти в тупик, но жизнь человечества как рода так не складывается. В итоге все сводится к удельному весу, к компонентам, интерпретации позитивного и негативного материала, когда мы ведем речь о художественном воссоздании глобальных противоречий. Фактически уже с того момента, когда в античности прекрасное стало связываться с *катартикой искусства,* было дано эстетическое обоснование устойчивости художественного мира, не колебимого вторжением в него негативных образов бытия.

Размышляя о взаимодействии искусства и действительности, о природе художественного мимезиса, нельзя не коснуться проблемы *реализма.* До недавнего времени это понятие имело *оценочный* характер, т.е. не просто служило обозначением определенного художественного течения, а противопоставлялось всем иным стилям, направлениям и течениям. Критерии реализма всегда были размытыми, ведь то или иное сопряжение искусства и действительности можно обнаружить у кого угодно. В идеологических целях в реалисты зачисляли и Рембрандта, и Н.В. Гоголя, и М.Ю. Лермонтова.

Интересные идеи на этот счет высказал французский эстетик *Р. Гароди.* В работе «О реализме без берегов» он обосновывает положение о том, что не существует критериев реализма в искусстве, которые выступали бы как *внеисторическая норма.* «Подобно тому, как о ценности научного исследования невозможно судить, исходя лишь из уже известных законов диалектики, так и о ценности художественного произведения нельзя судить на основе критериев, выведенных из предшествующих произведений».* Когда говорят о реализме, то подразумевают, что его образный строй целиком основывается на образах окружающего, видимого мира. Это, разумеется, не означает, что реалистические произведения имеют приоритет в толковании, интерпретации, понимании природы человека. Историческая жизнь искусства демонстрирует, что одни приемы художественного видения сменяют другие, позволяющие судить о мере проникновения художника в явные и неявные стороны мира. Отсюда следует, что сам по себе термин «реализм» нельзя рассматривать ни как поощрительный, ни как ругательный. Это понятие, объединяющее большой массив произведений и художников, располагается в череде иных, обозначающих тенденции искусства *до* и *после* реализма.

---

* *Гароди Р. О* реализме без берегов. М., 1961. С. 116.

Идея о том, что ни один тип художественного видения не может быть понят как вневременная норма искусства, вдохновляла эстетическое творчество **Хосе Ортеги-и-Гассета (1883—1955)**. В работе «Дегуманизация искусства» испанский теоретик разработал положение о том, что все художественные приемы и стили преходящи, постоянным же и абсолютным является *процесс самопознания человека,* все время стремящегося рассмотреть себя в более сложной системе координат, понять и увидеть со стороны. Ортега считает, что в начале XX в. произошел коренной перелом, оторвавший искусство от классических форм взаимодействия с окружающим миром. Художественные приемы, разработанные в свое время на основе традиционных форм художественного подражания (мимезиса), на поздних стадиях развития искусства были доведены едва ли не до автоматизма. Эксплуатацию новым искусством языка традиционного искусства Ортега определяет как «нечестный прием», в котором особенно преуспели мелодрама и салонная живопись. Художники, по его мнению, слишком хорошо знают эвокативные возможности искусства, способы создания эмоциональных эффектов, достижимые с помощью известных драматургических ходов, композиции, и легко их просчитывают. Однако эстетическое наслаждение такого рода является «неочищенным», сводит роль художественного воздействия к элементарной эмоциональной разрядке, в то время как искусство призвано «разгадать метаморфозу мира» и создавать «нечто, что не копировало бы натуры и, однако, обладало бы определенным содержанием, — это предполагает дар более высокий».*

---

* *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 235.

По мнению Ортеги, человек в XX в. столь сложен, неоднозначен, так мало знает о себе самом, что и искусство, обращаясь к нему, уже неспособно опираться на видимые реалии внешнего мира, исчерпавшие свою символику и все ее возможные комбинации. Новый язык искусства, считает философ, *призван освободить художественные идеи и смыслы от тождества с вещами.* Упрямое стремление сохранить себя в границах привычного, каждодневного — это всегда слабость, упадок жизненных сил. Если мы привыкли к канонам классического искусства и живем ими, то это есть элемент деградации, «цепляния» за прошлое. Искусство может совершить новый прорыв, который должен быть связан с возможностью культивировать чисто художественные приемы, позволяющие постичь сокрытое, заглянуть за видимые и осознаваемые границы мира. Категоричное высказывание испанского философа «поэт начинается там, где кончается человек» означает, что человечески-сентиментальное содержание сегодня — не та основа, на которой могут

состояться большие художественные обобщения. В этом и смысл понятия «дегуманизация» как тенденции новейшего искусства.

В значительной мере можно утверждать, что Ортега — теоретик модернизма. Он всячески стремится показать, что *линия, звук, цвет, свет* сами по себе могут быть достаточно выразительными, с ними надо экспериментировать, расширять их трансцендентные возможности. При всей субъективности пристрастий и оценок Ортеге, безусловно, удалось нащупать стержневые тенденции искусства XX в.

Отсутствие очевидной преемственности в истории развития приемов художественного познания в отличие от научного объясняется тем, что для художника окружающий мир интересен не сам по себе, а всегда *в его значении для человека.* И если каждый новый шаг в научном познании может быть сделан только на основе достижений предшественников, то искусство, напротив, весьма расточительно в своих познавательных средствах. Определенные ментальные установки Возрождения привели искусство к изобретению перспективы в живописи, затем оно не раз легко расставалось с этим принципом. Натурализм «забыл» все достижения романтиков и т.д. В конечном счете искусство озабочено не тем, чтобы хранить и умножать весь фонд накопленных средств, а тем, чтобы *используемые приемы были максимально адекватны состояниям человека,* которые автор ощущает как важнейшие в ту или иную историческую секунду. Это позволяет заключить, что искусство не просто зависит от субъективного мира художника, но и рассматривает эту субъективность как несомненную *ценность.* Наука, для того чтобы быть точной, должна следить за нерушимой границей между субъектом и объектом, искусство — нет. Если бы, к примеру, Д.И. Менделеев не создал таблицы химических элементов, ее автором стал бы другой ученый. Но если бы Ф.М. Достоевский не создал «Игрока», то это произведение не могло бы иметь иного источника рождения. В этом смысле *роль неповторимой индивидуальности* в художественном познании гораздо ощутимее, чем в научном.

1. Какую роль играют чувственное воздействие художественного образа и его знаковая природа в процессе смыслообразования в искусстве?

2. В каком направлении эволюционирует толкование правды и правдоподобия в искусстве? Почему исторический процесс самопознания человека связан с углублением форм художественной опосредованности?

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Вартанов А.С. От фото до видео. (Образ в искусствах XX века). **М.,** 1996.

Вещь в искусстве. М., 1986.

Гароди Р. О реализме без берегов. М., 1961.

Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Зримая сущность. Визуальное мышление в изобразительном искусстве. Свердловск, 1991.

Кандинский В.В. О сценической композиции//Изобразительное искусство. 1919. № 1.

Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. М., 1974.

Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. М., 1982.

Махлина С.Т. Реализм и условность в искусстве. СПб., 1992.

Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988.

Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.

Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

Норенков С.В. Архитектоника предметного мира. Нижний Новгород, 1991.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

Роднянская И.Б. Художественность//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Самохвалова В.И. Язык искусства. М., 1982.

Силичев Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций. М., 1991.

Синцов Е.В. Рождение художественной целостности. Казань, 1995.

Старобинский Жан. К понятию воображения: Вехи истории//Новое литературное обозрение. 1996. № 19.

Тасалов В.И. Хаос и порядок: Социально-художественная диалектика. М., 1990.

Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе//Aequinox. М., 1993.

Фейнберг Е.Л. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. М., 1992.

Философия языка и семиотика. Иванове, 1996.

Художественный примитив. Эстетика и искусство. М., 1996.

ГЛАВА 14. ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Онтологический статус произведения искусства. Понятие внешней и внутренней формы. Соотнесенность художественной символики с сущностными основами бытия. Роль *интенции текста* и *интенции автора* в процессе продуктивного бытия произведения искусства. Предпосылки онтологического богатства произведения искусства как открытой системы.

Онтология — учение о фундаментальных принципах бытия, о наиболее общих бытийных сущностях. Проблемы, которые рассматривает онтология искусства, распадаются на два русла. Первое связано с изучением способа бытия художественного произведения как чувственно-материального объекта, т.е. речь идет об *онтологическом статусе искусства,* степени объективности его содержания, форм его зависимости (независимости) от воспринимающего субъекта и историко-культурного контекста.

Любое произведение искусства может быть так или иначе представлено как объективно существующий текст, обладающий соответствующей материальной оболочкой и структурой. В силу каких особенностей этот текст с устойчивыми сопряжениями и взаимосвязями может быть открыт для интерпретаций? Существует ли единственно правильное — «каноническое» — прочтение музыкального, литературного, живописного текста? Обсуждение поставленных вопросов провоцирует сама художественная практика. Если, к примеру, сопоставить очерк Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», драматический спектакль, созданный на этой основе, и одноименную оперу Д.Д. Шостаковича, то во всех трех случаях налицо будут разные проблемные узлы этого повествования и даже разные бытийно-смысловые исходные позиции. Следовательно, *константность образно-тематического строя* не есть гарант *константности смыслообразования* в разных произведениях и видах искусств. В этом — одно из базовых положений общей теории искусства, фиксирующее *несовпадение темы и идеи* (пафоса) произведения.

Интегративный идейный смысл рождается в результате сложного взаимодействия образно-тематического строя с внешней и внутренней формами произведения. К внешней форме относят *чувственную оболочку образа,* непосредственно обращенную к восприятию (цвет, свет, тембр звука, внешность актера, костюм), т.е. языковые средства разных видов искусств. Внутреннюю художественную форму составляют *способы разработки, организации и претворения языковых средств* (композиционные приемы в живописи, литературе, музыке, принципы монтажа, полифонии, способы движения и декламации в сценических видах искусств и т.п.). Встреча разных языковых средств с одной и той же темой не просто по-разному оформляет существование этой темы в искусстве, но и открывает в ней разные онтологические, содержательные ракурсы.

Является ли опера Ж. Бизе «Кармен» продолжением той же «бытийной мифологии», которая бьша заложена одноименной новеллой П. Мериме? Очевидно, нет. «Пороговые места», порождающие базовые смыслы, по-разному задаются стилистикой литературного и музыкального текста, сюжетными ходами, ритмом, композицией и иными деталями художественного языка. Еще большее количество вопросов задают художественные тексты, которые для своей актуализации нуждаются не только в публике, но и в исполнителе. Это музыкальное и театральное искусство, где от опыта, темперамента, интерпретации,

культурно-исторической ауры существенно трансформируются исходные интенции художественного текста.

Музыкальный текст или текст пьесы есть не что иное, как *физический* объект, запечатленный в нотах, типографских знаках, хранящийся до поры до времени на полке. Статус *произведения искусства* он приобретает только тогда, когда актуализируется и воспринимается заложенное в нем содержание. В какой степени это содержание «прикреплено» к вещной основе исходного авторского текста, а в какой — открыто для трансформаций? В исполнительских видах искусств встречаются творцы, снабжающие каждый поворот текста подробными ремарками для исполнителя (Р. Шуман, А. Скрябин). Другие, напротив, оставляют простор для исполнителя, не регламентируют его подробными указаниями (И.С. Бах, Ф. Шуберт).

Все подобные наблюдения позволяют утверждать, что *как физическая структура* искусство не существует. «Если мы рассматриваем произведение со стороны его неприкосновенной действительности и при этом *сами ничего своего не привнесем,* то оказывается, — писал **Мартин Хавдеггер (1889—1976),** — что произведение выступает перед нами так же естественно, как вещи. Картина висит на стене, как охотничье ружье или как шляпа. Квартеты Бетховена лежат на складах издательства, как картофель в погребе. Все произведения обладают этой вещественностью. Чем были бы они без нее?».* Таким образом, подлинное бытие художественного произведения заключается в его духовном бытии.

---

* *Heidegger M.* Holzwege. Frankfurt a. Main, 1957. P. 9.

Разрабатывая этот тезис, польский эстетик **Роман Ингарден (1893— 1970)** склонен трактовать способ бытия произведения искусства как *видимость.* Если нельзя ощутить, потрогать его духовный, психический смысл, значит — это воздух, который никак невозможно определить. «Как же, однако, может существовать нечто, что не является ни психическим (сознательным), ни физическим, — причем существовать даже тогда, когда им никто сознательно не занимается?.. Как же возможно, чтобы в самых разных исполнениях слышно было бы то же самое, чтобы каждый раз являлось нам то же самое произведение в оригинале, в своем присущем облике?» — спрашивает Ингарден.* Безусловно, это невозможно, более того, фольклорное произведение, к примеру, пока живет, всегда создается и никогда не бывает созданным раз навсегда — в отсутствии автора и заключена причина его многовариантности.

---

* *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 405.

Еще по мысли Канта, вопрос о бытии искусства *самом по себе* оказывается лишенным смысла. Его толкование искусства как «целесообразности без цели» предполагало участие субъекта в качестве неотъемлемой фигуры художественного восприятия. Лишь благодаря соединению интенции художественного текста с действительным опытом индивида могли состояться распредмечивание и актуализация содержания. Более того, сам факт все новых и новых приближений к уже известному произведению — инсценировки, трактовки, вариации — служит свидетельством онтологической неисчерпаемости таящихся в нем «резервов смысла». Отсюда распространенное суждение, что настоящий *смысл произведения искусства есть совокупность всех исторических смыслов, для которых оно дает повод.* Именно неразгаданность, тайна, загадка, метаморфоза художественного текста позволяют каждой новой эпохе «вбрасывать» в произведение свою онтологическую проблему.

В XX в. проблемы онтологии искусства активно разрабатывались в феноменологии **Эдмунда Гуссерля (1859—1938),** экзистенциализме **Мартина Хайдеггера,** структурализме **Ролана Барта (1915—1980).** Главный лейтмотив их поисков в этой сфере — каким образом посредством искусства человек может прикоснуться к глубинным структурам бытия? Какой должна быть идеальная модель художественного восприятия, преодолевающая

поверхностный психологизм и очищающая восприятие от случайных («неподлинных») онтологических знаков, символов? В какой мере через художественное переживание можно проникать в сущностью характеристики бытия? Таким образом, XX в. значительно обогатил трактовку проблем онтологии искусства. Разговор уже не ограничивается ролью материального носителя, чувственной оболочки произведения искусства и воспринимающего субъекта в процессах смыслопорождения. Речь идет о *соотнесенности художественной символики с сущностными основами бытия.* Как реконструировать текст, чтобы восприятие не скользило по поверхности событийной фактуры, а могло схватить *ключевые символы,* скрытые в метафорических, композиционных складках текста? Язык искусства несет на себе не только отпечаток субъективности автора, но и символику бытия, принадлежащую тому миру, в котором он родился и творил. Персональная и культурно-историческая мифология взаимопереходят друг в друга. Автор текста и его реципиент, как правило, размещаются в разных культурно-исторических пространствах; возможно ли преодолеть различие их установок на пути постижения универсальности символа?

В процессе исторической жизни произведения создается его *культурная аура,* тоже входящая в состав этого художественного текста. То есть история интерпретаций произведения, его художественная репутация создают *контекст, предопределяющий дальнейшее русло его распредмечивания.* Исследователи, размышлявшие над этой проблемой, сходились в том, что символику художественного произведения нельзя идентифицировать с душевным состоянием ни его творца, ни воспринимающего субъекта. Продукт труда художника, когда он завершен, перестает быть его духовной собственностью и *начинает выражать смысл, не всегда совпадающий с тем, который вкладывал в него художник.* Болезненно ощущая разрыв между своим *опредмеченным* и *невыразимым* «я», Ф. Кафка свидетельствовал: «Я пишу иначе, чем говорю, говорю иначе, чем думаю, думаю иначе, чем должен думать, и так далее, до самой темной глубины».

Вокруг романа, картины, пьесы, симфонии, которыми захвачена публика, нагромождается не одна, а множество действительностей. Их художественные символы способны мобилизовывать новые резервы смысла под влиянием не только вхождения произведения в новые культурно-исторические пространства, но и тех вопросов, которые задает художественному тексту любое индивидуальное и сиюминутное субъективное сознание.

Уже в XIX в., наблюдая эти метаморфозы жизни произведения, стремились выявить «сторонний» состав факторов, влияющий на процесс художественного смыслообразования. «Профессора и академики уверяют, — пишут братья Ж. и Э. Гонкуры, — будто существуют произведения и авторы, над которыми не властно ни время, ни изменение вкуса, ни обновление духа... Если все в мире изменилось, если человечество пережило столь невероятные превращения, переменило религию, переделало заново свою мораль, — неужели же представления, вымыслы, сочетания слов, пленявшие мир в далекие времена его детства, должны пленять нас так же сильно, так же глубоко, как пленяли какое-нибудь пастушеское племя, поклонявшееся многим богам».* Действительно, способны ли новые критерии художественности «отменять» предшествующие и тем самым прекращать существование в истории шедевров, казавшихся нерушимыми? Или же произведения *художественного максимума* соответствующих культур, воплощая «абсолютную идею в ее внешнем бытии» (Гегель), всегда воспринимаются как бросок в будущее, как онтологическая тайна, предназначенная к разгадке временем?

---

* *Гонкур Э., Гонкур Ж.* Дневник. М., 1964. Т. 1. С. 391.

Ряд продуктивных идей в этом отношении выдвинул **Александр Афанасьевич Потебня (1835—1891).** Одно из его главных положений состоит в том, что созидание художественного образа, помимо основного значения, включает в себя *иное и нечто большее,* чем в нем непосредственно заключено. Размышления о том, как переходят

содержание, мысль, идея от художника к зрителю, Потебня как будто бы итожил пессимистической фразой, известной со времен В. Гумбольдта: «Всякое понимание есть непонимание». Для него было несомненно, что буквального, точного понимания художественного произведения нет и быть не может. Язык искусства, согласно Потебне, есть средство *не выражать* готовую мысль, а *создавать ее.* Между художественным образом и его значением всегда существует неравенство, уничтожение которого привело бы к уничтожению поэтичности. И в литературном творчестве «дело не в соответствии образа слова какой-либо идее, а в возможности будить, рождать и вызывать новые и новые мысли».* Слово служит средством сообщения мысли лишь постольку, поскольку в слушающем оно производит процесс *создания мысли,* следовательно, и поэтичность образа тем больше, чем в большей степени он располагает читателя, зрителя или слушателя к *сотворчеству.*

---

* *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 112.

Таким образом, лексические формы языка искусства могут перейти в идейно-концептуальные формы лишь в том случае, если художественный язык обладает возможностью суггестивного воздействия (внушения). Полноценный контакт предполагает не только *зов* со стороны текста, но и *отклик* реципиента. По мысли ученого, «зазор» между содержанием, которое переживал автор, и сполохами онтологического озарения, которые рождаются в психике читателя, зрителя, может быть довольно существенным. Однако не это главное; ценнейшая суть и предназначение художественного образа заключены в самой его способности разжигать это «симпатическое волнение» (А. С. Пушкин), возбуждать поэтическую деятельность у самого воспринимающего. Отсюда и особая роль художественной формы, в которой произведение искусства предстает публике.

Нарушение даже в бесконечно малых элементах произведения искусства сложного способа сцепления мыслей и слов ведет к уничтожению художественного эффекта. Особенно явно это положение подтверждает факт перевода литературного текста с одного языка на другой. В таком случае и вовсе трудно говорить о цепи чувственных представлений, идущих от автора к читателю: ведь перед нами совершенно новая структура даже по физическим параметрам — новое построение и написание фраз, новое количество строчек, слов и т.д.

Во множестве случаев мы сталкиваемся с тем, что «зажигания одной свечи от другой» не происходит, например, текст не вызывает эмоционального заражения не только у обычной публики, но и у самих деятелей искусства. Известно, что Лев Толстой не любил Шекспира, а Бунин не признавал поэзию Блока, Марина Цветаева не любила Чехова, а любила Ростана. У каждого человека есть своя избирательность в отношении классических авторов. Это еще раз подтверждает, что *содержание произведения искусства не есть нечто раз и навсегда созданное, а нечто, создающееся постоянно.* Искусство есть язык художника, с помощью которого можно пробудить в человеке *его собственную мысль,* но нельзя ее сообщить в авторской непреложности; поэтому содержание произведения искусства после завершения работы над ним *развивается уже не в художнике, а в воспринимающих.*

Благодаря новым и новым интерпретациям произведение искусства постоянно возрождается. При этом оказывается, что власть хозяина этого текста, его автора, над дальнейшей жизнью художественного языка достаточно мнимая. С этим наблюдением связана известная концепция «смерти автора» Р. Барта. Вся множественность исторических биографий текста, по его мнению, «фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель», «рождение читателя приходится оплачивать смертью автора».* «Смерти автора», добавим, способствуют и возможности текста к самоорганизации: самые оригинальные авторские замыслы вступают в компромисс с надличностными языковыми формами и приемами данной культуры, самостоятельные законы рождающегося живого текста порой действуют неодолимо.

* *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390, 391.

Для понимания этих законов важно отдавать должное интенции, исходящей не только от читателя, зрителя, но и интенции, исходящей из самого текста. Ю.Н. Куликов обратил внимание на замечательное возражение в свое время Гете Шопенгауэру: «Вы думаете, что света не было бы, если бы Вы его не видели? Нет, Вас не было бы, если бы свет Вас не видел». Отсюда формулируется и главное предназначение художника — использовать свой гений для «поимки» интенций, излучаемых бытием; добиваться проникновения в дух бытия через каналы художественных форм.

Совокупность индивидуальных и коллективных интерпретаций не проходит без обратного влияния на интерпретируемое произведение. Предварительная художественная установка каждого человека, приверженность определенной художественной традиции, знания о прежних оценках данного произведения, эмоциональные предпочтения, — все это властвует над голыми художественными фактами, которых, по сути, и не существует. *Художественные факты оказываются эластичной материей, та или иная социокультурная общность всегда одевает их в свой костюм.*

Произведение искусства предполагает широкое, но не беспредельное поле для интерпретаций. Художественная форма задает им определенное направление, по которому можно долго двигаться, но только в его рамках, тогда трансформация онтологических смыслов будет подобна естественному прорастанию зерна. Эпохальные разночтения неизбежны, ибо то, что оценивается и воспринимается в искусстве через понятия *гармонии, целостности, экспрессии,* не обладает такой же чувственной самоочевидностью, как, скажем, понятия *прямоугольное, круглое, красное.* У каждого имеются свои представления по поводу того, что такое гармония, целостность, экспрессия, чего не наблюдается в отношении прямоугольного, круглого, красного.

Каждое произведение, живущее в веках, обладает колоссальным *запасом прочности* и способностью являть собой *открытую систему.* С позиций большого Времени оказывается, что власть не только автора, но и читателя, зрителя над художественным текстом *мнимая.* Никакое предшествующее толкование в принципе не мешает художественному тексту предстать перед иными поколениями в прежнем исходном виде, открытым для новых толкований.

В чем условия прочности и открытости произведений, определяемых как классические? Масштабность и общечеловечность коллизий и конфликтов еще не является «патентом» на бессмертие произведения; в истории осталось множество «эпических поэм», не переживших своих авторов. Ответ на поставленный вопрос необходимо искать в таком качестве художественной формы, как *полисемия,* многозначность. Правы исследователи, считающие, что условием неиссякаемой жизненности произведения является *«многосмысленность, заложенная в форме».**

* *Дмитриева Н.А.* К проблеме интерпретации//Мир искусств. М., 1995. С. 24.

В эстетике не раз высказывалась мысль, что художественное содержание в истории искусства почти не обновляется, — ведь и человеческая жизнь не так уж богата коллизиями. Но активным началом, обеспечивающим все более глубокое взрыхление «одной и той же жизни», порождающим ее новые онтологические блики, выступает художественная форма. Получила популярность идея К. Гоцци, утверждавшего, что всю историю мирового искусства можно описать через тридцать шесть повторяющихся сюжетов (в чем с Гоцци соглашались Шиллер и Гете). Это же положение обосновывал французский исследователь Ж. Польти в своей книге «Тридцать шесть драматических ситуаций», изданной в Париже в 1912 г.

Общие коллизии и конфликты не слишком крепко привязаны к определенному времени и конкретному действию, не детерминированы локальной средой, национальной

спецификой, конкретными условиями. Таковыми в действительности являются образы Шекспира. Его герои действуют в более или менее приблизительной исторической обстановке. В значительной степени таковы и произведения Мольера, Пуссена, Байрона, Вагнера, Пруста, Кафки и многих других. *Полифония* их образной структуры, состоявшаяся благодаря полифонии художественного языка, несомненна. Многочисленны случаи, когда в искусстве осуществлялись стремления многократно *умножить изначально заданную символику* текста. Тогда появлялись наслаивающиеся языковые транскрипции, порождающие своеобразные гибридные художественные формы: Бах—Гуно («Аве Мария»), Мендельсон—Лист («Свадебный марш»), Бизе—Щедрин («Кармен-сюита») и многие другие.

Очевидно, тайна притягательности великих мастеров заключается в их умении всесторонне воссоздавать глубинную онтологическую стихию бытия, так или иначе стирающую границы между низменным и возвышенным, тривиальным и прекрасным, натуральным и волшебным и, в конечном счете, между человеческим и божественным. Лев Толстой сказал однажды: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».* Помимо архетипичности общечеловеческих сюжетов очень важно, что они оказываются наполнены и воплощены классиками *стереоскопично.* В такого рода многозначности, диалогичности, антиномичности любого классического произведения — один из мощных источников его притягательности. Рембрандт, к примеру, написав десятки автопортретов, показал многоликость себя как человеческого существа. То он предстает беспечным кутилой, то солидным бюргером, то одержим гамлетовской рефлексией. Почти на тридцати автопортретах Рембрандт предстоит как простоватый и как мудрый, непричесанный и элегантный, любящий и холодный, смеющийся и серьезный. Фактически этой цельностью и всеохватностью произведение способно спорить с самой реальной натурой.

---

* *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М. —Л., 1953. Т. 53. С. 24.

Именно отсюда исходит правота нередко звучащего утверждения, что художественный мир может ощущаться более подлинным, чем реальный. Сгущение художественной символики образует такой ландшафт, что *онтологически он воспринимается как более богатый,* чем мир обыденный. То есть художественное переживание становится средоточием более обостренного переживания наличного мира. Сквозь особую конфигурацию ключевых символов, повторяющихся «эмблем» и лейтмотивов проглядывает *всепорождающая стихия бытия.* На это, по сути, претендует любой художник — *быть не своим собственным глашатаем, но «глаголом универсума».* Его экзистенциальная тоска во многом и выступает как побудительный мотив творчества, позволяющий искусству осуществить прорыв сквозь устоявшиеся мифологемы и рутинный порядок в непредсказуемые глубины космоса, в новые резервы бытийного смысла.

Онтологический парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика *скрывает* от нас вещество жизни, ее надо разгадать, десимволизировать, чтобы за тканью художественного смыслостроительства разглядеть первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, *принципиально нередуцируемы,* т.е. не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык уже освоенных понятий. Под маской языка искусства таится и угадывается стихия бытия, *вне этого языка невыразимая.* С учетом этих сложных противоречий строится методология современных исследований «онтологических сгущений» художественного текста, позволяющая высветить его центрирующие эмблемы, подспудный смысл-каркас, задающий тон повествованию и сказывающийся на всех его уровнях.

1. Почему произведения художественного максимума предшествующих эпох не «отменяются» новыми критериями художественности, а продолжают восприниматься как онтологическая тайна, предназначенная к разгадке временем?

2. Почему произведение искусства зачастую оказывается способным выражать иной смысл, не всегда совпадающий с тем, который вкладывал в него автор?

ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев А.Н. Древо жизни М., 1983.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста М., 1988.

Волкова Е.В. Художественное произведение как предмет эстетического анализа. М., 1976.

Дмитриева Н.А. К проблеме интерпретации//Мир искусств М., 1995.

Жильсон Э. Живопись и реальность//Западноевропейская эстетика **XX** века М., 1992. Вып. 1.

Задерацкий В.В. Музыкальная форма М., 1995.

Зубков Н.Н. Смысл и книга//Новое литературное обозрение. 1996. № 19.

Каган М.С. Морфология искусства Л., 1972.

Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу М., 1995.

Кормин Н.А. Онтология эстетического М., 1992.

Мартынов Ф.Т. Человеческое бытие и бытие произведения искусства. Свердловск, 1988.

Муратов А. Б. Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б.М. Энгельгардт). СПб., 1996.

Муриан И. Искусствознание и история искусства. Онтологические задачи//Вопросы искусствознания. 1996. № 2.

Подорога В. Феноменология тела. М., 1995.

Попов Ч. Эстетические проблемы иконологии//Советское искусствознание. М., 1989. № 25.

Ривош Я.Н. Время и вещи: очерки по истории материальной культуры в России начала XX века. М., 1990.

Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М , 1991.

Феноменология искусства М., 1996.

Циклизация литературных произведений Кемерово, 1994.

Этнознаковые функции культуры М., 1991.

Яковлев Е.Г. Похвала маленькому ослику//Архетип. 1996. № 1.

ГЛАВА 15. ЭСТЕТИКА КАК АКСИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Понятие истины и ценности в естественнонаучном и гуманитарном знании. Процессы «понимания» и «интерпретации» как неотъемлемое условие бытия художественного текста. Проблема обнаружения «следов» индивидуальной и социальной психологии в художественных смыслах. Рецептивная эстетика о возможностях реконструкции жизненного мира «другого». Актуализация художественного наследия как двуединый механизм *репродуцирования* и *порождения.* Историческая биография произведений художественной классики.

Аксиология — наука о природе ценностей, о связи различных ценностей между собой, их зависимости от социокультурных и личностных факторов. Чем была вызвана интенсивная разработка этого понятия в инструментарии гуманитарных наук в конце XIX в.? До возникновения аксиологии как специальной дисциплины понятие ценности рассматривалось в рамках онтологии, где не проводилось специального различия между реальностью и ее значением для субъекта, между истиной и ценностью. В середине XIX в., когда особенно остро была осознана проблема обесценения традиций, утраты духовной устойчивости, философская мысль занялась тщательным анализом проблемы: *почему не вся совокупность*

бытийных смыслов имеет одинаковое значение для индивидуального и коллективного субъекта?

В трудах **Вильгельма Виндельбанда (1848—1915), Генриха Риккерта (1863—1936), Вильгельма Дильтея (1833—1911), Макса Вебера (1864—1920), Освальда Шпенглера (1880—1936)** и других мыслителей теоретически обосновывались причины распада бытия на *реальность* и *ценность.* Следствием этого стало расщепление понятий *истины* (как бесстрастной фиксации фактов реальности) и *ценности* (как тех сторон реальности, в которых фокусируются главные желания и устремления данного общества). По мнению М. Вебера, «ценность — это *норма, способом бытия которой является значимость для субъекта».* Следовательно, ценностное отношение *избирательно* к фактам, оно складывает их в определенную иерархию, приводит в соответствие с ментальными установками того или иного общества.

Понятие ценности было призвано оттенить своеобразие гуманитарного знания по сравнению с естественнонаучным. Особую известность в этом отношении получила работа В. Дильтея «Науки о природе и науки о духе», в которой он пришел к выводу о необходимости обоснования особого статуса научных критериев гуманитарных дисциплин. По мнению ученого, в том, что касается изучения естественнонаучных законов, вполне корректно употребление понятия истины. Исследования в астрономии, физике, химии подтверждают их общезначимый характер для разных культур и эпох, на основе найденных формул развиваются техника и технологии. В гуманитарной сфере, утверждал Дильтей, область общезначимых истин достаточно локальна, а говоря точнее, ее почти не существует. Что, к примеру, с уверенностью может утверждать искусствовед? То, что, скажем, опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» была сочинена композитором в 1890 г. Когда же речь заходит о том, к какому стилю или направлению принадлежат произведения композитора, чье влияние он испытал, в какой мере воздействовал на способы последующего музыкального мышления, то мнения разных специалистов и научных школ расходятся. В силу этого, по убеждению Дильтея, оперировать понятием *истина* в сфере гуманитарных наук некорректно, гораздо более адекватным понятием здесь выступает понятие *ценности.* Причем ценностные ориентиры разных культур не могут быть истолкованы по принципу «лучше или хуже», между ними нет субординации, *любая ценностная избирательность в истории выступает как равноправная.* Оценка мифологем каждой культуры возможна только *изнутри этой культуры,* путем вживания в ее душевно-духовную жизнь, понимания особой роли, которую сыграли принятые данной культурой ценности. Разрабатывая аксиологическую проблематику, Дильтей внес вклад в развитие *герменевтики,* специальной теории интерпретации текста и науку о понимании смысла, получившую интенсивное развитие в XX столетии (в трудах *Э. Гуссерля, Г. Гадамера, М. Хайдеггера, П. Рикёра, Э. Хирша* и др.).

Любой человек и любой социум нуждаются в подтверждении подлинности избранных ориентиров. Вместе с тем история человеческой цивилизации показывает, что любые ценностные ориентации лишь на время скрепляют «ментальное поле». Рано или поздно они утрачивают свою объясняющую, организующую, объединяющую функцию, ценностные коды любой цивилизации рассыпаются, и возникает новый этап, новая культурная парадигма, с новым кругом ценностей, иными мировоззренческими ориентирами.

Каждый новый виток культуры естественно стремится идентифицировать себя, в том числе через интерпретацию художественного наследия. Как уже отмечалось, художественный язык по своей природе многозначен. Система взаимосвязей выразительных средств любого произведения подобна живому организму: в разных социо-культурных условиях она способна актуализировать те или иные стороны и смысловые грани. Вот почему постижение символики художественной ткани всякий раз зависит от *оптики самого воспринимающего субъекта.* Заинтересованное отношение реципиента «встроено» в процесс восприятия как актуализации ценностей: произведение искусства ответит на те вопросы, которые ему зададут.

Следовательно, любой акт художественного восприятия зависит от нашего «горизонта понимания» (Гуссерль) или *интенциональности* субъекта. Интенциональность (намерение, внутренняя установка субъекта, «вписанная в него» тенденция) не есть нечто, отягощающее художественное восприятие, это его неотъемлемое условие и компонент. Важно понимать, что наряду с частичной осознанностью (предварительное знание о произведении искусства, его эпохе) установка включает и неосознаваемое намерение («беспредпосылочная интуиция»). По этой причине невозможно запрограммировать конечный результат как творчества, так и восприятия. То, что выступает как «понимание» и «интерпретация», во многом выражает инстинкт и активность *самой жизни,* участие ее непреднамеренных и нерациональных сил.

Человек, интерпретирующий произведение искусства, тем самым творит его. Окрашенность интенции субъекта (тип темперамента, эмоциональные характеристики) влияет на то, с какой установкой и какими потребностями он обращается к искусству, какие грани и элементы художественного целого оказываются наиболее созвучными психике и внутреннему опыту индивида. По мысли одного из основоположников герменевтики немецкого философа, теолога, филолога **Фридриха Шлейермахера (1768—1834),** интенцией обладает и сам художественный текст как живая самоорганизующаяся система. То, что выступает в качестве *внешней* и *внутренней* формы художественного текста, так или иначе ориентировано на *определенный тип распредмечивания* (подробнее об этом см. главу 14). Значит, любое художественное восприятие должно считаться с глубинными внутренними законами, которые хранит в себе художественный текст и которые необходимо обнаружить. Об этом по-своему сказал однажды В. Набоков: «Главный шедевр любого писателя — это его читатели». Писатель предполагал, что те смыслы, состояния и значения, которые автор кодирует и «зашифровывает» с помощью приемов выразительности и образности в тексте, требуют от читателя некой адекватной *конгениальности.* Произведение может быть непонятно современникам и последующим поколениям, но даже длительность исторической дистанции — не помеха тому, чтобы, спустя много лет, обнаружилось *совпадение интенций воспринимающего субъекта и самого текста.* В истории известны многочисленные примеры, когда интерес к тем или иным авторам или произведениям возникал спустя десятилетия и столетия после их появления. Это свидетельствует о том, что параметры социально-исторической психологии складываются и созревают гораздо позже, чем они были схвачены и выражены автором, творцом художественного произведения.

Подходом, конкретизирующим ряд операций герменевтики, является *рецептивная эстетика.* Это современное направление, зародившееся в западной критике и литературоведении, исходящее из идеи, что произведение искусства возникает и реализуется только в процессе встречи художественного текста и читателя. Последний, в свою очередь, с помощью обратной связи *способен воздействовать* на данное произведение. По своим истокам рецептивная эстетика во многом была реакцией на «имманентную эстетику», т.е. на идею автономности искусства, на понимание произведения искусства как самодовлеющего и самоценного произведения. Авторы и сторонники этого подхода (одним из главных его представителей является немецкий ученый **Ганс Яусс, (1921—1997)** исходят из положения, что узко понятый эстетический анализ, замыкающийся только рамками художественного текста, недостаточен для понимания произведения искусства. Поскольку в акте художественного восприятия приходят во взаимодействие законы произведения и опыт читателя, зрителя и слушателя, постольку их субъективные ожидания (чувства притяжения-отторжения, удовольствия-неудовольствия) опосредованно влияют и на само художественное содержание.

Таким образом, в добытых художественных смыслах в «снятом виде» *всегда присутствует след индивидуальной и социальной психологии,* имеет место воздействие доминирующих настроений, устойчивых ментальных состояний. Среди источников рецептивной эстетики можно назвать иенских романтиков, которые одними из первых по-

ставили вопрос о живом, идущем навстречу писателю и активно участвующем в творчестве читателе.

Центральную проблему ценностной актуализации художественного смысла рецептивная эстетика связывает с различием, существующим между *горизонтом ожидания произведения* и *горизонтом ожидания читателя.* Когда речь идет о горизонте ожидания произведения, мы фиксируем многомерность произведения искусства, его открытость для множества интерпретаций. «Язык — это дом культурно-исторического бытия», по выражению Хайдеггера. Не только мы говорим с художественным языком произведения искусства, но и этот язык говорит с нами. Таким образом, рецептивная эстетика отдает отчет в необходимости целостного, многофакторного анализа причин исторической модификации художественных смыслов через единство их субъектно-объектного бытия.

Понимание произведения искусства происходит не только от того, что мы оказываемся искушенными в понимании условности и символики художественного языка. Подлинное понимание требует включения в максимально широкую систему координат: привлечения в художественное восприятие всего массива знаний об эпохе, о замысле автора, о том гипотетическом зрителе и читателе, на которых рассчитывал автор, словом, *историзма* в отношении к произведению в сочетании с его *разомкнутостью* и сиюминутной *актуальностью.*

Рецептивная эстетика, как и герменевтика в целом, стремится оттачивать умение видеть за собственно художественными приемами выразительности, за поэтическими способами высказываний *движение ищущего человеческого духа.* Проникнуть в переживание исторического человека, воплощенное в художественном произведении, позволяет лишь *аналогичное, такого же типа современное переживание* читателя, зрителя, слушателя. В основе любого произведения искусства скрывается тайна «свершения бытия», и приоткрыть эту онтологическую тайну дано лишь подобному ей началу и лишь в том случае, если реципиенту удастся заново оживить в себе историческое прошлое, «жизненный мир» другого.

Необходимо уметь воссоздавать в себе такую отзывчивость и «непредзаданную стихию», которая дала бы возможность вести беседу с творческой стихией человека исторического, — стихией, претворенной в художественном произведении.

Все сказанное имеет непосредственное значение не только для понимания механизмов зрительского восприятия, но и для оценки возможностей *художественной критики.* В какой мере необходима и оправдана художественная критика как явление художественной жизни, не грешит ли инструментарий критика искусства релятивностью, в какой мере он способен справляться с неизбежными аксиологическими трудностями? Сама профессия критика — это одновременно лед и пламень; необходимость тонко чувствовать и уметь переплавлять чувства в теоретические конструкты. В какой мере подобная редукция корректна для искусства, как не спрямить полисемантику художественного высказывания, переводя ее на вербальный, понятийный язык?

Еще романтики сформулировали дихотомию критической деятельности, когда говорили о «рассудочном нарциссизме» критика и в то же время о «нарциссизме эмоциональном». Сам термин «критик» возник в раннем романтизме, причем критика рассматривалась не как прикладная дисциплина, переносящая готовые мерки из эстетической теории на конкретное произведение, а как сложная интуитивно-аналитическая деятельность, направленная на познание произведения, исходя из его собственной природы. В этом отношении романтики противостояли внеисторической эстетике классицизма, самостоятельно ощутив важность аксиологического взгляда на искусство. Они утверждали идею подвижности художественных критериев, необходимость оценивать произведение сообразно его собственной мерке.

Деятельность критика направлена на своеобразное *продолжение и завершение бытия художественного произведения.* Это не значит, что произведение, по мнению романтиков, считалось незаконченным, имеется в виду, что критик должен ввести то или иное

произведение в контекст художественного процесса, определить его место в панораме всеобщей художественной традиции. С этой точки зрения любое произведение, будь то даже шедевр, *незавершено,* поскольку вне критического анализа оно еще не обладает той рефлексией и самосознанием, которые необходимы для понимания его места в общих тенденциях художественного сознания. Отсюда следовал вывод, что деятельность критика не сводится только к узкому пространству произведения, оно развертывается в сложном и противоречивом контексте духовной жизни. Критик не просто оценивает взаимосвязи и соотношения между разными выразительными средствами, языковые традиции и новаторство автора, а соотносит явления, получившие художественное воплощение, с тем жизненным рядом, который существует как реальный фундамент социальной и культурной жизни.

Систему художественных оценок критики романтики рассматривали в рамках двух «жанров»: собственно *критики* (разбор, анализ произведения) и *рецензии* Первый жанр ориентирован на раскрытие идеи произведения искусства, на определение его места в художественной культуре, отношения к традиции. Жанр рецензии, по словам романтиков, — это известный «род услуги в области культуры». Рецензия нацелена на то, чтобы произведение скорее нашло своего читателя, т.е рецензия заведомо ориентирована на информативность, привлечение интереса.

Следует отметить, что роль критика в художественном процессе с течением времени преобразовывалась. Если еще в середине XIX в. в России мало кто интересовался критикой, а сам критик выступал фигурой «внутрилитературного трибунала», то позднее критик стал выступать в качестве связующего звена между автором, писателем, художником, музыкантом и широкими слоями публики. Критик — это одновременно и *исследователь,* и *популяризатор* Кто бы ни задумывался над тем, каково отношение критики к собственно творческому процессу, он всегда фиксирует это противоречие.

Так или иначе истолковывая произведение искусства, критик вынужден переводить произведение искусства на другой язык. Следовательно, невыразимые смыслы, тонкие художественные приемы могут схематизироваться и нередко искажаться. По этой причине многие художники скептически относились к идеям, «выпаренным» из живого художественного текста, в частности, Л.Н. Толстой утверждал, что «отыскивание мыслей в художественном произведении есть бессмысленное занятие». Трудно найти такую личность критика, который по уровню своей одаренности мог бы стать вровень с художником-творцом, вполне понимал бы самоценную природу художественного мира, живущего по своим законам. Действительно, в любом художественном творении мыслительная рефлексия размещается глубоко внутри художественных образов, проявляясь через иносказание, контекст и подтекст произведения. Наиболее тонкие и внимательные критики стремились идти именно по тому пути, чтобы саму критическую деятельность также представить как своего рода форму художественного творчества Подобные установки ориентировали не столько на прямое выявление концептуальной стороны художественного текста, сколько на создание самой неуловимой эмоциональной атмосферы произведения. При этом предполагалось, что критик стремится к особой метафоричности языка, к особому образному строю и символике, которым оказывается под силу передать внутренний строй, ауру произведения не только способом «прямой речи», но и через второй план, недоступный обычным логическим конструкциям.

В качестве особой темы аксиологии предстает проблема *актуализации художественного наследия, с* которой сталкивается любая эпоха и любой тип общества. Причина того, что каждая новая культура стремится заново прочитывать и интерпретировать классические произведения, скрывается в потребности измерить степень устойчивости и преемственности принятых в этой культуре собственных ценностей. Кроме того, в потребности «присвоения художественного наследия» зачастую заключена попытка восполнить дефицит собственной духовной жизни за счет актуализации ценностей, выражаемых классическими произведениями. И наконец, третьей причиной является то, что тяга

к диалогу с художественной классикой может выступать как расчет на дополнительный резерв, помогающий новым этапам культуры обогатить собственные возможности художественного воображения и творчества. Все, кто обращаются к интерпретации классики — музыканты-исполнители, режиссеры-постановщики, — так или иначе испытывают в своем творчестве воздействие всех перечисленных причин.

Всякое освоение классического художественного наследия связано с необходимостью *ограничения разнообразия,* с проблемой *отбора* из имеющегося фонда того, что диктуется собственными установками исполнителей, публики и социума. Жизнь произведения искусства всегда связана с тем, что на определенном этапе высвечиваются лишь определенные стороны художественных феноменов, которые соответствуют тем или иным ориентациям общества. Механизмы преемственности и наследования особо затрагивают такие духовно-психологические характеристики произведения, которые оказываются способными вступить в диалог с ценностными ориентациями данного общества.

Таким образом, любая актуализация художественного наследия предстает как двуединый процесс, где одновременно совмещаются функции *репродуцирования* и *порождения.* В «первозданном» виде произведение не может бытовать на новой почве, ведь в новой исторической ситуации оно встречается с *преднамеренным* восприятием, заинтересованность которого определяется прикрепленностью человека к ценностным ориентациям той или иной эпохи. В процессе художественной актуализации классики во многом реализуется потребность человека и общества в *самоидентификации,* стремление среди множества художественных практик найти максимально созвучные собственному внутреннему миру, обнаружить такую художественную территорию, которая подтверждает значимость для человека того или иного типа миропонимания. По этой причине любые процессы художественной интерпретации выступают всегда как обменные процессы, отличающиеся движением с двух сторон: со стороны самого произведения и со стороны того «горизонта ожидания», который присущ каждой художественной эпохе.

История демонстрирует немало примеров, когда процесс самопознания эпох, ощутивших необычность и новизну своих социально-психологических состояний, заставлял их активно искать союзников в истории — препарировать классические художественные творения как близкие по духу. В связи с этим показательны способы освоения и истолкования наследия Н.В. Гоголя, предпринятые на новой волне исторических перемен деятелями символизма начала XX в.

В 1909 г., когда праздновалось столетие со дня рождения Гоголя, появился огромный массив литературы о его творчестве, и эта новая волна интерпретаций их существенно отличалась от того понимания и толкования творчества Гоголя, которое мы находим в критике В. Г. Белинского, Ин. Анненского, А. Григорьева. Если обобщить работы В. Брюсова, А. Белого, написанные к столетию Н. Гоголя, то станет заметно, что ведущую роль в них играет тезис об *изначальном трагизме* мироощущения художника, выраставшем из непреодолимости разрыва между банальным окружением и идеальными представлениями о мире. Акцентировались такие особенности творческой манеры писателя, которые были в значительной мере созвучны собственным ориентациям символистов: склонность к художественному преувеличению, к сочетанию реального и фантастического, его языковое своеобразие.

После Гоголя, пишет В.В. Розанов, «всякий стал любить и уважать только свои мечты, в то же время чувствуя отвращение ко всему действительному, частному, индивидуальному. Все живое не притягивает нас более, и от этого-то вся жизнь наша, наши характеры и замыслы стали так полны фантастического».* В способности Гоголя к созданию художественного мира, одновременно реального и нереального, и виделась символистам высшая задача искусства. Анализируя гоголевскую гиперболу, В. Брюсов отмечал: Гоголь «сотворил свой особенный мир и своих особенных людей, развивая до последнего предела то, что в действительности находил лишь в намеке. Такова была сила его дарования, сила его творчества, что он не только дал жизнь этим вымыслам, но сделал их как бы *реальнее самой*

реальности, заставил ближайшие поколения забыть о действительности, но помнить им созданную мечту».**

---

* *Розанов В.В.* Пушкин и Гоголь//Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. СПб., 1906. С. 259.

** *Брюсов В.* Испепеленный//Весы. 1909. № 4. С. 110.

Показательно, что совсем иные ракурсы понимания и толкования творчества Гоголя можно обнаружить в современном зарубежном гоголеведении. Имеется огромный массив литературы, свидетельствующей о том, что сквозь собственные ценностные ориентации и «перцептивные матрицы» прочитывают его произведения импрессионисты и сюрреалисты, фрейдисты и представители «нового романа», и каждый склонен перебрасывать мостик между ориентациями собственного творчества и теми интенциями, которые «дремлют» в текстах Гоголя.

Действительно ли они «дремлют», т.е. внутренне присущи гоголевскому тексту, но прежде не извлекались из него, или же многозначное мерцание художественных смыслов «подверстывается» под ментальные узлы современности? На решение этих вопросов и направлен оттачивающий свои подходы аксиологический анализ.

В американском и английском литературоведении, к примеру, стало традицией в образном строе гоголевских произведений обнаруживать и реконструировать те элементы, которые могут быть оценены как родственные модернизму XX в. Многие аналитики видят ценность творчества Гоголя в умении художественно воссоздавать мир как кошмарный, непредсказуемый, где отношение человека к действительности определяется страхом, внезапными ужасами, визионерскими переживаниями, где смещается грань между реальным и нереальным. Своеобразную трактовку гоголевской повести «Старосветские помещики» дал английский исследователь русской литературы Р. Пийс. Главное в повести, по его мнению, — это противопоставленность внешнего и внутреннего смысловых планов, в результате чего «лежащее на поверхности» изображение идиллического бытия, патриархального образа жизни служит лишь приемом, призванным оттенить ощущение трагической экзистенции. При более пристальном рассмотрении «изобилие картин природы контрастирует с бесплодностью человеческой жизни, щедрость и привязанность оборачиваются узостью и привычкой, а в самых ярких и спокойных днях вдруг проскальзывает неожиданный, необъяснимый ужас».* Гоголь явился первым русским писателем, которому удалось, полагает Пийс, по-настоящему воспроизвести образ невротической личности.

---

* *Peace R.* The enigma of Gogol. Cambridge, 1981. P. 47.

Достаточно давно западные исследователи разрабатывают идею о том, что в конечном счете Гоголя можно рассматривать как основоположника литературы абсурда, его художественный мир сопоставим с миром Ф. Кафки. Особое значение при этом придается городским повестям Гоголя — «Нос» и «Шинель». Воссозданный в этих произведениях мир лишен человеческих ценностей, превращает одинокого человека в безымянную жертву столицы, формирует апатичную, потерянную личность. Создавая эти образы, писатель, по мысли английского критика Д. Фэнджера, развивал мистические, гротесковые, фантастические элементы творчества, реализовывал свое чувство абсурдности бытия. Таким образом, Гоголь видится как родоначальник традиции, в опоре на которую, по мнению ряда зарубежных исследователей, в модернистской литературе сформировался образ беспомощного и потерянного человека, трагического пораженца XX в., сошедший со страниц С. Беккета, Э. Ионеско, Ф. Кафки. Можно сослаться и на множество иных примеров, подтверждающих, сколь сильный отпечаток на актуализацию художественного наследия накладывает самосознание последующих культур.

Все сказанное подтверждает важность теоретического обсуждения проблемы наиболее корректных и адекватных методов интерпретации художественных текстов и — шире — памятников культуры в целом. Ни одна отдельно взятая интерпретация, безусловно, не может быть признана канонической — время открывает новые возможности текста. И если текст продолжает работать, актуализироваться в ином художественном сознании, значит, зерна содержащихся в нем смыслов продолжают прорастать. Это еще раз доказывает нам, что смысл художественного произведения никогда не исчерпывается тем замыслом, который вкладывал в него автор.

Прослеживая историческую биографию текстов Ф.М. Достоевского, А.А. Блока, М. Горького, М.А. Булгакова, мы обнаруживаем, сколь различны их трактовки в разных культурах, сколь ощутимые трансформации испытывает их творчество при изменении культурой фарватера своего ценностного движения. Каждая крупная творческая фигура не исчерпывается одномерным измерением, она являет в своих творениях множество парадоксальных и неожиданных граней. Их всеохватность демонстрирует то, что можно назвать совокупным объективным смыслом произведения искусства, суммирующим историю всех прочтений, которые обретает произведение в процессе своей исторической жизни.

Центрирующие мифологемы и пристрастия каждой эпохи являются причиной того, что неизменный «канонический» характер восприятия искусства оказывается в принципе невозможным. Ни одно художественное произведение на протяжении своей исторической эволюции не остается тождественным самому себе. Не принятое коллективом в данный момент может актуализироваться и быть высоко оценено в позднейшее время. «Каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие. Но это, конечно, вторичные явления, новая работа на готовом материале. Пушкин исторический отличается от Пушкина символистов, но Пушкин символистов не сравним с эволюционным значением Пушкина в русской литературе; эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, использование этих материалов характеризует только ее самое».*

---

* *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1988. С. 292.

В этом смысле обращение к актуализации художественного наследия всегда будет ценностным отношением. Понятно ведь, что горы литературы о Шекспире вызваны не тем, что он умер и не может сказать нам, в чем точно он видел смысл Гамлета. Произведение прошлой эпохи необходимо именно потому, что в нем мы находим ответ на новые и новые вопросы нашего времени. «Дух трудится над предметами лишь до тех пор, пока в них есть еще некая тайна, нечто нераскрывшееся», — отмечал Гегель. В этом и причина того, что произведение искусства знает *осуществление,* но не знает *осуществленного.* Усилия аксиологии, герменевтики, рецептивной эстетики, которые ищут пути к наиболее адекватному распредмечиванию художественных текстов, всегда будут натыкаться на такое препятствие, как способ понимания эпохой самой себя, способ не только художественной, но и общефилософской, мировоззренческой рефлексии. Многомерное понятие ценности в отличие от одномерного понятия истины ориентирует на живое движение художественных смыслов как единственно возможный способ исторического бытия произведения в пространстве и во времени.

1. Существует ли нечто объективное в произведении искусства, сохраняющее свою нерушимость на протяжении всей его исторической жизни, или мера вариативности в интерпретации произведения безгранична?

2. Каковы возможности деятельности художественного критика в продолжении и завершении бытия произведения искусства?

ЛИТЕРАТУРА

Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1997.

Бойко М.Н. Личность критика (Историко-теоретический очерк)//Методологические проблемы художественной критики. М., 1987.

Вайнштейн О.Б. Удовольствие от гипертекста: Генетическая критика во Франции/Новое литературное обозрение. 1995. № 13.

Гадамер Г.-Х. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

Гращенков В. Жизненная судьба произведений искусства//Вопросы искусствознания. 1996. № 2.

Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск, 1982.

Зоркая Н.А. Рецептивная эстетика//История эстетической мысли. М.,
1990. Т. 5.

Кондаков И. «Нещадная последовательность русского ума» (Русская литературная критика как феномен культуры)//Вопросы литературы. 1997. Январь—февраль.

Междисциплинарная интерпретация художественного текста. СПб., 1995.

Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.

Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995.

Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. Современные зарубежные исследования творчества Гоголя. М., 1984.

Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М.,1994.

Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985.

Турчин В. Неокомпаративизм: История и метод//Вопросы искусствознания. 1994. № 2-3.

Цурганова Е.А. Герменевтика. Интерпретация//Современное зарубежное литературоведение. М., 1996.

Эко У. Два типа интерпретации//Новое литературное обозрение. 1996. № 21.

Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения//Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания//Вопросы философии. 1994. № 12.

ГЛАВА 16. УНИВЕРСАЛИИ В ИСКУССТВЕ

Культурное бытие мифа и его воздействие на способы художественного мышления. Естественное мифотворчество и периоды «исторической принудительности» мифа в истории искусства. Исторический словарь мифов и кочующие художественные сюжеты. Содержательная и формальная стороны архетипа. Бинарные оппозиции в сфере художественного фантазирования. Дионисийское и аполлоновское начала, пластичность и живописность как универсалии художественного сознания. Роль художественного стиля и жанра в образовании межэпохальных поэтических формул.

При знакомстве со всеобщей историей искусств — архитектуры, музыки, литературы, живописи — обнаруживается, что в произведениях и художественном мышлении разных эпох и народов возникают повторяющиеся образования и устойчивые приемы самовыражения, которые можно фиксировать на самых разных уровнях. Прежде всего — на уровне *образно-тематического строя* произведения, повторяющегося воспроизведения мотивов или целиком сюжетов, имеющих древнее происхождение, уходящих корнями в толщу фольклора, народного творчества, бессознательного фантазирования.

Второй уровень, на котором также обнаруживаются универсалии искусства, — это с удивительным постоянством возрождающиеся в разные эпохи сходные *способы художественного мышления,* находящие свое отражение в устойчивых типах композиции, способах использования художественных контрастов и ритмов, в разнообразных *приемах формообразования.* Изучение действующих в искусстве универсалий позволяет пролить свет на существование в художественном мышлении закономерностей, не имеющих ни пространственных, ни временных границ. В чем коренятся истоки подобных закономерностей?

Большинство исследователей, интересовавшихся происхождением образов и художественных форм народного фольклора, отмечали явление, получившее название *психологического параллелизма:* наделение природного мира человеческим содержанием. Речь идет о том, что в разных этносах, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом, например, в индийских, западноевропейских, русских и латиноамериканских мифах и сказках, обнаруживаются сходные механизмы образования устойчивых символов и сюжетов, сходные типы конфликтов и повествований, лежащие в основе художественных сказаний. *Продукты фантазии людей разных культур обнаруживают общие черты.*

Изучением природы этого явления на Западе занимались такие известные ученые, как **Джеймс Фрезер (1854—1941), Эрнст Кассирер (1874-1945), Карл Густав Юнг (1875-1961), Клод Леви-Стросс (р. 1908), Нортроп Фрак (1912—1985)** и др.; в России **— Федор Иванович Буслаев (1818—1897), Александр Николаевич Афанасьев (1826— 1871), Александр Николаевич Веселовский (1838—1906), Ольга Михайловна Фрейденберг (1890—1955), Владимир Яковлевич Пропп (1895—1970), Елеазар Моисеевич Мелетинский (р. 1918)** и др. Ныне существующие подходы к изучению способов бытия в истории культуры мифологического сознания как особого поэтического «диффузного мышления» чрезвычайно разнообразны, сложны, им посвящен большой массив специальной литературы.

Одним из важных источников, обеспечивающих устойчивую символику мифа как достаточно автономной формы культуры, служит его первородная связь с осмыслением природного мира (явление «символического метафоризма»). Символика, которой наделяется природный мир, оказывается аналогичной в разных этнических общностях. К примеру, *тучи* — всегда символ врага, чуждых сил, и, напротив, все связанное с *солярными* образами (солнца) олицетворяет положительные силы.

Психологический параллелизм можно обнаружить уже на уровне народных поговорок и присказок: «Без солнышка нельзя пробыть, без милого нельзя прожить». В этом утверждении нет логического силлогизма, и вместе с тем оно обладает явной убедительностью, демонстрирует силу суггестии, внушения, несмотря на отсутствие доказательств. Солнышко — свет, модель милого — связано с радостью, вызываемой его появлением; кроме того, устанавливается аналогия между «пробыть» и «прожить».

Обобщая весь массив образного и композиционного строя, стихийно создающегося народным коллективным фантазированием, можно прийти к выводу, что в мифе *природа мыслится в человеческих понятиях, а человечество — в природных терминах.* Это явление и получило название психологического параллелизма, или антропоцентризма. «Тощий хребет крадется», «равнина стелется уютно» — таковы всем знакомые примеры наделения природного ландшафта человеческими эмоционально-эстетическими характеристиками.

Исходя из достаточно универсальной формы воображения, на основе изучения большого числа памятников народного творчества можно составить словарь сюжетного и, шире, *символического языка мировой литературы.* Н. Фрай, объяснял такую возможность изначальной связью поэтических ритмов с природным циклом *через синхронизацию организма с природными ритмами.* К примеру, такие природные образы, как *заря* и *весна,* обычно лежат в основе мифов о *рождении* героя, о его *воскресении* и одновременно о гибели тьмы. Образы *зенита, лета* пронизывают сказания о священной *свадьбе, о рае,* об *апофеозе.* И, напротив, образы *захода солнца, осени* часто выражают сказания о *потопе, хаосе, о конце мира.* Важно понимать, что, преследуя задачи овладения миром, стремясь подчинить мир себе, осмыслить его, сделать его понятным, человек создает художественное сказание об этом мире в форме рассказа о его происхождении. Причем фабула всегда построена так, чтобы были обеспечены *гармонические отношения с этим миром.*

Если мы зададимся целью проанализировать структуру мифа, то обнаружим там множество символов и аллегорий, которые олицетворяют разные соотношения сознательного и бессознательного, что в итоге приводит к установлению некоего равновесия в трактовке мира и гармонической развязке. Образы победы над змием, драконом, брака с

принцессой, которая прежде была недостижима, образы «злой ведьмы» и т.д. могут быть осмыслены как символы или даже аллегории примирения со своим душевным миром через разные ступени взаимодействия сознательного и бессознательного.*

---

* Подробнее об этом см.: *Мелетинский Э.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов//Мировое древо. 1993. №2. С. 9—62.

Если сопоставить все формы мифологии, нашедшие отражение в народном творчестве, то можно обнаружить *бинарные оппозиции,* лежащие в основе разных мифов. Наиболее общие оппозиции — это *жизнь и смерть, свой и чужой, добрый и злой, свет и тьма.* Далее на этой основе обнаруживается сложное сюжетное и смысловое напластование. На основе бинарных оппозиций в конце концов складывается набор ключевых фигур народной мифологии, которые порождают мотивы мифа, жизнеутверждающие или апокалипсические.

Важно отметить, что те мифы, которые мы фиксируем в древних обществах, — это мифы, созданные естественным образом, жизненно важные, постоянно воспроизводимые. Однако собственно мифотворчество не исчерпывается этой исторической стадией. Интенсивное развитие мифотворчества обнаруживается и в XVIII, и в XIX, и в XX вв. Уже Возрождение не столько *жило* в мифе, сколько *использовало* его; античная мифология включалась в сложный сплав с христианством, магией, рыцарской легендой и тем не менее в итоге обладала качеством «исторической принудительности» (Л.М. Баткин).

Истоки современного мифотворчества восходят, пожалуй, к романтикам. Романтики одними из первых заинтересовались художественным потенциалом мифа, его богатыми возможностями как «нелогичной логики», синкретизмом и дискутировали по этому поводу с просветителями. Рационалисты-просветители не раз в XVIII в. обнаруживали свое высокомерное отношение к мифологии, в частности Вольтер говорил о «нелепых гигантских образах эпоса и мифа», которые способны привлечь любознательного дикаря, но всегда оттолкнут души просвещенные и чувствительные. Мысль о несуразности мифа, его нелепости, отражающей варварскую народную фантазию, разделял и Гете. В его творчестве миф предстает не «кровью культуры», а ее реминисценцией. Не случайно, по мнению многих исследователей, вторая часть «Фауста» есть только *часть литературы,* а не ее универсальный язык.

Романтики фактически первыми попытались рассмотреть стихийное народное творчество, включая и мифологию, как проявление высшей художественности, отмеченной свежестью и непосредственностью восприятия. Они трактовали миф уже не как нелепый вымысел, плод незрелого ума, а как проявление высшей мудрости, выражение способности древнего человека к целому, синтетическому, незамутненному односторонним аналитическим мышлением восприятию и художественному моделированию мира. Эти идеи были созвучны глобальным установкам романтизма, ориентированного на универсальность, преодоление односторонней специализации и узкой профессионализации как в реальном мире, так и в художественном творчестве.

Современные подходы обнажают трудность проблемы: чем большее число исследователей разрабатывают историю и теорию мифа, тем более неоднозначное толкование приобретает сам миф. Изначально миф понимался как *древнейшее сказание, являющееся неосознанно художественным повествованием о важнейших природных и социальных явлениях.* Принципиальная особенность мифа — его синкретизм, слитность, нерасчлененность составных элементов, художественных и аналитических, повествовательных и ритуальных. Поскольку мифологическое авторство характеризуется неосознанностью творческого процесса, постольку мифы предстают в качестве коллективного бессознательного народного творчества.

Сегодня существует несколько десятков определений мифа. По мысли С.С. Аверинцева, к примеру, «миф выступает как цельная система первобытной духовной культуры, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир». В такой трактовке миф есть

сама почва культуры, вне которой она не могла бы существовать; здесь не может идти речь о сознательном мифотворчестве. В XX в. используют не только понятие «миф», но и *«мифологема».* Последняя понимается как мотив мифа, его фрагмент или часть, получающая воспроизведение в поздних фольклорных и литературных произведениях. Мифологема, подобно мифу, расценивается как носитель важного, общечеловеческого содержания. Таким образом, можно видеть, что сегодня миф присутствует в искусстве в разных своих ипостасях: с одной стороны, как исторически обусловленный *естественный источник художественного творчества,* давший ему изначальный толчок, а с другой — как некий *трансисторический генератор литературы,* наделяющий искусство определенными мифоцентрическими рамками.

Можно указать множество произведений, созданных уже спустя много веков после того, как миф выступал естественной почвой фантазирования, но несущих в своей основе такие конфликты и способы их решения, которые характерны для мифа и аналог которым всегда можно найти в мотивах мифа. В связи с этим, скажем, «Гамлет» Шекспира соотносится с многочисленными средневековыми сказаниями о хитроумном мстителе, его можно отнести к классической «трагедии мести». Надстраивание характеров на этот «каркас» в более поздних произведениях так или иначе обнаруживает исходный мифический источник.

Какие стороны мифа выступают в качестве продуктивной основы для последующих этапов творчества? Прежде всего, это *богатая метафоричность мифа,* которая стимулирует «детское воображение» мифотворца. Уже Новалис, позитивно оценивая значение мифа в перспективе художественного творчества, писал о душе человека как «резервуаре бессознательного опыта всего человечества». Теорию первообразов художественного творчества разрабатывал и Шеллинг, считавший, что все модификации и трансформации, обладающие жизненной важностью для человека, так или иначе *уже найдены, высказаны, претворены в словаре мифов,* сюжетных архетипов. Современное творчество, по его мнению, есть не что иное, как контаминация, заимствование и совмещение всего того, что человечеством уже однажды было найдено и высказано.

С таких позиций можно препарировать весь корпус современных произведений искусства сообразно их мифическим корням. Так, английский исследователь К. Стил, получивший известность после публикации книги «Вечная тема» (1936), выдвинул идею о том, что одной из вневременных тем, эксплуатирующихся искусством, оказалась издревле присущая людям *идея святости:* художественное творчество любых эпох богато повествованиями о *духовном падении* и последующем *моральном возрождении* (а не просто о телесном умирании и воскрешении, как считали ортодоксальные последователи Дж. Фрезера). В связи с этим обращают на себя внимание публикации последних лет, авторы которых стремятся рассмотреть популярные, кочующие из одних эпох в другие сюжеты сквозь призму такого подхода, проводя параллели между образами Марии Магдалины и Манон Леско, Марии Магдалины и Маргариты Готье.

Тяга современного искусства к мифоцентрической ориентации не вызывает сомнений. Существенный вклад в разработку механизмов возникновения универсалий в искусстве внес К. Юнг своей теорией архетипов. Архетип в понимании Юнга — основное, хотя и бессознательное средство передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта из поколения в поколение. Архетип — производное и составная часть коллективного бессознательного, которое Юнг противопоставлял индивидуальному бессознательному Фрейда. В коллективном бессознательном аккумулирована вся мудрость человечества. Юнг рассказывал, что ему как врачу приходилось фиксировать *образы античных мифов в бреду чистокровных негров.* Это свидетельствует о том, что сама человеческая природа продуцирует фантазии, стимулирует действия бессознательных механизмов *в одном и том же направлении,* независимо от этнических и географических различий. Идеальным проявлением коллективного бессознательного выступают те мифы, *образы которых превратились в архетипы,* стали основой всего последующего художественного творчества. Таким образом, сам характер мифотворчества обнаруживает архетипическую основу.

Мифотворчество в искусстве выступает как зрительное опредмечивание, выражение в вербальных образах, в сказаниях, письменных и музыкальных источниках тех или иных архетипов, которые живут и действуют внутри человека как *коллективное бессознательное.* Важно отметить, что Юнг рассматривал все образы бессознательного, дремлющие и проявляющиеся в человеке, не *аллегорически* (т.е. симптоматически), а *символически.* Эти образы, по его мнению, свидетельствуют не об особых личностных состояниях (т.е. не выступают, как считал Фрейд, прямым выражением подавленных инфантильных сексуальных влечений), а отсылают к неким существенным параметрам коллективной психологии.

Выявляя устойчивые архетипы на примере художественного творчества, Юнг рассматривает их как результат глубинных комплексов, существующих внутри каждого человека. «Произведение искусства, — пишет он, — относится к художнику как ребенок к матери». Психология творца включает в себя сложный бессознательный комплекс, восходящий своими истоками к «царству матерей». В данном случае Юнг имеет в виду такой комплекс, как *анимус* — ощущение человеком на уровне бессознательного элементов противоположного пола в самом себе. Отсюда Юнг выводит ряд закономерностей творческой фантазии, ведущих к возникновению схожих художественных произведений у разных народов.

Идентичность мифологических мотивов у разных этносов дает повод сделать заключение, что *истоки возникновения мифов коренятся в общей природе людей.* К примеру, образы «Родина-мать», «Отчизна-мать» воплощают символическую значимость идеи отечества. Причем этот символ, как и многие другие архетипические символы, *не имеет никакой реальной подоплеки и логического объяснения.* Буквально у всех народов Юнг обнаружил *миф о потопе, миф о гадком утенке,* который превращается в лебедя, *миф о Золушке,* которая празднует триумф фантастического преобразования. Столь же распространен *архетип тени,* а если вернуться к бинарным оппозициям — *Мефистофель и Фауст, Дон Кихот и Санчо Панса,* китайские понятия *инъ* и *янъ* как мужское и женское начала, образы *мудрого старика, мудрой старухи* и т.д.

Весьма существенно следующее: с одной стороны, архетип выступает исходным элементом, из которого формируется живой развернутый целостный миф, следовательно, архетип как символический элемент в своей основе *содержателен,* но с другой — сам *тип построения* архетипа, его композиционный каркас, соотношение частей фабулы имеют не менее важное значение. Может возникнуть вопрос: архетип — это то, что относится к *содержательной* стороне фантазирования, или то, что несет в себе самодовлеющую *форму,* схему (способ развертывания, направляющую конструкцию фантазии)? — В равной степени и то, и другое; архетип — единый универсальный комплекс. Как и миф, архетип проявляется в том, *что* свершается, а также в том, *как* свершается. Архетип отличается стремлением соединить те или иные устойчивые образы, понятия в одну структуру. Поэтому архетип может быть понят как исключительно *формальная* характеристика, система композиционных приемов, но вместе с тем архетип являет чрезвычайно важное *содержание,* которое впечатляет, внушает, увлекает.

Всякий миф выступает как изначальный образец, который представляет собой некую форму жизни, некую структуру. Последовательность этой структуры воплощена в сказании, развивающемся по направлению к гармоничной развязке. Общепонятность и повсеместность содержания мифа позволяет прийти к выводу: *мифическое* близко связано с тем, что можно определить как *типическое.* Фактически, сопоставляя мифологические образы и отдельные мифологемы, можно обнаружить такое уплотнение жизненного содержания, которое демонстрирует типическое. На это обращал внимание, в частности, Т. Манн, который писал, что в типичном всегда есть очень много мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, есть изначальный образец, изначальная форма жизни. Итак, с одной стороны — *образец,* с другой — *форма* жизни, что позволяет определить архетип и миф одним словом *«мыслеформа».* Ценность мифа состоит в том, что он является стихийно найденной,

сочиненной, сформулированной содержательной моделью жизненно важных ситуаций для человека и человечества.

Все перечисленные признаки архетипа и мифа подтверждают, что действие механизмов мифотворчества сродни механизмам художественно-продуктивного мышления. По словам Н. Фрая, миф произведен от искусства, а не наоборот. Миф и является в сущности искусством. Это сопоставление особенно важно для эстетической науки, так как оно предоставляет дополнительные возможности анализа механизмов движения образно-тематического строя искусства, проливает свет на причины «завязки» устойчивых стилистических приемов и композиционных формул.

Определенные исследовательские накопления в этом отношении принадлежат семиотическому и структуралистскому подходам, берущим за основу рассмотрения формообразующую структуру мифа и через эту структуру «просеивающих» систему его центральных символов. Поскольку продукты художественной деятельности обнаруживают подобную взаимосвязанность элементов и символов, постольку все их отношения можно формализовать. Методология структурализма ориентирует на изучение структуры мифа как динамичной системы, отношения между элементами которой подвижны, изменчивы. Важным положением является тезис о том, что *структура как целое всегда больше совокупности всех ее элементов.* Речь идет о сложных взаимосвязях *языка* и *мышления, знака и образа.*

Одним из современных ответвлений структурализма в искусствознании и литературоведении является *нарратология* — теория повествования. Она выступает сегодня как достаточно самостоятельная дисциплина со своими задачами и возможностями изучения текстов. Нарратология сформировалась в конце 60-х годов в результате пересмотра концепции структурализма с позиций коммуникативных представлений о природе искусства. Некоторые исследователи считают, что по своим установкам и ориентациям нарратология занимает промежуточное место между структурализмом и рецептивной эстетикой.*

---

* См.: *Ильин И.П.* Нарратология//Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 74-79.

Если для структурализма характерно понимание художественного произведения в значительной степени как автономного объекта, независимого ни от своего автора, ни от читателя, то для рецептивной эстетики свойственна обратная тенденция — растворения произведения в сознании воспринимающего читателя. Нарратология стремится избежать крайностей этих позиций и не отбрасывает самого понятия глубинной структуры, лежащей, по мнению нарратологов, в основе всякого художественного произведения. Но главный акцент нарратология делает на процессе *реализации этой структуры в ходе активного диалогического взаимодействия писателя и читателя.* Нарратологи концентрируют внимание на том факте, что художественное произведение даже в своих формальных параметрах не исчерпывается сюжетом в строгом понимании этого термина. Если исходить из старого, введенного русской формальной школой определения фабулы как того, *что* рассказывается в произведении, а сюжета — *как* рассказывается, то понятие сюжета оказалось недостаточным для нарратологии.

В этом «как» нарратология выделяет два аспекта. Во-первых, речь идет об изучении *способа подачи и распределения повествуемых событий,* т.е. о героях и персонажах, которые действуют в пространстве и времени. Во-вторых, нарратология рассматривает способ подачи *формальной структуры* произведения с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем от первого, второго или третьего лица. Среди авторов, которые подготовили возникновение нарратологии, можно назвать **Романа Якобсона (1896—1982), Ролана Барта (1915—1980), Цветана Тодорова (р. 1939).** Все они предпринимали усилия к тому, чтобы во множестве существующих в мире *рассказов* отыскать единую формально-повествовательную модель, т.е. структуру (грамматику) рассказа, *на основе которой*

каждый конкретный рассказ рассматривался бы в терминах отклонений от этой базовой, глубинной структуры.

Универсалии в искусстве проявляют себя далеко не только в том, что связано с понятиями мифа, архетипа, устойчивых моделей повествования. В качестве художественных универсалий можно рассматривать также *дионисийское и аполлоновское* начала в искусстве, проявляющие себя, с одной стороны, в тяготении к импульсивности, спонтанности, стихийности, чрезмерности, с другой — в ориентации на целостность, равновесие, гармонию, порядок, прозрачную архитектонику. Безусловно, всеобщими формообразующими принципами выступают и такие начала, как *пластичность и живописность,* проявляющиеся в разных видах искусств. В живописи пластическое начало выражает себя в преобладании рисунка, в литературе — в доминировании событийности, сюжетности, в музыке — в превосходстве мелодической композиции над гармонической. Живописное начало, напротив, являет себя в преобладании цвето-световой композиции над линейной, в литературе — в ориентации на углубленный психологизм, внутреннюю эмоциональность, в музыке — в доминировании гармонического начала над мелодическим.

Во всех этих случаях мы фиксируем наличие особых формообразующих начал, *которые существуют в культуре еще до момента рождения* произведения и вторжение которых способно определять характер его выразительности. Всеобщность универсалий искусства такова, что *не столько они принадлежат художнику, сколько художник им:* власть их продуктивно-созидательного потенциала проникает исподволь, рассеяна в особых интенциях сознания и мифологии.

К числу художественных универсалий, безусловно, принадлежит и понятие *стиля.* Как справедливо утверждал известный немецкий теоретик стиля **Мейер Шапиро (1904—1992),** стиль не есть то, чем обладает искусство, *стиль есть то, чем искусство является.* Понятие стиля по самой своей природе свидетельствует о существовании устойчивого конструктивного принципа в менталитете любого типа. Исследователи говорят не только о стиле искусства, но и о *стиле жизни, стиле культуры.* Любому стилю присущ «империализм конструктивного принципа» (Ю.Н. Тынянов); раз найденные композиционные и языковые приемы, если они адекватны самосознанию той или иной эпохи, стремятся расшириться, распространить свое господство не только на другие виды искусств, но и на все формы деятельности человека: на способы его восприятия, переживания, общения, чувствования. Стиль является видимым знаком единства искусства, в стиле культура заявляет себя как целое.

Не только художественному творчеству, но и всем другим видам человеческой деятельности присуще особое стремление образовывать выразительные и связанные структуры. Тот или иной стиль, действующий в рамках разных эпох, есть не что иное, как *совокупность отдельных приемов, преследующих цель достижения нужной выразительности и образующих устойчивую поэтическую формулу со своими постоянными элементами.* Выразительными средствами стиля говорит не только искусство, но и сама эпоха. Стиль — это язык, обеспечивающий проникновенное единство всех способов чувствования, мышления, поведения, творчества, мировосприятия в культуре. «Совершенное искусство, — приходит к выводу Шапиро, — возможно в любом стиле и на любой сюжет».* Речь идет о том, какие способы толкования мира, приемы его поэтического претворения эпоха будет мыслить как художественно совершенные и одновременно как имманентные своей сути. Внутренняя природа того или иного стиля уже наделена содержательностью особого качества. Основополагающие приемы культурного и художественного видения эпохи всегда есть следствие ее *предельного видения* и оборачиваются особой трактовкой самой себя. Каждая эпоха, опредмечивая себя в стиле, предстает осуществлением только ей присущей иерархии ценностей.

---

* *Шапиро М.* Стиль//Советское искусствознание. 1988. № 24. С. 392.

В качестве межэпохальной универсалии искусства может быть рассмотрено и такое эстетическое понятие, как *жанр.* Наиболее распространенной является интерпретация жанра как относительно устойчивого типа художественных произведений, сложившегося в границах тех или иных родов и видов искусства. Если родами литературы являются эпос, лирика и драма, то в качестве литературных жанров выступают *роман, повесть, новелла, поэма, элегия, сонет, трагедия, комедия.* Устойчивые жанры музыки — *соната, симфония,* живописи — *портрет, пейзаж, натюрморт.* Судьба жанров в истории искусств позволяет рассматривать их как своего рода *априорные формы,* организующие художественный материал. Эволюция жанров часто обнаруживается в изменении формальных структур, совершающихся по внутренним, имманентным законам того или иного жанра.

Фактическую основу искусства составляют художественные произведения. По отношению к художественным произведениям такие жанровые понятия, как *роман, симфония, трагедия, портрет,* играют роль теоретических обобщений, отражающих то реально-общее, что присуще художественным произведениям разных исторических эпох, разной идейной и эстетической направленности. Важно отметить, что процесс сложения жанров — это не путь их сознательной конструкции. Жанры сложились *объективно,* во многом это действительно априорные формы, выполняющие ту или иную функцию в художественно-историческом или социальном процессе. Жанр не навязан живому процессу искусства, а связан с относительно устойчивым комплексом художественных приемов и средств, адекватных его жизненному содержанию. Эти приемы часто лежат на поверхности, они сравнительно легко схватываются и потому чаще всего играют роль «опознавательных знаков» жанра.

Историческая жизнь жанра пробивает стыки разных эпох и культур. К примеру, столь распространенная жанровая форма, как *роман воспитания,* восходит к рыцарскому роману о Парцифале, а еще ранее — к волшебному сказанию с элементом *инициации* как важнейшего обряда возмужания, т.е. вхождения простодушного юноши в мир зрелых и искушенных мужчин. Структурную и сюжетную форму романа воспитания можно обнаружить и в «Вильгельме Мейстере» Гете, и в «Давиде Копперфилде» Диккенса, и в «Подростке» Достоевского, «Волшебной горе» Т. Манна, в которых наблюдается известное тождество проблематики, хотя и с разным исходом: общественная среда зачастую не просто играет воспитательную роль в прямом смысле, но и приводит к разочарованию или даже к приспособлению ко злу.

Формирование жанра связано с кристаллизацией в нем определенных типов сюжета, ритмического строя, композиции. Среди формальных признаков жанра главенство принадлежит композиции и языковому строю. Язык трагедии — это не язык комедии, точно так же как и язык рассказа — это не язык оды или сонета. О своеобразии языка в связи с жанровой проблематикой интересные предположения высказывал **Михаил Михайлович Бахтин (1895—1975).** Так, коренную особенность романной формы он усматривал в его *диалогичности:* Бахтин убедительно показал, что внутренняя диалогичность в романе подвергается специфической обработке и становится одним из существеннейших моментов его стилистики.

Каждый художник начинает не с пустого места: погружаясь в творчество, он уже застает определенные принципы образно-тематического строя, художественные способы, средства обработки и выражения жизненного содержания. Жанр в качестве универсалии искусства играет особую роль: и сознательно, и стихийно он подключает каждого нового творца к уже сложившейся художественной традиции. По удачному выражению Бахтина, жанр выступает как *представитель творческой памяти в процессе художественного развития.* Устойчивость самого понятия жанра на протяжении всей истории искусства позволяет описать эту историю не только с традиционных позиций художественных эпох или смены художественного видения, но и с позиции эволюции жанров.

Таким образом, универсалии искусства представляют собой иерархию формообразующих начал разного типа, обладающих разной степенью всеобщности, но действующих неодолимо на художественное творчество разных эпох.

1. Почему в художественном творчестве народов, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом, можно обнаружить сходные типы повествований, героев и символов?

2. Какие формообразующие начала можно отнести к числу универсалий, проявляющих себя на разных уровнях художественного творчества?

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Мифологии. М., 1996.

Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.

«Вечные сюжеты» русской литературы Новосибирск, 1996.

Дадианова Т.В. Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества. Ярославль, 1993.

Ильин И.П. Нарратология//Современное зарубежное литературоведение. М., 1996.

Козлов А.С. Миф Мифологическая критика//Современное зарубежное литературоведение М., 1996.

Лисаковский И. Искусство в понятиях и терминах М., 1995.

Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля Киев, 1994.

Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов//Вопросы философии. 1991. № 10.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.

Мифы в искусстве М., 1996.

Мифы в искусстве старом и новом СПб., 1994.

Наливайко Д.С. Искусство направления, течения, стили Киев, 1985.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки//Его же Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993.

Ойзерман Т.И. Существуют ли универсалии в сфере культуры?//Ежегодник Философского общества СССР М., 1990.

Потебня А. Слово и миф М., 1989.

Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени М., 1983.

Проблема канона. М., 1973.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического М., 1995.

Устюгова Е.Н. Стиль как явление культуры СПб., 1994.

Фрезер Д. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1989.

Хализев В. О пластичности в литературе//Вестник МГУ «Филология» 1980. № 2.

Хюбнер К. Истина мифа М., 1996.

Шапиро М. Стиль//Советское искусствознание 1988. № 24.

Шарыпина Т.А. Проблема мифологизации в зарубежной литературе XIX— XX веков Нижний Новгород, 1995.

Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии//Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6.

Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996.

РАЗДЕЛ IV СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

ГЛАВА 17. ИСКУССТВО И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Несовпадение целей цивилизации и культуры в социологических теориях искусства. Противоречия между цивилизацией и культурой как пружина исторической эволюции искусства. М. Вебер: размежевание общественных и индивидуальных ценностей — причина кризиса художественной коммуникации. Роль искусства как

духовно-оппозиционного начала в социологической теории А. Швейцера. А. Тойнби о «продуктивной напряженности» между цивилизацией и искусством.

В качестве самостоятельной дисциплины социология искусства складывается в середине XIX в. В этот период происходит выделение социальной проблематики искусства в отдельный раздел, ранее включавшийся в эстетические и искусствоведческие теории. В социологии искусства сразу обозначились два относительно самостоятельных русла: первое — *теоретическая социология искусства,* второе — эмпирическая, или *прикладная, социология искусства.* В русле теоретической социологии искусства работали **Ипполит Тэн (1828—1893), Ж.-М. Гюйо (1854—1888), Герберт Спенсер (1820—1903), Георг Зиммель (1858—1918), Эмиль Дюркгейм (1858—1917), Макс Вебер (1864-1920), Питирим Александрович Сорокин (1889—1968) и др.**

В круг задач теоретической социологии искусства входило выявление разнообразных форм взаимосвязи искусства и общества, влияния ведущих социальных групп на тенденции художественного творчества и критерии художественности, системы взаимоотношений искусства и власти. В русле эмпирической социологии искусства разворачивалось исследование аудитории искусства, изучение стимулов приобщения публики к разным видам искусств, статистический и количественный анализ процессов художественного творчества и восприятия.

Одной из фундаментальных проблем теоретической социологии искусства явилась *проблема отношений искусства и цивилизации.* Особую остроту она получила еще в философско-эстетических теориях конца XVIII — начала **XIX** в. **В** работах просветителей, романтиков, представителей немецкой классической эстетики несовпадение целей цивилизации и культуры осознавалось как острая и углубляющаяся проблема. Высказывались идеи, что, выигрывая в процессе материально-экономического развития *в качестве рода,* человек проигрывает *в качестве индивида.* Усиление специализации в сфере производства приводит к тому, что индивиды, добиваясь совершенства своего частного дела, утрачивают сознание непосредственного единства с целым, т.е. опосредованно — с обществом. Отсюда следовал вывод, что искусство благодаря его высшим возможностям оказывается для современного человека чем-то отошедшим в прошлое, — красота стала смещаться в область частичной проблематики.

О конфликте цивилизации и культуры писали и романтики, правда, в их устах это противостояние выражалось как конфликт культуры и искусства. Поначалу, на рубеже XVIII—XIX вв., понятие культуры отождествлялось с понятием цивилизации, выступало в качестве ее синонима. Отношения цивилизации и искусства приобрели смысл противоположности соответственно *внешнего* и *внутреннего* существования.

За специализацию трудовой деятельности, являющейся неотъемлемой чертой прогресса, человек платит большой ценой. Но «неужели же, однако, назначение человека состоит в том, чтобы ради известной цели пренебречь самим собою?» — восклицал Шиллер. Рост технического совершенства, улучшение материальных условий жизни человечества — закономерная и желанная цель, но в процессе этой тенденции человек утрачивает целостность своего духовного бытия, полноту отношений с миром, что свидетельствует о расщеплении его существа и превращении его в *частичного человека.*

Таким образом, уже в начале XIX в. со всей остротой была поставлена проблема противостояния культуры (искусства) и цивилизации. При этом цивилизация понималась как *корыстное, потребительское* образование, умножающее практическое отношение к человеку как к функции, культура же рассматривалась в качестве противоположного полюса. Духовно-культурное творчество — не средство, оно *имеет цель в самом себе,* следовательно, культура по своей природе *бескорыстна, созерцательна, незаинтересованна,* в чем и состоит ее противопоставленность цивилизации.

Отдаление целей цивилизации от целей духовной культуры нашло прямое выражение в судьбах искусства. Явно проявились две глобальные стадии художественного творчества, которые Шиллер обозначил через понятия *наивного* и *сентиментального* искусства. «Поэт

либо сам природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе — сентиментальным».* Уточнение *«либо ищет ее»* указывает на характер художественного творчества в тот период. По Шиллеру, художник «сентиментального типа» не чувствует органичных связей с окружающим миром, но сама природа творчества направляет его к целостности; художник конструирует и создает ее в мире поэтического вымысла, хотя и сам выступает как существо частичное, неполное.

---

* *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии//Собр. соч.: В 6 т. М.. 1959. Т. 6. С. 408.

Важные идеи, продолжившие разработку причин противостояния искусства и цивилизации, выдвинул **Освальд Шпенглер (1880— 1936).** В его работе «Закат Европы. Причинность и судьба» символом судьбы культуры и свидетельством социокультурных изменений выступает искусство. Метод Шпенглера состоял в переносе из области природы в область культуры *морфологической структуры жизненного цикла.* Каждая культура имеет ограниченное число возможностей своего выражения, она появляется, зреет, увядает и никогда не возрождается. Эпохальные циклы не имеют между собой какой-либо явной связи; в их исторической жизни *целью оказывается сама жизнь, а не ее результат.* Следовательно, было бы некорректно размышлять о природе исторического процесса с точки зрения его целесообразности, делает вывод Шпенглер. Отношения между цивилизацией и культурой внутри каждого цикла и выступают основной пружиной всех исторических коллизий и превращений.

Рождение каждого цикла связано с наличием сильных продуктивных идей, которые эпоха приемлет как безусловные, в которые она верит и которые придают ей динамику и жизненность. Пока эти ценности, т.е. «душа» культуры, животворны, эпоха активно плодоносит, создает грандиозные произведения в сфере искусства, литературы, философии. «Начало конца» каждого эпохального цикла знаменуется тектоническим сдвигом: на смену бескорыстному идеалу приходит корыстный интерес, бескорыстные порывы духа замещаются прагматичным потребительским сознанием. Таким образом, каждая эпоха, когда в ней изживается вера в первоначальный формирующий дух, изначально придававший смысл и ценность этой эпохе, *проделывает траекторию от культуры к цивилизации.*

Цивилизация в ее чистом виде, понимаемая как исторический прогресс, состоит, по Шпенглеру, в постепенном отложении ставших неорганическими омертвевших форм. *Греческая душа* и *римский интеллект* — вот к чему здесь сводится разделение. В одном случае перед нами — система ориентации, *органичная* для общества и индивида, в другом — *конвенциональная,* условная, необязательная. По своей сути цивилизация, делает вывод Шпенглер, есть совокупность крайне внешних и крайне искусственных состояний, к которым способны люди, достигшие последних стадий развития. Цивилизация есть завершение.* Движение к стадии цивилизации, по его мнению, есть судьба каждой культуры. Искусство на той исторической стадии, когда наступает господство цивилизации, становится спортом. В этом, к примеру, истинный смысл формотворчества, которое наблюдается в эпоху эллинизма. У каждого грека была какая-нибудь черта Дон Кихота, у каждого римлянина — черта Санчо Пансы. По сравнению с этими чертами прочие их качества стушевываются. Вся система аргументов и доказательств Шпенглера строится на толковании духовного порыва и самоопределения как сильного витального начала, основы, дающей толчок зарождению любых культур.

---

* *Шпенглер О.* Закат Европы. Причинность и судьба. Пг., 1923. Т. 1. Ч. 1. С. 33—34.

Разумеется, актуальный смысл концепции Шпенглера — в усилии определить потенциал современного ему общественного процесса, его историческую точку. Выводы оказываются неутешительными: XX в. находится в стадии замерзания, «ноги у современной

культуры похолодели». Ее весна, согласно концепции немецкого мыслителя, претворилась в средневековье. Лето и зрелость пришлись на Возрождение и XVII в., осень и зима отмечены явлением немецкой классической философии, практицизмом XIX в. и марксизмом. Систематическая философия получила свое завершение с исходом XVIII столетия. Затем пришел черед присущей большому городу не умозрительной, а практической, этически-общественной философии. Систематическая философия, как и большие художественные стили, теперь бесконечно далека от нас. В современных условиях искусству остается последняя возможность духа, соответствующая *эллинскому скептицизму.*

Здесь заметны переклички Шпенглера с романтической теорией иронии. С одной стороны, ирония позволяет нам возвышаться над состояниями упадка и разрушения, а с другой — она сама может выступать как саморазъедающий дух, который в конечном счете губит и того, кто прокламирует ироническое отношение. Эстетизация социологической теории Шпенглера проявилась в том, что он активно работает с понятиями «аполлоновская» и «фаустовская душа культуры». Аполлоновская душа проявляет себя в таких формах искусства, как обнаженное тело, статика, резкие линии и разграничения. Фаустовская душа ведет к утрате основополагающих начал, приводит к возникновению иного типа художественных образований как фуга, динамика, светотень, т.е. речь идет о нарастании того, что принято называть как «живописное начало».

Состояние, которое захватило европейскую культуру и искусство первой трети XX в., свидетельствует о завершении некоего длительного и глобального цикла. Знаки этого завершения — господство *рационализма, практицизма, усредненного и «трезвомыслящего» человека.* Изображаемые на сцене «стили» и экзотические заимствования (Восток, Азия) призваны заменить недостаток судьбы и внутренней необходимости. Эпоха «расфокусирована», она утратила ощущение целей и балансирует в поисках своего предназначения. В искусстве господствуют полусерьезность и сомнительная подлинность, происходит утомительная игра мертвыми формами, и таким способом пытаются сохранить иллюзию живого искусства.

В условиях «децентрированных» художественных тенденций чрезвычайно возрастает элемент игры в искусстве. Искусство и игра всегда были рядоположенными понятиями, но на последней стадии цивилизации игровая стихия выступает как самоцель. В этом отношении Шпенглер оказался провозвестником многих тенденций, развернувшихся в искусстве в эпоху постмодернизма. В искусстве XX в. нет общего стиля, а следовательно, нет и таких приемов художественного выражения, которые придавали бы общезначимые художественные формы внешнему бытию. С наступлением цивилизации язык форм глубочайшей исторической необходимости оказался утраченным, получают распространение формы, лишенные внутреннего оправдания. Расцветает «искусство мирового города» как предмет роскоши, как спорт, как привычка. Меняющиеся моды стилей образуют яркую панораму, но в этом обновлении, смешении и надуманности утрачивается их символическое, глубинно-онтологическое содержание.

По-своему, но во многом и перекликаясь с О. Шпенглером, в тот же период развивал свои социолого-эстетические идеи **Николай Александрович Бердяев (1874—1948). В** Берлине в 1923 г. вышла его известная книга «Смысл истории». В этой работе Н.А. Бердяев, как и О. Шпенглер, резко восстал против того, что он назвал «позитивистской концепцией истории» или «экономическим материализмом». В концепции экономического материализма исторический процесс оказывается окончательно лишенным души, внутренней тайны, имманентной витальности. «Заподазривание святынь» приводит к тому, что единственной подлинной реальностью исторического процесса оказывается процесс материального экономического производства и накопления, все остальное оказывается лишь вторичным, «рефлексией» или «надстройкой».

Бердяев исходит из идеи, что подлинный гуманизм и царство гуманности по своему существу *аристократичны.* То, с чем мы сталкиваемся в начале XX в., а именно широкая демократизация культуры, распространение культуры на человеческие массы, вхождение

масс в культуру, изменяет весь уклад жизни и делает невозможным «средне-аристократическое человеческое царство». Самая губительная тенденция, по мнению Бердяева, — апофеоз массовых процессов, захлестнувших суррогатами высокую область творчески-аристократического духа. Человек как индивидуализированное существо перестал быть темой искусства, он «проваливается» в социальные и космические коллективности. Великое искусство прежнего времени как будто безвозвратно уходит. Начинается процесс аналитического раздробления, измельчания, появляется футуристическое искусство, которое Бердяев резко критикует и которое, на его взгляд, уже перестает быть формой человеческого творчества, есть «демонстрация процесса разложения». Столь же неприемлемым Бердяеву казалось творчество и Пикассо, и А. Белого, в котором он видит разрушение образа человека.

Размышляя о тенденциях, которые принес с собой рост практицизма и рационализма в культуре, Бердяев отмечает горькое чувство разочарования, мучительное несоответствие того творческого подъема, с которым человек, полный сил и дерзновения, вошел в новую историю, и того творческого бессилия, с которым он выходит из новой истории. Как и Шпенглер, Бердяев считает, что современная ему культура продлевает свою жизнь благодаря заимствованию ценностей прошлого; процесс актуализации художественного наследия призван дополнить недостаток собственной судьбы, отсутствия тех целей, которые эпоха вынашивала бы сама. Стремление европейской культуры напитаться экзотикой Востока, согласно Бердяеву, не что иное, как восстание духа против окончательного перехода культуры в цивилизацию.

Бердяев настойчиво повторяет, что «культура не есть осуществление нового бытия, она есть осуществление новых ценностей». Когда же прогресс человека отождествляется с прогрессом цивилизации, тогда культура терпит фиаско. Противопоставление целей искусства целям цивилизации приводит философа к утверждению, что искусство расцветает в тех обществах, где невысок уровень развития материальной цивилизации. Этот парадокс мыслитель истолковывает как закон. «Культура, — пишет он, — всегда бывала великой неудачей жизни, существует как бы противоположность между культурой и жизнью». Цивилизация пытается осуществить *жизнь,* но в этой жизни есть все для комфорта и почти ничего — для духа. «Для чего же тогда сама жизнь? Имеет ли она цель и смысл? На этих путях умирает душа культуры, гаснет смысл ее».* Когда духовная культура, сфера сознания человека рассматриваются лишь как средства для усиления *техники жизни,* тогда соотношения между целями и средствами перемешиваются и извращаются.

---

* *Бердяев Н.А.* Смысл истории. Берлин, 1923. С. 260.

Одновременно со Шпенглером Бердяев зафиксировал несовместимые признаки этих двух полярных состояний: цивилизация как практицизм и корысть, культура и искусство — как свободный дух, созерцание, бескорыстность. Вместе с тем русский теоретик приходит к выводу, что *в самой культуре обнаруживается тенденция к разложению своих духовных основ,* к низвержению своей символики. Это происходит потому, что и античная, и западноевропейская культуры проходят через процесс «просвещения», который порывает с религиозными истинами культуры и разлагает ее символику. Процесс десакрализации неизбежен, когда миром начинает править научное знание, когда верх берет рациональность. Логика исторического развития любых регионов всегда подводит к этапу, на котором возможность достижения главных целей связывается с возделыванием рациональности. Предполагается, что сами по себе последовательные штудии в области естествознания, физики, техники приведут человечество «куда надо». Именно с вовлечением культуры и искусства в «логоцентрическую воронку» Бердяев связывает наступление кризиса. Поворот к «заподазриванию святынь», разрыву с религиозными и духовными истинами и обращение к наслаждению жизнью, когда воля к могуществу и организованному овладению жизнью достигает высшего напряжения, означает конец культуры (искусства) и начало цивилизации.

Цивилизация обезличивает, в ее условиях человек теряет свою индивидуальность. В этом — парадокс того состояния, который внешне выступает как прогресс.

Освобождение личности, которое цивилизация как будто бы должна нести с собой, оборачивается смертью для личной оригинальности. Личностное начало раскрывалось лишь в культуре, но воля к мощи жизни уничтожает личность — таков парадокс истории. Искусство и культура оказываются *музейны* — в этом их единственная связь с прошлым. В рамках цивилизации начинается *культ жизни вне ее смысла,* ибо ничто уже не представляется самоценным, ни одно мгновение жизни, ни одно переживание жизни не имеют глубины, не приобщены к вечности. Всякое мгновение и переживание современного человека, по Бердяеву, есть лишь средство для ускоряющихся жизненных процессов. Наслаждение жизнью и ее комфортом — все это устремляется к дурной бесконечности, к пресыщению удовольствиями и наслаждениями, которые несет цивилизация; все это обращено ко «всепожирающему вампиру грядущего», и все это, в итоге, есть предвестник гибельных для духовной культуры тенденций.

Традиции социологической мысли, обсуждающей предназначение и роль искусства в связи с цивилизационным развитием, проявились и в творчестве М. Вебера. В произведении «Наука как призвание и профессия» ученый задался вопросом: в какой мере процесс развития науки имеет смысл, выходящий за пределы чисто практической и технической сферы? Другими словами, как процесс возделывания науки сказывается на духовном самочувствии человека, вне тех конкретных результатов, которые несет с собой научно-технический прогресс? «Все естественные науки, — пишет М. Вебер, — дают нам ответ на вопрос, что мы должны делать, если мы хотим технически овладеть жизнью. Но хотим ли мы этого и должны ли мы это делать, и имеет ли это в конечном счете какой-нибудь смысл? Эти вопросы они оставляют совершенно нерешенными и принимают это в качестве предпосылки для своих целей».* М. Вебер вспоминает Л.Н. Толстого, считавшего, что всякая наука лишена смысла, если не дает ответа на единственно важный для нас вопрос — что нам делать, как нам жить?

---

* *Вебер М.* Наука как призвание и профессия//Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 134.

Немецкий социолог размышляет над сюжетами, которые мы обнаруживаем и у его современников: недостаток судьбы переживается в нынешнем мире как отсутствие ценностей, которые могли бы связать индивида и общество. Смыслы существования теряют «онтологическое оправдание» и перемещаются в сферу интимного мира. «Высшие и благородные ценности ушли в братскую близость непосредственных отношений отдельных индивидов друг к другу, но как общий фундамент они уже ничего не значат». Из этого Вебер делает вывод о том, что далеко не случайно самое высокое искусство в XX в. *интимно, а не монументально.* «Не случайно сегодня только внутри узких кругов, при личном общении, крайне тихо пульсирует то, что раньше буйным пожаром, пророческим духом проходило через большие общины и сплачивало их». Если сегодня насильственно попытаться привить вкус к монументальному искусству, то выйдет лишь нечто жалкое и безобразное. Вебер, не живший в 30—50-х гг. XX столетия, естественно, не мог наблюдать художественную практику в сфере архитектуры и монументального искусства, скульптуры, развернувшуюся в тоталитарных обществах в тот период и несомненно показавшую, сколь идеология тоталитаризма была заинтересована в создании искусства монументальных форм.

Каковы истинные формы существования человека в социальной ситуации, которую мы сами не вольны выбирать? По Веберу, «требования эти будут просты и ясны, если каждый найдет своего демона и будет послушен этому демону, ткущему нить его жизни». Нет высшего начала над нынешними ценностями, они не образуют систему, каждая из них претендует на абсолютную значимость. Любой человек избирает и выдвигает *свою* ценность в качестве высшей, служение которой и должно исчерпать все его возможности. «Исчезло

общее для всех солнце, и стали видны все звезды на небе» — такой образ приводит Вебер, описывая калейдоскопичность личных ориентаций и множественность опровергающих друг друга художественных открытий XX в.

В обстановке кризиса доверия ко всем идеологическим мифологемам общество остро нуждается в искусстве, заслуженно рассчитывает на его помощь, видит в художественной сфере живительный источник спонтанной энергии, питательный для человека и общества. По этой причине именно от художника общество хочет получить прямые руководства и указания относительно своего настоящего положения и будущего устройства. А между тем общество устроено так, что *именно в XX в. оно оказывалось неспособным к восприятию искусства художника.* Происходило это потому, что господство массового искусства предоставляло простор действующей в нем бездарности, которая, не обманываясь насчет собственной заурядности, делала себя критерием всей массовой культурной продукции, ориентированной на стереотипы, на узнаваемое, адаптированное. Тем самым вытеснялось подлинное искусство, сильное метафорой, иносказанием, требующее умения сбивать устоявшуюся инерцию восприятия, открытости к новым мыслительным и образно-языковым ходам. Отсутствие сколь-нибудь авторитетного нового стиля или направления, по мысли Вебера, — еще одна причина, ведущая к распаду связей между художником и публикой. Экспериментирующий и находящийся в поиске художник в результатах своего творчества почти никогда не доходит до адресата.

Проблема взаимовлияния искусства и цивилизации в XX в. волновала и такого известного франко-немецкого мыслителя и социолога, как **Альберт Швейцер (1875—1965).** Началом любой полноценной жизни, по его мнению, является непоколебимая *преданность истине и открытое исповедование ее;* великая задача духа — создание мировоззрения. Ускорение социальных процессов в XX столетии породило поверхностность и дурную бесконечность во всем. «Дух нашего времени, — писал Швейцер, — бросает нас в водоворот деятельности умышленно, дабы мы не опомнились и не спросили, что же общего имеет эта самозабвенная преданность этим или иным целям со смыслом мира и нашей жизни?»* И философия, и этика, и искусство из работников, неустанно трудившихся над формированием универсального взгляда на культуру, после своего крушения в середине XIX в. превратились, по словам Швейцера, в «пенсионеров, вдали от мира перебирающих то, что удалось спасти». Пропаганда заняла место правды, искусство в подавляющем большинстве реализует компенсаторную функцию, помогая человеку забыться, культивируя праздность, развлечение, требующие минимального духовного напряжения.

---

* *Швейцер А.* Культура и этика. М., 1973. С. 84.

При всей близости исходных посылок социологическая позиция Швейцера не представляет собой «кальку» с уже высказанных идей. Мыслитель отрицательно оценивает то, что сделали в истории искусств и культуры романтики. Рационализм, торжество которого европейская цивилизация праздновала в XVIII в., не может толковаться как ограниченный взгляд на мир. Романтики и последующие философы, отмечавшие ущербность и линейность рационалистического мировоззрения, разрушили нечто большее, чем идейное движение, завершившееся в конце XVII — начале XIX столетия. Рационализм, по убеждению Швейцера, представляет собой *необходимое явление всякой нормальной духовной жизни.* Именно опора на сознание позволяла рассчитывать на то, что истина, возделываемая разумом, будет для всех едина и будет служить сплочению людей.

Сегодня все мы в большей степени, чем предполагаем, являемся детьми романтизма. В возражениях, выдвинутых в начале XIX столетия против рационализма романтизмом, было немало обоснованного. И тем не менее нельзя не признать: последний подверг издевкам и разрушил нечто такое, что при всех своих несовершенствах было величайшим и ценнейшим наднациональным явлением духовной жизни человечества. Всем, от самых образованных до самых невежественных, были присущи *вера в мышление и благоговение пред истиной.* Когда

рухнули надежды на возможность достижения истины, тогда и возник относительный, случайный, калейдоскопичный мир ценностей. В калейдоскопичной чреде сменяющихся панорам ценностей проявляют себя попытки искусственной гальванизации духовной и художественной жизни эпохи. То, что эпоха не переживает, не вырабатывает сама, а заимствует идеи культуры и искусства других эпох, продолжает существовать в нас в качестве умерших истин.

А. Швейцер акцентирует еще один важный признак болезни современного духа: «Ясно одно, *когда общество воздействует на индивида сильнее, чем индивид на общество, начинается деградация культуры,* ибо в этом случае с необходимостью умаляется решающая величина — духовные и нравственные задатки человека. Происходит деморализация общества, и оно становится неспособным понимать и решать возникающие перед ним проблемы».* Развернувшиеся массовые процессы играют роль сильного социального прессинга, необычайно умножающего социальные стереотипы и превращающего духовную и художественную жизнь в постоянное воспроизведение неких устойчивых формул. Происходит растворение индивидуального начала. Искусство же способно плодоносить только тогда, когда имеется оппозиция художника по отношению к обществу. В случае если общество начинает воздействовать на индивида сильнее, чем индивид на общество, этот процесс неминуемо оборачивается кризисом.

Там же. С. 75.

Другой известный английский социолог **Арнольд Тойнби (1889— 1975),** повторив многое из того, что уже было сказано о взаимодействии цивилизации и культуры, выдвинул и ряд новых идей. Для социологии искусства представляет особый интерес интерпретация таких механизмов отношений цивилизации и искусства, которые ученый обозначил как «продуктивная напряженность». С одной стороны, цивилизация с ее господством рациональных, потребительских, корыстных начал губительна для художественного творчества, но с другой — искусство не сдается без борьбы, художник ищет новые способы воздействия на аудиторию, старается проторить новые пути к своему читателю, зрителю, слушателю, ищет особые способы художественной выразительности, которые отозвались бы у современников.

В XX в. искусство более чем когда-либо отличается интенсивным развитием языка, новых приемов художественного воздействия. Тойнби склонен рассматривать цивилизацию и искусство не просто как оппозиционные начала, но как сообщающиеся сосуды, имея в виду, что сама художественная культура путем генерирования своих новых возможностей способна оказывать стимулирующее воздействие на изменение социального климата. Тойнби не склонен был сами по себе цивилизационные процессы подвергать сплошной тотальной критике. Английский социолог стремился дифференцировать теоретические модели взаимовлияний цивилизации и искусства, представить всю сложность действующих факторов в совокупности негативных и позитивных форм.

Если, скажем, оценить новые технические возможности, умножающие богатство выразительных средств художественного творчества, ускоряющие способы распространения художественной продукции по всему миру, то, безусловно, ситуация предстает не столь однозначной. Недоступные ранее технологии в сфере звукозаписи и звуковоспроизведения, видео- и киносъемки, возможности совмещения в игровом кино эпизодов и сцен из неигрового, анимационного кино породили совсем иные способы бытования и функционирования искусства в XX столетии. Значительно облегчаются возможности коммуникации в сфере искусства, неограниченное число слушателей, зрителей, читателей ныне имеет возможность вступить в контакт с классическими произведениями.

Таким образом, с развитием цивилизации искусство не только понесло известные потери, но и обрело невиданные ранее возможности воздействия на массовую аудиторию, формирования массовых вкусов, ориентации, идеалов. Нет сомнений, технический прогресс

по-новому ставит саму проблему восприятия и функционирования искусства в новых условиях. Например, все большую тревогу проявляют специалисты, обращающие внимание на то, что человеческое ухо, воспитанное оглушающей стихией электронного звучания, уже не способно тонко и адекватно оценить интонирование симфонического оркестра, выразительность естественной вокализации. Оказывается, что мощная звуковая аппаратура нейтрализует возможность слухового восприятия, которое в классической музыке рассчитано на очень тонкие, дифференцированные параметры. Вместе с тем Тойнби высказал надежду, что весь корпус технических достижений цивилизации может служить и целям *духовного обновления.* «Творческое меньшинство» приобретает большие, чем ранее, возможности заразить и увлечь своими идеями «инертное большинство». Разумное использование открытий цивилизации позволит более гибко и точно реагировать на «вызовы» и «ответы» цивилизации и культуры.

1. Почему, согласно теориям О. Шпенглера и Н.А. Бердяева, каждая эпоха начинается с утверждения бескорыстных духовных идеалов, ведущих к расцвету искусства, а завершается господством корыстных прагматических интересов?

2. Почему, по мнению А. Швейцера и А. Тойнби, духовная оппозиция художественного творчества установкам социума может быть благоприятна как для искусства, так и для общественной жизни?

ЛИТЕРАТУРА

Американская социологическая мысль. Тексты. М., 1996.

Арон Р. Этапы развития социологической мысли. М., 1993.

Батракова С.П. Искусство и утопия. М., 1990.

Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. М., 1993.

Бердяев Н.А. Смысл истории. Берлин, 1923.

Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994.

Жермена де Сталь. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989.

Завадский С.А., Новикова Л.И. Искусство и цивилизация. М., 1986.

Западноевропейская социология. Тексты. М., 1996.

Лановенко О.П. Социальный статус искусства: Представления, проблемы, решения. Киев, 1983.

Манхечм К. Диагноз нашего времени. М., 1994.

Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995.

Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.

Одиссей. Человек в истории. Представления о власти. М., 1995.

Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М., 1991.

Русская цивилизация и соборность. М., 1994.

Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990.

Современная западная теоретическая социология. Тексты. М., 1992.

Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.

Тойнби А. Дж. Постижение истории. М., 1991.

Художественная культура в капиталистическом обществе. Л., 1986.

Цивилизация и культура в историческом процессе. М., 1983.

Цивилизация: Прошлое, настоящее и будущее. М., 1988.

Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.

Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.

ГЛАВА 18. СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА. СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ

Состав художественной культуры общества. Поиск эквивалентов между социальным и художественным в отечественной социологии 20-х годов. Взаимодействие внугрихудожественных и социальных факторов в развитии искусства.

Т. Адорно об иллюзорных и реальных социальных функциях искусства в XX в. Социально-художественные парадоксы развития искусства в условиях тоталитаризма.

Изучая взаимные отношения искусства и общества, последнее можно рассмотреть сквозь призму действия *социальных институтов.* Система социальных институтов, организующих и регулирующих процессы создания, хранения и потребления художественной продукции, в каждом обществе многообразна. В нее входят органы, разрабатывающие стратегию и осуществляющие политику в сфере художественной культуры, контролирующие и организующие распространение художественной продукции; сюда же относятся соответствующие общественные и государственные образования (всевозможные учреждения культуры и искусства, творческие союзы, издательства, редакции, музеи, библиотеки, филармонии, объединения критиков, конкурсные комитеты и жюри, система художественного образования и т.п.), вовлеченные в процесс *художественной жизни.* Произведения искусства, бытующие в обществе, наряду с обслуживающими их социальными институтами и образуют сферу *художественной культуры.* Отмечая своеобразие общественного бытия произведений искусства, взятых не просто в качестве художественных текстов, а в аспекте их *социального функционирования* (всегда специфически организованного и регламентированного), понятия художественной культуры и художественной жизни принято относить к специальным понятиям социологии искусства.

В каждом обществе функционируют социально *адаптированные* и *неадаптированные* формы художественного творчества, выступающие как «чужое», не принимаемое коллективом. Между освоенным и неадаптированным возникает напряжение. Такого рода «зазор» между всей полнотой художественной жизни и теми ее формами, которые допускает социум, есть следствие сосуществующих в обществе разных социально-психологических и мировоззренческих ориентаций. Гетерогенность (разнородность, множественность) одновременно сосуществующих процессов художественного творчества — характерная черта культур в XX столетии. Наряду с авангардным творчеством, описываемым в терминах модернизма и постмодернизма, в любом типе общества функционирует художественное наследие прошлых веков. При этом, как свидетельствуют прикладные социологические исследования, удельный вес произведений, являющих стилистику минувших эпох (высокая классика, популярные произведения жанра мелодрамы и детектива), многократно превышает интерес к творческой продукции, создаваемой современниками.

Так или иначе общество вынуждено вступать в контакт и реагировать на то, что, по мнению его социальных институтов, выступает в качестве художественно чуждого мира. *Желание считаться с тем, что в данный момент общество не разделяет, есть признак зрелой цивилизации, обладающей набором способов совершенствования самой себя.* Новое искусство, как правило, всегда выступает источником беспокойства, нарушающим гармонию существования, разбивающим социальный гомеостаз (установившееся равновесие между элементами социального целого). Общества разных типов задают определенную норму отношения к новым художественным веяниям в искусстве. В одних случаях эта норма не имеет императивного значения, в других она связана с жесткой регламентацией художественных вкусов.

Эквиваленты между общественным состоянием и направленностью художественного творчества пытались выявлять издавна. Трудность этой проблемы всегда была связана со смутным пониманием механизмов взаимосвязи социального и художественного. Наблюдаемое влияние — односторонне или взаимно? Может ли отрицательная энергия общественных противоречий преобразовываться в художественно-продуктивную энергию? И напротив, способны ли произведения искусства, проникнутые духом нигилизма, приводить к оздоровлению общественной атмосферы?

Еще в 30-х годах патриарх американской социологии **Льюис Мемфорд (1895—1982)** выдвинул такую формулу социально-художественных связей: «Когда общество здорово — художник усиливает его здоровье, когда общество больно — художник усиливает его болезнь». С одной стороны, Мемфорд фиксирует отношение, когда тот или иной тип

социальных связей и условий выступает важнейшим компонентом, определяющим продуктивность или непродуктивность художественной деятельности. Полноценно творить способен лишь человек, удовлетворивший свои элементарные потребности. Однако, с другой стороны, здесь возникает взгляд на художника только как на транслятора того общественного состояния, которое он наблюдает. «За скобками» остаются креативные возможности художника, возможность его выходить за границы данного мира, видеть дальше и глубже современников.

Многократная интенсификация художественной жизни в XX столетии, развитие художественных форм средств массовых коммуникаций (СМК) породили возрастающий интерес к проблематике социологии искусства. В отдельные периоды XX в., интерес к социологии искусства был столь силен, что последняя даже претендовала на роль *универсальной теории художественной культуры.* Такие воззрения, в частности, были характерны для художественно-социологической мысли России в 20-х годах. Многие теоретики советской социологии искусства тогда усматривали в искусстве феномен «духовного жречества», противостоящий материальной жизни общества. Поскольку же большинство функционировавших в то время в обществе произведений было создано в предшествующие столетия, то их содержательность в полной мере была связана с буржуазным мировоззрением. Отсюда попытки «сорвать с «буржуазного искусства» все одежды, оголить пружины его эстетического фетишизма и тем самым ослабить силу его якобы магического воздействия на людей труда».*

* *Мазаев А.И.* Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов//Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983.

Методологические посылки, питавшие такую позицию, во многом были заложены работами по социологии искусства *Г.В. Плеханова,* последовательно придерживавшегося того взгляда, что общественное сознание определяется общественным бытием, и приходившего на этой основе к выводу, что искусство и так называемая изящная литература выражают собой «стремления и настроения данного общества или — если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, — данного общественного класса». Таким образом, социологический метод Плеханова состоял в том, чтобы каждому художественному явлению, автору, будь то Рембрандт, Веласкес, Сервантес, Бальзак или Толстой, находить социологический эквивалент, т.е. стремиться искать пути перевода художественно-идейного содержания «*с языка искусства на язык социологии».*

Продвигаясь по этому пути, отечественные социологи 20-х годов стремились объявить почти все прошлое искусство идеологическим продуктом буржуазного общества; следовательно, считали они, с уничтожением последнего механически должна исчезнуть и вся досоциалистическая «художественная идеология». Расцвет и гипертрофия вульгарно-социологических концепций искусства сопровождались резкими нападками на эстетику как науку. Социологи искусства 20-х годов стремились упразднить эстетику, ставя на ее место *социологию искусства.* Аргументы сводились к следующему: эстетика занимается теорией красоты, разрабатывает проблемы формы, языка искусства, лексики, символику художественно выразительных средств, природу художественного стиля. Все идеи эстетики на этот счет — слишком относительны, размыты и неточны, следовательно, эстетика в сравнении с социологией искусства проигрывает, она есть устаревшая наука, способная лишь к описательности, дающая приблизительные оценки. В то же время социологический метод анализа искусства объявлялся принципиально новым, перспективным, единственно оправданным.

Один из ведущих представителей социологии искусства этого времени *В. Фриче* провозглашал: «Если удастся создать социологию искусства, она будет наукой точной, как физика и химия. Она сумеет свести историю искусства к ряду «математически» точных законов, регулирующих искусство в его статике и динамике. Дело социолога — отыскать и

установить эти законы, иных задач у него нет и быть не может. «Оценка» тех или иных явлений искусства лежит вне его поля зрения. «Оценка» — это дело созерцающего искусство».*

---

* *Фриче В.* Предисловие//Гаузенштейн В. Опыт социологии изобразительного искусства. М., 1924. С. 4.

Таким образом, для социологов 20-х годов эстетика существовала лишь в форме буржуазной, нормативной дисциплины. Критерием анализа искусства выступала полнота выражения художественным творчеством общих начал социальности. Хотя все перечисленные посылки российской социологии искусства подпитывались господствовавшей идеологией, любопытно, что взрыв интереса к социолого-художественной проблематике в тот же период наблюдался и на Западе. Позиция виднейших представителей зарубежной социологии искусства первой трети XX в. — Г. Роланд-Гольста, К. Бюхера, В. Зомбарта, В. Гаузенштейна — во многом смыкалась с позицией отечественных представителей социологии искусства, таких, как *В.М. Фриче, П.Н. Сакулин, И.И. Иоффе, Ф.М. Шмит.*

Особый резонанс среди советских ученых получила теория В. Гаузенштейна. В Москве были переведены и изданы два его исследования: «Искусство и общество» (1923) и «Опыт социологии изобразительного искусства» (1924). Ряд исходных посылок Гаузенштейна позволяют увидеть его связь с традициями немецкой школы искусствознания начала XX в. «Так как искусство есть форма, — писал он, — то и социология искусства только тогда заслуживает этого названия, когда она является *социологией формы.* Социология содержания, возможно, и нужна, но она не является социологией искусства в собственном смысле слова. Социология содержания есть в сущности общая социология, и относится она, скорее, к гражданской, чем к эстетической теории общества».* Речь, таким образом, шла о поиске опосредованных связей между социальной психологией и способами художественного выражения разных эпох.

---

* *Гаузенштейн В.* Опыт социологии изобразительного искусства. С. 27.

Поиски и эксперименты отечественной и зарубежной социологии искусства первой трети столетия формировали достаточно сложное исследовательское поле, в основе которого лежал побеждающий принцип *социологизма,* с большими или меньшими поправками утверждавший универсальную и однозначную зависимость искусства, всех его формальных и содержательных компонентов от порождающих это искусство общественных процессов.

Важно иметь в виду, что в тот же период к проблемам социологии искусства обращалась в СССР и так называемая «формальная школа», связанная с именами Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского. Эта исследовательская линия базировалась на совсем иной методологической основе. Сохраняя верность одной из своих фундаментальных посылок о том, что *искусство развивается по своим имманентным законам,* «формальная школа» в то же время пыталась скоординировать эти законы с воздействием на искусство внешних социальных факторов. Важно, однако, что эти социальные факторы понимались ими в особом ключе: не столько как способы материального производства, экономической жизни общества, но в качестве такой составляющей художественного процесса, как *«литературный быт».* Это многогранное понятие, по замыслу Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума и В.Б. Шкловского, включало в себя социальные явления особого ряда, а именно: биографический материал, условия писательского труда, формы внутрилитературного общения, влияние издателей и заказчиков и т.п. Действительно, все перечисленные факторы выступали как внешние, социальные факторы внехудожественного ряда, однако они в большей степени коррелировали с непосредственным художественным процессом и оттого не казались искусственно привнесенными в изучение процессов художественного творчества.

В целом большой интерес советских теоретиков к социологии искусства в 20—30-х годах основывался на убеждении в том, что *социальная природа искусства целиком и полностью связана с его классовой, сословной и социально-групповой природой.* Когда речь заходила об общественных функциях искусства, то все они, как правило, сводились к одной-единственной: к функции борьбы за увековечивание существования и укрепления господства доминирующего класса, сословия, группы.

Сам по себе этот тезис не был новым. Уже упоминавшиеся западные теоретики (М. Вебер, А. Тойнби), рассуждая о новых типах социальных связей, о социальных функциях искусства в XX в., не строили иллюзий относительно интересов господствующих страт как мощного фильтра художественного творчества. С того времени, когда искусство рассталось с мифопоэтическим сознанием в качестве своей непосредственной и спонтанной почвы, оно уже не выступает единственным фактором формирования картины мира, держит свои «мифопоэтические приемы» в запасниках, используя их с целью достижения тех или иных красок художественной выразительности. Последние же страстно хотят заполучить в своих целях политики, требуя от искусства таких способов разрешения социальных конфликтов, *которые не выходят за пределы функционирования наличных социально-культурных структур.* Вследствие этого творческие функции искусства нередко ограничиваются доминантными характеристиками цивилизации и ее ситуативными возможностями. В качестве основного конфликтного узла, формулируемого социологией искусства, выступало, таким образом, *противоречие между безграничными, по сути, возможностями искусства и их социально-прагматичным использованием.* Разработка этой проблемы представляла особую важность не только для понимания процессов, развернувшихся в тоталитарных обществах, но и во всех иных типах обществ XX столетия.

Речь идет о формах насилия и эксплуатации, которые современное общество научилось осуществлять во многом скрытыми способами, исподволь. В осмысление этой проблемы внесла вклад так называемая «франкфуртская школа» социологии, активно развивавшаяся в 50—60-х годах. Один из ее видных представителей **Теодор Адорно (1903—1969)** разрабатывал теорию насилия, опираясь на анализ большого историко-социологического и историко-художественного материала. Ученый утверждал, что в обществе не только тоталитарного, но и демократического типа проблема затаенных, скрытых повседневных форм социального насилия оказывается чрезвычайно значимой. Сначала людям не без помощи искусства навязывается определенный тип поведения, затем, по мнению Адорно, он становится привычным и естественным влечением, а позже, уже апеллируя к этому искусственно вызванному влечению, индустрия увековечивает его, производя соответствующую продукцию. В своих основных работах «Диалектика просвещения» (написана в соавторстве с М. Хоркхаймером в 1944 г. в США и издана в 1947 г. в Амстердаме) и «Негативная диалектика» (1966) Т. Адорно рассматривает историю европейской культуры и цивилизации с гомеровских времен вплоть до наших дней как *историю сумасшествия разума.*

Мыслитель показал, как, настойчиво возделывая разум, человек отделился от природы до такой степени, что в конечном счете разум обернулся против самого человека. Особенно остро человеческая деятельность обнаружила свое тупиковое положение и беспомощность в нынешнем веке. «Европейская культура с ее абсолютами и ценностями, — писал Т. Адорно, — пришла к концу, это подтверждает то, что она продемонстрировала свою полную несамостоятельность перед лицом фашистского варварства. Освенцим в этой связи — необходимый и единственно возможный, самый непосредственный итог такого развития буржуазной культуры, которая развивалась лишь за счет подавления человеческого в человеке».*

---

* *Adorno Th.W.* Negative Dialektik. Frankfurt a. Main, 1966. S. 126.

Адорно ставил вопрос так: чего стоят классические накопления культуры, искусства, философии, науки, этики, если они не смогли предотвратить варварские действия человека в XX в.? Трудно в этой связи по инерции продолжать восклицать здравицы мировой культуре, ведь мы убедились в том, что она *недейственна,* мертва, представляет собой не что иное, как *музейные ценности;* это — кладбище с проржавевшими жестяными досками на памятниках, способными вызвать лишь смущенную ухмылку. Такой итог, по мнению Адорно, есть результат *максимального возделывания рациональности,* безусловно, способствующей развитию техники, материальных условий жизни человека, но делающей его эгоистичным, бездушным, бесчувственным.

Сам факт возделывания рациональности Адорно сопрягает с процессом подавления и убиения человеком самого себя. Он писал, что люди, привыкшие к подавлению природы в самих себе, т.е. к самоподавлению, неизбежно становятся послушным орудием подавления других (и даже испытывают от этого бессознательное удовольствие). Так, агрессия, направленная вовнутрь, оказывается подходящим инструментом внешней агрессии. Кто хочет сегодня спрятаться за так называемые «вечные ценности», за классическое художественное наследие, тот желает укрыться в своем провинциализме от реальных процессов истории. Кто высказывается за сохранение этой «радикально виновной и паршивой культуры», тот превращается в ее сообщника. Нацисты, уничтожившие культуру, только приводили в исполнение приговор, уже вынесенный ей историей, — считал мыслитель. Если культура существует сегодня только как музей, то это значит, что она уже умерла собственной смертью, а мы этого не заметили.

Что в такой ситуации способно сделать искусство? Наиболее адекватными современному общественному состоянию тенденциями художественного творчества Адорно считает, в частности, *экспрессионизм,* который, по его мнению, помогает освободить сознание индивида, оказавшегося одиноким в очерствевшем мире, от «последних пут изолгавшейся культурной традиции». По этой причине немецкий социолог выступает апологетом авангардистского искусства. Именно оно, «искусство тотального отрицания», — единственно возможное живое явление в XX столетии. Авангардистское искусство должно повернуться *против культуры в традиционном смысле,* ибо последняя стала идеалистической, целиком превратилась в мифологему, а значит, предстает ложной и идеологичной. Классическое искусство, по Адорно, идеологично уже потому, что без устали умиротворяет и усыпляет человека, уводит его от остроты социальных проблем. По этой причине классическое искусство всегда на руку правящей верхушке, любым политикам.

Дух, воплощенный в искусстве, должен *повернуть против самого себя,* должен подчеркнуть себя, разоблачив свою иллюзорность в широком смысле слова. Но это можно сделать, лишь обратившись к принципиально новым приемам художественного творчества. Такие приемы должны показать истинное лицо человека, стоящего на пороге бездны, *человека в момент его падения.* Уязвимость и беспомощность классического искусства, преобладающего в современной художественной жизни, состоит в том, что оно не способно противостоять обществу, а ведь когда-то именно *позиция противостояния составляла субстанцию индивида.* Теперь, когда это противостояние исчезло, искусство ответственно за то, что человек утратил свою индивидуальность. У индивида больше нет своего содержания, которое делало бы его законным оппонентом несправедливого общественного целого. Существование индивида в позднем капитализме — это никогда не заканчивающийся ритуал инициации, каждый индивид должен показать на деле, что он целиком, без остатка отождествляет себя с той самой властью, которая бьет и калечит его.

Наиболее адекватными фигурами творческого процесса XX столетия Т. Адорно считает С. Беккета, Э. Ионеско и Ф. Кафку. Более того, мыслитель сознательно отстаивает непонятность современного искусства, которое не может и не должно пользоваться формами и приемами, составлявшими арсенал классического искусства. Падение личности с ее субъективным содержанием делает правомерным непонятность произведений нового искусства. Эти произведения призваны воплотить крик загнанного и задавленного человека,

крик из сферы бессознательного, поэтому наиболее адекватны те творения, которые претворяют «вопль, полузадушенный голос плоти», уже утратившей способность, некогда делавшую ее индивидом и личностью. Естественно, что в новом искусстве этот голос плоти не может быть столь же завершенным, выразительным, структурированным, каким он предстает в классическом искусстве; это не «песнь страдания», а само непосредственное отчаяние во всей его остроте.

Таким образом, размышление над социальными функциями искусства приводит ученого к переосмыслению его общей природы. В частности, Адорно резко восстает против катартических механизмов искусства. Он считает, что катарсис классического искусства как возможность *очищения* через сопереживание трагическому действию, как возможность получения удовольствия выступает в качестве преграды на пути социального воздействия искусства. Современный художник должен добиться того, чтобы человек содрогнулся и задохнулся, увидев свой подлинный искалеченный образ. По этой причине Адорно приветствует такие художественные приемы, которые не только не вызывают состояния катарсиса, а, напротив, выбивают человека из колеи, нейтрализуют чувство эмоционального удовольствия, которое мыслитель соизмеряет с чувством безопасности и комфорта. Новые приемы искусства призваны не сообщить человеку равновесие, а нарушить его, взорвать рутинную и монотонную колею существования и заставить его цепенеть от ужаса, вглядываясь в собственную жизнь.

Близкие мысли можно обнаружить у человека, который, вероятнее всего, никогда не был знаком с трудами Т. Адорно, — у *В. Шаламова.* Осмысляя трагические коллизии, происшедшие с человеком в XX столетии, Шаламов также обращает внимание на то, что классические художественные формы повествования невольно «подрессоривают» впечатление об ужасах нашего времени. «Есть какая-то неправда в том, что страдание становится предметом искусства», — отмечал писатель. Классический катарсис, по его мнению, также выступает препятствием на пути прямого, острого воздействия произведения искусства на читателя, зрителя, слушателя. Как разбить «закругляющие» стилистические линии, донести состояние катастрофичности до человека, который его не испытал? Самому писателю удалось художественными средствами воплотить трагический материал. В «Колымских рассказах» он находит для этого специальные литературные приемы: выстраивает речь персонажа обрывочно, не дописывая слова, не соединяя их в осмысленные фразы, что отзывалось сильным гнетущим эффектом.

По ряду вопросов Т. Адорно возражал известный немецкий драматург и теоретик *Р. Хоххут,* который оценивал позицию Т. Адорно как сугубо элитарную. Р. Хоххут считал, что Т. Адорно абсолютизирует и сгущает тенденции, происходящие как в искусстве, так и в жизни современного человека, к которому искусство обращается. «Получается так, — писал Р. Хоххут, — что все потеряли лицо и индивидуальность и остались лишь теоретики, не потерявшие этого лица и способные засвидетельствовать этот процесс». Не воспользуются ли такими идеями некоторые политики? Ведь, опираясь на подобные теории, политики могут утверждать, что социальные репрессии не имеют большого значения, поскольку их жертвы уже априорно не имеют собственного лица. Кроме того, позиция Адорно не устраивает Хоххута, т.к. констатирует состояние социокультурного разложения «едва ли не с ядовитым удовольствием», в то время как следует задуматься над тем, что могут сделать сами теоретики, чтобы воспрепятствовать этому процессу.

Хоххут полагает, что современное искусство может и должно вполне внятно обращаться к социальной проблематике; художник может и должен оставаться мыслителем, способным в рамках традиционного реалистического крыла современной литературы и искусства разрабатывать образ исторически ответственного индивида, стараться противостоять деформирующим его тенденциям. Безусловно, Хоххут имеет в виду тот факт, что трагические коллизии, происшедшие с человеком в наше время, воплотившись в разных формах искусства, не могли не оказать и обратного — продуктивного — социально-художественного воздействия. Это влияние не очевидно, оно не прямое, а контекстуальное,

так или иначе формирует внутренние установки человека, его глубинные смысложизненные позиции.

Обнадеживающие тенденции социальной психологии, в частности, выражаются в том, что, несмотря на навязшие идеи об обществе массового потребления, росте корыстных отношений, эгоистичности и т.п., социологические опросы время от времени фиксируют рост доли лиц, ориентированных на теплоту человеческих отношений, эмоционально насыщенную жизнь, семью. Ради удовлетворения своих эмоциональных потребностей современная итальянская, французская молодежь, например, зачастую готова пожертвовать своей карьерой и материальным положением. В специальном исследовании по этой проблеме Б. Катель «Стили жизни французов» (1978) фигурирует одно из характерных писем, которое приложила к опросу молодая женщина из Италии: «Как и многие другие среди молодежи, я предпочитаю зарабатывать меньше, столько, сколько необходимо, чтобы было что надеть и поесть, но зато иметь самое большое богатство, которое не купишь ни за какие деньги, — самое себя».

Таким образом, социологи сталкиваются с тем, что население всегда так или иначе фильтрует и преобразовывает в своем сознании все исходящее от социально ангажированных форм пропаганды. Человек всячески стремится защитить себя от манипулирования извне, сохранить целостность и полноту бытия, старается искать и находить нерушимые ценности, придающие смысл его существованию. В борьбе с массированным потоком стереотипной и просто пропагандистской продукции побеждает то, что социологи называют «точка зрения жизни» — предпочтения и интуиции естественного человека, противостоящего обманным ценностям цивилизации.

В определенной мере подобные реакции социальной психологии характерны и для новейшей российской истории. Как воздействует на функционирование и судьбы искусства нынешнее состояние деидеологизации? — Двойственно. Если проанализировать тенденции отечественного художественного творчества 1990-х годов, обращают на себя внимание две особенности: резкое увеличение числа музыкальных и театральных коллективов, художественных галерей, отражающих калейдоскопичность социально-психологических предпочтений своего адресата — публики. Одновременно налицо очевидное падение профессионализма почти во всех видах искусств — в литературе, музыке, театре; оскудение стилевых форм, которые имели бы общезначимое влияние, были бы провозвестниками новых путей в художественном творчестве. Возникает парадоксальный вывод: *при несвободе искусство плодоносило, при свободе искусство молчит.*

Наблюдения за современным художественным процессом как будто бы подтверждают ставшие уже классическими идеи М. Вебера о благотворном влиянии на художественное творчество «продуктивной напряженности», существующей между социальными институтами и искусством. Действительно, когда цензурное натяжение пало и деидеологизация социальных отношений сообщает свое равновесие искусству *извне,* оказывается, что такое положение нейтрализует собственные творчески преобразующие возможности искусства. И наоборот, если в обществе существует разрыв между должным и сущим, между идеальным и реальным, то открывается простор для художественных изобретений, брожений, ярких художественных оппозиций.

Исследователи, изучающие историю русского искусства советской эпохи и пытающиеся объяснить, как в условиях жесткой идеологии возникли и состоялись такие значительные фигуры, как А.А. Ахматова, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак, Д.Д. Шостакович, А.А. Тарковский, склонны считать, что *определенная степень внутренней напряженности в структуре отношений идеального и реального, официального и внутренне-человеческого* в какой-то степени была необходима для того, чтобы искусство было способно на своей территории создавать особые смыслы и свой говорящий язык. Сама по себе ситуация противостояния между легализованным и табуированным чрезвычайно продуктивна для развития разных форм художественного иносказания: углубленной метафоричности, эзопова языка, подстрочных и контекстуальных смыслов. Художественный конфликт в литературе и

искусстве мог совпадать с допускавшимися официальной цензурой коллизиями, но его невидимая часть содержала в себе нечто большее и порой совсем другое.

Н.А. Ястребова, посвятившая анализу этой проблемы ряд работ, обращает внимание на *полисемантику функционирования искусства в тоталитарном обществе.* «Революционная эпопея «Тихого Дона» оборачивалась к концу повествования таким художественным итогом, какой критика предпочитала замалчивать. В симфонических маршах Шостаковича становилось невозможным распознать, который из мифов («наш» — «не наш») гонит эту топочущую стихию по историческому пространству века». Жутковатость и фантасмагоричность Москвы 30-х годов в «Мастере и Маргарите» также давали толчок «неадаптированным» ассоциациям.

Все происходило, как у одного из персонажей «Котлована» А.П. Платонова, верно понимавшего дух времени и дававшего «для прочности словам два смысла — *основной и запасной».* Хорошо известна история сочинения Шостаковичем Восьмого квартета (1960). В то время композитор был близок к самоубийству. По свидетельству родных, он говорил: «Этот квартет я посвящаю себе». Однако, для того чтобы исполнение полной трагизма музыки оказалось возможным, в названии появилась надпись: «Памяти жертв фашизма и мировой войны». Во всех подобных случаях на пути тоталитаризма стояло такое препятствие, как *художественность* искусства.

Вместе с тем было бы неверно сводить все многообразие стимулов искусства советской эпохи к механизму «продуктивного напряжения». Рассогласование действительности и идеала побуждало не только к критике действительности, но и к страстному утверждению красоты величественного и упоительного идеала. Искренняя окрыленность идеями создания общества нового типа породила заразительное, оптимистичное и жизнеутверждающее творчество И.О. Дунаевского, В.И. Мухиной, А.А. Дейнеки, сохраняющее свое значение и по сей день. Объединяющая и сплачивающая сила идеала поднимала художника над реальностью и заставляла верить в художественные образы будущего мира сильнее, чем в образы заземляющей действительности. В этом и коренится ответ на размышления одного из публицистов, вопрошавшего: «Я хочу понять, почему при Сталине пела Орлова и танцевала Уланова?»

Вместе с тем, как только возникает состояние «ценностной диффузии», идеальное и реальное сдвигаются с привычных мест, растворяются и живут инкогнито; одновременно гаснут как утверждающий, так и опровергающий потенциалы художественного творчества. Вседозволенность, хаотическое соединение всего со всем напоминает ситуацию, выраженную в свое время Э. Ионеско и точно обозначившую итоговый опыт столетия: «Ничто не ужасно. Все ужасно. Ничто не комично, все трагично. Ничто не трагично, все комично. Все реально, ирреально, возможно, невозможно, постижимо, непостижимо». Социальные функции искусства в современном обществе столь же неоднозначны, они определяются не только той художественной продукцией, которую общество производит само, но и значительным массивом актуализированной и вовлеченной в художественную жизнь классики. Теми вопросами, на которые общество ищет ответ, и теми смыслами, на которые ориентирует общество искусство.

1. На чем были основаны идеи отечественных исследователей, полагавших необходимым замену эстетики социологией искусства?

2. Из чего исходит Т. Адорно, настаивая на музейном характере классического художественного наследия, превратившегося в орудие манипулирования человеком?

ЛИТЕРАТУРА

Адорно Т. Введение в социологию музыки. М., 1973.

Адорно Т. Типы и синдромы//Соц. исследования. 1993. № 3.

Голомшток В. Тоталитарное искусство. М., 1994.

Гройс Б. Утопия и обман. М., 1993.

Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М., 1997.

Добренко Е. Соцреализм в поисках исторического прошлого//Вопросы литературы. 1997. Январь—февраль.

Жидков В.С. Культурная политика и театр. М., 1995. Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995.

Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М., 1993. Искусство: художественная реальность и утопия. Киев, 1992.

Кондаков И.В. Становление советской тоталитарной культуры//Его же.

Введение в историю русской культуры. М., 1997.

Кривцун О.А. Культурная политика. Культурные контакты//Социология:

Словарь-справочник. М., 1990. Культурная политика и художественная жизнь. М., 1996.

Лисюк В., Силищев С. Некоторые аспекты деятельности детских музеев в США и ФРГ. М., 1986.

Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 30-х годов. М., 1995.

Неизвестный Э. Катакомбная культура и власть//Вопрось1 философии. 1991. № 10.

Петров В.М., Бояджиева Л. Г. Перспективы развития искусства: методы прогнозирования. М., 1996. Проблемы эстетики и социологии. Липецк, 1996.

Соколов К. Б. Социальная эффективность художественной культуры. М., 1990.

Страницы отечественной художественной культуры: 30-е годы. М., 1995.

Субкультуры и этносы в художественной жизни. СПб., 1996.

Толстых В.И. Художник и власти/Освобождение духа. М., 1991.

Тупицын В. «Другое» искусства: Беседы с художниками, критиками, философами. 1980-1995. М., 1997.

Теоретические основания культурной политики. М., 1993.

Фохт- Бабушкин Ю.У. Художественная культура: проблемы изучения и управления. М., 1986.

Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. СПб., 1995. Эстетическая культура. М., 1996.

Яковлева Т.Н. Мифология преображения ландшафта страны в советской культуре 30-х — начала 50-х годов//Советское искусствознание. 1991. Вып. 27.

Ястребова Н.А. Формирование эстетического идеала и искусство. М., 1976.

ГЛАВА 19. ЭЛИТАРНОЕ И МАССОВОЕ В ИСКУССТВЕ. ИЗУЧЕНИЕ АУДИТОРИИ ИСКУССТВА

Социокультурные причины дифференциации элитарного и массового искусства. Истоки мифопоэтической формульности массовых жанров. Механизмы *возвышения* и *снижения* в профессиональном искусстве. Компенсаторная и гармонизирующая функции стереотипных тем и сюжетов в современной культуре, их каталогизация в социологических исследованиях. А.Н. Веселовский и В.Я. Пропп об истоках устойчивых приемов коллективного художественного фантазирования. Дж. Кавелти о функционировании архаических элементов в современном художественном сознании. Роль художественно-стереотипных форм в процессах идентификации и социализации человека.

Понятие «элитарного» в противовес «массовому» вводится в оборот в конце XVIII в., хотя само по себе разделение искусства на массовое и элитарное и соответствующая дифференциация публики произошли значительно раньше. Особенно наглядно разделение художественного творчества на массовое и элитарное проявилось в концепциях романтиков. Первоначально у романтиков элитарное несет семантику *избранности, образцовости.* Понятие образцового, в свою очередь, понималось как тождественное *классическому.* Особенно активно понятие классического разрабатывалось в эпоху Возрождения, когда античная художественная традиция расценивалась как нормативное ядро, как некий вневременной образец художественного творчества. В таком понимании классическое отождествлялось с элитарным и образцовым.

Романтики, выступившие с принципиально новыми художественными манифестами, утверждали преимущественную ориентацию на *новацию* в сфере художественного творчества. Тем самым они невольно отделили свое искусство от социально адаптированных художественных форм, выделив в отдельный сектор то, что получило название *массового искусства.* Триада «элитарное—образцовое—классическое» начала рассыпаться; элитарное, в сознании романтиков, безусловно, сохраняло близость образцовому, однако уже не являлось тождественным классическому — последнее сопрягалось с адаптированным, традиционным.

Процесс размежевания публики искусства традиционно связывался с углублением социальной иерархии; однако сам по себе этот фактор нельзя считать определяющим. Как утверждает, например, Д.С. Лихачев, «фольклор, и часто однородный, был распространен не только в среде трудового класса, но и в господствующем. Одни и те же былины мог слушать крестьянин и боярин, те же сказки, те же лирические песни исполнялись повсюду».* Расслоение литературных, музыкальных и художественных вкусов в России произошло только к XVII в., когда фольклор отступил из городов и потерял связь с доминирующей частью общества. В формировании массового искусства решающим оказался процесс, связанный с ростом городского населения. Возникали новые, городские по происхождению, жанры. Они уже не были связаны функционально ни с сезонными сельскими работами, ни с крестьянским бытовым укладом, ни с церковным богослужением, а были призваны удовлетворять собственно *эстетическую потребность* человека. Среди массовых форм искусства преобладающее значение приобрели такие, которые ориентировались на отдых, развлечение, занимательное чтение. Размежевание в сфере художественного творчества вызвало и активную «перегруппировку» в художественной публике.

---

* *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 63.

Аналогичные процессы в той или иной мере были характерны для всех стран Европы. Рано или поздно в связи с развитием городов, книгопечатания, возникновением вневыставочных контактов художника и публики, заказчика и исполнителя в каждом обществе возникает размежевание элитарных и массовых форм искусства. Элитарное — для искушенных знатоков, массовое — для обычного, рядового читателя, зрителя, слушателя. Важно отметить, что при этом произведения, выступавшие в качестве эталона массового искусства, обнаруживали связь с фольклорными, мифологическими, лубочными построениями, существовавшими задолго до этих процессов.

Определенный тип сюжетных построений, лежавший в основе устойчивых массовых жанров, восходил к известным архетипам, играл роль носителя общезначимых мифопоэтических формул, художественных универсалий (подробнее об этом см. в гл. 16). Таковы, к примеру, многократно варьировавшиеся в литературе длинные «межэпохальные» истории «Милорд Георг», «Бова-королевич», «Еруслан Лазаревич», генезис сюжета которых невосстановим, ибо он уходит корнями в древнейшие образцы беллетристики, которые уже в период эллинизма имели устойчивые клише и сложившиеся архаизмы. Это были длинные повести со спутанной композицией, достаточно шаблонного жанра, где было много приключений, встреч и разлук влюбленных. Повторяющиеся сюжетные клише обнаруживали явную *формульность* художественных произведений этого ряда.

Социальная ситуация конца XIX — начала XX в., в которой обрели новую жизнь осваивавшиеся столетиями метафорические образы, сюжетные мотивы и композиционные формулы, оказалась принципиально иной. Прежде всего она была связана с радикальным взрывом в истории развития человеческого общества, резким изменением темпов и ритмов жизни цивилизации, породивших феномен *массового общества и массового человека.* Осмыслению этого процесса посвящен огромный массив исследовательской литературы, в которой отмечается вся острота процессов поляризации *большинства* и *меньшинства* в XX в.

Фактически весь ряд выдающихся философско-социологических трудов нашего столетия, устремленных к осознанию произошедших в мировой истории перемен, сфокусирован на проблеме «человек-масса». К этому ряду принадлежат «Восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета (1930), «Духовная ситуация эпохи» К. Ясперса (1931), «Конец нового времени» Р. Гвардини (1950) и многие другие. Главным обстоятельством, обусловившим своеобразие ситуации рубежа XIX— XX вв., был колоссальный взрыв в росте народонаселения. Данные статистики говорят, что за все девятнадцать веков своей истории европейское население ни разу не превысило 180 млн., а за время с 1800 по 1914 г. оно достигло 460 млн. Спустя восемь десятилетий на планете проживало уже свыше 6 млрд. человек. Налицо — более чем геометрическая прогрессия.

Эти обстоятельства, повлекшие резкое изменение условий человеческого существования, оказали существенное влияние и на судьбы духовного, в том числе художественного, творчества. По замечанию Х. Ортеги, в массу вдохнули силу современного прогресса, но забыли о духе. «Массовый человек, ощутив свою победу, ощутив свое большинство, ощущает себя совершенным. Человеку незаурядному для этого требуется незаурядное самомнение». Если вся предыдущая культура старалась преодолеть архаические черты, заложенные в природе человека, возвысить и одухотворить их, то в XX в. вся архаика выступила без маски. Архаические черты, живущие в глубине человека, празднуют свою победу в феномене массового искусства. Что ждет этого человека, какой жизнью ему суждено жить? — задавал вопрос испанский философ и отвечал: «Да никакой. Он обречен *представлять* собой другого, то есть *не быть* ни собой, ни другим. Жизнь его неумолимо теряет достоверность и становится видимостью, игрой в жизнь, и притом чужую».*

---

* *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 335.

Очевидно, что нивелирование индивидуальности вызывает к жизни определенные потребности массового сознания и психологии, претворившиеся в характере массового искусства. Путь к самому себе, к обретению собственной индивидуальности всегда связан с усилием по преодолению стереотипов, нежеланием оставаться в рамках достигнутого. Именно те трудности, которые мешают человеку осуществиться, будят и напрягают его силы и способности. Масса же отличается удивительной леностью, нежеланием напрягаться, чтобы проникнуть в специфику языка искусства, его сложную лексику, постичь его неоднозначность.

Анализ реальных процессов, породивших феномен массового человека и массового искусства, обращает внимание на то, что на развитие этих явлений во многом оказали влияние средства массовой коммуникации: кинематограф, радио, телевидение. Бурное развитие средств массовой коммуникации позволяет приобщиться к литературе, искусству все большему количеству населения. Это изменяет условия культурной жизни, ломая вековые формы существования традиционных видов искусств. В связи с колоссальным ростом народонаселения происходит стремительный рост городов, прямо отражающийся на таких традиционных формах потребления культуры, как развлечения, зрелища, чтение. В конце XIX в. отмечается огромное увеличение тиражей и расширение книжного рынка, что остро ставит перед социологией искусства проблему читающей публики и ее вкусов.

На этом фоне сразу стало очевидным важное обстоятельство: те начинания художественной интеллигенции, которые были устремлены на осуществление идеи «высокое искусство для народа», на деле оказались несостоятельными. Известен провал так называемой «Первой народной выставки картин», организованной Товариществом передвижников в 1904 г. Составленная из картин В.Е. Маковского, Г.Г. Мясоедова, Н.А. Касаткина на сюжеты народной жизни, эта выставка была отправлена в рабочие районы Петербурга, где и находился тот живой зритель, сюжеты из жизни которого воплотили художники. Парадокс состоял в том, что те, к кому апеллировало искусство, описывая и

изображая их тяготы и унижения, не пожелали смотреть на собственную жизнь на этих живописных полотнах. И напротив, в то же самое время на шестой выставке Петербургского общества художников гигантский успех сопровождал картину Х. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона».

Как известно, к числу трагических неудач приходится отнести и аналогичную попытку Л.Н. Толстого, специально создавшего цикл рассказов для народа. Дешевые издания не расходились, а народ по-прежнему с большим интересом и удовольствием покупал лубочные книжки с Никольского рынка с ярко раскрашенными картинками на обложке, предпочитая Толстому популярного писателя Кассирова.

Для исследователя, пытающегося осмыслить эти факты, возникает вопрос о причинах столь глубокой укорененности в массовых вкусах потребности в том, что выступает под маркой любовного романа, детектива, боевика, вестерна и т.п. Является ли все это искусством или перед нами некий суррогат, не имеющий отношения к художественному творчеству? Заразительность, эмоциональная насыщенность массовых жанров, безусловно, позволяет оценивать их как искусство, несмотря на эксплуатацию известных клише, трафаретов, сюжетных схем. Здесь важно отдавать себе отчет в том, что *исходный фабульный каркас всегда можно выявить и в новейших, авангардных формах творчества;* массовые формы, таким образом, обнаруживают способы повествования и структуру, во многом аналогичную той, которая используется высоким искусством. В высоком искусстве фабульный каркас подвергается действию механизмов *возвышения* (как в случае, например, с «Фаустом» — древнее народное повествование поднимается творцом до уровня высокой художественно-философской разработки), в массовых жанрах фабула подвергается действию механизмов *снижения.*

Механизмы адаптации и снижения реализуются в массовой трансформации и обработке сюжетов «в сторону облегчения, сведения сложного к примитивному, приспособления высокого к низшему уровню».* Н.М. Зоркая, глубоко проанализировавшая эти механизмы на материале большого числа произведений немого кино, показала, что массовые кинематографические версии литературной классики не имеют ничего общего со своими первородными образцами, утрачивают качества художественности, присущие изначальному источнику. Авторы массовых форм хорошо освоили приемы, которые можно определить как «конъюнктурная социологизация», т.е. подмена реальных конфликтов мелодраматическими, стереотипными, понятными и увлекательными. В поиске таких конфликтов представители массовых жанров обнаружили, с одной стороны, большую податливость *народных, фольклорных повествований,* а с другой — не меньшую пластичность *классических художественных произведений,* которые можно достаточно легко трансформировать в мелодраматические. И те и другие обнаруживали в своей основе определенный образно-структурный каркас, восходящий к архетипическим основаниям, преобразование которого в соответствии с актуальными запросами социальной психологии выступало надежным гарантом успеха.

---

* *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976. С. 101.

По мере разрастания практики массового искусства усилия социологии были сосредоточены на поиске секретов массового успеха у публики произведений, которые искались в *них самих*— в специфике интриги, сопровождающих ее компонентов, типов кульминации, развязки и т.д. Социологам искусства уже в начале века удалось провести своего рода *каталогизацию излюбленных тем и сюжетов,* композиционных ходов, поворотов и даже сценографии. Поначалу специалисты, задавая недоуменный вопрос об успехе нелепых и порой безграмотных книг, кинофильмов с искусственными страстями, считали это явление странным и не имели сил поверить в то, что здесь нет каких-то трагических недоразумений и чьей-то злой воли. Первые исследователи социологии чтения в

России отмечали, что читающим крестьянам в романах больше всего нравятся *патриотизм, любовь к вере, царю, отечеству, верность долгу, геройство, мужество, храбрость на войне, чисто русская удаль и молодечество,* а также сложная замысловатая фабула и интересная завязка. Было отмечено, что такого рода литература предпочитается даже сказкам А.С. Пушкина и В.А. Жуковского. Из всех сочинений Пушкина, по свидетельству социологических исследований конца XIX в., народу нравились только «Капитанская дочка», «Дубровский» и «Арап Петра Великого»; у Н.В. Гоголя — «Тарас Бульба» и некоторые рассказы из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», например, «Кузнец Вакула», «Вий», «Страшная месть», «Утопленница», у М.Ю. Лермонтова — только одна «Песня о купце Калашникове».

Подобные установки, фильтрующие образные и сюжетные мотивы классической литературы, подхватывали и с блеском разрабатывали, добиваясь их экзотического расцвечивания, по-своему одаренные авторы — М.П. Арцыбашев, А.А. Вербицкая и многие другие.

Изучая способы построения, устойчивые образы и повествовательные формулы массового искусства, специалисты во многом исходили из методики, использовавшейся фольклористами, также создававшими каталоги сказочных сюжетов. В стремлении отыскать первоэлементы сложных художественных структур через анализ их сочетания, взаимоотношения с целым социология искусства использовала значительную научную базу, заложенную А.Н. Веселовским, Ф.И. Буслаевым, позже — В.Я. Проппом, К. Леви-Строссом. Перечисленные авторы, много сделавшие для поиска устойчивых инвариантов, выступающих в качестве кочующих сюжетов, были убеждены, что число функций произведений, если говорить о формах коллективного фантазирования, достаточно ограничено и последовательность этих функций всегда одинакова.

Однотипность по своему строению произведений массового искусства уже в начале XX в. не вызывала сомнений. Подобные функции массового искусства, как и элементы сказки, восходят к архаической, бытовой, религиозной или иной действительности — это в свое время отметил В.Я. Пропп.* Подобные наблюдения позволяют просматривать исторические корни стереотипных повествований в драме, кинематографе и художественной литературе, комбинирующихся весьма единообразно.

---

* Подробнее об этом см.: *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.

Такому авторитетному исследователю массового искусства как Дж. Кавелти, удалось не просто регистрировать формулы и архетипи-ческие модели повествования, но и с их помощью выявить определенные закономерности в развитии коллективных фантазий, свойственных большим группам людей. В его исследовании «Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура»* высокая степень стандартизации осмысляется сквозь призму естественных потребностей как качество, позволяющее человеку отдохнуть и уйти от действительности, не напрягаясь в распознавании незнакомой символики и лексики. Кроме того, стандартные конструкты любовных историй и детективов формируют определенные ожидания. Как следствие этого — возникающее чувство удовлетворения и комфорта, напрямую связанное с процессом постижения уже знакомых форм.

---

* *Caweiti J. G.* Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976 (перевод фрагмента этой кн. см.: Новое литературное обозрение 1996. № 22).

Разумеется, принцип формульности в массовом искусстве сопрягается с принципом художественной вариации темы, однако оригинальность приветствуется только в случае, если она *подтверждает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их.* Для того

чтобы заслужить высокую оценку аудитории, индивидуальная версия формулы должна обладать некоторыми уникальными и неповторимыми свойствами. Таковы произведения наиболее выдающихся мэтров этого жанра: Артура Конан Дойла, Маргарет Митчелл, Альфреда Хичкока, Агаты Кристи, Стивена Кинга и др. Длительная практика массовых жанров выработала и специальные эффективные способы оживления стереотипов, сбивания инерции восприятия через придание характеру черт, которые кажутся противоположными стереотипным. Так, например, Шерлок Холмс представляет собой не только обычный тип рационального исследователя, интеллектуального супермена, он наделен и чертами поэта-романтика; Гарри Купер, типичный победоносный персонаж, напористый в стрельбе и драке, одновременно мягок и застенчив, и т.п.

Верным показателем того, что любые обновления и вариации темы служат не разрушению, а еще более точному и полному воплощению устоявшейся формы, является *выход функционирования обновленной формы за пределы конкретного периода с сохранением интереса к ней последующих поколений.* Дж. Кавелти точно подметил, что массовое (или формульное) искусство — это своего рода противоположный полюс *миметическому* искусству. Последнее ориентировано на всю сложность и неоднозначность анализа реальных конфликтов, характеров и их мотиваций. Жизненность миметического искусства не зависит от наличия в нем сильных и ярких эффектов, оно рассчитано на сосредоточенное постижение мира в единстве его знакомых и неясных сторон. В миметическом искусстве повествование всегда непредсказуемо, в нем отсутствует конвенциональность, присущая «формуль-ному миру», оно требует удержания и совмещения в памяти многих ассоциаций, тонкой символики и нюансировки. В результате восприятия произведений «миметического типа» многие проблемы могут остаться нерешенными, стать источником новой неопределенности и беспокойства. Это искусство по своей природе тяготеет к *живописному* в эстетическом смысле началу, оно полифонично и сложно гармонизировано, действие в нем может отсутствовать вообще.

Напротив, массовые формы олицетворяют явное преобладание пластического начала, нуждаются в построении яркого действия и эффектной сюжетности; они успешно эксплуатируют элементы опасности, насилия, секса, вызывающие интенсивное и немедленное переживание.

Безусловно, все приведенные характеристики массового искусства свидетельствуют о его эскапистском характере, т.е. устраняющимся от полноты и глубины анализа конфликтов и противоречий реального мира. Однако это не причина для того, чтобы оценивать массовое искусство как низкую форму чего-то лучшего. В его «эскапистских» характеристиках важно «увидеть черты искусства определенного типа, обладающего собственными целями и тоже имеющего право на существование. В конце концов, хотя многие и осуждают эскапизм как образ жизни, тем не менее способность нашего воображения создавать альтернативные миры, в которых мы можем найти себе временное убежище, — это главная и в целом весьма полезная черта человека».*

---

* *Кавелти Дж.* Изучение литературных формул//Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 42.

Традиционное высокомерие эстетики по отношению к анализу массовых форм, пожалуй, не в полной мере учитывает жизненно важную потребность человека в сопричастности красочным эмоциональным мирам, переживания высокой амплитуды чувств, превосходящих рутинность и заорганизованность обыденной жизни. Между тем еще проницательный В.Г. Белинский отдавал должное «великому и гениальному» В. Скотту, с пониманием писал о бурных восторгах массового читателя, с нетерпением ожидавшего очередные фрагменты популярных романов, когда «каждый из них пуще всего боится умереть прежде, нежели успеет прочесть его последнюю заключительную главу».*

* *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1992. Т. 8. С. 241.

Важность этой проблемы в нашем столетии отмечал и Р. Гвардини, писавший о *дефиците переживания* современного человека, дефиците непосредственного живого чувства, о потребности «разорванного сознания» в *непосредственном* восприятии. В этом отношении массовое искусство способно играть существенную роль, не заставляя человека рефлектировать по поводу собственных мотиваций и опыта, но позволяя уйти от действительности, расслабиться в созерцании чувственно «сфокусированного» целостного и упорядоченного мира. Формульные повествования позволяют уйти от *неясности,* к пусть иллюзорной, но *ясности.*

Важен здесь и такой аспект, который выявляют психоаналитики: жизнь в художественном мире массовых форм не требует осознания своих скрытых мотиваций, формульные повествования маскируют их или укрепляют имеющиеся преграды к признанию скрытых желаний. Так, детектив позволяет представить ужасное преступление, не признавая собственных импульсов, которые могли бы привести к нему. В итоге массовые жанры *подкрепляют уже существующие социальные ориентации и установки,* подменяя художественными моделями нерешаемость и неоднозначность большинства реальных проблем; художественная стереотипность помогает разрядить напряжение, способствует укреплению веры в «этикетность» всего существующего хотя бы на воображаемом уровне.

Осознание большой важности изучения нарастающих процессов в сфере массовой культуры стимулировало развитие *прикладных* социологических исследований художественной культуры. В дореволюционных исследованиях такого рода выделяются работы А.С Пругавина, который представлял обзоры деятельности народных читален с указанием наиболее популярных у читателей произведений, сведения о покупке той или иной литературы; анализировал данные опроса книготорговцев, хорошо знавших вкусы народа, и, наконец, сообщал сведения о степени распространенности книг крупнейших русских писателей. Впервые мы встречаемся здесь с дифференциацией читателей по возрасту, званию, занятиям, полу.

С особой силой данная линия проявилась в исследованиях по социологии чтения такого крупного специалиста, как Н.А. Рубакин. В одной из наиболее известных его работ «Этюды о русской читающей публике», изданной в 1895 г., был продемонстрирован подход к читающей публике как к феномену, отражающему степень общественного развития и культуры Н.А. Рубакин выдвинул задачу изучения не единичных фактов, а массовых закономерностей читательских потребностей и общества в целом. Работы социолога приобрели непреходящее значение именно потому, что ему удалось реализовать комплексный подход к исследованию чтения и читателя. Новаторство Н.А. Рубакина-социолога проявилось также в попытках наметить типы читателей из народа и научно обосновать необходимость классификации читателей «по их духовной физиономии».

Новейшие исследования в области прикладной социологии искусства базируются уже на более сложных научных методах, благодаря которым в научный оборот вводится огромный фактический материал, включающий формы функционирования в обществе как массовых, так и авангардных жанров, а также художественной классики. Отличительная черта современных исследований в области социологии литературы и искусства — это широта сбора социологической информации, которая охватывает массу регионов и обращена ко всем видам искусства. Современные исследования формируют представление о множественности групп населения по структуре художественных предпочтений и интересов, моделируют целостные картины потребления искусства. В определенной мере прикладные исследования оказывают воздействие на принципы формирования политики в области художественной культуры; вырабатывают рекомендации по развитию сети театров, филармоний, музеев, цирков и т.д.; позволяют принимать в расчет неоднозначность зрителя, читателя, слушателя; определяют мотивационнуто структуру художественных потребностей.

Такого рода исследования оказывают существенное влияние на диапазон форм книгоиздания, определение разных вариантов тиражирования текста, прогнозирование масштаба интереса того или иного адресата, к которому обращенье произведения.

Особый интерес представляет изучение тех форм массовой культуры, которые не зависят от средств массовой коммуникации. Речь идет о *неформальной литературе и искусстве,* проявляющих себя в авторской песне, рукописных альбомах школьниц, альбомах демобилизованных воинов, также представляющих собой культурно-стереотипные клише. Преобладающее в этих произведениях содержание и способы его выражения свидетельствуют о том, в каких неформальных формах *идентификации и социализации* оказывается заинтересован человек. Так, оформление рукописного альбома девочки-школьницы 12—13 лет подтверждает наличие и воспроизведение своего рода единого *жанрового канона.* В альбоме такого рода имеются популярные песни, но наиболее стабильную и консервативную часть составляют тексты, *не входящие в репертуарный набор официальных каналов массовой коммуникации.* Сюда входят образцы писем, прозаические отрывки, мелодраматические и любовно-эротические рассказы, действие которых разворачивается в пионерском лагере и школе, афоризмы, гадания, «жестокий» городской романс.*

---

* Подробнее об этом см.: *Ханютин А.* Школьный рукописный альбом-песенник. Новый успех старого жанра//Массовый успех. М., 1989.

В целом история рукописного альбома, как известно, имеет давние корни. Появившись во второй половине XVIII в. в русских дворянских семьях, рукописные альбомы бытовали достаточно долго. Такие альбомы были отмечены *индивидуальными* чертами, провоцировали каждого гостя, любую заметную фигуру в доме на умение записать стихотворный экспромт. В альбомах же школьниц над индивидуальными чертами преобладает *цитата* и *выписка.* Такой альбом, пронизанный стереотипическими функциями, ведет свое начало от пансионов, женских гимназий, курсов, которые стали интенсивно развиваться в конце XIX столетия. То, что выступало в качестве

культурного ядра такого альбома, множеством сторон соприкасалось с мотивами, характерными для лубочной литературы.

Сам факт существования таких альбомов во многом аккумулирует все то, что *в принципе не может существовать в качестве официоза,* что лежит за пределами официальной эстрады и официального исполнительства. Острая потребность в самоопределении и отсутствие соответствующих «легальных» форм побуждает стихийно создавать собственные формы, с помощью которых человек способен *идентифицировать* себя и которые помогают его *социализации* в определенный жизненный период.

Новой проблемой, уже нашедшей активное отражение в современной социологии искусства, является функционирование и развитие художественных произведений в условиях рынка. Резкое снижение государственных дотаций кинематографу, театру, художественным музеям обнажило ряд проблем, претворившихся отечественной социологией в новый комплекс разработок. Художественная практика в издательском деле, кинематографе, театре сталкивается с тем, что жизнеспособность всех перечисленных творческих институтов, их благосостояние, уровень технического и профессионального развития определяют не элитарные достижения, а произведения *массового спроса.* Издатель сталкивается с необходимостью выпустить большое количество «средней» литературы для того, чтобы суметь опубликовать классику. Подобные процессы разворачиваются в кинематографе и театре.

Изучая меру рентабельности искусства, прикладная социология разработала и достаточно точные критерии. Так, специалистам хорошо известно, что, к примеру, массовый успех кинокартины полностью определяется в *первые три* месяца ее демонстрации на территории всей страны. То же самое касается литературной беллетристики и эстрадной

песни, для которой эта длительность ограничивается *первым месяцем* после ее выпуска в прокат. Отсюда и всевозможные механизмы «раскрутки» певцов, писателей, поэтов, живописцев, выступающих уже не как случайное, эпизодическое, а как *необходимое звено* бытования искусства в условиях рынка. Постепенно угасли споры о том, не является ли механизм «раскрутки» некой совокупностью искусственных приемов, тормозящих и подавляющих естественный отбор, которым отличался художественный процесс в предыдущие эпохи.

Сложные процессы современного функционирования массового искусства подтверждают известную формулу: «Искусство дает каждому столько, сколько человек способен от него взять». Разнообразие несочетающихся между собой художественных практик, дифференциация (порой очень резкая) аудитории зрителей, читателей, слушателей не перечеркивают, а подтверждают *гуманистическую природу искусства,* гибко откликающегося на любые личные вкусы и предпочтения, предоставляющего человеку возможности как социализации, так и индивидуации.

1. Чем можно объяснить близость строения художественных произведений массовых жанров структуре мифологических и фольклорных повествований?

2. Каковы принципы различения формульного и «миметического» искусства, по мысли Дж. Кавелти ?

ЛИТЕРАТУРА

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний//Новое литературное обозрение 1996. № 22.

Твардини Р. Конец нового времени//Вопросы философии. 1990. № 4

Город и искусство субъекты социокультурного диалога. М., 1996.

Гриц Т., Никитин, Тренин В. Словесность и коммерция М., 1929.

Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт М., 1994.

Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.

Зоркая Н.М. Фольклор Лубок. Экран. М., 1994.

Кавелти Дж. Изучение литературных формуй/Новое литературное обозрение 1996. №22.

Кривцун О.А. Психологические корни эротического искусства//Психологическийжурнал. 1992. № 1.

Крутоус В.П. О «мелодраматическом»//Вопросы философии 1981. № 5.

Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964.

Лебон Г. Психология народов и масс. М., 1995.

Левонтин Л. Человеческая индивидуальность, наследственность и среда. М., 1993.

Массовый успех. М., 1989.

Недошивин Г.А. Опыт искусства архаических эпох в искусстве XX века// Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Осорина М.В. Современный детский фольклор как предмет междисциплинарных исследований//Советская этнография. 1983. № 3.

Рейнблат А. От Бовы до Бальмонта. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века М., 1991.

Рубакин Н. Психология читателя и книги Краткое введение в библиологическую психологию. М.—Л., 1929.

Сакулин П.Н. Русская литература, социолого-синтетический обзор литературных стилей. М., 1929 Ч. II.

Сальникова Е. Психология идеального героя и хэппи энд//Театр. 1994. № 4.

Семенов В.Л. Массовая культура в современном мире. СПб., 1991.
Щепаньская Т.Б. Символика молодежной субкультуры. СПб., 1993.

ГЛАВА 20. ИСКУССТВО И ИГРА. ПОГРАНИЧНЫЕ ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Вплетенность игрового элемента в изначальное мифическое действие и сознание. Бескорыстная игра как потребность жизни в вымышленном мире. Проявление игрового начала на уровне художественного содержания и на уровне художественной формы. Художественно-игровые формы досуга как стихия неотрефлектированного поведения. Взаимосвязь игрового и социально обусловленного начал в феномене моды. Игровая стихия как барьер на пути идеологизации искусства.

Игровой фермент искусства, присущий его внутренней природе, изучался в истории эстетики издавна. К настоящему времени имеется большой объем исследований, в разных аспектах обсуждающий взаимопроникновение элементов искусства и игры, изучающих художественные стили и направления, в которых преобладает игровое начало. В истории искусства обращают на себя внимание такие образцы художественной практики, которые осознанно культивируют нарушение правил, синтез разнообразных выразительных средств, провоцируют развитие игровой стихии внутри своего художественного мира. Таковы, например, произведения искусства барокко и романтизма.

Игра — это *свободная* деятельность, совершающаяся не по принуждению. Игра в своей основе *бескорыстна,* отмечена качеством *импровизации, неожиданности, парадоксальности,* направлена против автоматизма окружающей жизни и ее заурегулированности. Игра нередко выполняет функции *тренировки способностей,* необходимых для реализации в серьезном деле, *упражнения в самообладании.* Важен и такой аспект потребности в игре, как *компенсация* того, что человек не обнаруживает в реальной жизни.

Таким образом, игра всегда в той или иной мере дистанцируется от повседневности, игровое состояние всегда есть преображение окружающего мира. Известный голландский культуролог **Йохан Хейзинга (1872—1945),** разрабатывая теорию игры, употреблял понятие *«священная игра».* Этот акцент весьма принципиален, поскольку элемент игры оказывается уже включенным в изначальное *мифологическое сознание.* В какую бы оболочку не облекался миф — в повествовательную, песенную, драматическую, изобретательный дух играет в нем на *границе шутки и серьезности.* В этом проявляется существенная взаимосвязь мифического и игрового действий. Древние ритуальные танцы, музыка, изобразительные композиции преследовали цель «удержать мир в колее». В архаике значимость игрового действа есть не что иное, как *способ организации окружающего мира, подтверждение своих отношений с миром.* Через сценические и ритуальные формы миф не просто повторяет или излагает «космическое событие», он устанавливает отношения человека с окружающим миром, стремится через эксплуатацию игрового элемента сделать мир более понятным, а следовательно, и более безопасным, позволяя человеку представить себя хозяином окружающего мира.

Скептицизм в отношении игры невозможен. Каждый играющий должен верить в *безусловность* происходящего. У того, кто смотрит на игру со стороны, может возникнуть впечатление нелепости и искусственности происходящего, для того чтобы быть захваченным игровой стихией, надо находиться *внутри ее.* Отработанный композиционный рисунок игры способен делать ее красивой. Уже «примитивным формам игры с самого начала присущи радость и изящество. Красота движений человеческого тела находит свое высшее выражение в игре».* Здесь открывается новое качество игры — она связана с моментом *видимости.* Играющего человека игра всегда приковывает, зачаровывает. Таким образом нащупывается изначальный глубоко человеческий смысл игры.

---

* *Хейзинга И.* Homo Ludens. М., 1992. С. 16.

Шиллер утверждал: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет».* Немецкий мыслитель обратил здесь внимание на имманентно присущую человеку потребность *наслаждаться видимостью,* причем созидать последнюю таким образом, чтобы она превосходила действительность, являлась более совершенной, изящной и эмоционально богатой, чем окружающий мир. Потребность жизни в вымышленном мире — одна из важнейших ипостасей игры.

---

* *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6. С.

По мере взаимодействия культур и цивилизаций современный человек приобретает развитую способность понимать далекое, чужое. Возможность воспринимать чужое как свое также усиливает игровой момент в жизни. Процесс вхождения в контакт культур Запада и Востока, Запада и Латинской Америки необычайно умножает игровой компонент, пронизывающий не только сферу художественной практики, но и область праздника, досуга, моды, спорта. Большинство исследователей распространяют понятие игры и на науку, философию, даже судебную практику, отмечая такую особенность последней, как *состязательность.*

Само по себе состояние игры всегда амбивалентно: в нем сочетаются единство веры и неверия, связь священной серьезности с притворством и дурачеством. В большом массиве литературы, посвященном взаимодействию искусства и игры, исследователи пытаются выявить те виды искусства, которые в большей степени несут в себе игровое начало. По общему мнению, таковыми являются мусические искусства — *поэзия, музыка и танец.* В пластической группе искусств *(живопись, скульптура)* связь с игрой кажется менее явной.

Миф, в какой бы форме он ни передавался, всегда расценивается как поэзия. Лексически-выразительная языковая «оболочка» мифа неотделима от его содержания. Сама природа мифопоэтического высказывания позволяет рассматривать его как пребывающего в царстве игры. Обращает на себя внимание такой историко-культурный факт: во всех типах обществ *поэтическая форма предшествует литературной прозе.* Это объясняется тем, что в обществах с мифологическим сознанием ключевую роль играет заклинание, имеющее ритмическую основу, четкую композиционную структуру, рифму. Если нечто рифмуется, то при восприятии этого образа возникает впечатление *внушения, суггестии:* в самой природе поэтической формы заложена некая магия. На уровне мифопоэтического сознания поэтическая игровая форма отнюдь не воспринимается как простое удовлетворение эстетической потребности, но вбирает в себя все, что имеет жизненно важное значение для общества. Тот или иной священный акт, древний ритуал, который переживается как чудо, как праздничное опьянение, как экстаз, реализует себя в поэтической форме. В этом отношении поэтическое качество мифа, включающего в себя игровое начало, *предшествует* возникновению собственно эстетической потребности, содействует ее *кристаллизации.*

Любопытно, что в Древней Греции не пользовались понятием «игра». Когда ученые задаются вопросом, почему в античной мысли это слово не применялось к театральному представлению и даже зрелищу, то объясняют это тем, что жизнь эллинского общества во всех своих проявлениях была настолько глубоко настроена на игровой лад, что сама по себе игра не входила в сознание как некий особенный, *отделимый* компонент.

Имеются ли признаки, разделяющие искусство и игру? Да. Если игра противоположна серьезности, то искусство, разумеется, не противостоит серьезному отношению. С одной стороны, игре присущи жизненно важные функции, организующие все бытие социума, но с другой — когда игра перестает быть священной, десакрализуется, она полностью расстается со своим высоким онтологическим статусом, который переходит в искусство. Онтологичность художественного творчества проявляется в том, что искусство всегда хочет *вобрать в себя всю полноту жизни и увековечить ее.* Искусство наследует сакральные

функции игры, которые, максимально обобщая, состоят в *состязании со всем тем, что может прервать жизнь, остановить ее.* Аналогичная тяга к абсолюту, стремление вобрать в себя полноту жизни и продлить ее в бесконечность выражаются и во вневременной устремленности любого шедевра искусства, любого явления художественного максимума.

Игровое начало в искусстве по-разному проявляется на уровне и содержания, и на уровне художественной формы. В художественном содержании игровой элемент обнаруживает себя в разработке событийного ряда, сюжета, выстраивании коллизии и конфликта. В этом отношении явным игровым началом отмечены как массовые жанры искусства, так и элитарные, нуждающиеся в занимательности, в необходимости удерживать интерес читателя, зрителя, слушателя.

На уровне художественной формы игровое начало проявляется в самом процессе изобретения художественных средств иносказания: метафор, языковых условностей, специальных алогизмов, обыгрывающих несхожесть правил сочетания компонентов действительного мира и мира художественного вымысла. В тех случаях, когда искусство стремится приблизиться к тому, что называется «естественной композицией», оно теряет невыразимые подспудные смыслы, а вместе с ними — общий интерес и привлекательность. Чем больше искусство старается отождествить себя с реальностью, тем меньше в нем оказывается собственного духовно-смыслового начала. Провоцирование новых значений, ассоциаций, смыслов активно происходит тогда, когда художник меняет старую оптику, строит новые комбинации, соединяет то, что прежде казалось несоединимым.

Новые резервы игрового начала возникают в художественном творчестве в тот момент, когда *искусство избирает в качестве своего. предмета проблемы теории искусства.* В предыдущие эпохи это проявлялось в том, что произведение посвящалось осмыслению самого процесса создания произведения («Менины» Веласкеса, «Неведомый шедевр», «Гамбара» Бальзака). В начале XX в. подобные опыты, когда *художественное сознание оказывается направленным на самое себя,* становятся систематическими. В.В. Кандинский, П.Н. Филонов, К. С. Малевич не просто утверждали новые приемы видения мира, одновременно они выступали с произведениями, которым сопутствовала теоретическая программа, определенный эстетический манифест. Художник оказывается вовлечен в круг экспериментально-игровых и поисковых опытов, призванных изменить наше представление о возможностях изобразительного искусства. То же самое демонстрирует нам и поэзия В. Хлебникова, А.Е. Крученых. Современники видели в этих произведениях поэтическую заумь, иногда экстравагантную, иногда монотонную, но всегда дерзкую. Такие опыты «антиэстетики», опыты ревизии традиционных средств искусства также служат проявлением стихии мощного игрового начала, время от времени завладевающего искусством, и втягивающего его в свой вихрь. Художник начала века во многом *играет в свое искусство,* как играли и художник барокко, и художник романтизма. Такая игра возможна тогда, когда новый художественный символ возникает не на основе осознаваемой нормы, а на основе случайных проб и ошибок. Впоследствии наиболее удачный эксперимент сам вырастает в норму, обогащает уже имеющиеся средства выражения.

В теории искусства недавнего времени широко обсуждалась проблема самоустранения автора в искусстве XX столетия. Имитируя самоустранение в готовом тексте, автор максимально активизирует позицию самого читателя, не терпящего ничьих разъяснений и указаний. Художественный текст сознательно моделируется как «неготовый» — в расчете на читателя, включающегося в события романа. Анализируя этот процесс, Р. Барт пишет, что в такого рода случаях писатель становится подобен «вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что было написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...».*

---

* *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 388.

Творческие процессы такого рода с особой силой привносят в восприятие элементы импровизации, непредсказуемости, несерьезности. Художественный мир выступает здесь как приключение, у которого есть начало пути, а конец неизвестен. Сталкиваясь с проблемой гипертрофии игрового элемента в искусстве, эстетика ставит проблему *выхода художественного текста за границы традиционного бытования искусства.* Искусство начинает посягать на функции и роль, которые до этого не были ему присущи.

Многие современные исследователи литературы постмодернизма пишут о таком явлении, как *антироман,* т.е. художественный текст, который потенциально может быть произведением с разными вариантами смысла и автор которого пытается предоставить все главные права читателю, лишая текст дидактичности и однозначности. По мнению ряда теоретиков модернизма, идеальный художественный текст должен быть именно такого рода: текст, представляющий собой роман, *который пишется сам.* В некотором смысле это надо понимать так, что не романист создает роман, а роман создает себя сам. Романист же, по словам французского исследователя М. Бютора, «является лишь орудием его появления на свет, его акушером».

Разные грани эксплуатации игрового начала в литературе обнаруживают себя не только в названиях (от «Игры в бисер» Г. Гессе до «Игры в классики» Х. Кортасара), но и в значительном усложнении его строения. Так, в названных произведениях и у Гессе, и у Кортасара игровое начало проявляется в постоянном чередовании времени и места действия; в наплывах текста, идущего от первого лица, на текст от третьего лица; в одновременном совмещении разных временных планов. В романе Кортасара читателю предоставляется возможность решить все спорные вопросы самому. Писатель отказывается даже дать какой-либо определенный намек на исход той критической ситуации, которая воплощается в конце произведения: ему неизвестен конец романа, тот выход, который предпочтет герой.

Таким образом, в искусстве XX в. мы сталкиваемся с тенденциями, когда игровые элементы произведения искусства перемещаются в положение *самодовлеющих.* Экспериментальная и непредсказуемая стихия художественного текста максимально разбухает, гипертрофируется. В подобных случаях художественное произведение выходит за рамки традиционного понимания литературы, оно живет на правах особого жизненного пространства, опровергая устоявшиеся приемы искусства. Новая установка художника и читателя подразумевает предпочтение самого *акта письма* тому, что написано, *вероятного* — завершенному, *живой динамики* — окостеневшей структуре, непосредственного *акта говорения* — сказанному.

Нельзя не обратить внимания на то, что абсолютизация игрового начала порой может входить в противоречие с природой искусства. Искусство не может быть целиком отождествлено с игрой. Художественное творчество, посягая на явление более значительное, дорожит присущей ему онтологической глубиной, полученной от «игры *священной».*

Самодовлеющий акт игры празднует триумф в таком социально-художественном явлении, как *праздник.* Здесь игра претворяет себя безгранично и беспредельно. Праздник не боится максимальной абсолютизации игрового компонента. С одной стороны, в любом празднике наряду с безусловным существует нечто условное, выражающееся в ритуале, построении праздника, но, с другой стороны, праздник способен создавать для человека ситуацию во многом безусловную, предоставляя ему возможность полностью осуществить себя в стихии импровизации. В этом смысле праздник отличается от искусства тем, что в искусстве человек — прежде всего *зритель,* а в празднике — *участник.* Праздничная игровая стихия уже не просто сообщается человеку разными особенностями художественного текста, но *самим им творится и разыгрывается.*

Сам по себе феномен праздника не знает завершенности. Если художественное произведение имеет начало и конец, то длительность и интенсивность праздника всегда зависят от его участников. В этом смысле праздник есть сама жизнь, оформленная игровым образом. В празднике дозволено все, и этим праздник отличается от искусства. Праздник

есть иллюзия, перенесенная в жизнь. Исследуя феномен праздника, А. И. Мазаев отмечает, что по сравнению с художественным праздничное поведение заходит значительно дальше в своем осуществлении синтеза непредсказуемых, импровизационных начал. Это выражается в «особой стихийной эмоциональности праздничного поведения, что в известном смысле может выступать как особое преимущество этого типа поведения. Вместе с тем праздничное состояние часто оказывается связанным с этическими аномалиями, что отражается на праздничном поведении».* Этические сбои могут выразиться в драке, в нарушениях всевозможных табу, обыденных норм, как, например, в античных праздниках в честь Диониса или Венеры, и др.

---

* *МазаевА.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 170.

Праздник — это идеальный мир, который на время становится реальностью. Все, что человек может компенсировать, восполнить как недостаток реальной жизни, выплескивается в стихии праздника. Все небывалое находится под его защитой и покровительством. Это подтверждают примеры не только праздников античности, но и средневековья, и Возрождения, нередко демонстрировавших апофеоз грубой чувственности. Праздничному состоянию не присуща самоирония, взгляд на себя со стороны, он силен стихией *неотрефлектированного поведения.*

Большие возможности для изучения форм игрового поведения человека предоставляет сфера досуга. Художественные формы досуга открывают простор свободному волеизъявлению человека. В момент досуга человек не связан никаким принуждением. Благодаря этому его художественные формы предстают перед нами как культурный инвентарь особого качества. Цели досуга преимущественно ориентированы на обогащение палитры ощущений, уход от монотонности жизни. Часто при изучении форм досуга в разных культурах обнаруживаются парадоксальные формы его проведения, которые не сразу могут быть поняты с точки зрения *истинных* или *неистинных* потребностей человека. Такое деление часто оказывается относительным. Реализация в досуге новых форм общения и самовыражения порой содействует раздвижению рамок дозволенного и недозволенного.

Нельзя не заметить, что в репертуарах художественных форм досуга, принятых в разных культурах, всегда можно встретить крайние, эпатирующие мотивы, связанные с гипертрофией и абсолютизацией инстинктивных, эротических и других сторон человеческой психики. Степень приемлемого содержания здесь оказывается шире, чем в остальных сферах человеческой деятельности, именно в силу доминирования игрового, экспериментального, несерьезного поведения.

Интенсивное взаимодействие разных культур и цивилизаций приводит к тому, что так называемый официальный культурный код, регулирующий проявления чувственности, формы общения мужчин и женщин, быстро размывается, эволюционирует, снижает влияние социальных норм и правил. Разные модусы чувственности в индивидуальной и социальной психологии, начиная с середины XIX в., не столько сменяют друг друга (когда одна норма возникает вслед за другой), сколько наслаиваются и сосуществуют. Искусство, в свою очередь, также не стремится более к канонизированной трактовке эротических тем, а демонстрирует в различных художественных направлениях и течениях всю противоречивую мозаику эротического переживания, в которой игровой момент проявляется со всей силой.

Живая и полнокровная чувственность всегда поддерживала тонус культуры. По этой причине, исходя из своих потребностей, многие общества отводили поискам возбуждения специальное время. Одни фазы исторического развития вызывали к жизни гладиаторские бои, другие — смертельные схватки тореадоров, третьи — грандиозные эстрадные шоу. Потребность привнести в эротическое переживание игру, разнообразие, фантазию, непредсказуемость привела в 60— 70-х годах XIX в. во Франции к появлению таких всемирно известных ночных клубов, как «Мулен Руж», «Фоли Бержер», «Ша нуар». Показательно, что эволюция степени приемлемости содержания такого досуга простирается от

первоначальной оценки «Мулен Руж» современниками как «вавилонской башни порока» до объявления его спустя столетие эталоном развлекательно-зрелищных форм культуры.

Особый феномен игровой деятельности человека претворяется в феномене моды. Историки моды обращают внимание на обусловленность форм мужского и женского костюма особенностями социальной психологии, что говорит о роли закономерного, а не игрового начала. Безусловно, такая связь действительно существует. К примеру, женский костюм середины XVIII в. в Европе отразил черты рококо как доминирующего стиля творчества и поведения. Это проявилось в его особой пышности, культивировании разнообразия платьев на фижмах, жестких каркасах, феерических головных уборах, украшенных страусовыми и павлиньими перьями. Идеи французской революции 1789—1793 гг. резко повлияли на общественные ориентации. Под воздействием новых настроений эстетика костюма обращается к образам античного мира; у древних черпали идеи демократии, строгость нравов. Женщины отбросили каркасы и подкладки, стали надевать трико телесного цвета, а поверх него — длинную, широкую, легкую, с красиво расположенными складками тунику, разрезанную на боках и перехваченную под грудью поясом. Прическа копировалась с античных головок, всем своим обликом женщина должна была напоминать мраморную скульптуру, поэтому и одежду в большинстве случаев носили белую. Обувью служили сандалии с длинными лентами. После казни роялистки Шарлотты Корде, убившей Марата, женщины-аристократки в знак солидарности с казненной стали носить на шее красное ожерелье или узкую полоску красной материи, которая должна была напоминать след ножа от гильотины.*

---

* Подробнее об этом см.: *Киреева Е.В.* История костюма. М., 1976. С. 126—127.

Однако все сопоставления тенденций социальной психологии и пристрастий моды необходимо проводить осторожно, не впадая в вульгаризацию, ибо в данном случае перед нами феномен, менее других связанный с выражением ментальных состояний и обладающий колоссальным потенциалом саморазвития, «игрового формотворчества». Внезапное обилие украшений либо их отсутствие, преобладание цветов, фасонов, материалов нельзя объяснить с помощью подходящих социальных эквивалентов. Игровая стихия моды проявляется в том, что ее новые течения, как правило, никогда не совершенствуют и не разрабатывают то, что было заложено предыдущей тенденцией.

Так, после подражания античному костюму в Европе появилось увлечение экзотикой Востока. В домашний обиход входят фески, халаты. Щеголи из высшего общества Франции называли себя «incroyable», т.е. невероятные. В этом, в частности, проявляется постоянный стимул каждого молодого поколения *заявить* о себе, опровергнуть предшествующее, быть не таким, как другие. Безусловно, мода всегда имеет знаковый, т.е. социально-маркированный, характер. Человек, оформляя свою внешность, так или иначе отождествляет и идентифицирует себя с кем-то. Вместе с тем в выборе костюма сильна тенденция к непохожести, эксцентричности, индивидуализации. Игровые стимулы, лежащие в основе динамики моды, очевидны как в истории культур, так и в жизни отдельных людей.

Связи моды и искусства оказались особенно заметны в социальном влиянии таких художественных направлений, как сентиментализм и романтизм. В частности, сентиментализм проявился в культе непосредственного чувства, простоты, в желании подчеркнуть близость природе. В эпоху расцвета романтизма героем стал человек, жаждущий свободы, протестующий против несовершенства общества и противопоставляющий ему свою индивидуальность. Это нашло отражение в усилении идей женской эмансипации, когда экстравагантное выражение приобретает не только одежда, но и манеры. Поколение женщин 40—50-х годов XIX в., по словам современников, научилось держаться в седле не хуже мужчин, пить шампанское, фехтовать на шпагах, стрелять из пистолета, выкуривать сигару, соединять мужские замашки с женской элегантностью и

изяществом. В новых приемах поведения и моде доминирующую роль также играла стихия игрового элемента.

В заключение отметим, что наряду с иными функциями игровое начало искусства успешно помогало ему противостоять официальной пропаганде, выступало барьером на пути его идеологизации в тоталитарном обществе. Сегодня в контексте нового осмысления искусства социализма звучат новые оценки истории советского кино. Нередко при этом кинофильмы Г.В. Александрова, например, зачисляют в ранг произведений, маскировавших советскую действительность и ужасы, происходившие в 30-е годы, а актрису Л.П. Орлову объявляют «картонной» звездой, сделанной по специальным правилам, чтобы насаждать иллюзии. Такая оценка несправедлива: комедии «Веселые ребята», «Волга-Волга» имели массовый успех, они сохранили свое значение и по сей день именно потому, что там бушевала игровая стихия. В «Веселых ребятах» нет ничего, кроме веселых ребят, нет сильной центральной фигуры, как, например, в «Чапаеве» или «Щорсе», нет явной победы добра над злом. Сама история создания кинокомедий свидетельствует о стремлении уйти от заданности и официоза. К примеру, авторы сценария кинофильма «Цирк» И. Ильф и Е. Петров, возвратившись из Америки и просмотрев готовую ленту, потребовали снять из титров их фамилии как авторов сценария. Действительно, режиссер, желая отойти от злободневной проблематики, изменил первоначальную интонацию картины (по замыслу сценаристов, достаточно остроумно восставших против идеологической зашоренности РАППовцев, воздушные гимнасты в цирковом полете должны были ловить пожилых трудящихся женщин, а не длинноногих буржуазных красоток). Г. Александров в стремлении подняться над дидактическим содержанием сумел сделать центром своих лучших произведений общечеловеческие темы, наполнив их воздухом импровизации, неожиданностей, юмора и игры. Эстетические элементы травестийности, нарушения нормы в его комедиях пробуждали идеал *самодеятельной личности,* а следовательно, таили в себе ростки свободы хотя бы в воображении, предоставляя возможность человеку выйти за спрямленные рамки идеологически заданного состояния.

Всякий раз, когда игровое начало выступало почвой как искусства, так и пограничных с ним видов творческой деятельности — праздника, художественных форм досуга, моды, спорта, оно помогало человеку созидать себя, умножать свои способности, обогащать воображение. В момент игры человек не равен самому себе, и из состояния игры он выходит не таким, каким был до нее. Игра предоставляет человеку возможности подлинно человеческого существования хотя бы на время, в видимости. Одновременно она расширяет возможности самопревышения, помогает сохранению человеческого в человеке, развитию нешаблонных приемов поведения, восприятия и мышления.

1. Почему абсолютизация игрового начала в художественном творчестве может вступать в противоречие с природой искусства?

2. В какой мере художественные формы досуга могут оказывать влияние на расширение обществом границ социально адаптированных форм поведения?

ЛИТЕРАТУРА

Брун В., Тильке М. История костюма. От древности до Нового времени. М., 1995.

Егоров Б.Р. Труд и отдых в русском быту и литературе XIX века//Культурное наследие древней Руси. М., 1976.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.

Киреееа Е.В. История костюма. М., 1976.

Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. Калининград, 1997.

Козлова Т.В. Костюм как знаковая система. М., 1980.

Лелеко В.Д. Эстетика повседневности. СПб., 1994.

Лотман Ю.М. Карточная игра//Его же. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

Соловьев Н.К. Художественное формообразование интерьера. М., 1996.

Столович Л.Н. Искусство и игра. М., 1987.

У истоков развлекательной культуры России Нового времени. XVIII— XIX вв. М., 1996.

Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992.

Черняков И.В. Игра и художественная деятельность. М., 1991.

ЭльконинД. Психология игры. М., 1978.

Юдина Е. Об «игровом начале» в русском авангарде//Вопросы искусствознания. 1994. № 1.

Якобсон Р. Игры в аду у Пушкина и Хлебникова//Сравнительное изучение литератур. Л., 1976.

РАЗДЕЛ V КУЛЬТУРОЛОГИЯ ИСКУССТВА

ГЛАВА 21. ОБ ОБЩИХ СТИМУЛАХ «САМОДВИЖЕНИЯ» ДУХОВНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУР

Несводимость факторов культурно-художественного процесса к социальным стимулам. Состав духовной культуры. Обменные процессы внутри духовной культуры как источник ее самодвижения. Возможности искусства как генофонда культуры. Художественное творчество как инструмент и как цель культуры. Роль искусства в созидании и в разрушении культурных норм.

Воздействие, которое оказывают система общественных отношений и социальный уклад на содержание и направленность духовного, в том числе художественного, творчества, не абсолютно. На разных этапах истории обнаруживаются разнообразные механизмы преемственности и взаимодействия между самими формами духовного творчества. По этой причине история духовного и художественного процесса с подъемами и спадами, устойчивыми и переходными фазами, авторитетом одних ценностей и вытеснением других не может быть адекватно представлена лишь через сведение ее к тем или иным соответствующим типам обществ. На многочисленных отрезках истории обнаруживается несоответствие характера социально-экономического уклада интенсивности и пафосу духовно-культурных процессов.

Так, с большой исторической дистанции воспринимаются как вполне закономерные подъем изобразительного искусства эпохи Возрождения, бурное развитие театра в Испании XVII в , расцвет немецкой литературы, философии, музыки конца XVIII — начала XIX в. А между тем каждый из указанных взлетов в духовной сфере выглядит парадоксальным в контексте реальной истории, в своей противопоставленности тормозящей силе действовавших в тот момент экономических и социальных институтов, узости официальных идеологических схем. Не только исторический, но и теоретический интерес представляет объяснение того, почему Возрождение, решая новые культурно-исторические задачи, актуализировало идеи античного искусства, но оставило без внимания столь же близкие ему идеи античной философии? Почему возникновение взглядов и принципов просветительской философии оказалось возможным именно во Франции, в стране, где политическая система была далеко не оптимальной для вызревания этих идей? В чем причина асинхронности духовных процессов обществ, отмеченных едиными вехами социально-экономического пути? По наблюдению многих специалистов, историю испанской, итальянской и немецкой литератур можно написать, ни разу не употребив термин «классицизм». Проблема первостепенности одних сфер духовного творчества и второстепенности других — это фактически проблема того, на какой почве всякий раз европейская духовная культура решала свои задачи. Речь идет об истории культуры как истории самого человека, трансформации способов его мышления, восприятия, чувственности, возникновении новых психологических структур.

Принципами членения духовно-исторического процесса человека в этом случае выступают не социально-экономические системы, а более или менее завершенные периоды, на протяжении которых отмечались устойчивые приемы ориентации человека в мире,

становились возможными общепринятые способы мышления, восприятия и мироощущения. Культурологический подход полагает возможным рассматривать историю духовной жизни человечества через смену *картин мира,* чередование устойчивых перцептивных «матриц», сквозь которые человек воспринимает мир и объясняет самого себя в контексте данного бытия. Ментальность, понимаемая как устойчивая *умственная оснастка, интеллектуальный инструментарий* людей, пронизывающий в том числе и формы их неосознанных реакций, выступает в этой связи глобальным фактором, центрирующим жизнь поколений людей на протяжении большой исторической длительности.

Свершаются государственные перевороты, вспыхивают социальные катаклизмы, но тип ментальности может переживать эти события, сохраняясь в особенностях национального характера, национальной репутации и пр.

Таким образом, отмечая несводимость стадий духовно-художественного процесса только к характеристикам какой-либо формации, можно фиксировать возможность *самодвижения* процессов духовного творчества, обогащающих и стимулирующих друг друга вне действия социальных институтов.

Сам факт возможности существования и воспроизведения в течение большой исторической длительности единых и общезначимых культурных стереотипов есть не что иное, как специфическое проявление законов прерывности культурного движения. По точному замечанию С.П. Батраковой, «движение в искусстве останавливается всякий раз, когда создан шедевр, неподвластный разрушительной работе времени». В этом случае перед нами такой способ художественного претворения, который в данную историческую секунду видится абсолютным в толковании мира и человека. Возникает состояние господства этой художественной формы, когда все прочие художественные версии большей частью шлифуют уже найденный принцип и ничего качественно нового не добавляют.

К сожалению, история духовной, в том числе художественной, жизни человечества как относительно самостоятельного процесса, не сводимого целиком к социальным стимулам, в отечественной литературе не получила достаточного освещения. Традиционно любые духовные образования рассматривались преимущественно с точки зрения социальной функции, в качестве надстройки к соответствующему базису. В результате история художественной культуры описывалась в границах соответствующих общественно-экономических формаций. Такая статичная модель лишала духовное творчество самостоятельного движения, трактовала культуру как своего рода «рефлекс», ответ на различные социальные вызовы. Отсутствие традиций в изучении механизмов самостоятельных обменных процессов в духовной культуре необычайно затрудняет изучение внутренних интенций и направленности творчества человека на разных этапах истории. Вектор формообразующего порыва культуры на каждом новом витке истории неоднороден, а потому и содержательно-качественная наполненность понятия *культуры,* как и понятия *искусства,* в разные эпохи оказывается различной.

Узловые ментальные доминанты каждого типа культуры формируют «работающую» систему ее категорий. При этом через грани любых актуальных форм творчества просвечивают главные качества данной эпохи как *целого.* Исторического человека, по словам Л. Февра, можно притянуть к делу за что угодно — за ногу, за руку, а то и за волосы, но, едва начав тянуть, мы непременно вытянем его целиком. Даже «осколочные» художественные памятники эпохи, будь то пейзаж, натюрморт или портрет, демонстрируют нам всю полноту ее ментальных состояний, ее вкусы, предпочтения, всю тонкую метафизику.

Тот факт, что пространство искусства не является областью коллективного, безличного воспроизводства культурных стереотипов, а есть результат творчества, имеющего индивидуальное авторство, предполагает возможность вызревания и рождения на его территории таких культурных вариаций, которые *могут не являться достоянием функционирующих общественных форм культуры.* Искусство, таким образом, способно не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но и продуцировать

собственные духовные смыслы, генерировать новые ценности, способно переориентировать общественную психологию и сознание и нередко *превосходить уровень наличной культуры общества.* В этом смысле художественное творчество хотя и воспроизводит разнообразные виды деятельности, какими они устоялись в том или ином типе культуры, но не дублирует эти виды деятельности, не замещает их. Потому-то любая уникальная художественная реальность и является порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний, а значит, и новой духовности, по своему содержанию могущей не совпадать с объемом наличной духовной культуры общества и, более того, выступать в известном смысле ее *генофондом.*

Немало исследователей приходили к такому выводу на основе частных измерений. Так, С.М. Даниэль, осуществляя художественный анализ картины в искусстве XVII в., пришел к выводу, что «живопись XVII столетия выступала фактором сложения самой культуры, что Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес и другие мастера, создавая живописные композиции, соучаствовали в то же время в созидании той грандиозной исторической картины, которую мы называем теперь их эпохой».*

---

* *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. М., 1986. С. 169.

Подобно иным формам культуры, искусство в одном отношении *преодолевает* наличный человеческий опыт, в другом — *олицетворяет* его. Безбрежность художественного содержания, способность произведения искусства своими образами порождать новый объем смыслов неоднократно отмечались в истории эстетической мысли. Восприятие художественного всякий раз подтверждает, что человек есть существо незапрограммированное, свободное в разнообразных возможностях и вариантах своего развития, открытое новым трансформациям. Внутренняя природа человека становится неизмеримо сильнее и богаче, когда он смело обращается к неизведанному, раздвигает горизонты, переживает новые конфликтные ситуации. И искусство всячески культивирует эту великую страсть жизни к расширению своих границ, неистребимую тягу человека к восхождению в неизведанное, неограниченность устремленностей человеческого духа, его подвижность, раскованность, незакоснелость.

Обращаясь к изучению механизмов взаимодействия искусства и культуры в историческом контексте, необходимо учитывать это своеобразие художественно-духовного, проявляющееся не только в *адаптации* наличных состояний культуры, но и в *продуцировании* новых идей, умонастроений, склонностей, вкусов. Искусство — это всегда бросок в будущее, прорыв в то, что еще не осознано, но предощущается. В отличие от функциональности науки, выступающей в качестве *средства,* искусство — это деятельность, имеющая *цель в самой себе.* Именно благодаря такому свойству искусство смогло стать панорамой, отразившей цепь последовательных «открытий человека» в его ментальной истории. Поскольку вся полнота духовных потребностей человека далеко не сводится только к потребностям познания, постольку искусство откликается на эту полноту изобретением множества жанров, ориентированных на весь мыслимый спектр потребностей. Дифференциация видов и жанров в истории искусства есть, таким образом, не что иное, как ответ на разнообразие и сложность духовной жизни человека.

Отсюда следует, что критерий «культурности» искусства не может сводиться только к мере его воздействия на процесс модификации познавательных способностей человека. Существенную сторону потребности общения с искусством всегда составляла потребность *эмоционального насыщения, развлечения,* возможность осуществить духовный *эксперимент,* компенсировать монотонность рутинного бытия, пережить и прочувствовать множество ситуаций, не встречающихся в реальной жизни, т.е. всего того, что не связано прямо с функциональным бытием человека, но чрезвычайно сильно влияет на его мироощущение и эмоциональное самочувствие. Следовательно, вопрос о принадлежности тех или иных форм искусства наличным культурным нормам всегда неоднозначен. В самом общем виде

решение вопроса о взаимосвязи общекультурного и художественного таково: на каждом историческом этапе *границы искусства шире понятия культуры в той мере, в какой художественно претворенные способы самоосуществления человека превосходят общепринятые нормы данной культурной эпохи.*

Таким образом, противоречивое положение искусства в системе духовной культуры вызвано его двойственностью: искусство *есть элемент наличной культуры* и в то же время находится *вне ее.* Подобное положение искусства можно наблюдать и на примере отдельных произведений. Так, исследователи не раз задавались вопросом: является ли опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» принадлежностью отечественной культуры 30-х годов (когда она была создана) или она — достояние отечественной культуры 60-х годов (когда она была принята и социально адаптирована)? Критерий отнесения художественного к культурному, таким образом, не остается неизменным на протяжении истории. Он меняется по мере того, как расширяются представления о формах человеческой деятельности, относимых к области легализованного, общепринятого, адаптированного. История искусств не раз демонстрировала, как табуированные формы художественной деятельности, составляющие особую субкультуру той или иной эпохи, затем обнаруживают себя в качестве ведущих тенденций и направлений последующей эпохи.

Все это объясняет неоднородность содержательных процессов в искусстве даже в рамках культуры одного типа. В синтезе художественно-духовных процессов всегда можно обнаружить различие, в тенденции — контртенденцию, рядом со столбовой дорогой художественного творчества — побочную, с устойчивыми языковыми формулами — неясную коллективу художественную лексику. Именно культурная «всеохватность» искусства способствует тому, что оно чаще других форм духовного творчества выступает своего рода культурной связкой, благодаря которой осуществляется диалог и общение разных эпох.

Наслоение культурных практик является причиной того, что с развитием истории *уровень энтропийности* (избыточности) элементов, входящих в состав конкретного типа культуры, возрастает. Если в античности культурной почвой искусству служил миф, то в последующие эпохи, обретая иной культурный инвентарь, художественное творчество могло продолжать пользоваться уже опробованными приемами, актуализируя художественно-выразительные средства ушедших времен. При этом в каждой исторически более поздней фазе *возрастание количества противостоящих друг другу элементов в культуре одного типа* может быть истолковано как очевидная тенденция. В определенный момент, когда совокупность конкурирующих взглядов, психологических установок, мировоззренческих теорий достигает плотности нового качества, духовная, в том числе художественная, культура получает мощное ускорение и невиданные доселе стимулы.

В истории человечества этот качественный переход выступает как итог Возрождения и связан с появлением в духовной культуре достаточно развитой *рефлексии.* Возможность *пересматривать* бытующие духовные стереотипы, *выбирать* среди множества накопленных культурных представлений и приоритетов, *сомневаться* в абсолютности найденных ответов, т.е. находиться в движении непрерывного поиска, является важнейшим завоеванием XVI—XVII вв. Именно такой феномен «культурной робинзонады» воплотил в себе новый тип человека, выдвинутый эпохой Нового времени. Перелом в процессах духовной культуры на исходе эпохи Возрождения обозначился как переход от преимущественно *традиционного* к преимущественно *новационному* типу общественного устройства с органичной способностью последнего к *самообновлению.*

В преимущественно традиционном обществе вся система духовных потребностей обусловливалась и отождествлялась с наличным способом ее удовлетворения. Происходило как бы пассивное «вкладывание» потребностей в ту совокупность средств материального и духовного производства, которая была выработана на протяжении веков социальной общностью и апробирована ею. В преимущественно новационном обществе, напротив, происходит рост социально-культурной рефлексии, усиливается аналитическое отношение человека к условиям, процессу и результатам своей деятельности. Новационное общество

может развиваться, лишь постоянно меняя свою основу, оно само заинтересовано в такой непрерывной динамике.

Тенденция детрадиционализации культурной деятельности отныне побуждает человека к выбору из многих стереотипов деятельности *одного* или, напротив, применение к одной ситуации *многих* традиционных правил. Это провоцирует и усиливает возможность несоблюдения правил, запретов, меняет статус как традиции, так и индивидуального сознания. Всеобщее (традиция) получает теперь статус некоего частного («одного из»). Сознание индивида уже выступает как нечто *более общее* по отношению к этому частному и научается рассматривать традицию в качестве внешнего фактора, *предмета своей мысли.* Таким образом, начиная с Возрождения, длительность исторических эпох, которые обеспечивают относительную устойчивость способов духовной ориентации и духовного освоения мира, заметно сокращается. Это выразилось в более частой, чем прежде, смене культурных форм, за которыми признавался бы общезначимый характер. Если попытаться обобщить ведущие тенденции духовного процесса, можно прийти к выводу, что таковым выступает *рост многообразия духовной жизни, объединяемого одной культурной формой во все более сложную и противоречивую гармонию целого.*

В каждую новую, более позднюю историческую эпоху наблюдается все большая избыточность противостоящих элементов. Когда оказывается невозможным пользоваться опробованными формулами, игнорирующими новые накопления, происходит взрыв. Реагируя на новый культурный вызов, искусство активно включается в созидание *художественной целостности нового типа,* способной вобрать в себя более сложный и противоречивый содержательный комплекс. С момента интенсификации новоевропейских творческих процессов достаточно очевидно проявился механизм самодвижения духовной культуры: *дух всегда пытается найти в неизвестном то, что отсутствует в известном.*

Ощущение того, что горизонт расширяется, открывая новые и новые пространства, заставляет искусство активно вторгаться в эти сферы. Стремление не удовлетворяться видимым, явным, освоенным, а искать и открывать в явлениях новые смыслы ведет к тому, что возникновение альтернативной культурной оппозиции первоначально выражается в виде смены одной исторической эпохи другой, т.е. проявляет себя через закон *отрицания отрицания.* Действие этого механизма наблюдается и в случае смены одного общеевропейского художественного стиля другим. Позже, в начале XVII в., процессы дифференциации духовной жизни приводят к противоборству *внутри одной культурной эпохи,* и таким образом культурное движение может быть понято в большей мере как действие закона *единства и борьбы противоположностей.*

Действительно, начиная с XVII в. каждый этап культуры ознаменован уже не абсолютным господством или соподчинением, а *параллельным и равноправным развитием нескольких художественных стилей.* Этот факт — чрезвычайно важное обстоятельство для эстетического анализа. В данном явлении находит свое реальное воплощение разветвленность духовных потребностей, известная состязательность духовных поисков и открытий. Барокко и классицизм уже не сменяют друг друга, а сосуществуют одновременно, параллельно, и такой феномен своеобразного контрапункта стилей особенно усиливается в *переходные эпохи,* когда подобное сочетание больше походит не на взаимодополнительность, а на эклектику.

Как показывает новоевропейская история, ситуация одновременной множественности и противостояния духовных поисков является сущностной потребностью культуры и искусства. Качество культурной избыточности и многогранности не только направлено на удовлетворение растущего многообразия духовных интересов, но и провоцирует возникновение новых интересов, как бы тренируя диалектику восприятия и мышления, побуждая человеческую психику к выявлению скрытых связей и взаимодополнительностей бытия. Процесс углубления в анализ противоречивости всего сущего бесконечен. От осознания противостояния широких мировоззренческих систем он может переходить к

выявлению контрастирующих начал в пределах одной области культуры, одного художественного течения или одного конкретного произведения.

Д.С. Лихачев обратил внимание на такое показательное и неслучайное явление в истории культуры, как совмещение разнородных стилей в одном архитектурном произведении. Так, для многих архитектурных памятников Англии и Италии характерно распределение стилей между *экстерьером,* выдержанном в позднеготическом духе, и *интерьером,* отвечающем эстетическим требованиям классицизма. Тем самым искусство порождает произведения, в косвенных и опосредованных формах выражающих многоликость, противоречивость и мозаичность бытия, соответствующих новым культурным состояниям. Предпринимавшиеся в подобных случаях попытки средствами искусства достичь более сложной гармонии отвечали изменившимся потребностям эмоционального строя личности. «Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе «отдых».*

---

* *Лихачев Д. С.* Контрапункт стилей как особенность искусства//Классическое наследие и современность. Л., 1981. С. 25.

Такие художественные поиски с опорой на самостоятельные ресурсы выступают как основа самодвижения искусства.

Таким образом, одной своей линией помогая процессу адаптации человека к окружающему миру, другими своими способностями искусство стремится эту адаптацию разрушить, не дать ей закоснеть, демонстрируя, что раз найденные способы ориентации отнюдь не безусловны и не абсолютны, что всегда можно заглянуть дальше, глубже, рассмотреть любое явление в более сложной системе координат. Это означает, что *искусство заинтересовано не только в осуществлении адаптивной функции, но и в том, чтобы разрушать автоматизм восприятия,* утверждая отношение к существованию незыблемых норм как к мифологеме. Именно такой способ бытия, который культивирует искусство, и является собственно человеческим бытием, когда человек не замыкается в границах однажды найденного и освоенного, а постоянно ощущает безбрежность окружающего мира, понимая важность столь же безграничного возделывания себя.

1. Какие механизмы художественной эволюции позволяют говорить о его «самодвижении» и относительной независимости от социальных факторов?

2. Почему произведение искусства, созданное в контексте определенной культуры, может не в полной мере принадлежать этому типу культуры?

ЛИТЕРАТУРА

Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры. М., 1991.

Бродель Ф. Структуры повседневности. Возможное и невозможное. М., 1986.

Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М., 1996.

Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1986.

Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Жуковский В. И. История изобразительного искусства. Философские основания. Красноярск, 1990.

Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры//Эон. Альманах старой и новой культуры. М., 1994.

Иванов В.П. Человеческая деятельность — познание — искусство. Киев, 1977.

Искусство в системе культуры. Л., 1987.

Историко-литературный процесс. Л., 1974.

Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996.

Культуры в диалоге. М., 1992. Вып. 1.

Литературный процесс. М., 1981.

Лихачев Г.Д. Диалектика взаимодействия художественного сознания и эстетической культуры. Новосибирск, 1995.

Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусства//Классическое наследие и современность. Л., 1981.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

Малахов В.А. Искусство и человеческое мироотношение. Киев, 1988.

Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука. М., 1983.

Механизмы культуры. М., 1990.

Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. М., 1994.

Пелипенко А.А. Культурная динамика в зеркале художественного сознания//Человек. 1994. № 4.

Перов Ю.В. Методология исследования истории художественной культуры// Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984.

Сознание и история. Барнаул, 1993.

Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М., 1997. Кн. 1.

Человек и восприятие мира. М., 1992.

Эстетические ценности в системе культуры. М., 1986.

Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.

ГЛАВА 22. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ. КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЗАВИСИМЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСКУССТВА

Становление художественного видения как проблема культурологии искусства. Представление о *культурной типичности* искусства. Влияние художественного творчества на утверждение новых ориентаций в культуре. Зависимость художественного творчества от господствующей картины мира, от культурной онтологии сознания, оптических возможностей эпохи. Опосредованные связи общекультурного и художественного. Относительность исторических типов художественного видения.

Каждая историческая эпоха демонстрирует свой тип *художественного видения* и вырабатывает соответствующие ему языковые средства. При этом возможности художественного воображения на любой исторической стадии не беспредельны: каждый художник застает определенные «оптические возможности», характерные для его эпохи, с которыми он оказывается связан. Доминирующие представления современников (картина мира) «стягивают» все разнообразие художественных практик в определенный фокус, выступают фундаментальной основой *культурной онтологии художественного сознания* (т.е. способов бытия, творческого проявления художественного сознания в границах соответствующей культурной общности).

Единство творческих процессов в искусстве той или иной эпохи обусловливает возникновение *художественной целостности* особого типа. Тип художественной целостности, в свою очередь, оказывается весьма репрезентативным для понимания своеобразия соответствующего *силового поля культуры.* Более того, на материале художественного творчества становится возможным не только обнаружить характерные черты сознания и самосознания *базовой личности эпохи,* но и ощутить их культурные пределы, исторические границы, за которыми начинается творчество иного типа. Историческая онтология художественного сознания — это пространство, в котором происходит взаимное соприкосновение художественного и общекультурного; оно обнаруживает множество «капилляров» как прямого, так и обратного влияния.

Типы художественного видения, таким образом, имеют свою историю, и обнаружение этих слоев может рассматриваться как важнейшая задача эстетики и культурологии искусства. Изучение трансформации художественного видения способно пролить свет на

историю ментальностей. Понятие художественного видения — достаточно обобщенное, оно может не учитывать некоторых особенностей творческой индивидуальности. Устанавливая принадлежность к одному и тому же историческому типу художественного видения разных авторов, эстетический анализ неизбежно «спрямляет» ряд отличительных качеств отдельных фигур, выделяя то общее, что их объединяет.

Г. Вёльфлин, много сил отдавший разработке этого понятия, считал, что всеобщий ход развития искусства не распадается на отдельные точки, т.е. индивидуальные формы творчества. При всем своем своеобразии художники объединяются в отдельные группы. «Отличные друг от друга Боттичелли и Лоренцо ди Креди, будучи сопоставлены с любым венецианцем, оказываются, как флорентийцы, схожими; точно так же Гоббёма и Рейсдаль, каково бы ни было расхождение между ними, сейчас же становятся родственными, если им, голландцам, противопоставить какого-нибудь фламандца, например Рубенса».* Первые борозды в разработке понятия художественного видения, чрезвычайно плодотворного и для современных исследований в области культурологии искусства, проложили немецкая и венская школы искусствознания в первые десятилетия XX в.

---

* *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.—Л., 1930. С. 7.

Постановка той или иной проблемы в культуре всегда подчинена определенному историческому моменту, какой бы сферы творчества это ни касалось. Опираясь на это положение, О. Бенеш, например, стремился к обнаружению в образном строе искусства определенных *стилистических фаз,* которые были бы общими как для искусства, так и для науки. «История идей, — писал Бенеш, — учит нас тому, что одни и те же духовные факторы лежат в основе разных сфер культурной деятельности. Это позволяет провести параллели между художественными и научными явлениями и ждать от этого их взаимного разъяснения. Творческое сознание в каждый данный исторический момент воплощается в определенных формах, однозначных для искусства и для науки».* Здесь выстраивается вертикаль: тип художественного видения в конечном счете является претворением средствами искусства общекультурных параметров сознания. Речь идет о том, что способы художественного мышления и восприятия, утвердившиеся в искусстве в качестве господствующих, так или иначе связаны с общими приемами восприятия и мышления, в которых эта эпоха осознает себя.

---

* *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.,1973.С. 170,172.

Художественное видение обнаруживает себя прежде всего в форме, в способах построения произведения искусства. Именно в приемах художественного выражения раскрывается отношение художника к модели и к действительности не как его субъективная прихоть, а как высшая форма исторической обусловленности. Вместе с тем на пути изучения типов художественного видения в истории встает немало проблем. Так, нельзя не считаться с тем фактом, что у одного и того же народа в одну и ту же эпоху разные типы художественного видения *сосуществуют.* Эту расщепленность, к примеру, можно наблюдать в Германии в XVI в.: Грюнвальд, как показывают искусствоведческие исследования, принадлежал к другому типу художественного претворения, чем Дюрер, хотя оба они — современники. Можно заметить, что этой расщепленности художественного видения соответствовали и различные культурно-бытовые уклады, сосуществовавшие в Германии в тот период. Это лишний раз подтверждает особое значение понятия художественного видения для понимания процессов не только искусства, но и культуры в целом.

Чувство формы, которое является центральным для понятия художественного видения, так или иначе соприкасается с основами национального восприятия. В более широком контексте художественное видение может быть осознано как *порождающий источник*

общекультурной ментальности эпохи. Идеи о близком содержании понятий художественной формы и художественного видения гораздо ранее высказывались А. Шлегелем, считавшим возможным говорить не только о *стиле* барокко, но и о *чувстве жизни* барокко, и даже о *человеке* барокко. Таким образом складывается обоснованное представление о художественном видении как *пограничном понятии,* несущем в себе как внутрихудожественную, так и общекультурную обусловленность.

Хотя эволюционные процессы в художественном творчестве никогда не останавливались, в искусстве нетрудно обнаружить эпохи напряженных исканий и эпохи с более вялой фантазией. Проблема заключается в том, чтобы в этой истории типов художественного видения суметь не только разглядеть последовательный процесс решения собственно художественных задач, как их понимал тот или иной автор, но и найти ключ к осознанию всеобщности породившей их культуры, к проникновению в культурную онтологию сознания человека, действовавшего в данном времени и пространстве. С ходом истории рассматриваемая проблема становится все более сложной, так как с расширением арсенала уже найденных искусством приемов возрастают и способности самодвижения художественного творчества. Потребность противостоять притуплению восприятия, добиваться интенсивного воздействия на зрителя заставляет каждого художника изменять приемы творчества; при этом каждый найденный эффект уже сам по себе предопределяет новый художественный эффект. В этом проявляется *внутрихудожественная обусловленность* смены типов художественного видения.

Все элементы формы произведения искусства выступают не в качестве произвольного украшения содержания, они глубоко предопределены общей духовной ориентацией времени, спецификой ее художественного видения. В любую эпоху — и с напряженной, и с вялой фантазией — можно наблюдать активные тенденции художественной формы, свидетельствующие о ее культуротворческих возможностях. *Культуротворческие* (или культуросозидающие) возможности искусства проявляются тогда, когда на художественной территории возникают и прорастают новые идеалы, ориентации, вкусы, которые затем распространяются вширь, подхватываются иными сферами культуры. В этом смысле говорят о *культурной типичности* искусства, имея в виду, что искусство, в отличие от других форм культуры, аккумулирует в себе *все стороны культуры* — материальную и духовную, интуитивную и логическую, эмоциональную и рациональную.

Когда говорят о культуротворческих возможностях искусства, обычно имеют в виду типы творчества, предвосхитившие наступление каких-то очень важных фаз в истории культуры. Обратимся, например, к такой крупной фигуре европейской живописи, как *Джотто.* Творчество Джотто имеет явно пограничный характер: с одной стороны, художник творил в контексте средневековой культуры, а с другой — он внес заметный вклад в утверждение ренессансной картины мира. Благодаря его творчеству искусство приобретало новое место в духовной жизни, оно переставало служить лишь комментатором христианского мировоззрения. Отныне художественная форма, как таковая, становилась драгоценным духовным достоянием человеческой жизни. **Макс Дворжак (1874—1921),** по достоинству оценивший этот факт, считал его началом рождения *третьей вселенной.* До появления Джотто признавалось существование двух миров: первый — ограниченный и посюсторонний, второй — непреходящий и потусторонний. К этим двум мирам Джотто прибавил третий — *мир художественной концепции,* следующий собственным законам.

Усиление авторского начала не только возвышало художественную самобытность произведения, но одновременно и укрепляло его культурную определенность. Не случайно осознание самостоятельной ценности формы в литературе произошло на этой же стадии культуры. Здесь Петрарка сыграл роль, аналогичную роли Джотто в изобразительном искусстве, — возвысил художественную форму до уровня самостоятельной задачи и сути любого творения. Не раз специалисты замечали, что *петраркизм* как определенный склад умонастроения существовал уже *накануне* Петрарки. Тем самым подразумевалось, что авторское новаторство как Петрарки, так и Джотто имело глубокую культурную

обусловленность. Типы мироощущения, которые воплотились в их творчестве, уже *предощущались* в культуре до появления этих фигур.

В работах предшествующих живописцев можно было заметить, что персонажи в их произведениях всегда в большей или меньшей степени оторваны от земли. Они или парят в бескрайнем пространстве, или, не обнаруживая тяжести своего тела, стоят на грани обрамления картин или на узкой полоске земли. Уже сам по себе этот прием прочитывается как стремление придать фигурам надматериальность, оторванность от всего живого, реального, — таков устойчивый принцип средневековой эстетики.

Можно выявить и иные художественные измерения менталитета того исторического периода, которые выражало искусство, еще не подошедшее к обретению авторской формы как осознанной ценности. Появление Джотто знаменовало собой явственное рождение в сознании его современников нового отношения к миру. И хотя еще не изменились религиозные сюжеты его картин, но уже изменилось *видение* этих сюжетов. Черпая из источника чувственного опыта, а не из трансцендентальных предпосылок, художник вызывал у зрителя впечатление ясного раскрепощающего мира и духовного овладения им.

Подобные примеры обнаруживают пограничную природу художественного творчества: с одной стороны, каждый художник наделен собственным чувством жизни и волей, но с другой — эта субъективная воля несет на себе печать *культурно-исторической обусловленности.* Художественные произведения, предвосхитившие наступление новых фаз в культуре, и дали возможность видеть в них образцы, реализующие культуротворческие возможности искусства. Такого рода произведения — претворение умонастроения, которое еще не доминирует, но уже предощущается. Точно так же сентиментализм предвосхитил в западноевропейской и русской культурах наступление эры романтизма, а творчество кубистов и футуристов явилось провозвестником становления нового художественного видения в искусстве XX в.

Известна характерная история создания П. Пикассо портрета Гертруды Стайн, иллюстрирующая желание художника XX в. проникнуть в «сокрытое», неявное. Долгие и мучительные поиски художника объяснялись его настойчивым желанием представить в этой работе истинный портрет, всесторонний образ личности. Несмотря на огромное число сеансов (свыше 80), художнику, пользовавшемуся в этой работе традиционными живописными средствами, так и не удалось добиться нужной глубины, найти адекватное воплощение своему замыслу. Ощущение несоответствия между испытанными методами и новыми идеями побудило Пикассо уничтожить портрет и написать взамен новый в духе протокубизма. На недоуменные вопросы, в самом ли деле портрет похож на модель, художник ответил: «Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь будет похож». Автором владела глубокая уверенность, что он видит острее других, что коллективные формы художественного восприятия будут развиваться именно *в том направлении,* которое смог угадать и воплотить мастер.

Модификация языка искусства, таким образом, не может рассматриваться в первую очередь с точки зрения решения чисто художественных проблем. Способы художественной выразительности крепко спаяны со способом бытия человека разных эпох, его культурным самосознанием. Особенно часто с таким наблюдением сталкиваются исследователи, занимающиеся вопросами *атрибуции* произведений искусства. Показательны в этом отношении выводы исследования К. Фолля «Опыты сравнительного изучения картин» (М., 1916), в основу которого легли материалы занятий художественно-исторического семинара Мюнхенского университета.

Принцип симметрии, исторические вариации этого принципа в истории всегда отражали «аксиоматические» взгляды на то, как понимался и осмыслялся человек, демонстрировали существенные сдвиги в культуре восприятия. Не случайно в живописных произведениях Возрождения утвердился принцип *классической симметрии:* главное действующее лицо помещалось в центр произведения, специально отрабатывались приемы, обеспечивавшие композиционное равновесие. Этот принцип как нельзя лучше отразил общекультурные

установки той эпохи: добиться в живописном изображении иллюзии действительного мира и постараться превзойти его совершенство художественными средствами. Картина трактовалась как окно, распахнутое в мир. В связи с этим переход от классической симметрии (или классической пирамидали) Возрождения к *диагональной композиции* в конце XVI — начале XVII в. не был произвольным, а знаменовал собой правомерность возникновения *точки зрения* на живописное полотно, отход от имперсональности средневековья. Данное обстоятельство свидетельствовало о сознательном подчеркивании того, что *картина является результатом субъективного восприятия художника,* что зритель, как и художник, может свободно менять точку зрения и не обязан непременно останавливаться напротив центральной оси действия.

Когда речь заходит о сложных опосредованных связях произведения искусства с породившей его культурой, можно обнаружить и *культурозависимые* свойства искусства. Они проявляются в тех случаях, когда образный и композиционно-языковой строй произведений несет на себе отпечаток фундаментальных культурных ориентиров, господствующих представлений о мировом порядке. Подобных примеров немало. Можно сослаться на замешательство, которое внес в культурное и художественное сознание современников Н. Коперник. Потрясшая всех идея о том, что Земля не является центром Вселенной, породила разные формы переживаний. Естественно, что такое грандиозное открытие не могло не повлиять и на способы пространственного построения в изобразительном искусстве. Способы воплощения пространства стали одной из главнейших художественно-культурных проблем в искусстве того периода. Из пространства статического оно превратилось в пространство со всевозрастающей кривизной, динамическое и напряженное. Эволюция художественного видения того времени выразительно проявилась в творчестве *П. Брейгеля.* Обратим внимание на хрестоматийный пример: Брейгель несколько раз писал картину на сюжет «Вавилонская башня». Любопытно и, очевидно, не случайно, что в позднем варианте этой картины (из музея Бойманс ван Бойнинген в Роттердаме) Брейгель придал башне еще меньшую устойчивость по сравнению с башней 1563 г. с легким наклоном (Венский музей истории искусств).

Большую загадку как для современников, так и для исследователей представляет картина П. Брейгеля «Падение ангелов» (1562 г., Брюссельский музей). Это произведение располагается как бы на рубеже двух художественных эпох. В нем, с одной стороны, характерный для его современников и предшественников сюжет, а с другой — сильный и странный контраст по отношению к возрожденческому художественному опыту. В картине нет ни равновесия, ни целого в том понимании, как оно сложилось в Ренессансе; все действие вовлечено в водоворот кружащихся, фантастических существ, в котором отсутствует точка опоры. Изображены не классические обнаженные тела, как было принято, а невероятные гибриды, выходцы из ночных кошмаров, люди-маски, бесплотные и сверхъестественные фигуры. По мнению О. Бенеша, это полотно — взгляд мыслящего и вдумчивого человека на великую жизненную суету, на муравьиную жизнь людей. Человек на картине воспринимается Брейгелем «как часть безликой массы, подчиненной великим законам, управляющим земными событиями, так же как они управляют орбитами земного шара во Вселенной. *Содержанием Вселенной является один великий механизм.* Повседневная жизнь, страдания и радости человека протекают так, как предвычислено в этом человеческом механизме».* Это властный и целостный охват жизни того же ряда, который мы находим и у современников Брейгеля — Рабле и Шекспира. Такое представление о мировом порядке, очевидно, опосредованно связано с получившей распространение идеей механизма Вселенной, проникшей в тот период одновременно в философские системы Т. Кампанеллы, Дж. Бруно и объяснявшей судьбу человеческого рода через подчинение тем же механизмам, которым подчинена и Земля, и небесные тела.

---

* *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями. С. 142.

Приведенные примеры трансформации художественного видения показывают, что подчас неожиданные парадоксы в развитии художественной формы отражают глубоко обусловленные сдвиги в фундаментальных культурных представлениях. Провести параллели между культурной онтологией сознания эпохи и ее специфическими художественными измерениями всегда нелегко, но возможно. Когда удается ощутить эти точки соприкосновения, то перед нами раскрываются признаки, олицетворяющие культуротворческую активность искусства.

Заметный вклад в разработку понятия художественного видения внес еще один представитель немецкой школы искусствознания А. Гильдебранд. В книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» ученый ставил перед собой задачу проследить эволюцию живописи с точки зрения *архитектонической,* понимая ее как изучение способа построения целостной формы. Гильдебранд подчеркивал, что главным признаком такого рода анализа должен быть историзм, а не описательность. Художник может не отдавать себе отчет в предопределенности его лексики устойчивым художественным видением эпохи, «инстинктивная потребность создать из кусков пережитого нами некоторое целое творит и распоряжается отношениями непосредственно из себя, как музыка».

Вместе с тем Гильдебранд утверждает, что, в зависимости от общей ориентации культуры, всегда именно та, а не иная проблема выступает на передний план творчества и разрешается как главная. Исследователь много внимания уделяет тому, чтобы подчеркнуть *историзм типов художественного видения,* которые выступают результатом не просто восприятия, а именно *переработки восприятия с определенной точки зрения.* Однако решение этой сложной проблемы культурно-художественной эволюции формы Гильдебранд видит в том, чтобы разделить все ее исторические модификации на «правильные» и «неправильные». Ученый склоняется к взгляду на художественный процесс как на подготавливающий и вырабатывающий всем своим развитием некие *всеобщие законы художественной формы.* То есть все известные исторические типы видения в своем чередовании служили как бы ступенями к некой абсолютной форме с ее совершенной композицией, оптимальным взаимодействием контрастов и т.п. По мнению Гильдебранда, существует такой тип плоскостного изображения в живописи, который дает иллюзию представления полной формы предмета, и это свидетельствует о «строгой закономерности, поскольку именно определенное представление формы является для всех смотрящих необходимым следствием определенного плоскостного впечатления».*

---

* *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. С. 16.

В самом деле, наблюдается ли в истории изобразительного, музыкального искусства, литературы подобное поэтапное восхождение ко все более емкой и абсолютной форме? В отдельные исторические периоды искусство действительно видело свою задачу в «возделывании» возможностей художественной иллюзии, пыталось соревноваться с убедительностью внехудожественных форм. Однако установки на жизнеподобие как высшую цель искусства всегда были недолговечны. Достижение средствами литературы, живописи, театра максимального чувства телесности, вещественности, осязаемости не означало приближения к конечным целям искусства. Вслед за достигнутыми результатами наступала эра новых экспериментов, поисков, открытий под знаком иных целей. По этой причине невозможно вести речь о каком-либо вневременном «правильном» художественном видении в истории искусства, равно значимом для любых его этапов. Нормативность концепции Гильдебранда контрастирует с принципом историзма, положенным им в основу исследования.

Можно было бы не останавливаться подробно на такой точке зрения, если бы она не была и сегодня достаточно распространенной. Возможность абсолютизировать представления, актуальные для человека той или иной культуры, всегда оказывается

соблазнительной. Очень точно о таком заблуждении сказал в свое время В.А. Фаворский: «Бытует мнение, что есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он некомпозиционен, он просто точно передает натуру. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение рисунка... Такой взгляд представляет, следовательно, рисунок как точную передачу действительности и композицию как особый процесс, почти что трюк, меняющий это объективное изображение в художественно интересное. Взгляд этот самоочевидно ложен...».* Любые исторические типы художественного видения не могут быть оценены как звенья на пути к некоему «классическому способу представления», а должны быть приняты как самобытные модусы, выразившие ментальность своих культур через специфическую художественную целостность, которая имеет самоценное значение. Различие разных типов художественного видения — это различие не достоинства, а различие разных культур с иным взглядом на мир.

---

* *Фаворский В.А.* О композиции//Искусство. 1933. №1/2. С. 1.

Более успешной выглядит попытка **Генриха Вёльфлина (1864— 1945)** объединить разные типы художественного видения в закономерный процесс. Вёльфлин в полной мере отдавал себе отчет в том, что культурная обусловленность сознания в каждую эпоху полагала определенные границы художественной трактовке мира. В этом смысле устойчивые формы художественного видения эпохи имеют общий корень, единую основу с общими формами созерцания в обыденном сознании и внехудожественном мышлении. Если это так, то была бы правомерной попытка на материале искусства шаг за шагом проследить эволюцию разнообразных типов художественного видения, которые, будучи выстроены в закономерную последовательность, могли бы пролить свет на историю человеческого восприятия в целом.

Предприняв такие усилия в известном сочинении «Основные понятия истории искусств», Вёльфлин в конечном счете обнаружил, что чередование принципов художественного видения происходит, *не образуя единого вектора.* Однажды отработанные приемы, которые, как казалось, навсегда отошли в прошлое вместе с породившими их культурами, внезапно воскрешаются более поздним культурным сознанием, вовлекаются в лексику новых художественных эпох как актуальные, смыслонесущие формы. Открытие прошлого на новых этапах истории всегда совершается на иной культурной почве, поэтому заимствованные приемы художественного видения оказываются не тождественны самим себе, не повторяют в точности уже отработанные функции.

Тем не менее сам по себе факт, когда для выражения новых духовных ориентаций эпоха использует уже эксплуатировавшиеся в прошлом способы выражения, свидетельствует о том, что новые эпохи испытывают потребность в оптике, возникшей в далеко отстоящих от них культурах. Данное обстоятельство весьма знаменательно, по-видимому, оно — важный аргумент в пользу концепции историко-культурной целостности художественного процесса.

Подобные «алогизмы» в эволюции художественного языка — его непредсказуемые возвраты к прошлому либо, напротив, радикальные новшества, минующие сразу несколько стадий, — убеждают в том, что феномен самодвижения художественного языка является далеко не единственным фактором эволюции художественного творчества. Искусство в единстве своих культуротворческих и культурозависимых возможностей предстает как начало *обусловливающее* и вместе с тем как начало *обусловленное.* Это свидетельствует об одновременном сосуществовании разнонаправленных обменных процессов между искусством и культурой.

Выявление в творчестве художников, писателей, композиторов общности того или иного типа видения позволяет приблизиться к решению уже упомянутой задачи: построению *истории искусства без имен.* Этапами ее могли бы выступить специфические типы художественного видения, которые в каждую эпоху являются не чем иным, как художественно

превращенными формами менталитета разных исторических эпох. Эта задача интересна и перспективна. Не обнаруживая имен отдельных авторов и хронологии отдельных произведений, представить историю литературы и искусства можно как смену одних типов художественного видения другими.

1. В какой мере общекультурные представления способны влиять на выработку искусством новых приемов художественной выразительности, и наоборот?

2. Каким образом знание ментальных характеристик эпохи может помочь в атрибуции произведений искусства? Почему понятие художественного видения является междисциплинарным — эстетическим и культурологическим?

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов М.В. Композиция в живописи. Исторический очерк. М., 1940.

Арсланов В.Г. Формальная школа в западном искусствоведении. М., 1992.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

Базен Ж. История истории искусства. М., 1995.

Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. М., 1996.

Бенеш О. Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1984.

Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923.

Вальцель О. Сущность поэтического произведения//Проблемы литературной формы. Л., 1928.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1994.

Гайденко П.П. Видение мира в науке и искусстве Ренессанса//Наука и культура. **М.,** 1984.

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1991.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978.

Картины мира в истории мирового искусства. М., 1995.

Конен В.Д. Театр и симфония. М., 1975.

Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М., 1992.

Кузнецова Т.Ф. Картина мира и образы культуры//Культура: теории и проблемы. М., 1995.

Культура, человек и картина мира. М., 1987.

Ревзин Г. Картина мира в архитектуре//Вопросы искусствознания. 1994. № 2-3.

Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. Тематические принципы. М., 1989.

Синтез культурных традиций в художественном произведении. Нижний Новгород, 1996.

Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Фолль К. Опыты сравнительного изучения картин. М., 1916.

Эстетика бытия и эстетика текста. М., 1995.

ГЛАВА 23. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В УСЛОВИЯХ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТОЙЧИВОЙ И ПЕРЕХОДНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ЭПОХИ

Экстатичность и избыточность художественных поисков в переходную культурную эпоху. Вспышки мистицизма, углубленный метафоризм и символика в искусстве переходных периодов; культ интуиции и психологизма. Тенденция к нормативности художественного творчества в устойчивую культурную эпоху; внимание к правилам художественной выразительности, высокий статус мастерства. Классицистский и романтический типы творчества как «вневременные полюсы» художественной эволюции.

Наблюдая изменение типов художественного видения в контексте европейской духовной культуры, можно обнаружить такую тенденцию, как попеременное *чередование устойчивых и переходных культурных эпох.* Наряду с устойчивым периодом, вырастающим в понятие культурной эпохи, в историческом процессе выделяются переходные периоды,

когда данное культурное состояние уже не есть прежняя эпоха, но вместе с тем пока еще не приобрело целостности нового типа. В переходную эпоху проигрываются и вызревают новые способы ориентации, формируются элементы становящейся картины мира. Вариативность возможностей, рождающихся в горниле переходной эпохи, делает ее наиболее интересной для эстетического исследования. Часто наблюдаемые в этот момент хаотические сплетения и сочетания впоследствии вырастают в доминирующую символику и надолго определяют устойчивость языка того или иного типа культуры.

До эпохи Возрождения переходные периоды в истории культуры были сглажены, растянуты на несколько веков. Революционный характер в такие периоды не имел выраженной формы, был приглушен. После Ренессанса границы переходных периодов заметно сужаются, сначала до одного-полутора веков, затем и до нескольких десятилетий, а иногда и меньших периодов, которые в эстетической и культурологической историографии порой даже не всегда фиксируются. Важно отметить и то, что переходные периоды в культуре, начиная с Нового времени, уже не всегда вызывают *одновременный переворот во всех ее областях*. Объем содержания, накопленного европейской духовной культурой к этому времени, был столь велик, что позволил и отдельным ее сферам осуществляться в значительной мере самостоятельно, а не только в унисон с другими. Об этом феномене «самодвижения» духовной и художественной культур уже говорилось в предыдущих главах.

Взаимодействуя необщими смыслами, разные культурные сферы стимулируют друг друга центр духовной жизни переносится то с философии на искусство, то с искусства на политику, то с политики на науку. В переходные эпохи усиливается феномен «контрапункта» художественных стилей, когда их наслоение, часто хаотическое сочетание больше походит не на взаимодополнительность, а на эклектику. Эклектизм художественных поисков в переходные эпохи является результатом доведения до крайнего предела принципов того или иного стиля, сосуществующих одновременно и противостоящих друг другу форм художественного выражения. Если такой системе, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, сообщить небольшой импульс, то быстро возникают новые явления, приводящие либо к углублению кризиса, либо к созданию новых стилей.

Эклектика художественного развития переходной эпохи в известной мере освобождает культуру от *тирании одного стиля,* делает возможным возникновение новых течений в области философии, искусства, политики, науки В свободном эксперименте, в движущихся в разных направлениях стихийных вариациях происходит шлифовка возможностей, заложенных в способах художественного выражения. В этом процессе возможно обнаружение самых неожиданных культурных связей и преемственностей.

Длительность переходной эпохи, как уже отмечалось, может быть различной. Обратимся к выявлению характерных признаков переходной эпохи на примере таких показательных в этом отношении периодов, как XVII в. и период романтизма.

Способность художественной культуры найти в переходный XVII в. такую стилевую форму, как барокко, косвенно свидетельствует о существовании неких констант в восприятии и мироощущении этой эпохи. Главенствующее положение стиля барокко в искусстве XVII в. несомненно. Существенно и то, что этот стиль не ограничивался рамками «национальной принадлежности», а пронизывал буквально все европейские культуры с некоторой хронологической спецификой. Отсюда можно сделать вывод о неслучайности барочного мироощущения в период между Возрождением и Просвещением, об определенном параллелизме и регулярности духовно-художественных процессов Европы, хотя сама продолжительность фазы барокко в каждой национальной культуре была неодинаковой. Во Франции и Англии период барокко был относительно коротким, в Испании, Германии и Центральной Европе, напротив, он длился почти на протяжении двух веков. Это обстоятельство позволяет увидеть в барочном мировосприятии такие качества, которые в тот момент оказались доминирующими не только в художественном, но и в философском и научном творчестве, несмотря на то что ни наука, ни философия целиком в XVII в. не могут быть сведены к стилю барокко.

Глобальная перестройка ценностных установок эпохи, интенсивная работа культурного самосознания сформировали следующие основополагающие черты стиля барокко: видение мира как метаморфозы, акцент на парадоксальности в восприятии действительности, подчеркивание ее ожесточенной динамики, безличной стихийности. Патетика и внутренняя раскованность образного строя барокко, бесконечная вариативность, перетекание и самодвижение его форм сделали этот стиль синонимом самой движущейся, трансформирующейся культуры. В данном смысле *барокко может рассматриваться как вневременное явление, как вечный антитезис классицизму.*

Не случайно многие авторы считают, что всю художественную историю Европы действительно можно описать как попеременную смену состояний художественной нормативности состояниями спонтанности и импульсивности. Иначе говоря, вся европейская история искусств может быть истолкована как *чередование классицизма и барокко либо классицизма и романтизма* (последний отмечен аналогичной чрезмерностью и экстатичностью).

Стиль барокко выступал как принципиальная альтернатива *свободы творчества* — правилам, *фантазии* — реализму, *ощущения бесконечности и незавершенности всего сущего* — строго ограниченным формам. Последовавшее за периодом творчества представителей «трагического гуманизма» (Шекспира, Монтеня) барокко с особой силой выразило крах устойчивой картины мира, девальвацию иллюзорных идеалов Возрождения. Всеми своими средствами оно было устремлено к тому, чтобы развить до предела ощущавшиеся противоречия, вскрыть двуликость действительности, показать, что она в равной степени заключает в себе возможности и ада, и рая.

Умонастроение в XVII в. таково, что трудно найти хотя бы одного автора этого столетия, внутренний мир и произведения которого не отмечали бы противоречивость и раздвоенность. Таковы Мильтон и Кальдерон, Гонгора и Гриммельсгаузен, Гассенди и Бём, Бернини и Караваджо, Фрескобальди и Перселл и другие их современники. Существенно, что традиции предшествующей культуры затрагивают развитие живописи, литературы и музыки XVII в. *в минимальной степени.* Творческий процесс еще не ориентирован на сколько-нибудь определенную положительную программу, отсюда многочисленные вспышки мистицизма, сопровождавшие художественное осмысление неразрешимых противоречий.

В любой переходный период культуры мы наблюдаем его признаки: *дискредитация видимого мира как истинного,* обнаружение «по ту сторону» осязаемого и телесного мира скрытых смыслов. Эти тенденции лишают образный строй искусства былой ясности и определенности. Не случайно поэтому ранее всего, еще во второй половине XVI в., кризис наступил в изобразительном искусстве, в то время как в литературе (Шекспир, Сервантес) еще возможны достижения.

Движение в природе, открытое наукой XVII в. и разрушившее иллюзорно-стройную возрожденческую систему мироздания, воцаряется во всех видах искусств. Естественно, что это ощущение напряженной динамики бытия, разрушавшее прямолинейность и законченность классических форм культуры, наиболее плодотворным оказалось для музыки.

Обнаруживая и воспроизводя в своих произведениях совершенно новый принцип логики, музыкальное искусство закрепляло эти формы взаимопереходов и диалектических связей в сознании современников, оказывая тем самым *обратное воздействие* на динамику процессов в духовной культуре. Контрастность, драматизм, противоречивость такой переходной эпохи, как XVII в., содействовали тому, что музыкальное творчество заняло центральное место среди всей семьи искусств. Такое положение музыки в переходную эпоху далеко не случайно. Столкновение смыслов, противостояние ценностей, трансформация узнаваемого в неузнаваемое — все эти разрушительные признаки, вовлекающие устойчивую картину мира в водоворот превращений и коллизий, вызвали кризисные процессы в живописи и литературе. Однако эти же процессы оказались весьма благоприятными для

музыки, способной обращать пульсирующую напряженность в новые формы движения и развития музыкальной ткани.

По этой причине и в последующие переходные этапы культуры, такие, как романтизм или еще столетием позже (на рубеже XIX—XX вв.), музыка становится ведущим видом искусства, группирующим вокруг себя другие художественные виды, нередко заимствующие у нее композиционные принципы и выразительные приемы. Тяга к подобному синтезу искусств, центром которого выступает музыка, обнаруживает себя и в XVII в. Музыка активно взаимодействует с театром, танцем, словом, помогая им преодолевать дефицит собственной формы, быть носителями полновесного художественного смысла.

Способность музыки оперировать образами-символами, не обращаясь к жестко очерченному предметному содержанию, безусловно, является преимуществом в культурном контексте переходной эпохи. Похожая ситуация складывалась в романтизме. Известная декларация Новалиса «чем больше поэзии, тем ближе к действительности» нацеливала художественное творчество современников на умение добывать сокровенные смыслы косвенным путем, отдавать приоритет видам искусств, ориентированным на глубокую метафоричность и символику. Музыка и лирическая поэзия выступают в романтизме как важнейшие и необходимые формы иносказания духа, дающие возможность прикоснуться к тайне, но не разгадать ее. Те же виды искусств, которые в своем творчестве были связаны с поисками ясной и общезначимой формы (прозаические жанры литературы, театр, изобразительное искусство), *в переходную эпоху переживают состояние кризиса.*

В переходные эпохи усиливается тяга к эксперименту, различным художественным вариациям, поисковым возможностям искусства, что позволяет сделать вывод о возрастании игрового начала в искусстве такой эпохи. Новая художественная норма возникает не столько благодаря сознательным усилиям, сколько путем случайных проб и ошибок, внезапно порождающих новые метафоры и символы. Отсутствие ясной программы дает толчок *интуиции.* Интуитивные поиски существенного и необходимого в духовной жизни переходной эпохи усиливают пристрастие к сочетанию иррационального и чувственного, тягу к диссонансам, к смешению контрастов, трагического и комического. Такая жанровая многосоставность — еще одна характерная черта любого переходного периода в истории культуры. В полной мере она была присуща XVII в. и периоду романтизма, когда патетика и объективность соседствовали с иронией и субъективностью, переплетались гротесковые и трагические образы. Подобный синтез эпического, лирического, комического и драматического отличает «Потерянный рай» Дж. Мильтона, «Похождения Симплиция Симплициссимуса» Г. Гриммельсгаузена, «Странствия паломника» Дж. Беньяна и другие столь же показательные произведения того времени — Конгрива, Сореля и Мольера. Их современник, итальянский историк искусства Э. Тезауро, так сформулировал это отношение искусства к парадоксам времени: «Не существует явления ни столь серьезного, ни столь печального, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку».

Часто свободная игра образами самого различного содержания в искусстве переходной эпохи легко превращалась в абстракцию, в построения изящные, но лишенные содержания. Такие представители умеренного барокко, как, например, Бартоли, осознавали, что «слишком утонченные сравнения поэтов напоминают сновидения больных». Вместе с тем литературное творчество переходной эпохи, не сдерживаемое сколько-нибудь жесткими эстетическими нормами, не могло быть иным. Экспериментируя, оно отбрасывало случайное и преходящее, сохраняло и закрепляло новые содержательно-выразительные приемы художественной образности. Новые находки искусства, балансировавшего на рубеже освоенного и неизвестного, обретали более тонкие измерения в эстетических характеристиках действительности. Вполне понятно, что в условиях отсутствия позитивной программы, остро ощущаемой конфликтности и драматизма окружающего мира художник делал предметом отражения собственные переживания и собственный внутренний мир.

Это свидетельствует, что в переходные эпохи углубляется *психологическое мастерство* художника. Многие из приемов художественного психологизма переходной эпохи

впоследствии подхватываются и ассимилируются художественными системами последующих этапов культуры.

Другая отличительная черта художественного творчества любой переходной эпохи — близость его поисков стихийности природных начал. Подобная тяга к слитности художественно-интуитивного со стихийно-природным обнаруживает себя как в барокко, так и в романтизме. Любопытно, что всякий раз эта творческая спонтанность созидания и разрушения проходит либо под знаком телесности (материальности), либо под знаком духовности; акцент на одном из пределов оказывался неизбежным. Барочная образность растворялась преимущественно в заземленном, материальном начале, романтическая — в духовном.

Природу идеальных миров романтиков, их духовность и вымысел принято оценивать как ответ на практицизм и усредненность социальных форм жизни начала XIX в. Представление о тяжеловесности и вещной материальности барокко сформировалось благодаря во многом пышному развитию одного из центральных искусств этого стиля — архитектуры. Вместе с тем имеются причины, лежащие и в более общих культурных основаниях. Главное заключается в том, что материальный мир, рассматривавшийся прежде как чистая проекция, эпифеномен духовного, в Новое время впервые приобретал права самостоятельности. Культ материального, чувственного, земного, повлекший за собой в литературе и живописи натуралистическую образность в ее разнообразных проявлениях, был осуществлением своего рода нового художественного моделирования мира и человека, специфического самоутверждения человека через нередко жесткие эксперименты с «перемалыванием» вещного.

Степень художественного переживания трагического в переходную эпоху всегда глубже и острее — это также продемонстрировал XVII в. Можно согласиться с тем, что «период конца XVI — начала XVII в. представляет собой после античности высшую точку в развитии трагедийного жанра в западноевропейской литературе прошлого».* Французский классицизм, позже осудивший жанровые переплетения и сведение противоположностей, оказался по сравнению с этим в трагедийном жанре гораздо менее полнокровным и диалектичным. Амплитуда трагедийного разлада и неуравновешенности в эстетике классицизма была гораздо меньше: классицизму была чужда саморазъедающая рефлексия, в нем отсутствовала эстетизация трагедийности. «В известной мере классический стиль чужд трагедийности. Трагедия классицизма — это трагедия здорового духа, трагедия без болезненности. И в этом — отличие лирики Пушкина от поэзии Лермонтова, трагедий Расина от драм В. Гюго».**

---

* *Виппер Б.Р.* О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур//XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 36.

** *Подгаецкая И.Ю.* О французском классическом стиле//Теория литературных стилей Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976. С. 244.

Трагическое в относительно устойчивую эпоху, как правило, принимало поверхностный и аффектированный характер, что ясно ощущалось даже у крупных мастеров. Характерно, что авторы, стремившиеся к созданию эпических образов, но родившиеся в эпоху переходного состояния культуры и не имевшие возможности реализовать свой талант на родине, были вынуждены покидать свои страны и перемещаться туда, где духовный климат культуры мог служить основой и стимулировать традиции так называемого «большого искусства». Именно по этой причине, например, Фальконе переехал в Россию, а Гендель переместился из Германии в Англию, где и творил до конца своих дней.

Пришедший на смену барокко и утвердившийся во Франции в XVIII в. стиль рококо некоторые исследователи оценивали только сквозь призму гедонистических начал, как «выродившееся» барокко. Такой взгляд не вполне верен. Надо иметь в виду, что после долгих лет переходных процессов в культуре Франция сразу была не в состоянии дать

своему искусству единую положительную программу. Искусство интерьера, архитектуры, живописи эпохи рококо заметно теснится обретающими зрелость драматургией и литературой, выполнявшими центральную культуротворческую миссию в эпоху классицизма. Расцвет этих видов искусств во многом сопрягается с расцветом дидактики и рационализма в философских концепциях просветителей, оказавших влияние на тяготение искусства к повествовательности и литературности. В совокупности с социальными факторами функционирования искусства того времени — развитой дворцовой церемониальностью, разнообразными ритуалами, подтверждавшими место в сословной иерархии, — новые веяния культуры сделали доминирующим театральное искусство.

Таким образом, существенным признаком относительно устойчивой эпохи является доминирование *изобразительной группы видов искусств:* литературы, живописи, театра. Театральность не только как ведущий художественный принцип, но и черта поведения и мироощущения европейского человека XVIII в. (Франция, Англия, Россия) была выражением *публичности* как нового условия бытования искусства и его восприятия. В XVIII в. берет свое начало традиция устройства публичных выставок, салонов. Театральный принцип отчетливо прослеживается и в других видах искусств того времени. К примеру, Ватто и Хогарт в своих живописных произведениях постоянно обращались к темам и методам театра. Нетрудно заметить, что композиция многих живописных композиций в XVIII в. оказывалась аналогичной сценической, а групповые сюжеты напоминали тщательно разыгранные мизансцены.

Подытоживая анализ тенденций художественно-стилевого развития в контексте относительно устойчивой и переходной культурной эпохи, можно наметить полюсы указанных тенденций в приблизительной таблице. Разумеется, она достаточно условна и схематична, поскольку фиксирует только крайние тенденции развития искусств. Тем не менее ее основные эстетические измерения могут дать представление о константах развития и функционирования искусства в условиях культурной динамики либо, преимущественно, в статике вплоть до начала XX в., когда существенно меняется не только состав видов искусств, но и социокультурные факторы их бытования.

Относительно устойчивая культурная эпоха	Переходная культурная эпоха
Представление о мировом порядке (картина мира) как устойчивом	Представление о мировом порядке как противоречивом и подвижном
Позитивная мировоззренческая программа — стабильность и целенаправленность социальной	Шаткость мировоззренческих позиций, высокая амплитуда социально-психологических колебаний
Преимущественно объективный тип художественного творчества Ориентация на рациональное, осознанное в творчестве, вера в абсолютную силу разума	Преимущественно субъективный тип художественного творчества Попытка сблизить творческий процесс с природной стихией, усиление внимания к интуитивно-эмоциональному, непредсказуемому
Внимание к законам и правилам художественного выражения, высокий статус мастерства.	Приоритет спонтанных способов художественного самовыражения
Доминирующее положение в культуре изобразительных видов искусств (литературы, театра, изобразительного искусства — живописи и скульптуры)	Доминирующее положение искусств (музыки, архитектуры, лирической поэзии, балета)
Использование специфических видовых выразительных средств	Активное взаимопроникновение выразительных средств разных видов
Чистота жанров Преимущественная пластичность	Тенденция к синтезу искусств Преимущественная живописность

художественного образа	художественного образа
Относительное единство сущности и явления в художественном образе	Углубленная метафоричность и символика художественного образа.
Приоритет эпических и героических форм	Приоритет иронического начала
Монументальность художественных образов	Интимность, разговорность художественных образов

1. Какие качества классицистского и романтического типов творчества дают повод представить их как два полюса, чередующихся в процессе художественной эволюции?

2. Чем обусловлен приоритет монументальных, эпических и героических художественных форм в относительно устойчивую культурную эпоху?

ЛИТЕРАТУРА

Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975.

Горбунова Т.В. Природа художественных идей. Искусство в системе общественного сознания. Л., 1991.

Грибулина Н.Г. История мировой художественной культуры. Тверь, 1993. Ч. 1,2.

Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда// Вопросы искусствознания. 1996. № 2.

Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Исторические типы рациональности. М., 1996. Т. 1.

Кантор В. Артистическая эпоха и ее последствия//Вопросы литературы. 1997. Март—апрель.

Кривцун О.А. Ценности культуры и судьбы искусства. М., 1989

Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992.

Муратов П. Образы Италии. М., 1994.

Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

Русская художественная культура конца XIX — начала **XX** века. М., 1968-1980. Кн. 1-4.

XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

Теория литературных стилей: Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976.

Хансен-Лёве А. Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме//Lotman-70. Тарту, 1992.

Шмаков В.С. Структура исторического знания и картина мира. Новосибирск, 1990.

Эткинд А. Содом и психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996.

Якимович А. К. Барокко и духовная культура XVII века//Советское искусствознание. 1976. № 2.

ГЛАВА 24. АКТУАЛЬНЫЙ ВИД ИСКУССТВА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Механизмы «передислокации» видов искусств в зеркале культурологии искусства. Взаимодействие рационального и нерационального в культуре как фактор миграции видов искусств. Причины возвышения изобразительной и неизобразительной групп искусств в относительно устойчивую и переходную культурную эпоху.

В каждую историческую эпоху среди многообразия художественных практик можно обнаружить *актуальный вид искусства,* способный с наибольшей полнотой выражать существо культурного самосознания и психологии своего времени. При этом оказывается, что способы художественного высказывания и лексика других видов искусства, как правило, тяготеют к специфическим выразительным приемам актуального вида. Данные факты ставят перед нами вопрос о той роли, которую играл актуальный вид искусства не только в рамках семьи искусств, но и в контексте культуры в целом. Выявление общекультурной роли актуального вида искусства может прояснить картину закономерностей исторической динамики видов искусств.

В 20-х и 30-х годах в отечественной эстетике подобную задачу ставил перед собой И.И. Иоффе в работах «Культура и стиль» (Л., 1927) и «Синтетическая история искусств» (Л., 1933). Исследователь исходил из того, что «непереводимость языка одного искусства на язык другого есть доказательство не автономной специфики, а органической целостности художественной культуры».* Иоффе пытался вывести динамику видов искусств из особенностей общего познавательного процесса, хотя в духе своего времени абсолютизировал данный фактор художественного развития, ограничиваясь им.

---

* *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. XVI.

Аналогичные цели воодушевляли и другого отечественного исследователя — П.Н. Сакулина, известного такими фундаментальными трудами, как «Синтетическое построение теории литературы» (1925), «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей» (1928). Ученый сосредоточил свои усилия на разработке теоретической модели движения литературного процесса, эволюции его литературных жанров. Методологические принципы, на которых, по мнению П.Н. Сакулина, можно было бы построить всю историю русской литературы, базировались на понимании им типологии общеисторического процесса как результата подвижной иерархии ведущих форм духовного творчества.

Культурологические подходы к изучению искусства, использовавшиеся И.И. Иоффе, П.Н. Сакулиным, Т. Манро, А. Хаузером, получили развитие в современной эстетике. Наиболее плодотворными были усилия, связанные с обоснованием необходимости типологического изучения культур. Выявляя определенную культурную общность, специалисты обосновывали ее органическое единство, определяли «центрирующие идеи» этой общности как внутренние принципы данного типа культуры. Мысль о неповторимом характере каждого типа культуры как целостного единства разрабатывалась Л.М. Баткиным, по справедливому мнению которого «понятие «стиля» или «типа» культуры посягает на целостно-человеческое духовное содержание». Близкой позиции придерживался Ю.М. Лотман, рассматривавший каждый культурный тип не в качестве этапа на пути к последующему, а как уникальное образование со своими внутренними имманентными правилами. В ряде работ Д.С. Лихачева, А.Ф. Лосева, С.С. Аверинцева анализируется, как общие характеристики культуры преломляются в жизни искусства, выводя на передний план либо какой-то вид искусства, либо его жанр.

Если задаться вопросом о *субстанциальном ядре искусства,* сохраняющем свою природу на протяжении всех исторических трансформаций художественного творчества, можно прийти к выводу, что оно состоит в *переплавленности рационального и нерационального,* позволяющей искусству выражать не только сознание, но и подсознание культуры, подтверждающей его репутацию как всеохватной или культурно-типичной деятельности.

Как отмечалось, возникновение переходных эпох стимулируется кризисом прежней картины мира, усилением «рационалистического недоверия к рационализму». Художественное творчество преодолевает переломные эпохи специфическими средствами: гибко перегруппировывает свои силы, откликается определенным актуальным видом искусства. В периоды кризиса культуры можно говорить о *несоответствии средств и целей художественного творчества:* в это время стремление к осуществлению адаптивной функции способствует усилению внимания к области нерационального, культивированию смелого эксперимента, парадокса, обогащению языковой интеграции разных видов искусств. Вместе с тем, в отличие от других форм духовной культуры, задача искусства не сводится к изживанию сферы нерационального. Невербализуемый фермент не является сторонним, служебным для искусства, а, напротив, внутренне присущ художественному творчеству. Он служит выражением его самобытности и эвристической силы. В этом — залог постоянного

восхождения искусства к освоению всей полноты духовного самочувствия человека. Изучение процесса взаимодействия рационального и нерационального в культуре дает возможность проследить причины возвышения и нисхождения отдельных видов искусств, оценить этот механизм как фактор миграционных процессов в семье искусств. Периоды ломки и пересмотра в культуре бытующих форм характеризуются процессами интенсивнейших поисков и брожения. От относительной устойчивости все формы духовной жизни переходят в экстатическое состояние. В активное осознание ситуации включается и искусство, мобилизуя свои возможности генерирования новых смыслов, извлекая из сферы еще неосвоенного новые образы, воплощающие явные и неявные стороны бытия. Все виды искусства существуют в одном социально-психологическом климате. Вопрос же состоит в том, почему для некоторых видов художественного творчества экстатическое состояние общественной психологии становится более благоприятным, а для других — менее.

Рождение новых художественных символов, вмещающих невыразимое новое содержание, невозможно на предвычисленной, логической основе. В этом заключается причина того, что искусство вовсе не заинтересовано лишь в «изживании» нерационального, переводя его в разряд рационального; напротив, оно постоянно стремится изыскивать и сохранять эту сферу, иметь в своем составе не до конца проясненное, невербализованное как среду, питающую эмоционально-импульсивную, интуитивную сторону духовной жизни человека.

Для прояснения обозначенных теоретических положений обратимся к конкретной художественно-морфологической картине, складывавшейся в Европе в XIX в. Несмотря на то что этапы развития европейской культуры в государствах этого региона несинхронны, тем не менее даже на таком сравнительно небольшом историческом участке обнаруживаются достаточно явные закономерности художественного творчества. Прошедшее столетие вместило в себя такие разнородные направления, как романтизм, критический реализм, натурализм, импрессионизм, символизм и некоторые другие. Оно продемонстрировало то десятилетиями длившиеся периоды относительной стабильности художественного развития, то резкие вспышки и повороты.

Проследим иерархию искусств в романтизме. Широко известна тяга романтиков к мифологии, религии, средневековью. Бегство их в далекие исторические эпохи было не чем иным, как потребностью расширить горизонты художественной рефлексии, направить свой взор на предмет, содержание которого несет в себе недосказанность, неверба-лизуемость смыслов, в котором нет отчетливой границы между вымыслом и реальностью. Образный строй художников-романтиков — Тика, Новалиса, Гофмана, Мюссе, Жерико, Шопена, Делакруа и других — отмечен динамической напряженностью, психологической задушевностью, изощренной фантазией, смелыми экспериментами в области формы. Эмоционально-мятежные порывы романтиков могли быть наиболее полно воплощены в *непластических искусствах.* Отсюда лидирующее положение в динамике видов искусств *музыки и поэзии.* Актуальность этих искусств для романтической эпохи отмечена как ее собственными теоретиками, так и последующими исследователями.

Поиски идеального духовного содержания, по отношению к которому весь изобразительный план выступает в качестве подчиненного, повлек за собой *лиризацию* способов художественного выражения буквально во всех видах искусства. Не случайно поэтому именно музыка с ее эмоциональностью, неизобразительной природой, глубоко личностным воздействием занимает в этот культурный период ведущее положение, она мыслится как чистое выражение духовного начала, составляющего сущность искусства.

В повествовательно-изобразительных формах драматического спектакля, картины, романа, скульптуры романтизм чувствовал себя скованным, заземленным. Невыразимость и безотчетность музыкальных страстей романтики стремились культивировать и в других видах искусств: влияние музыки проявилось в ослаблении сюжетного начала в литературе (Новалис, Сенанкур), в насыщении поэзии музыкальностью ритмов и интонаций («омузыкаленное слово»), в приемах «лиризации драматургии» В. Гюго, «готизации»

архитектуры, которая в силу своей пластической определенности ставилась романтиками на низшую ступень иерархии искусств.

Подобное экстатическое, поисковое состояние культуры вскоре сменяет другая линия. Быстрый прогресс естественных наук в буржуазном обществе, распространение философии позитивизма, усиление индивидуалистических начал вносили существенную перестройку и в самосознание духовной культуры, обращали ее взор к реальной практике общественных отношений. Дух предприимчивости, инициативы, активных действий вызывал потребность всесторонне прозондировать реальные возможности личности, ее роль в системе многообразных общественных связей, кажущуюся беспредельность потенций. Вряд ли поэтому можно признать случайным тот факт, что в период зрелого буржуазного общества в разных странах Европы складывается иная, чем в романтизме, иерархия искусств. «Передислокация» видовых и жанровых форм на этом этапе происходит *в пользу литературы,* а именно ее прозаических форм — романа и повести. Раньше или позже, но в каждой европейской стране можно выделить период так называемой *«писательской эпохи»* — господства критического реализма. В отличие от «бури и натиска» романтизма «писательская эпоха» была нацелена на трезвый и пристальный анализ разнообразных прозаических коллизий, «тысячи сложных причин», формирующих поведение человека.

«Литературоцентристская» ориентация видов искусств того времени как нельзя более соответствовала духу культуры, погруженной в анализ человеческого поведения, конкретных обстоятельств. В романе отдельный человек больше уже не есть только представитель определенной группы, он обретает свою собственную судьбу и индивидуальное сознание. Изображение человека в романе через сложные формы жизненного процесса, полифонизм, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, оказались наиболее подходящими для раскрытия и воплощения в его образах нового типа мироощущения. Наследуя реалистические традиции XVII и XVIII вв., роман, безусловно, впитал в себя динамизм и богатство психологических оттенков, присущих романтическому искусству.

Влияние литературы как актуального вида искусства второй четверти **XIX** в. проявилось и в попытке других искусств усилить в себе *сюжетное, повествовательное* начало. Обращает на себя внимание усилившееся в тот период единение музыки и поэзии, широкое сочинительство *программной* музыки (Э. Григ, Ф. Лист, Г. Берлиоз, М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский).

Можно отметить и типологическую общность в этот период в способах выражения литературы и живописи. Найденные литературой приемы были подхвачены и развиты в жанре бытовой картины, портрета с их вниманием к отдельной детали на фоне обилия персонажей (к примеру, живопись передвижников), с воспроизведением действия, движения, развития. «Перетекание» приемов композиции, сюжетного развития живописных и литературных произведений было отмечено и в художественной культуре Англии. Так, сопоставление произведений Хогарта и романов Филдинга позволяет сделать вывод о том, что «в общем контексте литературного процесса творчество Хогарта воспринимается как один из истоков английского реалистического романа».* Подобные суждения были характерны и для самих английских теоретиков; так, Ч. Лэм, оценивая творчество Хогарта, заметил: «На все другие картины мы смотрим, его гравюры — читаем».

---

* *Михальская Н.П.* Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии//Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 183.

Свидетельства, проливающие свет на «писательскую эпоху» с ее ясной рационализированной творческой программой, позволяют увидеть в ней отражение относительно устойчивого умонастроения, установки на испытание человеком своих практических сил, увлечения научно-техническим прогрессом. *В каждый подобный период*

истории на авансцену выходят пластические искусства с их ориентацией на изобразительность, на анализ всех аспектов реального мира.

В зависимости от особенностей эпохи, характера преемственности и культурных традиций в качестве актуального вида искусства в период превалирования рациональных начал в культуре могут выступать либо *литература,* либо *живопись,* либо *скульптура* (ср. с относительно стабильными периодами общественно-культурной ситуации Возрождения и античности). Господствующая тенденция в это время в искусстве — осознать эпоху в образах самой эпохи. Воспроизводство устойчивой нормативности общественного сознания и психологии, как правило, способствует и некоторой нормативности художественного творчества.

Нельзя не обратить внимание и на такую закономерность: периоды кризисов, господства нерациональных начал в культуре вызывают к жизни *усиление экспериментально-поисковых сторон творчества,* выдвигая в качестве актуального вида *неизобразительные искусства— музыку, лирическую поэзию* либо *архитектуру.*

Как мы уже убедились, в «чистом» виде ни один из этих этапов в истории не проявляется. Кроме того, в периоды низвержения традиций, как и относительно устойчивого их воспроизведения, никогда не копируются предшествующие аналоги. В истории художественного освоения мира действует принцип социальной памяти, который проявляется в том, что ни один вид искусства на протяжении своей исторической жизни не является тождественным самому себе. Возобновляя в истории свою роль актуального вида искусства, и музыка, и литература, и живопись, и сценическая драма всякий раз оказываются в качественно новых отношениях и неповторимой системе взаимосвязей как внутри семьи искусств, так и в общем социокультурном контексте. Под влиянием этих связей происходят процессы обогащения и шлифовки выразительных приемов каждого вида искусства, «перерастание» ими собственных границ.

1. В силу каких причин взаимодействие рационального и нерационального в культуре выступает фактором миграции видов искусств?

2. Приведите примеры, когда один вид искусства втягивает в орбиту своих специфических художественных приемов другие виды искусств.

ЛИТЕРАТУРА

Автономова Н.С. Рассудок. Разум. Рациональность. М., 1988.

Батракова С.П. Художник переходной эпохи//Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984.

Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.

Каган М.С. Художественная культура XIX века: Морфологический аспект//Художественная культура в капиталистическом обществе. Л., 1986.

Кривцун О.А. Актуальный вид искусства в истории культуры//Проблемы методологии современного искусствознания. М., 1989.

Кизима В.В. Культурно-исторический процесс и проблема рациональности. М., 1985.

Малахов В.А. Искусство и человеческое мироотношение. Киев, 1988.

Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси,1984.

Мудрагей Н. Рациональное и иррациональное. Историко-теоретический очерк. М.,1986.

Разум и культура. М., 1983.

Сарабьянов Д. Русское и советское искусство. 1900-1930//Париж—Москва, 1900-1930. М., 1981.

ГЛАВА 25. ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДРАМАТИЗМА КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОТИВОРЕЧИЙ

Драматизм как наджанровый признак искусства, способ претворения социокультурных и художественных противоречий. Драматическое начало в

художественном формообразовании разных эпох. Культурно-историческое своеобразие типов художественного драматизма. Драматизм как художнически выверенное «искусство нагнетания» и драматизм как эклектика разбившейся формы.

Вопрос о способах претворения противоречий реального мира в искусстве очень сложен, что связано прежде всего с семантической многоплановостью художественного содержания и формы. Специфический образный строй, тип конфликта — эти элементы художественного содержания в некоторых случаях свидетельствуют о *параллельности* противоречий реального мира и их художественного воссоздания. Вместе с тем природа художественного обобщения такова, что в самих по себе образах, типах сюжетов и конфликтов далеко не всегда проявляются противоречия действительности. Для их постижения особое значение имеют тонкие нюансы сопряжения образов, логика (и алогизмы) композиции, принципы взаимодействия целостной структуры произведения с его отдельными элементами, сознательно достигаемое противоречие формы и содержания, т.е. все то, что, как хорошо знает каждый искусствовед, привносит важные смысловые штрихи в имеющиеся образы, обнажает многослойность внешне невидимых противоречий, перемещает основной конфликт в глубокий подтекст произведения.

Не сама по себе тема, не тип конфликта, не строй образов создают полнокровное произведение, способное жить в веках. Особый «пульсирующий» смысл в произведение привносит его *способ* художественного претворения данной темы и конфликта. Выстраивание отношений между всеми элементами художественного целого в любую эпоху предполагало достижение *говорящего напряжения.* Способы, с помощью которых художник добивался драматической выразительности художественной формы, несут на себе печать исторической обусловленности.

Феномен художественного драматизма обнаруживает разные лики в произведениях Эль Греко, в творениях Вагнера, в пьесах Чехова. Драматическое начало, проявляющееся в разных видах искусств, позволяет вести речь о драматизме в искусстве как *общем наджанровом признаке,* не тождественном драме как роду литературы. Очевидна и пограничная характеристика художественного драматизма, являющегося, с одной стороны, воплощением особого мироощущения, с другой — *исторически своеобразным способом организации всех элементов произведения в выразительное целое.*

Разные способы воплощения драматического мироощущения в музыке, изобразительном искусстве, литературе, театре позволяют проследить, как изменялись формы художественного драматизма в связи с углублением возможностей художественного освоения социокультурных противоречий. Художественный драматизм каждой эпохи в широким смысле отражал то общее, что было присуще всем различным по характеру и способам разрешения конфликтам: он мог достигать в искусстве трагедийной остроты, мог воплощаться в форме «серьезной комедии» (Дидро), мог выявляться через подтекст .произведения, мог даже опровергаться оптимистическим или комическим снятием противоречий. Однако во всех случаях характер драматизма в искусстве позволяет ощутить ту *ось, которая выражает особый тип сопряженности художественного и социокультурного,* характер преломления противоречий реальной жизни в образной ткани произведения.

Дифференцируя формы проявления драматизма в искусстве, следует различать напряженность как свойство, *внутренне присущее* художественному образу и произведению в целом, и напряженность, *превосходящую эстетически общепринятый уровень,* отражающий остроту действия социокультурных противоречий, порой в кризисной для искусства форме. Принцип контраста, противоречивости отличает не только свойства художественной формы. Он присущ, как известно, и объективному миру, а также отличает процессы человеческого мышления, чувственности, восприятия, деятельности. Наиболее адекватное восприятие рождается через сопоставление, столкновение, взаимодействие противоположных начал и их оценку. «Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие», — точно заметил Ф.М. Достоевский.

Художественное творчество как событие реального бытия хорошо знает все богатство выразительных возможностей, связанных с использованием приемов контраста. «...Движения вне сопротивления материала нет», — утверждал Б. Асафьев, обобщая приемы композиции в различных музыкальных формах. С полным основанием этот принцип взаимодействия контрастов можно отнести и к закономерностям оформления содержания в живописи, архитектуре, театре, литературе, а также в новых видах искусства — кино, фотографии и т.д.

Новые уровни понимания драматизма действительности влекли за собой и перестройку самих форм построения искусства трагедии, системы поэтической речи героев. Так, если в древней комедии действие не развивается, «оно не знает нагнетания, не идет поступательно, не достигает апогея и не падает» (О.М. Фрейденберг), то в Новое время — иначе. Одно из принципиально новых качеств сценического действия произведений Шекспира — их непрерывность. Напряженное, насыщенное действие разворачивается в контрастных эпизодах, перемежается патетическими и комедийными сценами, непрерывность развития сюжета сохраняется и в случае перенесения действия из одного места в другое и т.д.

Таким образом, новое понимание источника противоречивости бытия рождало и новые приемы его художественно-драматического воплощения в традиционных жанрах искусства. Обратим внимание на важное обстоятельство: всякий предшествующий этап художественного раскрытия противоречивости в характерах героев по отношению к последующему периоду, как правило, утрачивает свои драматические качества, выступает в виде наивно-целостных представлений. С точки зрения измерений нового восприятия, дисгармонии и противоречия прошлых художественных форм часто выглядят едва ли не мелодраматическими, гораздо более простыми, а подчас и обедненными представлениями о мыслимых сложностях бытия.

Такой ретроспективный взгляд позволил М.М. Бахтину сделать достаточно категорический вывод о том, что «все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали. Поэтому в рамках романа возможны были наивная и целостная поэзия, лирика, поэтический пейзаж. Им (героям до Достоевского) еще доступны уголки земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда».* По этой причине Печорин при всей его сложности и противоречивости представляется Бахтину цельным и наивным по сравнению со Ставрогиным.

---

* *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 343.

Существует ли закономерность в том, что переходные процессы в социальной психологии ознаменованы нарастанием драматического начала? Безусловно. Однако возможность генерирования новых смыслов происходит в искусстве далеко не сразу и не безболезненно. Отвергая предшествующие стереотипы, испытанные каноны художественного этикета, сфера социальной психологии переходит в экстатическое состояние. Само по себе социокультурное состояние, уже утратившее прежнее целостное основание, но еще не нашедшее нового, сохраняет напряженный драматизм психики и сознания, необычайно интенсифицирующий действие рефлексии. Главное отличие художественного драматизма переходной эпохи от драматизма устойчивого этапа развития культуры состоит в том, что первый олицетворяет тип драматизма, вышедшего из-под контроля художника. Это драматизм не сознательного художественного напряжения, не целенаправленного «искусства нагнетания», построения сюжета и т.д., а драматизм *разбившейся формы,* интуитивно ищущий и обретающий свои новые возможности. Случайность, эклектика, кричащие противоречия и алогизмы — характерные признаки образной системы и выразительных средств, находящихся в процессе брожения и вызревания.

Различная степень широты исторического видения обусловливает возможность одновременного *сосуществования* разных форм драматизма в искусстве одной эпохи.

Можно сослаться, к примеру, на принципиальное различие утверждающего драматизма музыкальной формы Бетховена и нервного, ломкого, импульсивного драматизма музыки романтиков. Драматизм Бетховена в чем-то родствен повышенному эмоциональному тонусу, заданному культурными завоеваниями просветителей, их уверенностью в торжестве гуманизма. В отличие от «раздражения», «нервозности», «чувственности» музыкального симфонизма романтиков как стимула их интонационного напряжения, бетховенский драматизм несет в себе страстность, пламенный пафос, гнев. Его произведения завершает не просто формальная тоника, а тоника «твердого убеждения, тоника как «напряженная устойчивость».*

---

* *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 284.

Вместе с тем было бы неверным считать, будто новые музыкальные построения Бетховена, обогащенные сложными контрастами, оказали плодотворное воздействие на последующее музыкальное мышление, а художественный опыт романтиков остался невостребованным. Процесс художественного наследования весьма специфичен и строится по особым законам, отличным от законов других сфер культуры. Большую ценность имеет здесь и *художественный опыт заблуждений,* сам процесс «разведки», на первый взгляд кажущийся безрезультатным.

Проследим конкретные формы воплощения художественного драматизма в духовной культуре конца XIX — начала XX века. Драматизм переходной эпохи рубежа веков возник как реакция на нежизнеспособность прежнего культурного основания. Явно и красноречиво дыхание времени сказалось и в тенденциях развития музыкального, в частности, оперного искусства. Характерно, что уже веристская опера (П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Д. Пуччини), освобождаясь от музыкально-сценических штампов, стремится превратиться в экспрессивную драму, способную воплотить новую логику развития сценических образов, близкую обычному «жизнеподобному» действию. Непрерывное движение и изменчивость новой картины мира блестяще воплотил в оперном творчестве Р. Вагнер. Открытия его оперной реформы были подхвачены дальнейшим развитием европейской музыкальной культуры. Динамизируя оперное действие, композитор размывал грани архитектоники завершенных номеров, формировал сквозную непрерывность действия. «Вагнер мучает по целым актам, не давая ни одной каденции», — писал Н.А. Римский-Корсаков. В одном из самых примечательных произведений Вагнера — «Тристане и Изольде» — усилия мысли композитора направлены к тому, чтобы добиться максимально длящейся напряженности, незатухающего страстного воздействия путем «оттягивания» появления тоники всеми имеющимися средствами. Нескончаемое продолжение, вариативность, «прорастание» открытых лейтинтонаций — все это были, по сути, приемы художественного воссоздания текучести и непрерывности новой картины мира, устранения от однозначности, формальной завершенности.

Источником драматизма и одним из ведущих стимулов развития, поисков театрального искусства была необходимость преодолеть возникший в сознании и восприятии распад явления и сущности, найти средства, с наибольшей полнотой воссоздающие весь потаенный смысл переживаемой эпохи, квинтэссенцию ее сущности. К достижению этих целей театр двигался в двух направлениях. «Новая драма» (Г. Ибсен, Г. Гауптман, А.П. Чехов), отметая все предшествующие приемы построения сюжета и «искусства нагнетания», стремилась, в какой мере это было возможно, «слиться» с будничным, бытовым течением жизни. Здесь отвергались традиционные приемы завязки, кульминации, развязки в организации драматического действия. Драматизм «новой драмы» рождался на основе художественного воспроизведения двойственности окружающего мира, через осознание *несоответствия* внешне непримечательной повседневности и ее остро-конфликтного содержания.

Если в течение всей предшествующей истории театра напряженность и драматизм спектакля находились в зависимости от динамики развертывающегося действия, его

композиции, ритма, то в постановках «новой драмы» такая напряженность достигалась вне действия — намеками, загадками, вопросами, паузами и т.д. Напряженность в этих пьесах возникает уже с открытием занавеса, хотя ничего еще и не произошло.

К такому типу драматизма были близки и некоторые произведения изобразительного искусства того времени, выявлявшие контрастность видимого мира, наполнявшие повседневные банальные образы превосходящим их конфликтным содержанием. К их числу можно отнести некоторые произведения И.И. Левитана, занимающие, по признанию многих искусствоведов, такое же место в живописи, как произведения А.П. Чехова в литературе.

«Главная прелесть (и прямо даже смысл) известных музыкальных произведений, — утверждал А.Н. Бенуа, — в том, что заключения их не безусловны, но остаются как бы вопросами, энигмами, оборванными на полуслове речами». Большое распространение в сценическом искусстве получают символистские произведения М. Метерлинка, Ст. Малларме, С. Пшибышевского. Обращение символистской драматургии к нарочитой недосказанности, интуитивному постижению «тайны бытия», к легендам и мифам сопровождалось специфическим сгущением драматических тонов, знаменующих приближение неотвратимой роковой развязки. Характерные приемы символистского спектакля — холодная чеканка слов, падающих, «как капли, в глубокий колодезь», «трагизм с улыбкой на лице», «пластика, не соответствующая словам», и т.п., — были подсказаны самой поэтикой этого направления, варьировавшего мотивы таинственного рока и играющего людьми как марионетками. Драматизм символистской драмы — это драматизм зыбкости и непрочности реального существования, уход в отрешенность, от которой у зрителя «непонятный ужас колотился, царапался в сердце» (А.М. Ремизов).

Проигрываемые искусством возможности выражения художественного драматизма в кризисные периоды культуры не проходят зря. Вызвав поначалу эклектику художественных форм, взорвав традицию, драматизм художественного мироощущения необычайно усиливает интенсивность поисков художественного творчества. От стихийного и во многом хаотичного нагнетания диссонансов и контрастов искусство переходит к их более или менее осознанному художественному воспроизведению. Многократно проигранные новые художественные приемы и средства входят в действующий творческий арсенал, изменяя как критерии художественности, так и саму человеческую чувственность.

Сошлемся, к примеру, на серьезные сдвиги, произошедшие в музыкальном ладогармоническом мышлении к началу XX в. Интонационное взаимодействие, отступающее от традиционной логики разрешения *из неустоя в устой,* допускающее целые последования неустойчивых созвучий, которые прежде использовались весьма осторожно, теперь получают новую жизнь (К. Дебюсси, Р. Штраус, отчасти Н.А. Римский-Корсаков). Эти средства, казавшиеся ранее «неудобными» для слуха, позволили значительно усилить сложность интонационного конфликта, обогатить взаимодействие антагонистических сфер. В симфоническом мышлении и опере XX в. утвердилась новая «фоника», связанная со смелым использованием радикально новых созвучий: целотонной гаммы с системой увеличенных, уменьшенных и даже цепных ладов, системы тритонов, политональных наложений, уплотненных модуляций, позволявших воссоздавать сложные формы импульсивности, взаимодействия. Причем музыкальные выразительные средства, которые прежде использовались только как «злая» фоника (например, в марше Черномора, построенном на основе целотонной гаммы, в опере «Руслан и Людмила» М.И. Глинки), теперь широко используются для музыкальной характеристики положительных сил и персонажей.

Те же самые процессы можно отметить, наблюдая взлет и становление новых приемов графического искусства Е.Е. Лансере, И.Я. Билибина, М.В. Добужинского. Их многообразные эксперименты, сформировавшиеся в лоне порой скандальных художественных исканий «Мира искусства», впоследствии переросли в бесспорные художественные открытия. Таким образом, те контрасты, алогизмы и диссонансы художественной формы, которые поначалу выглядели кричаще, постепенно нашли свое

место в общем ряду художественно необходимых выразительных средств. Их значение изменилось: из спонтанно-стихийных формальных средств они превратились в устойчивую семантику приемов отражения новой культурной эпохи.

Выявление закономерностей усиления и нисхождения художественного драматизма как «мерцающего» признака культурной доминанты эпохи позволяет понять причины ускорения и замедления процесса формообразования в искусстве, значение самого художественного творчества в преодолении общего драматизма культурного сознания переходной эпохи. Изучение разных форм художественного драматизма помогает уяснить историческое своеобразие и характер противоречий определенной ситуации культуры (особенно в переходную эпоху); обнаружить исторически обусловленные способы их разрешения; вскрыть типологию, инвариантные формы художественного формообразования; понять специфику последующих творческих процессов в искусстве.

1. Что побуждает искусство обновлять приемы претворения драматического мироощущения?

2. В какой мере выражение средствами искусства социокультурных противоречий способно оказывать влияние на обогащение художественного языка?

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А. Теория драмы от античности до XVII века. М**.,** 1971.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Булатов В.А. Диалектика и культура. Киев, 1984.

Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923.

Волькенштейн В. Драматургия. М., I960.

Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.

Зиммель Г. Конфликт современной культуры. Пг., 1923.

Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.

Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

Лосев А.Ф. Трагическое//Философская энциклопедия. М., 1971. Т. 5.

Теория драмы. Харьков, 1911.

Унамуно М. Трагическое чувство жизни//Вопросы философии. 1981. № 10.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Чернова Т.Ю. О понятии драматургия в инструментальной музыке//Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3.

Шоу Б. О драме и театре. М., 1963.

Штейгер Э. Новая драма. СПб., 1902.

Яранцева Н.А. Эстетическая природа драматизма в искусстве. Киев, 1967.

Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971.

ГЛАВА 26. ИСКУССТВО И ЦЕННОСТНЫЕ ФОРМЫ СОЗНАНИЯ

Нередуцируемость художественного содержания. Опосредованный характер взаимосвязей искусства с другими формами творчества. Искусство и мораль. Особая роль негативных образов в истории искусства. Художественное и религиозное сознание: общее и особенное. Взаимодополняемость художественного и философского творчества.

Взаимные связи искусства с этикой, философией, религией не могут быть сведены к какой-либо единой формуле. Исторический контекст взаимодействия искусства с ценностными формами сознания показывает, что эти сферы духовной деятельности то максимально сближались, то развивались в оппозиции, но никогда не поглощались друг другом. Этические доктрины, политические движения, религиозные конфессии в стремлении распространить и утвердить свои идеи всегда так или иначе старались заполучить в союзники искусство. Художественное творчество, в свою очередь, также проявляло

внимание к этическим концепциям, находило питательную почву в религиозном, философском содержании. В целом внимание к искусству со стороны политики, этики, философии, религии было гораздо более заинтересованным, чем обратное отношение. Максимальное сближение искусства с религией в эпоху средневековья, с этикой в период Просвещения, с философией в XX в. не приводило к растворению художественного творчества в иных духовных сферах. Причина этого заключается в том, что *сама природа искусства не позволяет использовать его язык для «ретрансляции» уже готовых философских или этических идей.*

Способы художественного претворения сильны иносказанием, опосредованностью, неоднозначностью, когда та или иная идея предстает в произведении искусства как данная идея и вместе с тем как нечто большее. Какой бы освоенностью не отличался предмет, к которому обращается художественное творчество, многоплановость языка искусства позволяет создавать нечто принципиально новое. Воспроизводимые в искусстве каноны, безусловно, имеют соответствующие эквиваленты в иных сферах духовной деятельности, однако не тождественны им. Живой процесс духовных поисков эпохи разворачивается в форме динамичного взаимного стимулирования разных областей культуры, охваченных стремлением найти решения актуальных смысло-жизненных проблем. Даже произведение большого масштаба, оказавшее сильное воздействие на интеллектуальные поиски современников, не оставляет после себя какой-либо точной меры и незыблемой нормы.

Таким образом, любая дидактика в искусстве заглушена, присущие искусству качества *свободного* творчества и *свободного* восприятия служат источником его особой притягательности и культурной ценности. В тех случаях, когда в искусстве просвечивает политическая, моральная тенденциозность, всегда говорят об умалении художественности, рассматривают произведение в качестве проводника сторонних (внешних) идей, добытых вне собственно художественного поиска.

В этом отношении в истории не раз противопоставляли творчество Шекспира и Шиллера, отмечая, что персонажи Шиллера зачастую выступают рупорами идей автора и потому обладают не столь большим художественным потенциалом. В противовес этому в пьесах английского драматурга разворачивается такое богатство действительной жизни с переплетением множества ее оттенков, которое освобождает их (пьесы) от всякой назидательности, зрителю предстоит самому сделать вывод. Художественная ткань пьес Шекспира не подводит ни к какому однозначному итогу; такого рода художественное воздействие и оказывается наиболее сильным.

Как отмечалось, синтаксис искусства — это не синтаксис чистой мысли. Художественные способы выражения эксплуатируют все виды тропа: метафоры, сравнения, символы, иносказания и т.п. Художественная целостность возникает из напряжения смысловой и композиционной энергии, сталкивающихся и пересекающихся образов. Музыкальные, словесные, живописные образы, взаимодействуя, упраздняют изначальный смысл друг друга. Именно эти свойства художественной реальности, сплошь и рядом сталкивающей и разводящей *тему* произведения и его *идею,* использующей любое жизненное содержание в целях достижения художественного совершенства, давали повод с большим сомнением судить о воспитательных возможностях искусства. «Разве у формы не два лика? — вопрошал Т. Манн. — Ведь она одновременно нравственна и безнравственна. Нравственна как результат и выражение самодисциплины, безнравственна же, более того, антинравственна, поскольку в силу самой ее природы в ней заключено моральное безразличие и она всеми способами стремится склонить моральное начало под свой гордый самодержавный скипетр».*

---

* *Манн Т.* Новеллы. Л., 1984. С. 103.

Художественная притягательность не может быть объяснена присутствием в произведении сколь угодно больших и глубоких идей. Много писалось об уникальном

строении художественной формы, всякий раз выступающей источником властной магии, захватывающего чувственного воздействия произведения искусства. Вместе с тем, оценивая возможности разных видов художественного творчества, необходимо видеть ряд их существенных особенностей. Не случайно сложилось сочетание «литература и искусство». Если семья искусств (живопись, музыка, театр, скульптура) может быть понята (и понималась до XIX в.) как сфера «изящных искусств», то литература, помимо чисто эстетического воздействия, всегда расценивалась как творчество, обладающее особыми возможностями воплощения глубокого смысложизненного содержания. К произведениям литературы человек приобщается не только в надежде испытать чувство необыкновенного эмоционального подъема, но и желая обрести основы жизненной устойчивости. Восприятие и оценка претворенных в литературном произведении моделей поведения, способов решения конфликтов могут способствовать расширению границ индивидуального опыта, оттачиванию нравственных принципов. Человеку, попавшему в трудную житейскую ситуацию, вполне серьезно могут сказать: «Ты действовал так, будто не знаком с произведениями М.Е. Салтыкова-Щедрина или А.Н. Островского».

Тем не менее художественное содержание невозможно перевести сколько-нибудь полно на язык понятий. Диалог, связывающий общекультурное (жизненное) и художественное содержание, в значительной мере косвенный, подспудный, оставляет значительное пространство для невыразимых состояний, смыслов, являющихся не сразу и не путем «прямой речи». И.А. Бродский, в частности, считал, что человек, сумевший выработать у себя твердый художественный вкус, может быть не более счастливым, но более свободным: он владеет внутренним критерием, помогающим распознавать подлинное и неподлинное, истинную и ложную интонацию, что в конечном счете позволяет человеку сохранить и развить свою индивидуальность.

При самом благожелательном расположении к морали художник не может восприниматься как проводник идей. Сколь бы тщательно ни были разработаны идейно-нравственные мотивы в литературном произведении, за ними остается нечто неопределимое, часто выступающее в произведении смысловым центром, главным компонентом содержания. Аналитик, стремящийся «выпарить» из художественного произведения нравственный смысл в его завершенном виде, всегда терпит фиаско. В этом, в частности, кроется причина новых и новых приближений критики к толкованию художественной классики. Сколько, к примеру, было и будет трактовок этической подосновы характера главной героини в рассказе А.П. Чехова «Душечка». Традиционно-школьная интерпретация ориентирует на то, что у героини отсутствует собственное внутреннее содержание, всякий раз она говорит голосом того, кто находится с ней рядом. В другой системе аналитических координат этические стороны поведения героини высвечиваются по-другому: можно утверждать, что характер «Душечки» являет собой удивительную женскую способность целиком переливаться в любимое существо, жить его интересами, смотреть на мир его глазами. Несводимость этического содержания произведения к единой формуле — естественное свойство внутренней природы художественного текста, сопротивляющегося отождествлению с любой однозначной идеей.

В размышлениях о связях искусства и этики очень важна проблема, которую можно обозначить как *целостное* и *частичное* постижение художественного произведения. В свое время еще И.В. Гете заметил, что массовому сознанию гораздо легче воспринять в искусстве «что», а не «как», поскольку первое можно воспринять *по частям,* а для второго нужны труд и известные навыки. По этой причине обыденное восприятие часто отождествляет тему и пафос (идею) произведения, полагая, что качества предмета художественного отражения говорят сами за себя. Такой взгляд, безусловно, неверен. Возможности языковых и композиционных конструкций, стилистического мастерства зачастую показывают, что смысл (пафос) художественного произведения может резко расходиться с его темой. В тех случаях, когда тема и пафос отождествляются, в эстетических работах возникают, например, такие суждения: «Апофеоз кризиса буржуазного искусства сказался в том, что художник

делает проститутку главным персонажем произведения» (речь идет о фильме «Ночи Кабирии» Ф. Феллини. — *О.К.).* Нет необходимости доказывать, что уровень и качество данного произведения никак не свидетельствуют о художественном тупике.

Полноценность художественного восприятия всегда зависит от того, в какой мере читатель или слушатель способен к целостному постижению и пониманию взаимообусловленности всех выразительных элементов произведения. Большие художественные формы (как, например, роман или многосерийный фильм) рассчитаны на дискретное восприятие, по частям, и вместе с тем предполагают умение читателя и зрителя не просто воспринимать каждую часть как чисто событийную, но чувствовать сквозные лейтинтонации, ощущать единый подспудный стилистический ключ, в котором выдержано данное произведение.

Особую проблему на пути понимания отношений искусства и морали представляет осмысление причин привлекательности для искусства аффективных сторон человеческой психики, экстремальных порывов человеческой души, часто влекущих за собой тяжкие последствия и даже катастрофы. Почему столь сильный интерес сопутствует произведениям, амплитуда переживаний героев в которых значительно превышает обычные чувства, испытываемые человеком в повседневной жизни? Почему столь соблазнительной для разных этапов художественного творчества оказывается фигура Макбета, воплотившаяся во множестве версий; почему активно, в разных художественных ипостасях живут образы Кармен, Манон Леско, Маргариты Готье и др.? Исследователи, пытавшиеся ответить на подобные вопросы, сталкивались с тем, что подавляющее большинство воспринявших с увлечением оперу «Кармен» или одноименную новеллу П. Мериме, высказывали мнение, что в жизни не хотели бы оказаться на месте ни одного из их героев. Более того, в истории, театра бывали случаи, когда певица отказывалась от исполнения партии Кармен «по моральным соображениям». Что же в таком случае оказывается притягательным для читателя и слушателя? На этот вопрос более корректным является суммарный ответ — размышления о том, почему искусство отличается сильным вниманием к «ночному сознанию», драматическим и трагическим коллизиям; проблема, которую в эстетике обозначают как *«искусство и зло».*

Очевидно, элементы «ночного сознания», проявляющиеся через экстремальные ситуации в произведениях искусства, в той или иной мере живут в каждом из нас. Негативный, остроконфликтный материал, привлекающий искусство, есть более богатая жизнь, чем та, которая дана нам в непосредственном опыте. Во многом такое внимание искусства отвечает и глубинной потребности нашей психики. Зарубежные и отечественные психологи на разном материале неоднократно приходили к выводу, что *инстинкт разведки, поиска нового, живущий в каждом человеке, способен порой даже превышать инстинкт самосохранения.* Потребность выйти за рамки рационально освоенного, действовать рискуя, повиноваться внутренней стихии может оттеснить инстинкт безопасности. С одной стороны, несомненно, любой организм стремится к равновесию и адаптации, но с другой — возведенное в абсолют равновесие грозит превратиться в стагнацию. Тогда и возникает стремление к нарушению адаптивности, стремление соотнести себя с более сложной и необычной ситуацией. Потребность превзойти себя предполагает процесс усложнения навыков, обретение более многомерных возможностей. Внешние обстоятельства могут быть максимально благоприятны, не посылать импульсы тревоги, однако человек способен «без причины» расстаться с уютом и отправиться путешествовать на лодке в Атлантический океан, начать восхождение в горы, хотя это и сопряжено с риском для жизни.

Побуждения человека к испытанию себя, к самопревышению подмечали и сами художники. Счастливцеву, рассказывающему Несчастливцеву (в «Лесе» А.Н. Островского) о сказочном периоде гостевой жизни («и еды, и водки было сколько душе угодно»), в какой-то момент приходит мысль — а не повеситься ли?.. В сценарии Е.Л. Шварца Санчо Панса размышляет на склоне лет: «Жизнь бьет и дома, и когда путешествуешь. Но когда путешествуешь, жизнь бьет тебя по разным местам, а когда дома — по одному». Стремление

внести разнообразие, раздвинуть рамки обыденного побуждает к переживанию того, что превосходит норму. Известный исследователь кино З. Кракауэр как-то заметил, что успех фильма во многом зависит от того, насколько хороший и яркий злодей в нем представлен и действует. Хороший злодей — хороший фильм; «это человек, которого вам приятно ненавидеть».

Можно ли говорить, что подобные зрительские установки свидетельствуют о неких порочных свойствах человеческой натуры, которые эксплуатирует искусство? Герман в «Пиковой даме» П.И. Чайковского поет: «Гляжу я на тебя и ненавижу, а насмотреться вдоволь не могу». Вспомним и самого А.С. Пушкина: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного сулит неизъяснимы наслажденья». Очевидно, речь здесь идет о тех магнетических состояниях, которые эстетика описывает как *мрачное величие* и которые по-своему также притягательны.

Что же ищет человек в ужасном, страшном, отталкивающем? Может быть, это «темные стороны» человека ищут выход своим негативным эмоциям? Этот ответ не следует исключать. В значительной мере посредством искусства может происходить *изживание* страстей и пороков. Искусство в этом случае выступает в качестве зеркала, в котором человек видит собственное несовершенство. В художественном переживании человек может испытать на прочность свои убеждения и иллюзии. Перемещаясь в художественную реальность, он способен прикоснуться к скрытому от глаз беспощадному хаосу, готовому в любой момент взорвать каждую отдельную судьбу. Ощущая холодок бездны, человек тем не менее не расстается с сознанием безопасности и дистанцированности от нее в момент художественного восприятия. Своеобразие художественного переживания-удовлетворения и состоит в том, что, с одной стороны, человек помещен в данную ситуацию, но с другой — остается вне ее. Данный механизм во многом определяет природу художественного катарсиса.

Таким образом, негативный (в этическом смысле) материал выполняет в искусстве важную роль. Так или иначе через испытание аффектированными переживаниями происходит приобщение к самым разнообразным, противоположным сторонам бытия, осуществляется процесс самоидентификации и социализации человека. Читатель и зритель фильтруют, отбирают те переживания и отношения, которые наиболее адекватны для их внутреннего мира.

Имеется еще одно объяснение внимания искусства к аффектированному, чрезмерному. Занимаясь уплотнением и концентрированным выражением больших человеческих страстей, искусство способно выявлять некие сущностные стороны бытия, которые в рутинном, повседневном существовании от нас ускользают. То, что в художественном мире выступает как невероятное, острое, сбивающее с ног, способно приоткрывать скрытые аспекты жизни, «тайны бытия». В связи с этим Ж. Маритен считал возможным говорить об особой *артистической морали,* побуждающей художника к нравственно-рискованной пище. «Художник хочет вкусить от всех плодов земли, попробовать изо всех ее сосудов и быть полностью обученным в опыте зла, чтобы затем питать им свое искусство».* Любознательность такого рода и есть движущая сила, толкающая художника на любой риск, заставляющая бесстрашно встречать бедствия, грозящие и ему, и другим. Философ полагал, что *именно поэтический опыт* неправильной, странной жизни художника «не от мира сего», наполненный разными аномалиями, в итоге побуждает его к эстетической добродетели. Сама же по себе добродетель не способна диктовать художнику верный поэтический выбор.

---

* *Маритен Ж.* Ответственность художника//Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.С. 191.

Более того, нередки случаи, когда художник, пробудившийся к осознанию своего назначения, к желанию служить всей своей жизнью моральному добру, вдруг начинает творить не лучше, а хуже: «Религиозное обращение, — отмечает Маритен, — не всегда

имеет благоприятное воздействие на художника, особенно второстепенного». Причины такого явления ясны, поскольку тут же возникает искушение этими моральными и религиозными идеями как некими заменителями опыта и творческой интуиции эксплуатировать свое искусство, в чем заключен серьезный риск для произведения искусства. «Если художник любит Бога превыше всего, он делает это постольку, поскольку он — человек, а не поскольку он — художник, — заключает Маритен. — Можно быть святым, но тогда, не напишешь романа».

Таким образом, эстетика Маритена обращается к важной проблеме исторических отношений религии и художественного сознания, полных драматизма. С одной стороны, можно увидеть периоды взаимного стимулирования этих сфер, а с другой — отмечается их расхождение и во многом самостоятельное развитие. Для понимания своеобразия религиозного и художественного сознания важно вспомнить известную мысль И. В. Гете, обратившего внимание на весьма существенную черту: в отличие от религии *искусство не настаивает на толковании своих представлений как действительно существующих.* В художественном переживании всегда присутствует момент условности, игры, свободная ассоциативность. Религиозное переживание в гораздо большей степени регламентировано, оно добивается однозначности в толковании своего содержания.

Вместе с тем и в религии, и в искусстве очень много общего. Во-первых, и та и другая сферы являются мощными способами *гармонизации* мира. Как искусство, так и религия позволяют преодолеть деструктивность мира, освободиться от хаоса. И искусство, и религия, утверждая определенную картину мира, выступают в качестве сильного синтезирующего начала, позволяющего человеку устанавливать отношения с действительностью. В трудных ситуациях универсальные представления, находимые мировыми и национальными религиями, помогают, укрепляют, задают алгоритмы поведения. В той же мере формируют психологические клише, спасают в стрессах и жизненных перегрузках популярные образы искусства. Таким образом, синтезирующая энергия религии, как и синтезирующая энергия искусства, чрезвычайно велика. Много общего обнаруживается в природе религиозной и художественной символики. «Символ, — писал П.А. Флоренский, — это нечто, являющее собой то, что не есть он сам, больше его, однако существенно через него объявляющееся». Точно так же и художественная реальность — это *реальность, которая больше себя самой,* отсылает к неизреченному, словесно невыразимому.

В образности религиозного и светского искусства явлены не просто некие наглядные представления, а духовные смыслы высокой плотности. Вопрос о границах религиозного сознания, о той стороне религиозной художественной традиции, в которой происходит ее соприкосновение со светской художественной традицией, очень сложен. Здесь важно различать и то, что определяется как религиозное искусство и как церковное искусство; первое понятие по содержанию шире второго. Религиозное искусство в средние века, когда картина мира целиком строилась на религиозных основаниях, имело общечеловеческий, общезначимый характер. В тот период светская и религиозная художественные традиции были неразличимо слиты, одна вырастала из другой. Художественные произведения, созданные в ту эпоху, и сегодня выступают общим достоянием культуры, имеют общечеловеческий характер.

Религиозное и особенно церковное искусство (искусство для культового обихода, созданное специально для службы) всегда несло на себе отпечаток определенного канона. Процесс иконописания в православии, как известно, всегда был строго нормативным, его регулировал специальный *чиновник,* суммировавший правила иконографии, выстраивавший иерархическую лестницу святых вокруг Христа, определявший «чин» красок, иконописную символику. При этом исследователи древнерусского искусства не раз отмечали такую особенность: иконы наиболее художественно выразительные, творческие всегда оказывались с изъяном в правиле. Иконы же, более удовлетворявшие учебнику, чаще были бездушны и скучны. Оттого, отмечал П.А. Флоренский, в иконе всегда есть сложный художественный расчет, дерзкий и никак не наивный.

Интересно, что и теоретики искусства западного средневековья, в частности Фома Аквинский, тоже отмечали этот парадокс: адекватное восприятие замысла иконописца становится наиболее полным в лучах живого языческого сознания. «Благо, отыскиваемое искусством, не есть благо человеческой воли или пожелательной способности, но благо самих вещей, сделанных или продуцированных искусством. По этой причине искусство не предполагает правильности пожелания», — отмечал Фома Аквинский. Здесь фиксируются иные корни, из которых вырастает художественное совершенство.

Показательно, что чем большую биографию набирает религиозное искусство, тем большее число правил и канонов регламентируют его создание. Это вполне объяснимо: когда рядом с религиозным художественным творчеством набирает силу самостоятельная светская художественная традиция, тогда возникает потребность отмежеваться от нее. В России этот процесс пришелся на середину XVII в. — время, отмеченное переломом в ментальности, тенденцией к «обмирщению» искусства. Относительно многих церковных новшеств, вторгшихся в русские храмы в середине XVII столетия, протопоп Аввакум высказывал упреки: «Старые, добрые изографы писали не так подобие святых. Лицо и руки, и все чувства оттончали, измождали от поста и труда и всякия скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишите таковых же, каковы сами».

Вторжение в иконопись реалистических моментов, нарушивших ее духовную символику, осуждалось («власы кудрявые, руки и мышцы толстыя»). Подобные упреки высказывались и в адрес певцов-исполнителей. «Театральные певцы не знают музыки», — отмечает Аввакум, — надо забыть, что голос у тебя хороший, не впадать в самолюбование, а думать, как посредством интонирования выразить неземную сущность. В период, когда традиции религиозного искусства пришли в соприкосновение с ориентациями светского художественного творчества, возник сложный узел проблем. Как рассчитать, чтобы зритель ощущал теплый свет иконы, и в то же время, чтобы это был свет духовности, а не чувственности. Главное положение, варьировавшееся в теориях разных богословов, сводилось к идее: неприлично *наслаждаться искусством самим по себе,* а тем более искусством, которое будит чувственное смятение. «Художественное вдохновение, — писал в конце XIX в. иеромонах Домиан, — далеко не всегда соответствует прямому смыслу взятого предмета, насчет которого бывают возможны самые странные недоразумения». Однако эти «странные недоразумения» и отличают природу художественного переживания.

Усиление каноничности религиозного искусства в **XVIII и XIX** вв. было призвано затормозить обмирщение искусства. В богословской литературе широко обсуждается, насколько правильно и точно передают те или иные иконописцы образы и смысл вероучения, какой должна быть система выразительных средств, чтобы соответствовать этому смыслу. Парадокс состоял в том, что для сохранения произведениями религиозного и церковного искусства художественного воздействия им было необходимо подчиняться общеэстетическим законам, т.е. законам эволюции приемов художественной выразительности, потребности соответствовать изменяющемуся характеру восприятия и мышления.

Если проследить историю церковной музыки и живописи, то можно заметить, как трудно эта музыка и живопись адаптировали новые способы художественного выражения. Пример тому — непростое вхождение в культовый обиход религиозных произведений таких выдающихся композиторов, как П.И. Чайковский и С.В. Рахманинов. Как известно, по поводу «Литургии» П.И. Чайковского уже в момент ее опубликования в издательстве П.И. Юргенсона возникло судебное разбирательство, так как руководитель придворной капеллы Н.И. Бахметьев запретил ее к исполнению в храмах. Критики отмечали неприемлемость «излишне аффектированного» музыкального строя, авторской эмоциональности, теснящей каноны. «Если ни один священник не позволит себе вместо церковно-славянского текста молитвы Ефрема Сирина прочесть стихотворное переложение ее, сделанное Пушкиным, то непонятно, почему продолжение той же логической мысли не приводит этого священника к протесту, когда он слышит с клироса мелодии, близкие к мелодиям «Пиковой дамы», —

писал Н. Тарабукин. И тем не менее «Литургия» П.И. Чайковского была в конце концов адаптирована в церковном обиходе, как и другие, более поздние произведения композитора, созданные для церкви. Наиболее проницательные авторы понимали, что набрасывание узды на творческий акт заведомо обедняет эмоциональную сторону религиозного переживания. В начале XX в. под влиянием острых споров А.Т. Гречанинов в специальном журнале «Хоровое и регентское дело» выдвинул такой аргумент: «Поскольку единственное место в России, где каждый человек соприкасается с музыкой, — это храм, то и музыку для богослужений должны писать лучшие композиторы России».

Глубокие идеи о взаимосвязи религиозного и художественного сознания высказал и Н.А. Бердяев. В книге «Смысл творчества» он отметил общность устремлений художника и святого: деятельность обоих отмечена духовным возделыванием себя, аскезой, преодолевающей случайность «низшего мира». Творец искусства, как и творец себя — человек не от мира сего, творчество есть *способность выхода за границы данного мира.* Бердяев ставит вопрос так: не лучше ли было бы для промысла Божия, если бы, скажем, в начале XIX в. в России жили не великий святой Серафим Саровский и великий гений А.С. Пушкин, а два Серафима, два святых. Размышляя на эту тему, философ склоняется к утверждению, что если бы Пушкин был святым, он не был бы гением. Максимальная святость *канонична,* но жизнь до конца не может быть растворена в святости и правиле. Изнутри себя жизнь и ее художественные лики превосходят любую заданность, любую формулу. Бердяев роняет такую фразу: «Быть может, Богу не всегда угодна благочестивая покорность». В итоге мыслитель приходит к выводу, что в случае святого и в случае художника можно говорить соответственно о *святости послушания* и *святости дерзновения.* Святость послушания позволяет через духовные упражнения укрепить и возвысить свой дух, но при этом святой находится в более безопасных условиях, чем художник. Кто хочет стать на путь святого, тот обладает правилами возделывания себя — от чего необходимо отказываться, какой образ жизни принять и т.п.; в то время как художник никогда заранее не знает, как надо, его творческим поискам суждена жизнь, полная опасностей. Любое новое произведение есть свидетельство умения осуществить прорыв в неизведанное, святость дерзновения. Бездарность, напротив, есть грех, неверное определение своего места и призвания в мире.

Не менее сложные отношения существуют и между искусством и философией. Как известно, философия — это тоже ценностная форма сознания и, строго говоря, не наука. Любая наука позитивна, ей присущи методы обоснования и проверки своих результатов. Философия — сфера толкований и интерпретаций вечных смысложизненных проблем; она так или иначе адаптирует умонастроение эпохи, выбирает те варианты решений и ответов, которые наиболее созвучны ее времени.

Развитие философии и искусства часто шло параллельными путями, поскольку философия по своей творческой природе гораздо ближе искусству, чем науке. И в искусстве, и в философии наблюдается сближение конечных целей. Усилия философии направлены на постижение последней истины, предельной сущности бытия. Такую же цель ставит перед собой и искусство. Художественное творчество стремится к созданию образов с беспредельной символикой, общезначимых в своем выражении. Но и философия задается целью выразить бытие не только в системе категорий, но и в понятиях-образах, понятиях-метафорах. Она раскрывает свое содержание с помощью литературно-стилистических приемов. Разница, по меткому определению А.В. Михайлова, состоит в том, что философия *стремится к истине,* в то время как произведение искусства уже *заключает истину внутри себя.* Несколько иначе это же отношение выразил Г.-Г. Гадамер: «У поэтического и философского способов речи есть одна общая черта. Они не могут быть «ложными». Ибо вне их самих нет мерила, каким их можно было бы измерить и каким они соответствовали бы. При этом они далеки от какого-либо произвола. С ними связан риск иного рода — риск изменить самому себе».* Вслед за О. Уайльдом, считавшим, что внешние критерии неприемлемы, Гадамер мог бы сказать: нет произведений нравственных и безнравственных, есть произведения хорошо написанные и плохо написанные. В эссе «Философия и поэзия»

философ уподобляет слово обыденного языка мелкой разменной монете или бумажным банкнотам — оно не обладает стоимостью, которую символизирует. Напротив, поэтическое слово, как знаменитый старый золотой, есть символ стоимости и одновременно сама стоимость.

---

* *Гадамер Г.-Г.* Философия и поэзия// Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 125.

Если современной университетской философии и удалось частично отвоевать утраченную прежде позицию, то именно благодаря тому, что в XX в. *философии удалось вторгнуться в пограничную область поэтического языка.* Поэтическая конструкция строится через постоянно обыгрываемое равновесие звучания и смысла. Философская рефлексия, как и художественное целое, возникает из напряженности словесного поля, из напряжения звуковой и смысловой энергии, сталкивающихся и меняющихся слов. Слова перекрещиваются, стягиваются в фразы, при этом ни одно слово не подразумевает того, что оно значит. Качества поэзии и художественной литературы, которыми стремится напитаться философия в XX в., необычайно расширяют ее смысловую территорию. Как и в художественной литературе, в философии неразрешима задача *исчерпывающего* истолкования, сам способ философствования родствен той образности и углубленной ассоциативности, которой сильно и искусство.

Вместе с тем, сколько бы исследователи ни проводили параллелей между художниками и философами (Достоевским и Ницше, Толстым и Кантом), все они свидетельствуют о том, что свести философское и художественное содержание к какому-либо единому знаменателю очень трудно. Обратимся, например, к произведению Л.Н. Толстого «Отец Сергий». При первом приближении — перед нами конфликт между аскезой и искушением, борьбой духа и плоти; в кино- и телеверсиях акцент обычно делается на этой проблеме. Можно прочесть произведение и в другом ключе, тогда оказывается, что смысловой центр не сводится к упомянутой идее. Когда отец Сергий уходит в мир и встречается со своей двоюродной сестрой, прожившей трудную жизнь, зарабатывавшей уроками музыки, отдавшей себя детям, посвятившей силы повседневным заботам и тревогам о близких, возникает мысль, что эта женщина, не ставившая перед собой специальных задач возделывания духа, может быть, в изначальных стремлениях в большей степени христианка, чем отец Сергий. Духовное возвышение возможно не в искусственных условиях, а в миру, в преодолении повседневных испытаний, в осуществлении реальной любви и самоотдачи. Можно привести и иные толкования философского подтекста этого произведения. Их многообразие — подтверждение того, что произведение искусства в философском, как и в этическом смысле никогда не дидактично. В нем рассеяно множество смыслов, анализ произведения на разных уровнях вскрывает их новые грани, позволяющие искусству оставаться неисчерпаемым.

Весьма показательна тенденция философии XX в., стремящейся в своем содержании быть всеохватной, понять человека в его целостности, единстве эмоциональных, интеллектуальных и подсознательных проявлений. Эта задача сопрягается с расширением выразительных возможностей языка философской мысли. К художественным формам философской рефлексии тяготеют Х. Ортега-и-Гассет, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Х. Борхес, У. Эко, выступающие в ипостаси как философов, так и писателей.

Сильна и обратная, многократно отмечавшаяся тенденция, когда философская медитация возникает и развивается в *лоне самого художественного текста.* Этот литературный жанр получил название «романа культуры». Таковы романы «Доктор Фаустус», «Волшебная гора», «Иосиф и его братья» Т. Манна; «Степной волк», «Игра в бисер» Г. Гессе; «Человек без свойств» Р. Музиля; произведения Ф. Кафки, Э. Ионеско, С. Беккета, Г. Маркеса.

Интенсивные обменные процессы между искусством и философией позволяют каждой из этих форм обогащать свое содержание, углублять и расширять символику своего языка.

Тенденция непрямого, косвенного, контекстуального выражения смысложизненных проблем проливает свет на парадокс современных творческих устремлений: с одной стороны, человек стремится «раздраматизировать» действительность, понять ее и приспособить к своим нуждам, а с другой — он понимает свою самонадеянность, невыполнимость этой задачи, невозможность свести отношения с миром к рациональной формуле и оттого не стремится полностью разгадывать ее тайну, оставляя место для интуитивно постигаемого голоса самого бытия. «Религия умирает в тот момент, когда доказана ее непогрешимость», — очевидно, эта идея, популярная в конце XIX в., в период острого противостояния рационалистических и иррационалистических концепций, зафиксировала большее доверие человека к *подвижному балансу ясного и невыразимого* в картине мира, чем к однозначному торжествующему панлогизму. Современные искусство и философия нуждаются в том, чтобы сохранять в своих моделях личности невыразимое с помощью понятий содержание, позволяющее ощутить весь спектр и полноту положения человека в мире.

1. Почему прямое выражение в искусстве этических и философских идей ведет к ослаблению художественного воздействия произведения?

2. Чем можно объяснить притягательность негативных образов в произведениях искусства разных эпох?

ЛИТЕРАТУРА

Акопджанян Е. Эстетическая сила науки. Ереван, 1990.

Бабин А. Тема сладострастия в произведениях Пикассо и Матисса. К вопросу о воздействии эстетики Ницше на формирование художественного авангарда **XX** века//Вопросы искусствознания. 1996. № 1.

Батай Ж. Литература и зло. М., 1994.

Бытие культуры: Сакральное и светское. Екатеринбург, 1994.

Вагнер Г.К. В поисках истины: Религиозно-философские искания русских художников. М., 1993.

Гадамер Г. Философия и поэзия. Философия и литература//Его же. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гейне Г. К истории религии и философии в Германии. М., 1994.

Давыдов Ю.Н. Эволюция взаимоотношений искусства и философии// Философия и ценностные формы сознания. М., 1978.

Жильсон Э. Философ и теология. М., 1995.

Искусство и религия. История и современность. СПб., 1996.

Маркиз де Сад и XX век. М., 1992.

Михайлов А.В. Философия Мартина Хайдеггера и искусство//Современное западное искусство. XX век. М., 1982.

Новикова Т.М. Философия искусства. Эзотерические традиции. М., 1996.

Православие в изобразительном искусстве. М., 1994.

Религия в истории и культуре. Пермь, 1995.

Религия как феномен культуры. Пущино, 1994.

Русская художественная культура второй половины XIX века: Диалог с эпохой. М., 1996.

Угринович Д.М. Искусство и религия. М., 1982.

Философия и культура в России. Методологические проблемы. М., 1992.

Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996.

Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М., 1985.

Margolis J. Art and Philisophy. Drighton: Havester, 1980.

РАЗДЕЛ VI ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

ГЛАВА 27. СТАНОВЛЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

Психология искусства как междисциплинарное научное направление, его структура и основные подходы. 3. Фрейд: признание за психическим самостоятельного значения. Роль детских впечатлений и вытесненных переживаний в творчестве художника. К. Юнг о природе коллективного бессознательного и его проявлении в искусстве. Психологический и визионерский типы творчества. Роль психологических механизмов в сложении форм поэтической речи (А. Веселовский, А. Потебня). Психологические аспекты художественного текста в исследованиях Л. Выготского.

Современная психология искусства отмечена большим объемом исследований, образующих достаточно самостоятельную сферу эстетического знания. Вместе с тем становление этой междисциплинарной области знания произошло не так давно и было связано с выделением во второй половине XIX в. психологии в самостоятельную науку. Именно в этот период в европейской науке встречаются две традиции, в рамках которых психическая жизнь человека изучалась с разных сторон — с философских позиций *теории сознания* и с точки зрения *физиологии высшей нервной деятельности.* Соединение этих двух подходов с их опытом изучения человека как «снаружи», так и «изнутри» привело к формированию особого предмета психологической науки, объединившей исследование не только *внутренних факторов, предопределяющих психические свойства организма,* но и всей совокупности *внешних факторов, которые влияют на факторы внутренние.*

Предметом психологии, таким образом, выступило отношение между двумя отношениями: в процессах психической жизни выявлялась сфера действия как физиологических предпосылок, так и социокультурных факторов. Не без труда проникала в психологию идея об *отделимости сознания от мозга,* понимание того, что деятельность сознания целиком не детерминирована физико-химическими реакциями, происходящими в мозге. В итоге развитие психологии пошло в двух направлениях, которые получили обозначение *биотропной психологии* (прикладная, экспериментальная, эмпирическая психология) и *социотропной психологии.* Проблематика второй имеет гуманитарно-теоретический характер и ориентирована на изучение социокультурных факторов психической деятельности. В рамках одного и другого русла психологии с разных сторон изучают механизмы действия *сознания, эмоций, воли, памяти, воображения, интуиции, врожденных и приобретенных способностей* и т.п.

Первые специальные работы по психологии искусства сразу же обнаружили свой *междисциплинарный* характер. Естественно, что не все школы и направления психологической науки одинаково близки к разработке проблем психологии искусства. Особое значение для эстетико-психологического анализа имеют, как минимум, три направления: *ассоциативная психология, гештальтпсихология и теория бессознательного.* Ассоциативная психология изучает способы соединения представлений по определенным правилам. В свое время вклад в становление ассоциативной психологии внес еще Аристотель, писавший о том, что представления соединяются по принципам смежности, сходства и контрасту. Ассоциативная психология важна для изучения механизмов художественного восприятия, изучения принципов взаимодействия образной системы художественного текста. Существенное значение для художественно-эстетических исследований имеет гештальтпсихология — направление, разрабатывающее природу психики человека с позиций теории целостности. Выявление единства действия осознаваемых и безотчетных стимулов, типов личностей и темпераментов напрямую связано с изучением психологического своеобразия фигуры художника. И наконец, чрезвычайную важность представляют разработки *теории бессознательного,* проливающей свет на малоизученные процессы художественного творчества и художественного восприятия.

Несмотря на интенсивное развитие прикладных психологических исследований в конце XIX в., психологическая и философская науки этого времени пришли к выводу, что

величайшие тайны человеческого поведения и творчества *невозможно дедуцировать только из внешней реальности или только из внутренних физиологических процессов.* Нет таких научных процедур, которые могли бы позволить полностью «десакрализовать» то или иное психическое действие и побуждение. Каждый из отдельных научных подходов обнаруживает закономерности на своей территории, но целое (человек) не может быть объяснено через сумму частей.

Подобная ситуация явилась благоприятной почвой для возникновения психологической концепции **Зигмунда Фрейда (1856—1939),** получившей большую известность и за пределами психологии. Важно отметить, что интерес к проблемам бессознательного в науке наблюдался задолго до 3. Фрейда. Скажем, в Древнем Египте существовала практика, когда врачи прикрепляли к изголовью кровати больного специальную табличку и записывали весь бред, который тот излагал в состоянии невменяемости. Последующее толкование этого текста, как считали врачи, могло приблизить к постановке диагноза. В основе такого метода лежала важная посылка: *уже изначально человек знает о себе все, но в рациональном, социально «фокусированном» состоянии он не способен выразить это.*

В период деятельности Фрейда в психологии в целом доминировало негативное определение бессознательного. Причина особой привлекательности концепции Фрейда состояла в ее *интегративности.* Австрийский исследователь начинал как врач, занимался лечением неврозов. Полученные обобщения привели его к выходу в проблематику истории культуры, социологии, философии. Таким образом, и биотропные, и социотропные подходы в системе Фрейда представлены в единстве. С большой исторической дистанции можно оценить мужество Фрейда, отважившегося разрушить предрассудки и стремившегося к познанию самых закрытых сфер человеческой психики.

Как известно, Фрейд разработал, по его словам, новую «археологию личности», выдвинул гипотезу о том, что в основе любых форм человеческой активности лежит единый стимул, а именно — *стремление к удовольствию.* Все модусы поведения и, особенно, творчества так или иначе находятся в зависимости от потребности удовлетворения, получения удовольствия. Корень невротических состояний личности, по мысли психолога, лежит в тенденциях развития цивилизации, эволюционирующей в противовес интересам отдельной личности, набрасывающей узду на полноту проявления индивидом своих склонностей. Конфликт современной культуры с эгоистическими устремлениями людей выражается в усилении всевозможных табу, запретов, насаждении унифицированных норм. Все они оказывают искажающее воздействие на возможности эмоционального самовыражения, тормозят и загоняют внутрь многие естественные порывы. Все линии эмоциональной жизни человека фокусируются, по мнению Фрейда, в единой страсти, которую он обозначает как *либидо.* Либидо понимается не просто как стремление к сексуальному удовольствию, а в широком смысле — как *энергия, которую излучает пол.* Энергия либидо конфигурируется в ряде комплексов: в *эдиповом комплексе,* в комплексе *априорной бисексуальности* и в *комплексе агрессивности,* направленной как вовне, так и вовнутрь человека. Общество не может дать выход всем побуждениям индивида без исключения. Отсюда и возникают превращенные формы сексуальности, находящие выражение в разных видах творчества и поведения человека, которые есть осуществление процесса *сублимации,* т.е. непрямого, превращенного действия либидо.

Любые психические травмы, особенно детские, изменяют формы сексуальных фантазий человека, воздействуют на особенности его сексуальной ориентации, трансформируются в особенностях художественного творчества. «Современная культура не допускает сексуальность как самостоятельный источник наслаждения и склонна терпеть ее только в качестве до сих пор незаменимого источника размножения», — приходил к выводу Фрейд. Корыстное, калечащее отношение общества к человеку способна ослабить процедура психоанализа. Техника психоанализа строится так, чтобы помочь индивиду осознать вытесненный аффект, найти объяснение патологическим реакциям и тем самым помочь ему «раздраматизировать» свое состояние.

Основные посылки теории психоанализа можно свести к трем: (1) аффективно окрашенные впечатления, будучи вытесненными, продолжают оказывать действие на человека и его поведение; (2) источник патологических изменений самим больным не осознается; (3) для того чтобы добиться эффекта, необходимо освобождение от травмирующих впечатлений ничем не скованным рассказом. Обнаруживая, чему соответствуют речевые ассоциации не во внешнем, а во внутреннем мире пациента, психиатр затем помогает человеку понять природу травмирующего аффекта и тем самым освобождает от его разрушительного действия. Особую роль в постижении первоэлементов глубинной психологии имеют сбивки, ошибки, замешательства в потоке речевых ассоциаций пациента. Сознание, как полагал Фрейд, обладает защитными механизмами. Болезненные, аффектированно окрашенные воспоминания сознание стремится вытеснить, сублимировать, разложить на отдельные элементы. Отсюда важный вывод ученого: невроз необходимо лечить, *воздействуя не на организм, а на личность.* Необходимо раскрыть «зонтик сознания», маскирующий непостижимые для индивида мотивы.

Неудовлетворенные влечения ведут к далеко идущим последствиям. Во множестве трудов Фрейд разрабатывает теорию либидо, трактуя его как мощное мотивационное начало, всегда готовое пробиться через цензуру сознания. Либидо разряжается и получает воплощение в самых разных формах человеческого поведения и творчества. Сооружение плотин вокруг сексуальных прихотей взрослых бесперспективно, но понять их особую окрашенность можно, анализируя детские переживания человека. На этих посылках построены методы Фрейда, которые он реализует в работах «Леонардо да Винчи» и «Достоевский и отцеубийство». На разнообразных примерах Фрейд стремится показать, как специфическая сексуальность обусловливает своеобразное течение творческих процессов, как психические комплексы крупных художников преломляются в их произведениях, в тематическо-образном строе, в художественно-мотивационных решениях.

Вместе с тем важно отметить, что психоаналитические поиски в сфере художественного творчества не привносят чего-то существенно нового для понимания содержательности *самих произведений* искусства. Пафос фрейдовского анализа направлен на отыскание в художественных творениях знаков-символов, подтверждающих его «диагноз» тому или иному художнику как личности. В этом смысле любой художник предстает для Фрейда в качестве обычного пациента. Этим объясняется и особый ракурс его работ — они сконцентрированы на *психологии художественной личности,* а не на психологии художественного текста.

Новый этап в разработке психологической проблематики искусства был ознаменован появлением такой фигуры, как **Карл Густав Юнг (1875-1961).** Юнг был учеником Фрейда, однако серьезно критиковал своего учителя во многом за гипертрофию роли индивидуальных сексуальных комплексов в творчестве и деятельности отдельных личностей. *То, что применимо к художнику как к личности, неприменимо к нему как к творцу,* считал Юнг, полагая, что ошибка Фрейда состояла в том, что природа неврозов толковалась им *симптоматически, а не символически.* То есть художественные произведения, несущие на себе отпечаток индивидуальных психических комплексов творца, трактовались Фрейдом как своего рода *рефлекс.*

Однако такой взгляд необычайно упрощает понимание истоков художественных творений. Рождение каждого крупного произведения, по мысли К. Юнга, всегда связано с действием мощных сил, дремлющих в *коллективном бессознательном,* проявляющим себя через творчество отдельного художника. Сущность произведения поэтому состоит не в обремененности персональными особенностями, специфическая художническая психология есть вещь *коллективная.* Достоинства произведения состоят в его возможностях выражать глубины всеобщего духа.

Художественное творчество, по Юнгу, действительно испытывает сильное воздействие бессознательного начала. Однако последнему свойственна не столько индивидуальная окраска, сколько всеобщие ментальные качества той или иной общности, к которой принадлежит творец. Подобно древнему человеку художник мог бы сказать: *«Не я думаю, а*

во мне думается». Проникновение создателя произведения в коллективное бессознательное — одно из важнейших условий продуктивности художественного творчества. «Поэтому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля сама найти никогда не в состоянии».*

---

* *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству//Зарубежная эстетика и теория литературы М., 1987. С. 230.

Юнг не отрицает те психические комплексы, которые живут в индивиде и которые сформулировал Фрейд. Однако он истолковывает их по-иному, рассматривая в качестве *архетипов.* Архетипы, согласно Юнгу, выступают как всеобщие образы, формы, идеи, представляющие собой доопытные формы знания, бессознательные *мыс-леформы.* Коллективные образы наиболее явно претворились в формах народного фантазирования и творчества.

Разрабатывая эту линию, ученый внес весомый вклад в теорию мифа. Юнг убежден, что коллективные образы так или иначе предопределяют природу творческой фантазии и отдельного художника. Наблюдение над повсеместностью схожих мифотворческих мотивов у народов, которые никогда не приходили в соприкосновение друг с другом, привело К. Юнга к идее об укорененности истоков мифотворчества и фантазирования в *общей природе людей.*

Продуктивной явилась и разработка Юнгом теории психологического и визионерского типов творчества. Психологический тип творчества основан на художественном воплощении знакомых и повторяющихся переживаний, повседневных людских скорбей и радостей. Психологический тип творчества эксплуатирует «дневное» содержание человеческого сознания, которое «высветляется в своем поэтическом оформлении». Переживание, которое культивирует визионерский тип творчества, напротив, заполняет все наше существо ощущением непостижимой тайны. Визионерский тип творчества — это взгляд в бездну, в глубины становящегося, но еще не ставшего, в скрытые первоосновы человеческой души. Именно такого рода первопереживание приближает к постижению онтологической сущности мира. Примеры художественного творчества, отмеченные визионерской окраской, по мысли Юнга, — это вторая часть «Фауста» Гете, дионисийские переживания Ницше, творчество Вагнера, рисунки и стихотворения У. Блейка, философско-поэтическое творчество Я. Бёме, а также грандиозные и забавные образы Э. Гофмана. «Ничто из области дневной жизни человека, — пишет К. Юнг, — не находит здесь отзвука, но взамен этого оживают сновидения, ночные страхи, жуткие предчувствия темных уголков души».

Нередко визионерский тип творчества граничит с такого рода изложением и фантазированием, которые можно встретить в воображении душевнобольных. Не следует, однако, ни в коей мере сводить визионерский тип творчества к личному опыту и индивидуальным комплексам. Такое сведение сделало бы визионерский тип творчества, прорывающийся к чему-то неизъяснимому, приоткрывающему завесу над тайной бытия, простой личностной компенсацией или творческой сублимацией. Именно потрясающее прозрение, лежащее по ту сторону человеческого, и позволяет толковать визионерское переживание как глубинное проникновение художника с помощью символов, языка искусства в природу мироздания, в душу культуры.

Общий пафос творчества Юнга, как видим, во многом оппозиционен пафосу Фрейда. Фрейд в значительной мере может быть истолкован как рационалист, много усилий потративший на то, чтобы выявить *границы и превращенные формы действия подсознательного* с целью научить человека *управлять этим подсознательным,* т.е. обуздать его, заставить подсознательное действовать в интересах сознания. Напротив, вся система размышлений Юнга показывает, что в бессознательном он видит ценнейшую часть внутреннего мира человека. Доверие к бессознательному — это доверие к глубинным осно-

вам жизни, которыми наделен каждый человек. Фрейд полагал, что невроз есть помеха полноценной жизни, то, от чего следует избавляться. Счастливый человек, по мысли Фрейда, не фантазирует, невротик же фантазирует всегда, поскольку не вполне способен «легально» реализовать свои желания.

Иную позицию занимает Юнг, считая, что в определенной мере невротическое состояние творчески продуктивно, является уделом художника. «Относительная неприспособленность есть по-настоящему его преимущество, оно помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая», — пишет Юнг. Большая сила неосознанных внутренних влечений, нереализованных порывов есть обещание и предпосылка творческого акта. Таким образом, Юнг настаивал на том, что не *следует искоренять бессознательное,* оно способно *дополнять сознание* и плодотворно сотрудничать с ним. На этом выводе К. Юнга были основаны многие последующие психологические теории искусства, а также сама художественная практика — творчество М. Пруста, Дж. Джойса, Д. Лоуренс, В. Вулф, которым юнгианские положения послали сильный импульс, помогли сформулировать собственные творческие манифесты.

Определенные традиции психологического анализа к первым десятилетиям XX в. накопила и отечественная наука. Так, уже у литературоведа, фольклориста **Александра Николаевича Веселовского (1838—1906)** проявляется внимание к изучению психологических истоков художественной и литературной композиции, к психологии формообразования в искусстве в целом. Анализируя историческое развитие эпитетов, Веселовский показал, что их эволюция происходит через непрерывные *психологические скрещивания.* Образование всех метафор и эпитетов, по его мнению, осуществляется благодаря «бессознательной игре логики». Результаты действия этих механизмов проявляются в таких эпитетах, как «черная тоска», «мертвая тишина», в выразительных поэтических формулах «цветы, шепчущие друг другу душистые сказки», «мысли пурпурные, мысли лазурные» и т.п.

А.Н. Веселовский склонен полагать, что *«история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании»,* настолько емко эпитет аккумулирует в себе существенные характеристики породившей его культуры. Поэтические эпитеты оказываются *суггестивными,* т.е. обладают огромной силой внушения, именно потому, что созданы не просто путем экспериментов с языком, а на основе психологического скрещивания, т.е. наделения способов художественной выразительности человечески-духовным содержанием. Веселовский развивал взгляд на поэтические формулы как определенные «нервные узлы», прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов.

Значительным этапом в развитии отечественной психологии искусства явилась и деятельность так называемой харьковской психологической школы, основоположником которой был **Александр Афанасьевич Потебня (1835—1891).** Главные усилия Потебни были направлены на выяснение вопроса: в какой мере концептуальные формы поэзии и литературы зависят от их грамматических форм? Много усилий ученый потратил на то, чтобы исследовать механизмы переработки чувственного опыта человеческим сознанием, ведущие к образованию поэтического языка особого качества. Подлинно поэтический язык «есть средство не выражать готовую мысль, а *создавать* ее». Новые соединения, непривычные комбинации слов рождают новую форму, существенно изменяющую смысл обозначаемого. Истина поэтического образа, по мнению Потебни, состоит в *способности возбуждения поэтической деятельности у того, кто этот образ воспринимает.* Между поэтическим образом и его внехудожественным значением всегда существует неравенство, уничтожение которого привело бы к уничтожению поэтического качества. Поэтичность образа тем выше, чем больше он располагает читателя или слушателя к *сотворчеству.*

В процессе обыденной и поэтической речи уже полученные впечатления подвергаются новым изменениям, вторичное восприятие явления происходит на основе отождествления объясняющего и объясняемого. Как звук получает значение? Через *внутреннюю форму*

слова. Внутренняя форма показывает, какой представляется человеку его собственная мысль. Это объясняет, почему в одном языке может быть много слов для объяснения одного и того же предмета.

А.А. Потебня видит три источника образования слов. Первый исходит из *сближения восприятий слуха и зрения.* Низкий тон мы так или иначе сравниваем с темнотой, высокий — со светом, в ряду гласных находим сходство с гаммой цветов. Следующим источником словообразования являются *звукоподражательные сочетания.* Слово «кукушка» имитирует звук кукования, воробей — от соединения «вора бей» и т.д. В качестве третьего источника Потебня выделяет *символизм звука.* Слово «стол» родилось от слова «стлать», сыр — от слова «сырой» и т.п. При кажущейся произвольности в образовании литературно-художественных образов и метафор большинство из них несет на себе отпечаток действия обозначенных механизмов.

А.А. Потебня уделял много внимания и изучению психологии художественного восприятия, отмечая, как *всякий раз что-то меняется в самой мысли, когда она входит в сознание.* К числу продуктивных необходимо отнести разработанный им механизм *апперцепции,* раскрывающий роль объективных и субъективных факторов в процессе восприятия. У Потебни было немало последователей, к числу которых относится прежде всего Д.Н. Овсянико-Куликовский, создавший ряд трудов по психологии творчества.

Заметное влияние на развитие интереса к психологии художественного творчества оказал Н.А. Бердяев. Исследователь толкует творческий акт как процесс самопревышения, как способность выхода за пределы собственной субъективности и за границы данного мира. Отстаивая гуманистические и антирационалистические мотивы творческого акта, философ резко разделяет адаптированные формы деятельности и собственно творчество, способное прорываться в мир неявленных сущностей. Вопреки известной позиции Гете («классическое — здоровое, романтическое — больное») Бердяев утверждает: «Романтизм здорово хочет откровения человека; классицизм болезненно хочет прикрытия человека».* В творчестве романтиков происходит внутреннее самораскрытие человека, освобождение от классицистских шаблонов, от рутинного, общепринятого.

---

* *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. М., 1989. С. 347.

Главный пафос теории творчества Бердяева — в отстаивании права человека на индивидуальность, самобытность. Он высоко оценивает те типы творчества, которые всячески стимулируют внутреннюю активность человека, развивают его индивидуальное самосознание. Философа критиковали за умаление принципа соборности в трактовке процессов художественного восприятия и творчества. В свою очередь Бердяев настойчиво продолжал утверждать, что именно в соборном сознании коренятся истоки индивидуальной безответственности, нейтрализуются понятия личной чести и личного достоинства. Ценность природы творчества заключается в том, что оно всегда развивается в оппозиции к нормативности и шире — в оппозиции к любому рационализму.

Существенной вехой в развитии психологической проблематики искусства уже в советский период явилось творчество **Льва Семеновича Выготского (1896-1934).** Основные работы по психологии искусства ученый создал в 20—30-х годах. Большинство из них были изданы под названием «Психология искусства» только в 1968 г. Особенность художественно-психологического анализа, осуществленного Л.С. Выготским, состоит в тщательном изучении разных аспектов *психологии художественного текста.* Если подходы А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Н.А. Бердяева в большей мере отмечены интересом к *процессуальной* стороне творчества, т.е. психологическим проблемам, возникающим в процессе создания произведения искусства, то Л.С. Выготский перефокусирует свое внимание на результат этого процесса и его психологическое своеобразие.

Любой художественный текст — произведение литературы, музыки, изобразительного искусства — ученый рассматривает как образование, воплотившее *угаснувший в нем*

творческий процесс. Следовательно, все сопряжения этого текста, проявляющиеся в художественной композиции, ритмо-синтаксических формулах, сюжетной схеме, могут быть рассмотрены в аспекте их психологических функций, предопределяющих характер воздействия данного произведения. На этой основе Выготский выявляет ряд механизмов художественного смыслообразования, разрабатывает теорию катарсиса в искусстве. Многие из разработанных Выготским подходов были подхвачены исследованиями по *исторической психологии,* ставившими своей задачей рассмотреть художественный текст в качестве культурного памятника, воплощающего своеобразие эмоциональных, ментальных, психических состояний людей ушедших эпох.

Развитие психологии в XX в. характеризуется чрезвычайным многообразием разных школ, направлений, течений. Интерес к психологии сегодня огромен и постоянно растет. В силу этого психологическая наука все время меняет свою структуру: в ней возникают новые методы общетеоретического и прикладного анализа искусства и художественного творчества, развивающиеся на границе психологии и эстетики, психологии и физиологии высшей нервной деятельности, психологии и философии. Те авторы, о которых шла речь в этой главе, заложили фундамент психологических подходов к анализу искусства, сформулировали ряд узловых проблем, наметили способы их решения, которые впоследствии оспаривались, отвергались, дополнялись, но так или иначе выступили почвой развертывания новых поисков в психологии искусства на протяжении всего XX столетия.

1. В чем различие понимания природы бессознательного и его культурной роли в концепциях З. Фрейда и К. Юнга?

2. Какой круг проблем способно осветить исследование психологии художественного творчества и какой— психологический анализ художественного текста?

ЛИТЕРАТУРА

Бойко М.Н. Психологическое направление в русской академической науке XIX века//Проблемы методологии современного искусствознания. М., 1989.

Вейнингер О. Пол и характер. М., 1991.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1940.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.

История зарубежной психологии. Тексты. М., 1986.

Кривцун О.А. Психологические корни эротического искусства//Психологический журнал. 1992. № 1.

Кривцун О.А. Человек в его историческом бытии: Опыт психологических и художественных измерений//Психологический журнал. 1997. № 4.

Лейбин В. Русскость Фрейда. М., 1994.

Леонтьев А.Н. Философия психологии. М., 1994.

Логинова А.И., Ананьев Б.Г. О психологии искусства//Психологический журнал. 1981. №4.

Потебня А.А. Мысль и язык//Его же. Эстетика и теория искусства. М., 1978.

Рибо Т. Логика чувств. СПб., 1905.

Соколова Е.Е. Тринадцать диалогов о психологии. М., 1994 (диалоги 10, 11).

Фрейд З. Леонардо да Винчи. Достоевский и отцеубийством/Его же. Художник и фантазирование. М., 1995.

Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987.

Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1996.

Ярошевский М.Г. Исторический путь психологии и логика ее развития// Его же. История психологии. М., 1985.

ГЛАВА 28. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Понятие творчества. Роль осознаваемых и неосознаваемых мотивов творчества. Природа и сфера действия интенции творческой личности. Переживание и его художественное воссоздание. Вдохновение и мастерство. Нейродинамика творческой деятельности; взаимодействие механизмов возбуждения и торможения и их влияние на процессы художественного творчества.

Как возникает художественный мир, новая реальность, которая не может быть целиком объяснена из уже существующего мира? Начиная с ранних трактатов, посвященных изучению природы художественного творчества, мыслители отмечали иррациональные, непостижимые механизмы этого процесса, невозможность выявления закономерностей, в соответствии с которыми осуществляется творческий акт. В диалоге «Ион» Платон приходит к мысли, что в момент творчества художник не отдает себе отчета в том, как он творит. Акт творчества демонстрирует умение художника выйти за пределы себя («ex-stasis», «ис-ступление»), когда его душа проникает в мир запредельных сущностей. Конечно, экстаз — это в некотором смысле безумие, изменение нормального состояния души, но это, по словам Платона, *божественное* безумие, божественная одержимость. Души становятся вместилищем самого божественного, вдохновляются его силой, и «тогда говорят они с великой действенностью многое и великое, сами не зная, что говорят» («Федр»).

Фиксация непроговариваемых, нерациональных сторон творческого акта как бы сама собой снимала вопрос о выявлении неких формул и алгоритмов в художественном творчестве. Действительно, по самому своему определению творчество есть создание того, что еще не существовало. В этом смысле любой творческий акт не может быть измерен критериями, сложившимися в культуре *до него:* любое творческое действие находится в оппозиции к нормативности, противостоит адаптированным формам деятельности. Откуда приходит творческий импульс, разбивающий прежние правила, коды, приемы, рождающий новое художественное озарение? Творческий акт никогда целиком не детерминирован извне. Вместе с тем он не может быть полностью сведен только к реализации «чувства формы», живущего в душе художника. Ни объективные, ни субъективные предпосылки, взятые сами по себе, не могут служить объяснением творческой продуктивности, которая живет в душе художника.

Явно или неявно, но все формы творческой активности художника в конечном счете подчинены целям одного типа — созданию произведения искусства, предвосхищению возможных действий, которые призваны привести к этому результату. *Мотивация деятельности художника* выступает как сложная динамичная самоподкрепляющаяся система. Весь комплекс его восприятия, мышления, поведения стимулируется целями творчества как высшими в иерархии побудительных мотивов его личности. Достижению этих целей способствуют, с одной стороны, *направленная* (осознанная) деятельность художника, в которую включены его волевые усилия, рациональная оценка намеченных целей, т.е. определение того, какого жанра произведение он стремится создать, какого объема, в какой срок, ощущение внутренней ответственности за результаты и т.д.

С другой стороны, едва ли не большее значение в подготовке и осуществлении творческого акта у художника приобретает так называемая *непроизвольная активность.* Она отмечена непрерывным художественным фантазированием, это своего рода внутренняя лаборатория, в которой клубятся, наплывают друг на друга, прорастают подспудные переживания и их художественные формы. Этот скрытый от глаз, во многом хаотический и непроизвольный процесс вместе с тем не может быть оценен как нецелесообразный, выпадающий из сферы мотивации творчества. Спонтанной активности художника всегда присуща определенная *интенция.* Известный германский психолог Х. Хекхаузен истолковывает интенцию как своего рода *намерение,* вписанное в природу самого творца, несущее на себе отпечаток особой окрашенности его таланта.*

---

* См.: *Хекхаузен Х.* Мотивация и деятельность. М., 1986. Т. 1. С. 13.

Мотивы творчества, которые так или иначе провоцируют действие интенции художника, по существу ненаблюдаемы. Мотив в этом случае можно описать через такие понятия, как *потребность, побуждение, склонность, влечение, стремление* и т.д. Отсюда следует, что творческий процесс *оказывается мотивированным даже в тех случаях, когда не сопровождается сознательным намерением художника.* Уже внутри творческой интенции живет нечто, позволяющее выбирать между различными вариантами художественного претворения, не апеллируя к сознанию, — нечто, что *запускает* творческое действие, направляет, регулирует и доводит его до конца.

Интенция любого художника проявляет себя как внутренняя предрасположенность его к неким темам, способам художественной выразительности, к характерным языковым и композиционным приемам. В этом смысле интенция выступает своего рода регулятором, ориентирующим разных художников на разработку соответствующих их дарованию тем и жанров. Как известно из истории, таких примеров множество: Пушкин презентовал Гоголю фабулу «Мертвых душ» не потому, что он сам не мог создать такого произведения, а потому, что сама идея не разжигала в нем интереса и воодушевления. Можно привести немало других примеров. Образный строй каждого крупного мастера отличается в этом смысле некоторым проблемно-тематическим единством, избирательной ориентированностью сознания на близкие ему стороны окружающего мира. Хекхаузен справедливо говорит об определенной *валентности* или *требовательности* вещей, посылающих зов только автору такого склада и такого темперамента, который способен откликнуться на эти импульсы. Следовательно, интенция как особая направленность сознания на предмет позволяет видеть, что в художнике живет некая *предзаданность,* художник ощущает себя в атмосфере данного произведения еще *до создания* этого произведения.

Хрупкое *балансирование между интенцией собственного сознания и той мерой, которую диктует природа самого предмета* — таков механизм, объясняющий взаимодействие внутри художника в каждый отдельный момент как сознательных усилий, так и непроизвольной активности. Интенция как творческое веление, существующее *накануне* произведения, всегда оказывается богаче и многостороннее, чем отдельный конкретный результат — произведение искусства. В этом смысле художник знает *осуществление,* но не знает *осуществленного.* Таким образом, процесс творчества обнаруживает двойную ориентацию: отбор тем и способов их претворения со стороны автора и одновременно отбор авторов со стороны самих фактов и тем. Интенциональность творческого сознания художника позволяет ему *смотреть на себя как на своеобразный словарь, в котором уже предуготовлены главные темы и ведущие способы их претворения.*

По сей день в психологии по-разному используют понятия «мотив» и «мотивация» применительно к художественной деятельности. В искусстве термин «мотивация» зачастую используется как синоним художественной достоверности, оправданности логики поведения художественного персонажа. Известно, что психология выводит мотивацию не только из свойств самого человека, но и из требований ситуации. Обращает ли художник столь же большое внимание на ситуацию, в которой находится, как и на свои внутренние побуждения? Многочисленные примеры позволяют в этом усомниться. «Предложите Руо или Сезанну изменить свой стиль и писать такие полотна, которые *нравятся,* т.е. плохую живопись, чтобы в конце концов попасть на Выставку Французских Художников. Или предложите им посвятить жизнь семейному благосостоянию и исполнять свои моральные обязательства перед женой и детьми; даже если семья будет находиться в непроглядной нужде, они вам ответят: ради Бога, замолчите, вы не знаете, что говорите. Последовать такому совету означало бы для них предать свою художественную совесть».*

---

* *Маритен Ж.* Ответственность художника//Самосознание европейской культуры XX века. С. 177.

Внутренняя потребность творчества, художественное чутье оказываются гораздо сильнее многих внешних факторов, оказывающих давление на художника. Устройство художника таково, что его психический аппарат прежде должен справиться не с внешними, а с *внутренними импульсами,* от которых нельзя уклониться. Императив диктует не столько ситуация, сколько «океаническое чувство» самого мастера, которое просится наружу, которое нельзя удержать в себе. Как было известно еще Канту, природа гения сама дает искусству правила. Гений мыслит собственную деятельность в качестве свободной и органичной, побуждающей с большим доверием относиться к собственному чутью, и в большей мере склонен сам задавать тональность ситуации, чем соответствовать уже имеющимся ожиданиям. Из этого можно понять, почему, самоуглубляясь в художественном переживании, художник достигает не только *ослабления внешней реальности, но и укрепления своего воображаемого мира,* как не менее важной реальности, почему он способен сделать этот мир для множества вовлеченных в него живым, динамичным, самодостаточным.

Особо важно отметить, что переживание художника, как и любого человека, — это борьба прежде всего против невозможности реализовать внутренние необходимости своей жизни. Вместе с тем работа художника по перестройке своего психологического мира направлена не столько на установление смыслового соответствия между сознанием и бытием (естественная потребность большинства людей), сколько на достижение *соответствия между каждым новым замыслом и его художественным претворением.* Художнику приходится преодолевать таким образом не разрыв сознания и жизни, а разрыв сознания (замысла) и его художественного воплощения.

Если переживание обычного человека нацелено на выработку «совпадающего» поведения, на достижение реалистического приспособления к окружению, то переживание художника озабочено проблемой выражения собственного видения и чувствования в максимальной степени полноты и совершенства. Внутренние импульсы, которые получает творческий дух его натуры, гораздо сильнее и действеннее, чем те, которые диктуют реальные необходимости жизни. Более того, смысловое принятие бытия художником только тогда и может состояться, когда открывается простор осуществлению природы его дарования. Таким образом, приоритетное стремление художника заключается не просто в том, чтобы выжить, адаптируясь и приспосабливаясь к окружающему миру, а в том, чтобы иметь возможность сотворить то, что ему предназначено.

Развивая идею о силе проницательного творческого начала у художника, можно утверждать, что в известном смысле *любовь художника к творчеству есть его нелюбовь к миру,* невозможность оставаться в границах этого мира. Не случайно обыватель, рассказывающий о жизни художника, всегда фиксирует некие «странности» и «аномалии», свидетельствующие, на его взгляд, о неустроенности и неприкаянности творца. Действительно, художник не вполне адаптирован к окружающему миру, в гораздо большей степени живет, влекомый внутренними импульсами. В психологической науке удачное совпадающее поведение описывается как повышающее *адаптивные* возможности личности. У художника, наоборот, чувство обретенной в завершенном произведении искусства адаптивности усиливает стремление *заглянуть за новые горизонты,* расширить границы, углубиться в муки выращивания нового замысла, приводящие творца к превышению уже найденных состояний.

Внутри художника поэтому действуют две как бы исключающие друг друга силы: с одной стороны — стремление к *снятию напряжения* в окончательном результате творческого акта, несущее удовлетворение и некоторое угасание созидательной потребности, а с другой — тяга к *подъему напряжения,* концентрации, новому активному преодолению среды. Первый комплекс движущих сил поведения был подробно разработан З. Фрейдом в теории сублимации, превращенных форм снятия напряжения. Однако если обычному человеку снятие напряжения приносит успокоение, ведет к завершению деятельности, то у художника, напротив, реализованный результат влечет за собой потребность нового подъема

сил, нового нарастания напряжения. Второй комплекс движущих сил получил разработку в трудах А. Берталанфи и Ш. Бюлер. Близкие идеи высказывал и Г. Гессе, утверждавший, что путь художника — это непрестанное *самоотречение,* в то время как идеал мещанина — *самосохранение.*

Беспристрастный анализ любого творческого акта показывает, что процесс этот далеко не только спонтанный. В какой бы мере человек, осененный талантом, ни полагался на силы извне, ему необходимо мастерство, т.е. овладение ремеслом, умение точно выбирать среди множества путей свой единственный, терпеливо взращивать в себе установку на творчество. Все это требует овладения разными навыками защиты от бесконтрольности аффектов и инстинктов, от диктата канона, шаблона, рутины и т.п. Главным защитным фактором выступает способность художника *осуществить интеграцию своего «я».* Именно потому, что интенсивность творческой жизни художника слишком велика и амплитуда его переживаний гораздо выше, чем у обычного человека, он принужден в творческом акте максимально *собирать себя.* Требуется жесткая самодисциплина, чтобы добиваться концентрации, синтеза, гармонии, чтобы удерживать установку на целесообразность действий. Взаимодействие двух линий — спонтанности и контролирующего самосознания — необходимый компонент деятельности как творцов, так и исполнителей. В работе «Парадокс об актере» Дидро обращал внимание на умелое сочетание естественных порывов темперамента и холодного расчета в достижении художественного эффекта. Сама по себе спонтанность может нейтрализовать художественное воздействие — отдавшись без остатка своим переживаниям, актриса захлебнется в слезах, спазмы горла лишат ее возможностей выразительных интонаций. И напротив, актер, действующий в рамках разработанных мизансцен, застрахован от провалов, всегда сопутствующих тем, кто полагается лишь на «нутро».

Проблема переживания и его художественного воссоздания — одна из главных проблем психологии творчества. Как это ни покажется на первый взгляд странным, большинство художников свидетельствует, что сильное переживание препятствует продуктивной творческой деятельности. Г. Гейне, Ш. Бодлер, М. Врубель и многие другие авторы писали о том, что в момент сильного экстатического переживания они были не в состоянии творить, захватывающее переживание парализовывало их творческую деятельность. Необходимо дать переживанию немного остыть, чтобы затем увидеть его со стороны и найти максимально выразительные краски для воссоздания его художественной заразительности. Момент апогея переживания действует на творческую способность, как правило, разрушительно. Вот как писал А.С. Пушкин о методе сочинения «Бориса Годунова»: «Большая часть сцен требует только рассуждения, когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, — я жду его или пропускаю эту сцену. Такой способ работы для меня совершенно нов». Поэт исходил из того, что задачу создания большой конструкции, разработки последовательности эпизодов можно осуществить чисто волевым, сознательным усилием, в то время как для сочинения отдельных деталей и эпизодов недостаточно одного мастерства и профессиональных навыков, здесь все решает импульс озарения, который должен подстеречь художник.

Дополнительные наблюдения и объяснения процессов творческого акта предлагает современная естественнонаучная психология, в частности те экспериментальные разработки и исследования, которые ведутся в сфере *нейродинамики творческой деятельности.* Этот подход к изучению творческой деятельности имеет достаточно давнюю биографию. Ученых интересует, что происходит в структурах мозга в момент творческой деятельности, что побуждает человека к выбору профессии художника, музыканта, писателя. Имеются ли физиологические основы, позволяющие говорить о предрасположенности человека к занятиям искусством? Ряд исследователей отвечают на этот вопрос отрицательно. В работах других (Ауэрбаха, Тандлера) можно встретить наблюдения о некоторых особенностях строения мозга музыкантов и писателей (значительное развитие височных извилин мозга, поперечной извилины, в некоторых случаях — лобных долей мозга).

Исследования нейродинамических процессов показали, что одни и те же звучания у музыкантов вызывают более сильные реакции, чем у обычного человека. Как известно, все процессы высшей нервной деятельности основываются на механизмах *возбуждения* и *торможения.* Разная конфигурированность механизмов возбуждения и торможения обусловливает разные типы темпераментов, которые были выявлены еще Гиппократом. Сангвиника в этом отношении отличает *сильный, подвижный, уравновешенный* тип высшей нервной деятельности. Холерик — *сильный, подвижный, неуравновешенный.* Флегматик — *сильный, уравновешенный, спокойный.* Меланхолик — это *слабый* тип.

Механизмы возбуждения и торможения лежат в основе формирования и завязывания рефлекторных связей, фактически выступающих инструментом профессиональных умений, навыков, приемов творческой деятельности. Соотношение сил возбуждения и торможения определяет успешность осуществления творческого акта. Их дисбаланс даже у одного человека в разное время приводит к тому, что творческий акт осуществляется в разных темпах, с разной интенсивностью и т.д. Завязывание рефлекторных связей между клетками слухового и зрительного анализаторов осуществляется не при всяком уровне возбуждения. Если этот уровень будет минимальным, то возбуждение не сможет преодолеть инертности среды и разлиться в должной мере по тканям мозга, следовательно не сможет создать новые условно-рефлекторные замыкания.* Такое состояние во время творчества субъективно оценивается как неудовлетворительное. В одном из писем Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковский повествует о близком состоянии: «Заниматься здесь очень удобно, но до сих пор я еще не мог войти в тот фазис душевного состояния, когда пишется само собой, когда не нужно делать никаких усилий над собой, а повиноваться внутреннему побуждению писать».

---

* Подробнее об этом см.: *Блинова М.П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л., 1974.

Если в момент творчества возбуждение будет слишком сильным, то волны раздражительного процесса разольются свободно, предоставляя полную возможность для осуществления нервных замыканий. В результате такой «рефлекторной свободы» реставрация звуковых, музыкальных, изобразительных следов осуществится хаотично, не приведя к созданию законченного художественного произведения. Обуздание возбуждения, отсекание всего лишнего, ненужного, случайного осуществляется с помощью механизма торможения. Поэтому продуктивность творческого процесса зависит, с одной стороны, от умения достигать сильного возбуждения, ведущего к быстрому образованию рефлекторных связей, новых «нервных узоров»; с другой — от упорядоченного действия механизмов торможения, закрепляющих складывающуюся канву, позволяющих соразмерять часть и целое, создавать завершенный фрагмент или сразу все произведение. Частая беда холерического темперамента, у которого действие механизмов возбуждения превышает механизмы торможения, — неструктурированная творческая деятельность, по существу, бесконечная. Холерический темперамент более других присущ графоманам в литературе, музыке, изобразительном искусстве. Мысли путаются и скачут, чувства обуревают и затопляют художника, но он не владеет ими, не может поставить себя в необходимые для этого рамки. Такое сверхперевозбуждение действует отрицательно на достижение творческого эффекта.

Оптимальным для творчества является такое состояние, когда и возбуждение, и торможение выступают как равнозначные величины. В данном случае это прерогатива сангвиника — сильного типа. Субъективно такое состояние оценивается как наилучшее для творческой деятельности: появляется возможность сосредоточиться на главном, отстранить ненужные мысли и ощущения. Творческое возбуждение может быть и достаточно мимолетным: в сознании музыканта, писателя, художника мелькают какие-то мотивы, стилистические приемы, но в целом они не укладываются в единую художественную ткань. Для того чтобы состоялось рождение произведения, необходима длительная поддержка

возбуждения, т.е. наличие так называемой творческой *доминанты.* Доминанта — это специфическое понятие психологии творчества. Физиологическая доминанта выступает как очаг стационарного возбуждения. С существованием у людей разных доминант мы постоянно сталкиваемся в жизни. У всякого фанатика, энтузиаста, преданного определенной идее, имеются свои выраженные пристрастия; затевая разговор в обществе, он всегда садится на своего «конька». Доминанта есть результат наличия в структурах мозга прочных, образовавшихся в течение жизни связей, которые, находясь обычно в притушенном состоянии, ярко вспыхивают при определенных условиях.

По мере формирования профессионально-художественных доминант человек начинает замечать такие стороны природного и художественного мира, которые до этого были ему недоступны. Каждый художник знает, как нелегко бывает разогреть творческую доминанту и добиться состояния, когда творческий процесс идет сам собой. «Иногда, — признавался П.И. Чайковский, — я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми я нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, то есть отделываются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти».* Все эти самонаблюдения подтверждают взгляд на творческий процесс, согласно которому он не является выгороженной сферой. В моменты бодрствования и сна, прогулок и разговоров в художнике подспудно действует уже запущенный творческий процесс.

---

* *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М.—Л., 1934. Т. 1. С. 373-374.

Некоторые типы художнического темперамента приводят к столь сильному процессу возбуждения, что художник часто бывает не в состоянии успевать фиксировать на бумаге возникающие мысли и идеи. Так, например, было с Генделем, темпы работы которого требовали стенографии. Работая над большими хоровыми произведениями, он вначале записывал эскизы всех партий, затем постепенно терял их, приходя к финишу лишь с одной.

Энергия постоянно воспроизводимой доминанты поддерживает творческий тонус. Вот почему систематическая творческая работа, даже начатая с большим усилием, может привести в деятельное состояние весь творческий аппарат. «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых» — этой известной максиме художников находится, как видим, экспериментальное подтверждение. При систематической работе, когда постоянно завязываются, обновляются и тренируются рефлекторные связи, исходный толчок к творчеству может быть незначительным. Самого слабого воздействия иногда бывает достаточно, чтобы пустить в ход весь сложнейший творческий аппарат. И наоборот, при длительном бездействии сдвинуть с мертвой точки его «заржавевшие детали» оказывается гораздо труднее. В случае больших перерывов требуется значительный толчок извне, ибо укрепившееся торможение внутри мозга не сразу дает побороть себя возбуждению.

Особенности высшей нервной деятельности — степень ее силы, подвижности, уравновешенности — лежат в основе разных требований к окружающей обстановке. Так, авторы со слабым возбуждением и торможением, трудно образующие физиологические доминанты, крайне требовательны к условиям творческого труда, нуждаются в «оранжерейных» условиях. Благоприятная обстановка во время творчества приобретает у них исключительно важное значение, так как она активизирует протекающие в данный момент нервные процессы. Художники другого типа, к примеру М.А. Булгаков, на своем опыте отмечали, что «лучшие произведения пишутся на краешке кухонного стола».

Особая проблема психологии творчества — проблема изношенности и истощенности психики в результате продолжительных творческих усилий. От разработки этой проблемы зависит эффективность профилактики творческого труда, имеющей значение как для ху-

дожника, так и для ученого. Главное состоит в умении рассчитывать свои силы и дозировать напряжение. Одни стремятся в момент интенсивного творчества регулировать периоды одиночества и общения, другие чередуют творческий процесс с прогулками на природе, для третьих очень важен режим труда, четвертые могут сочинять только в определенные периоды года и т.п. Некоторые художники, отдавая себе отчет в характере своего темперамента, в особенностях индивидуальной психологии, предпринимали даже особые профилактические меры, направленные на охрану творческого процесса. Моцарт, к примеру, в письме отцу просит: «Не пишите мне печальных писем, мне необходимо сохранять спокойствие, ясность, свободу мысли и расположение к работе. Каждое грустное известие лишает меня всего этого». И в другой раз он объясняет отцу: «Моя жизнь здесь полна забот и огорчений, жалобных и слезливых писем я не стану читать».*

---

* Цит. по: *Корганов В.* Моцарт. Биографический этюд. М., 1962. С. 169, 182.

Процесс завязывания прочных рефлекторных связей пролагает знакомые пути, которые проявляются в почти автоматическом владении некоторыми приемами художественного письма. Со временем эти приемы окостеневают. У каждого художника можно обнаружить такого рода стилистические обороты, только ему присущие лейтмотивы, которые со временем могут превратиться в языковые штампы. На физиологическом уровне это означает, что рефлекторные связи превращаются в «задолбленные стереотипы». Здесь важно, чтобы сила новых творческих атак позволяла постоянно разрушать и менять эти стереотипы, предохранять их от превращения в штамп. Ломка фонового стереотипа успешнее всего осуществляется у холериков, которые более других способны творить, систематически меняя исходную основу. Художника-холерика отличают экстравагантные порывы в творчестве; освоив один жанр, он стремится испытать себя в незнакомых и т.д.

Таким образом, разработки в области прикладной (естественнонаучной) психологии помогают детализировать и объяснить ряд наблюдений, накопленных общетеоретической психологией творчества. Взаимодополнительность этих научных сфер очевидна: она позволяет пролить свет на труднообъяснимые процессы рождения, вынаши-вания и претворения художественного замысла.

1. В каких процессах творчества проявляет себя действие интенции художника?

2. Как взаимодействуют механизмы спонтанности и контролирующего самосознания в творческом акте? В каких понятиях истолковывает этот процесс прикладная психология творчества?

ЛИТЕРАТУРА

Абрамян Д Н. Общепсихологические основы художественного творчества. М., 1994.

Арнаудов М. Психология литературного творчества М., 1970.

Басин Е.Я. Психология художественного творчества М., 1985.

Бердяев Н.А. Смысл творчества. М., 1989 (гл : 4, 7, 8, 9)

Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности Л., 1974.

Готсдинер А.Л. Музыкальная психология М., 1993.

Громов Е.С. Художественное творчество. М., 1971.

Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1957.

Дранков В.Л. Психология художественного творчества СПб., 1991.

Ержембский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. Психология Теория Практика. СПб , 1993.

Ершов П. Режиссура как практическая психология М., 1972.

Кириенко В.И. Психология способностей к изобразительной деятельности М., 1959.

Кривцун О.А. Художник и артистический мир//Человек 1993. № 2.

Лейтц Г. Психодрама. М., 1994.

Мейлах Б.С. Талант писателя и процессы творчества Л., 1969.

Мелик-Пашаев А., Невлянская З. К проблеме «общего» и «специального» в художественно-творческой одаренности человека//Искусствознание и психология художественного творчества. М., 1988.

Петрушин М.И. Музыкальная психология. М., 1997.

Психология процессов художественного творчества. Л., 1980.

Райков В.П. Роль гипноза в стимуляции психологических условий творчества//Психологический журнал. 1983 № 1.

Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. СПб., 1995.

Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий М., 1976.

Homo musicus. Альманах музыкальной психологии М., 1994.

Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Л., 1986.

Художественное творчество и психология. М., 1991.

Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. М., 1936.

ГЛАВА 29. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Теория вчувствования Т. Липпса. Особенности эмоционального воздействия реальных и художественных событий. Катарсис как процесс «самосгорания» аффектов и как процесс их усиления. Осознаваемые и неосознаваемые элементы художественной установки. Механизмы апперцепции и проблема адекватного постижения произведения. Закономерности дифференциации элементов формы в визуальном восприятии. Типология массового художественного восприятия. Социально-психологические стимулы и препятствия художественного контакта.

Воздействие произведения искусства зависит не только от свойств уже готового художественного текста, но и от характера его восприятия. Множественность интерпретаций произведения искусства всегда остро ставила вопрос о том, какую роль играют *объективные* и *субъективные* факторы в процессе художественного восприятия, в какой мере сама художественная ткань является источником смыслопорождения и в какой степени дополнительные смыслы привносит реципиент — читатель, зритель, слушатель.

Одной из первых психологических теорий, специально посвященных изучению процесса художественного восприятия, явилась теория «вчувствования», которую разработал немецкий психолог и эстетик **Теодор Липпс (1851-1914).** Он исходил из того, что природа художественного наслаждения есть не что иное, как «объектированное само-наслаждение». Все эмоциональные реакции, возникающие у человека в момент восприятия искусства, являются лишь ответом на самые общие импульсы, посылаемые произведением. Главный эффект воздействия напрямую зависит от умения преобразовывать эти импульсы в собственное интимное переживание. Основополагающую роль при этом играют индивидуальные воображение и фантазия, способные создавать в вымысле «идеально возможную и полную жизнь».

С одной стороны, Липпс стремился выявить необходимый «минимум» зависимости восприятия *от объекта.* Исследователь отмечает элементарные влияния, оказываемые пространственными композициями разного типа в архитектуре, изобразительном искусстве, сценографии, замечая, что мы поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору, воспринимая лежащий прямоугольник. И тем не менее иконографическая сторона произведения искусства не способна, по его мнению, быть определяющим фактором восприятия. Вчувствование — это не познание объекта (произведения искусства), а своеобразный катарсис, дающий ощущение *самоценности* личностной деятельности.

Обращает на себя внимание известная близость теории художественного восприятия Липпса концепции Канта: по мнению обоих, художественно-ценное связано не с объектом, а зависит от духовного потенциала субъекта, от его способности «разжечь» в самом себе волнение и безграничную чувствительность. Наслаждение силой, богатством, широтой,

интенсивностью собственной внутренней жизни, к которой побуждает произведение искусства, и является, по мнению Липпса, главным итогом художественного восприятия.

Подчеркивая роль субъекта в процессе восприятия, Липпс настойчиво утверждает определяющее влияние психических свойств отдельного человека на характер «распредмечивания» произведения искусства. Вместе с тем ученый исследовал и вскрыл ряд механизмов художественного моделирования психических переживаний, в частности закон «психической запруды». Согласно этому закону, если художественное событие задерживается в своем естественном течении, то психическое движение образует «запруду», т.е. останавливается и *повышается* именно на том месте, где налицо задержка, помеха, перерыв. Этим приемом часто пользуются авторы, стремящиеся к созданию острых форм драматической напряженности (подробнее об этом см. главу 25), когда в художественном тексте умышленно нарушается предсказуемая логика повествования, сознательно оттягивается развязка. Вместо ожидаемого разрешения конфликта он внезапно обрастает новыми эпизодами и т.п. Во всех таких случаях «психической запруды» эмоциональное переживание становится более интенсивным.

Теорию «вчувствования» критиковали за то, что Т. Липпс не делал различия между художественными эмоциями и повседневными эмоциями человека в обыденной жизни. В частности, на это обратил внимание Л.С. Выготский, отмечавший вслед за одним из оппонентов Т. Липпса, что художественное произведение пробуждает в нас аффекты *двоякого* рода. «Если я переживаю вместе с Отелло его боль, ревность и муки или ужас Макбета — это будет *соаффект.* Если же я переживаю страх за Дездемону, когда она еще не догадывается, что ей грозит опасность, — это будет собственный *аффект зрителя,* который следует отличать от соаффекта».* Именно в этом собственном аффекте зрителя, который не вызывается мотивами сопереживания, Выготский видел особенности художественной эмоции. Он справедливо подчеркивал, что «мы только частично переживаем в театре, литературе чувства таковыми, какие они даны у действующих лиц; большей частью мы переживаем не с действующими лицами, а *по поводу* действующих лиц».

---

* *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 262.

Для понимания природы художественного восприятия важно видеть связь, существующую между фантазией и эмоцией. По этому поводу каждый человек может найти пример из собственной жизни. Если висящее в комнате пальто кто-то ночью принимает за фигуру человека, то ясно, что это заблуждение, но возникающее чувство страха оказывается совершенно реальным. Точно так же и в искусстве: история, рассказываемая в театре, кино, литературном произведении, — вымышленная, но слезы, проливаемые зрителем, — реальные. Здесь действует психический механизм, который обозначают как феномен *допущения* и который заставляет смотреть на вымышленное как на реальное, на заблуждение — как на действительный факт. В самом деле, повседневная жизнь любого человека подтверждает, что эмоцию вызывает как реальное событие, так и воображаемое. Оказывается, что *иллюзии жизни равны ей самой,* граница между воображаемым и реальным — проницаема. Степень интенсивности переживания художественной реальности может быть ничуть не меньше, чем переживания действительного события.

Важно отметить, что художественные эмоции — это всегда *парциальные* эмоции, т.е. такие эмоции, которые не стремятся к переходу в действие, не стремятся к реализации, к практическому претворению. Если сильный стресс, сильное переживание в жизни побуждают так или иначе преодолеть эту ситуацию, мобилизуют активность, то в искусстве сильное переживание оказывается самодостаточным, оно не ведет к желанию тут же преобразовать его в какое-либо действие. В обыденной жизни витальная сила искусства рождает такого рода оценки: «я получил большой заряд», «я испытал потрясение» и т.п. Художественно-эмоциональное насыщение представляет ценность само по себе.

Природа художественного удовлетворения издавна описывалась в эстетике через понятие *катарсиса.* Так, необходимым условием возникновения катарсиса Платон считал присутствие в художественном переживании противоположных чувств — подавленности и возбуждения. К близкому выводу о противоречивой природе художественного катарсиса, когда мучительные, неприятные аффекты подвергаются разряду, уничтожению и превращению в противоположные, приходил Л.С. Выготский. Под катарсисом он понимал «эмоциональную реакцию, развивающуюся в двух противоположных направлениях, которые в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находят свое уничтожение».*

---

* Там же. С. 272.

Подобные идеи о природе катарсиса можно встретить и у мыслителей XVIII в., задумывавшихся над острым для той эпохи вопросом каков эффект воздействия произведений, являющих средоточие негативных образов реальности? Общий ответ, не раз впоследствии воспроизводившийся и в отечественной эстетике, выразил Шиллер, полагавший, что «настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание».

Однако сегодня такое объяснение природы художественного катарсиса является неудовлетворительным, во всяком случае неполным. История искусств демонстрирует, что в одних случаях художник действительно формой *преодолевает* содержание (прием, иногда ведущий к «эстетизации порока»), а в других — обнаруживает не меньшее умение формой *усиливать* содержание. Нередки случаи, когда именно отрицательные свойства действительности художник стремится посредством выразительного художественного языка (формы) не уничтожить, а представить явно и осязаемо, полно и выразительно. Не внести умиротворение в человека, а заставить его «задохнуться» от увиденного. По этой причине сводить механизмы катарсиса только к переживанию процесса уничтожения содержания формой не вполне верно. Если эстетика ставит перед собой цель обсуждать вопросы о возможностях социального воздействия искусства, о культурных последствиях художественного восприятия, она принуждена изучать более сложные возможности художественного эффекта, его многофакторные механизмы. Толкование искусства как осуществляющего только функции *самосгорания аффектов* невольно ограничивает его возможности «терапевтическим» воздействием — умиротворяющим, успокаивающим, гармонизирующим. Многообразие художественной практики XX в., безусловно, не растворяется в этой функции и требует осмысления природы художественного катарсиса в более сложной системе координат.

Для осмысления механизмов психологии художественного восприятия важное значение имеет понятие *художественной установки.* Художественную установку можно определить как систему ожиданий, складывающуюся в преддверии восприятия произведения искусства. Каково соотношение сознательных и бессознательных компонентов художественной установки? Отдавая себе отчет в том, какое произведение он собирается слушать, человек настраивается на особый образно-тематический строй, язык, стилистику этого произведения. Неосознаваемые компоненты установки зависят от внутренних особенностей самого реципиента, от интенциональности его сознания. Особая направленность в большей степени ориентирует одних на детективы, других — на мелодрамы, третьих — на трагедии и т.д. Изначальная установка формируется окраской темперамента, особыми эмоциональными свойствами индивида.

Всякий раз, когда кто-то отправляется на театральный или кинофестиваль, он знает, как важно прочесть хотя бы несколько строчек аннотации перед фильмом или спектаклем, получить элементарную информацию о режиссере, месте производства фильма и т.п., — все эти сведения способны направить систему наших ожиданий в нужное русло. Любой художник отдает себе отчет в значимости художественной установки и сам способен на ее формирование путем обозначения жанра своего произведения. Есть жанры канонические —

комедия, трагедия, боевик, мелодрама и др. Однако большинство авторов не удовлетворяется тем, чтобы подверстать свое произведение под рамки канонического жанра, а старается в его обозначении указать на важные особенности своего творения. Не случайно, к примеру, Ф. Шиллер предпослал своему произведению «Орлеанская дева» жанровое определение *«романтическая трагедия»,* понимая, что в этом обозначении он дает ключ к ее восприятию. Жанр «Мертвых душ» Н.В. Гоголя — *поэма* — также был выбран не произвольно: здесь заложен смысл, помогающий оценить произведение целиком. П.И. Чайковский определил свое произведение «Евгений Онегин» как *лирические сцены,* поскольку жанр оперы в сознании современников связывался с большими, масштабными произведениями итальянской традиции (Верди, Пуччини) с присущими им развернутыми ансамблями, большими хоровыми сценами и т.п. В стремлении не обмануть ожиданий публики Чайковский и указал «лирические сцены», жанр, проявляющий корректное отношение как к источнику (Пушкин), так и к традициям музыкальной культуры.

Теории, отличающие зависимость художественного воздействия от ожиданий, складывающихся внутри субъекта, появились уже в XIX в. Так, у А.А. Потебни, как уже отмечалось, имеется достаточно разработанное понятие *апперцепции.* Оно фиксирует такие особенности процесса восприятия, как отождествление свойств *объясняющего* и *объясняемого.* Вот характерный пример из известного произведения Н.В. Гоголя: «Дама, приятная во всех отношениях, находит, что губернаторская дочка манерна нестерпимо, что не видано еще женщины, в которой было бы столько жеманства, что румянец на ней в палец толщиной и отваливается, как штукатурка, кусками»; другая дама, напротив, полагает, что «губернаторская дочка — статуя и бледна как смерть»... Обе они, по словам Потебни, различно апперципируют восприятия, полученные ими в одно и то же время и первоначально весьма сходные. Это происходит оттого, что совокупность соответствующих мыслей и чувств, которые *уже живут внутри этих дам до момента восприятия,* подчиняют себе воспринимаемое. В результате происходит отождествление свойств объясняемого и объясняющего.

Действие апперцепции, таким образом, можно обнаружить всюду, где данное восприятие объясняется наличием хотя бы самого незначительного *запаса других.* «Мысль о том, какой эффект произведет ее новость, требовала осуществления, но новые восприятия не мирились с этой мыслью. Дама ощущала препятствие между имеющимися в душе восприятиями и восприятиями, входившими в нее вновь. Тем не менее *рассказ о новости был уже готов до восприятия этой новости.* Дама не считала нужным приготовляться к восприятию этой новости, просто чувствовала непреодолимое побуждение скорее сообщить ее».* Действие «следов» субъективной установки может обнаружить и каждый из нас на множестве примеров повторного восприятия одних и тех же произведений.

---

* *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика С. 123-125.

Заметной вехой на пути разработки проблемы психологии восприятия стало исследование Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие», имеющее подзаголовок «Психология созидающего глаза». Эта книга в основном выросла из прикладных исследований восприятия разнообразных изобразительных форм, проведенных в русле гештальтпсихологии, т.е. психологии, занимающейся изучением целостного восприятия. Основная посылка Арнхейма состоит в том, что восприятие не является механическим регистрированием сенсорных элементов, а выступает способностью проницательного и *изобретательного* схватывания действительности. Арнхейм стремится выявить, как конфигурируются и взаимодействуют в художественном восприятии объективные факторы, как они провоцируют те или иные способы понимания. Одновременно — каковы возможности *субъективной активности* нашего глаза, в чем проявляются его возможности постижения значимых моделей изобразительной структуры и созидания внутреннего эффекта. Способность глаза человека сразу оценить главные качества художественного

целого основаны, по мнению исследователя, на определенных свойствах *самого изображения.* Он приводит пример: белый квадрат, внутри которого помещен темный диск. Если мы видим, что диск смещен от центра квадрата, то такой вид неуравновешенной композиции, или, как считает Арнхейм, «эксцентричного» диска, вызывает определенное чувство неудобства. Симметричное положение диска в центре квадрата рождает ощущение устойчивости, вслед за которым появляется нечто вроде чувства удовлетворения. Аналогичное наблюдение можно обнаружить и в музыке. Что такое диссонанс? Это неустойчивое созвучие, требующее разрешения, выхода, предполагающее некое дальнейшее развитие, ожидаемое действие. Консонансу, напротив, всегда соответствует ощущение устойчивости, утверждения, стабильности, разрешения.

Размышляя в этом направлении, Арнхейм приходит к выводу, что каждая имеющая визуальные границы модель — картина, скульптура, архитектурное сооружение — обладает точкой опоры или центром тяжести, которые моментально фиксирует наш глаз. Этой особенностью восприятия сознательно пользуются и скульпторы, и фотографы, когда стремятся изобрести неустойчивую динамичную композицию, т.е. через неподвижное изображение передать действие, движение, натяжение, требующее разрешения. Так, танцовщицу или спортсмена можно изобразить в позе, которая будет самодостаточна, или в позе, которую наше воображение будет воспринимать как продолжающееся движение.

История изобразительного и фотоискусства накопила огромное количество приемов, позволяющих, не меняя объема одного и того же рисунка, либо поместить его в глубину пространства картины, либо выдвинуть на передний план. Анализируя множество произведений, Арнхейм показывает, в частности, какими способами Сезанн в портрете своей жены (1890) добивается выразительного эффекта: фигура отдыхающей в кресле женщины полна энергии; с одной стороны, она остается на месте, и в то же время как бы поднимается. Особое динамичное асимметричное расположение головы в профиль заряжает портрет элементом активности. Главный вывод Арнхейма состоит в следующем: мы можем не отдавать себе отчета, сколь сложную работу совершает наш глаз, но он устроен так, что всегда *схватывает центральные элементы формы, моментально дифференцируя их от частных в любом изображении.* Случайные или частные композиционные образования всегда кристаллизуются вокруг таких частей картины, которые можно оценить как достаточно независимые и самостоятельные.

Разрабатывая теорию художественного воздействия произведений изобразительного искусства, Арнхейм опирается на ряд идей, которые были высказаны ранее. Так, Вёльфлин в свое время пришел к выводу, что если картина отражается в зеркале, то не только меняется ее внешний вид, но и полностью трансформируется ее смысл. Вёльфлин полагал, что это происходит вследствие обычной привычки чтения картины *слева направо.* **При** зеркальном перевертывании изображения восприятие его существенно меняется. Вёльфлин обратил внимание на определенные константы восприятия, в частности на оценку диагонали, идущей от левого нижнего угла в правый, *как восходящей,* а диагонали, идущей от левого верхнего угла вниз, как *нисходящей.* Один и тот же предмет выглядит тяжелым, если находится не в левой, а *в правой* части картины. Анализируя «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, исследователь подтверждает это примером: если фигуру монаха, изменив положение слайда, переставить с левой стороны на правую, то она становится настолько тяжелой, что композиция целиком опрокидывается.

Изучение социально-психологических проблем восприятия открывает картину сосуществования в одной и той же культуре разных типов восприятия искусства. Современные исследования позволяют дифференцировать мотивы приобщения к искусству. Так, по данным опроса, проведенного в 1988 г. социологами Государственного института искусствознания совместно с Академией образования, выявлена типология публики, состоящая из четырех основных групп. К первой относится так называемый *проблемно ориентированный* зритель (25—27%), ко второй — *нравственно ориентированный* зритель

(14—15%), к третьей — *гедонистически ориентированный* зритель (свыше 40%) и к последней, четвертой — *эстетически ориентированный* зритель (около 16%).

Группы, как видим, отличаются по характеру изначальных художественных установок, определяющих их потребность в искусстве. Первая (проблемно ориентированная) группа зрителей ждет от искусства прежде всего возможности расширения своего жизненного опыта, ярких впечатлений, возможности прожить несколько жизней, испытать ситуации, которые, может быть, никогда не встретятся в их собственной судьбе. Вторую группу (нравственно ориентированную) отличает первоочередной интерес к восприятию образцов и моделей поведения в сложных ситуациях, способам разрешения конфликтов. Тяга к искусству представителей этой группы связана с потребностью обретения нравственной устойчивости, формирования навыков общения. Третья группа (гедонистически ориентированных) зрителей — наиболее многочисленная. Это публика, ждущая от искусства прежде всего удовольствия, наслаждения, релаксации. Для такого зрителя искусство ценно прежде всего тем, что способно выполнять *компенсаторную* функцию эмоционального насыщения, отдыха, развлечения, — функцию, выступающую противоположным полюсом монотонной рутинной повседневной жизни. При этом гедонистически ориентированный зритель заранее рассчитывает, что восприятие искусства не потребует от него особых усилий и будет происходить легко, само собой. Наконец, эстетически ориентированный зритель — тот, который хорошо владеет языком искусства, знаком с многообразием художественных форм и стилей и в силу этого способен подходить к каждому произведению искусства с присущей ему меркой. Эстетически ориентированный зритель обладает и познавательными, и нравственными, и гедонистическими потребностями, однако каждый раз актуализирует именно те измерения, в которых нуждается художественный текст. Он рассматривает акт художественного восприятия не как средство решения каких-либо прагматических задач, а как цель, имеющую ценность саму по себе.

Из подобных наблюдений и исследований следует простой вывод: *произведение искусства дает реально каждому столько, сколько человек способен от него взять.* Иными словами, произведение искусства всегда отвечает на те вопросы, которые ему задают. Известно, насколько «многослойным» является художественное содержание. Каждая встреча с уже известным произведением искусства раскрывает новые смыслы, обнаруживает композиционные взаимосвязи. В этом отношении для полного и адекватного восприятия произведения искусства большое значение имеют навыки собственного художественного творчества каждого человека. Тот, кто в детстве занимался в музыкальной или художественной школе, в танцевальной или театральной студии, в зрелом возрасте более отзывчив на импульсы художественного языка, способен лучше чувствовать его «изнутри». Художественные навыки дают возможность почувствовать едва заметные музыкальные интервалы, иную восприимчивость цвето-световых отношений, пластики движений и т.д.

Распространено мнение критиков, что сейчас невозможно мало-мальски серьезное произведение, которое могло бы мыслящего и подготовленного читателя увлечь именно *сюжетом,* что нужны иные стимулы. Складывается дилемма: либо высокое, но написанное очень сложным языком, нуждающееся в «литературном конвое», в дополнительных знаниях и т.п., либо низкое, массовое, рассчитанное на невзыскательный и непритязательный вкус, — во многом искусственна. Не только в классических творениях прошлого, но и в современной художественной культуре имеются авторы, сочетающие в своих произведениях как занимательность, так и интеллектуальную глубину. Такие качества демонстрируют, к примеру, литературные произведения М. Кундеры, П. Зюскинда, У. Эко, Д. Фаулза, увлекающие не только удивительными стилистическими, языковыми, композиционными качествами, но и самим повествованием; музыкальные творения К. Пендерецкого, Э. Денисова с присущими им психологизмом, мелодичностью, захватывающей оркестровкой.

Важным условием полноценного художественного восприятия является умение выработать в себе способность быть в художественном восприятии и суждениях независимым, избирательным, избегать автоматизмов, наработанных приемов, которые

насаждают средства массовой коммуникации. Каждый человек уникален, и постигать эту уникальность можно, только избирая соответствующие творческие линии, наиболее отвечающие его индивидуальности, темпераменту, типу личности. Гете как-то точно заметил, что даже ограниченный человек может быть цельным, если продвигается *в рамках своих способностей и подготовки.* Огромное количество сосуществующих друг с другом художественных жанров и стилей предоставляют неограниченные возможности для возделывания каждым человеком самого себя.

1. В чем отличие художественного переживания от реального? Какие психологические и эстетические механизмы лежат в основе катарсиса?

2. Каковы основные закономерности визуального восприятия произведений изобразительного искусства?

ЛИТЕРАТУРА

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

Беляева-Экземплярская С. Об иллюзии выступающих вперед цветов//Журнал психологии, неврологии, психиатрии. М., 1924. Т. 4.

Блок Вл. Потребность в искусстве. М., 1997.

Василюк Ф.Е. Психология переживания. М., 1984.

Вундт В. Фантазия как основа искусства. М., 1914.

Искусство и социальная психология. М., 1996.

Кривцун О А. Психология искусства//Психологическое обозрение. 1997. № 4.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920. Ч. 1.

Лановенко О. Художественное восприятие: опыт построения общетеоретической модели. Киев, 1987.

Левашов В.И. Введение в психосемиотику СПб., 1994.

Левшина И.С. Как воспринимается произведение искусства М., 1983.

Лчппс Т. Эстетика//Философия в систематическом изложении СПб., 1909.

Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. М., 1978.

Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительское восприятие. М., 1994.

Рубакин Н. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию. М.—Л , 1929.

Рууберг Г. О закономерностях художественного визуального восприятия. Таллинн, 1985.

Сапего И. Г. Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы//Советское искусствознание, 1986. Вып 20.

Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация СПб., 1995.

Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики М , 1981.

Художественное восприятие Л., 1971.

Шатковский Г. Развитие музыкального слуха М., 1996.

Эйзенштейн С. Психология композиции//Искусствознание и психология художественного творчества. М., 1988.

ГЛАВА 30. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ИСКУССТВО

Возможности изучения процессов психической эволюции человека на материале искусства. Действие культурно-психологических и социально-психологических факторов как отражение познавательной и мотивационной сфер. Условия перерастания художественного творчества из *результата* психического склада этноса в *причину,* формирующую этот склад. Формы контрастирующего и относительно самостоятельного развития психического и художественного. Механизм «психической мутации». Трансформация потребностей человека в зеркале филогенеза и онтогенеза.

Способы историко-антропологического познания в XX столетии обогатились ценными результатами. Новые подходы в историческом познании ломают барьеры, надолго

закреплявшие герметичность отдельных научных областей: истории искусств, истории культуры, истории науки; осуществляют идею междисциплинарного синтеза в познании человека. На этой основе возник и развивается словарь нового историко-антропологического мышления, в котором ключевую роль играют такие понятия, как *менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные ориентации, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи.* Все эти измерения, проводимые на основе анализа разных продуктов культурной деятельности человека, позволяют воссоздать *целостную картину его психической эволюции* и составляют предмет исторической психологии.

Как известно, искусство любой эпохи — это неповторимый способ взаимодействия «практических» и «теоретических» форм социальной памяти, мифологических и научных представлений, сознательного и бессознательного. Многосоставность искусства вобрала в себя весь спектр структур исторической психологии человека с особыми формами «сцепления» рационального и безотчетного, архетипического и новаторского. Кристаллизация в творениях искусства невербализуемых моментов психики человека позволяет рассматривать художественные произведения как уникальные «психологические затвердения». В связи с этим возможна и обратная процедура: в опоре на материал искусства *реконструкция форм психической пластичности человека в истории, наблюдение тенденций эволюции его психики.*

Как подступиться к выявлению параллелизма таких необозримых сфер, как историческая психология и история искусств? Одна из существенных трудностей, встающих на этом пути, — укоренившаяся в эстетике традиция представлять историю искусств как историю шедевров, классических творений, ставших вехами в духовной истории человечества. В данном случае такой подход оказывается не вполне приемлемым. Ведь художественная жизнь общества не состоит из одних лишь вершинных достижений: сфера искусства гибко реагирует на запросы и вкусы всех социальных слоев, на самые разнообразные побуждения человека и потому в достатке поставляет произведения, призванные удовлетворять многочисленные потребности обыденного сознания, насыщать художественными формами область быта, досуга, развлечения, праздника и т.д. Не меньший свет проливает на базовые ментальные установки анализ того, к каким формам художественной самореализации в повседневности обращались представители среднего и низшего классов, не знакомые с художественными шедеврами эпохи.

И одна и другая ветви искусства в реальной жизни сосуществуют в постоянном пересечении, составляя единый художественный процесс. Более того, вторая линия, отражающая повседневные художественные формы бытия человека, зачастую выступает той особой территорией, вне которой оказывается невозможным рождение шедевров культуры. Как верно заметил С.С. Аверинцев, «есть целый ряд бесславных, с нашей точки зрения, событий литературного процесса, без которых вершинные результаты были бы немыслимы или были бы иными». К тому же было бы ошибкой видеть знаки психологического состояния эпохи только в знаменитых произведениях. В целом ряде случаев большие и новаторские произведения возникали в русле оппозиционных процессов.

Разумеется, ни художественная, ни психологическая сферы не растворяются друг в друге. Утвердившийся в эстетике взгляд на искусство как на самоценный вид творчества подчеркивает уникальность его языка, выступающего не только в качестве средства (знака и символа), но и в качестве предмета незаинтересованного любования. Способ художественной организации звуков, линий, движения несет в себе большой гедонистический и эвристический потенциал, обладает очевидной самостоятельной ценностью. Вместе с тем любое произведение искусства открыто к «распредмечиванию» современниками и последующими поколениями. Все меняющиеся параметры искусства являются не только знаком внутрихудожественной эволюции, но и зеркалом перемен, происходящих в самом человеке, в его самочувствии и самопознании. Речь, таким образом, не идет о редукционизме: художественное в своей целостности несводимо к

нехудожественному (психологическому). И вместе с тем нельзя игнорировать того, что особые исторические состояния человека по-своему отражаются в развитии языка и образного строя искусства, в приоритетном развитии его видов и жанров и многом другом. По этой причине любые характеристики искусства в известных пределах могут выступать *источником реконструкции эволюционирующих психологических структур внутреннего мира человека.*

Какова природа психологических факторов, вторгающихся в художественный процесс и определяющих его судьбы? Что входит в состав самого понятия психологических структур? Все психологические факторы можно дифференцировать на *культурно-психологические* и *социально-психологические* влияния. Первые через определенную картину мира, представления о мировом порядке оказывают воздействие на формирование исторически определенных типов *восприятия* и *мышления.* Вторые проявляют себя через воздействие на человека ближайшего этнического и социального окружения: формируют поведенческие стереотипы, нормы общения, нравственные установки. Такая дифференциация отражает принятое в психологии разделение сфер духовного бытия личности соответственно на *познавательную* и *мотивационную.*

По мере того как эстетика углубляется в анализ конкретного материала, все больше дают о себе знать скрытые рифы проблемы. Главные из них свидетельствуют о том, что знания общих факторов, составляющих возможные линии взаимовлияния исторической психологии и искусства, еще недостаточно. Как правило, прямое перетекание художественных характеристик в психологические, и наоборот, в истории культуры почти не присутствует. Препятствием во взаимопроникновении психологической и художественной сфер часто выступает художественный этикет, система навязанных автору эстетических канонов.

Так, если мы попытаемся реконструировать содержание психической жизни человека XI-XIII вв. по материалам летописей, то сразу столкнемся с очевидным препятствием: история для летописца не имеет «второго» плана — скрытой психологической подоплеки. В данном случае литературный ряд и ряд психологический, казалось бы, абсолютно разобщены, не совмещаются. Образы князей в летописях не знают душевной борьбы, внутренних переживаний, т.е. того, что можно было бы назвать содержанием психической жизни. Мы легко заметим, что характеристики князей сотканы не столько из психологических, сколько из политических понятий. Не будет преувеличением сказать, что и само понятие характера как представления об индивидуальной и неповторимой психологии в этот момент отсутствует. Следует ли на основании этого делать вывод о скудности психической жизни наших предшественников? Психологический опыт людей XI—XIII вв. был, конечно же, гораздо богаче, чем он представлен в литературе и искусстве того времени. «Не следует думать, — пишет Д.С. Лихачев, — что древнерусский автор XI-XIII вв. потому только не изображал в летописи психологию людей, их внутреннюю жизнь, что он не знал этой психологии, не видел этой внутренней жизни или «не умел» их изобразить».

Политические события этого периода свидетельствуют о том, что князья явно считались с психологией своих противников, союзников и людских масс, — возьмем хотя бы летописные описания их переговоров или ораторскую прозу. Но такой психологический опыт не входил впрямую в сюжетную ткань искусства потому, что этого не требовали задачи, которые ставили перед собой художник и летописец. Человеческий характер, таким образом, выступает в творениях древнерусского искусства XI—XIII вв. двояко: с внешней стороны, т.е. в авторской системе, каким его хотели представить; и одновременно в скрытом, неявном виде, как мы сами можем его реконструировать косвенно по сообщаемым в летописи фактам, через отдельные детали, композицию и т.п.

Здесь и приходит на помощь художественно-стилистический анализ, позволяющий за образом увидеть *прообраз,* за деталью — *целое,* за намеком — *тенденцию,* а через авторскую интонацию, сопоставление фактов выявить подстрочные смыслы обкатанных формул, неявные мотивы и т.д. Кроме того, большие резервы таит в себе возможность воссоздания

облика того читателя, зрителя, на которого было рассчитано данное произведение и для которого оно имело бы животрепещущий интерес. Такой прием реконструкции психологических черт, со своей стороны, позволил бы дополнить представление о конкретных психических силуэтах реально действовавших людей, ощутить их как живые лица.

Для того чтобы регистрировать отдельные стороны исторической психологии как неслучайное и распространенное явление, необходимо наблюдать их на протяжении большой исторической длительности. В искусстве единый конструктивный принцип наиболее осязаемо выражается в понятии стиля. Романика, готика, барокко, классицизм — каждый из этих стилей есть знак не только особого эмоционально-образного строя, но и целостных социально-психологических состояний. Возможность художественного процесса культивировать и в массовых масштабах воспроизводить однажды найденный им конструктивный принцип обнаруживает его как могущественную силу, способную нередко менять свои культурные функции — перерастать из *результата* психического склада этноса *в причину,* формирующую этот склад.

Закономерность, которая здесь действует, едина и для исторической психологии, и для истории искусств. Всякое развитие есть единство изменчивости и устойчивости при ведущей роли изменчивости. Вехами в этом бесконечном процессе являются исторические периоды, на протяжении которых человеческая деятельность искала и отрабатывала всякий раз новые стереотипы, удовлетворяющие своей формой и содержанием данной исторической секунде. Однажды обретенная формула, обладая животворной силой, всегда стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области и тем самым продлить свое существование. Побеждая, каждое художественное направление превращается из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться. В силу этого господствующее направление в искусстве никогда не исчерпывает собой эпоху и, взятое изолированно, характеризует собой не столько состояние искусства, сколько вкусы и ориентации публики.

Если поначалу определенную форму художественного продукта вызывает к жизни психическое своеобразие исторического индивида, то затем, многократно транслируясь, художественная форма сама оказывает воздействие и на других индивидов, и на самого творца. Эта способность обратного влияния присуща в принципе всем продуктам культуры: ведь в них запечатлен и передается способ ориентации человека в окружающей среде, способ общения, восприятия, поведения. Усваивая способы восприятия различных художественных творений, проникая в способы их создания, *человек одновременно тренирует и развивает в себе те психические процессы, которые требует от него художественный акт сотворчества.* В этом и сказывается историческая активность художественного, развивающего психическую оснастку индивида.

Устойчивая и пользующаяся популярностью художественная форма не умирает в тот момент, когда возникает новая. Воспитанная на привычных образцах публика сохраняет установки к узнаваемому. В этом, в частности, проявляет себя противоречие между социально-психологическим и художественно-культурным заказами. Так, например, пользовавшиеся большой популярностью в конце XVIII — начале XIX в. интимно-лирические жанры поэзии (классические романсы, элегии, молитвы, песни) на много десятилетий пережили их создателей — В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского. На волне массового интереса эти жанры с течением времени обрастали эпигонским творчеством, доводившим «пленительную сладость» Жуковского до приторности, и тем не менее продолжали удовлетворять потребностям публики даже в тот период, когда в поэзии воцарились новые формы стиха (лирика А.А. Фета, Ф.И. Тютчева и др.).

Б.М. Эйхенбаум усматривал в такой полифонии художественной жизни действие закона «исторического контраста», когда верхнему, лидирующему слою культуры должен противостоять *не промежуточный, а нижний.* Анализируя панораму художественного процесса конца XIX — начала XX в. и противопоставляя творчество художников-символистов «земской литературе», Эйхенбаум считал вполне объяснимым положение,

когда «высокой и сложной философской поэзии должна была противостоять «плохая литература», сильная своей наивностью, банальностью, доступностью». Важно всегда учитывать эту разнонаправленность художественного творчества: всякое подлинное искусство даже в замкнутых и тоталитарных цивилизациях является *функциональным и дисфункциональным одновременно.* Под давлением дисфункциональных элементов, вызванных к жизни новым ощущением бытия, наряду с господствующей, утилизованной цивилизацией традицией на периферии официальной культуры всегда вырастает оппозиционная ей традиция, которая обобщает и тем самым как бы легализует выпадающие «нонконформистские» тенденции художественного творчества.

Те художественные направления, которые до поры до времени стояли на вторых путях в качестве запасных, развивающие неканонизированные традиции, разрабатывающие новый художественный материал, прорываются на авансцену культуры. Реальное движение искусства снова вызывает борьбу сосуществующих направлений. По этой причине победивший стиль уже не вполне репрезентативен для понимания психологических характеристик эпохи, поскольку за спиной победителя стоят новые «заговорщики». Таким образом, *художественное движение в эпохе создается не фактом победы какого-либо направления, а самим процессом борьбы, натяжения оппозиционных сил,* отражающих столь же непрямые пути эволюции человека и его ментальных приоритетов.

В силу этого можно прийти к парадоксальному на первый взгляд выводу: художественные шедевры одной эпохи восходят своими корнями *не к шедеврам другой эпохи, а к тому, что не осуществилось.* Отсюда и традиционные принципы написания истории искусств оказываются излишне линейными. Чаще всего пособия по истории изобразительного искусства, литературы, музыки отличаются «прерывным» взглядом на свой предмет как на сумму эпох, достаточно механически сочетающихся между собой. Весь материал художественных фактов группируется, как правило, *хронологически* или же замыкается рамками отдельных регионов. Исследователь добросовестно описывает необходимый массив произведений искусства, традиции, цеховой опыт, опосредованное воздействие картины мира на приемы восприятия и мышления и т.д. Но как только вопрос перемещается со статики на динамику — как и почему из случайных экспериментов авторского своеволия складывается новый стиль, почему, казалось бы, эпатирующие художественные приемы вдруг приобретают надличностный характер, превращаются в норму, — специалист нередко прибегает к чисто механической связке. Завершение власти одной художественной эпохи и воцарение другой зачастую объясняется способом «инициативной случайности» (М.М. Бахтин). Подобные объяснительные схемы широко известны: «а в это же самое время...», «вдруг на привычном фоне...», «именно в этот момент возникает фигура...» и т.п. В подобных случаях исследовательский метод не способен выявить *духовно-психологическую траекторию, структурирующую саму художественную эволюцию,* оказывается подобным «сундуку для хранения фактов» (Л. Февр).

Итак, с одной стороны, отражая социально-психологические стереотипы, с другой — искусство вкладывает много усилий в формирование новых типов творчества, разрушающих привычный автоматизм восприятия. На этом рубеже и проявляет себя механизм активного воздействия художественного на психологическое: решая собственно эстетические задачи, работая над пересозданием языка, поиском новых композиционных принципов, приемов развертывания материала, художник, не всегда отдавая себе в этом отчет, подводит восприятие и мышление современников к новым качественным преобразованиям. Человек обретает новые критерии, непривычные установки, научается схватывать целостность усложненной формы, соединять «несоединимое» и т.д.

«Я изменил приемы своего писания и языка не потому, что рассуждаю, что так надобно, а потому, что даже Пушкин мне смешон», — признавался Л.Н. Толстой, болезненно переживая неорганичность старых приемов новому чувству жизни. Кризис повествовательной прозы, который пришелся на середину XIX в. и из которого разными путями выходили Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, заставил и Л.Н. Толстого пережить

изнурительные муки. Писатель был обременен не столько содержательными проблемами, сколько поиском такого медиума, восприятием которого определяется тон описания и выбор подробностей. В итоге после удачных попыток, объясняя Н.Н. Страхову свой художественный метод, Л.Н. Толстой писал: «Само же сцепление (элементов художественного произведения. — *О.К.)* составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя».* Это и явилось той новой художественной оптикой, которая была единственно способна выразить его духовно-психологическое своеобразие.

---

* *Толстой Л.Н.* Письма Н. Страхову от 21.10.1876 г.

Сходные законы контрастирующего развития характерны и для процессов в психике. Повседневная культурная среда оказывает размывающее воздействие на закономерности общественной чувственности и восприятия. Чем больше утверждает себя устоявшаяся консолидация привычных форм, приемов, закономерностей, тем вероятнее появление в социальной психологии противостоящих, неорганизованных форм. Усиление действия в социальных установках ядра со знаком плюс в той или иной мере оказывает влияние на возникновение другого ядра с иной направленностью — минус. Происходит развитие по поляризации — отрицание отрицания. Психика, освоив определенные состояния, стремится перерасти себя. Этот же механизм отличает и динамику искусства. Искусство далеко не всегда отпленяется только в сторону, *предначертанную логикой предыдущих процессов.* И там, и здесь зачастую идет слепой поиск. Новый художественный признак может возникнуть на основе «случайных» результатов, «случайных» выпадов, ошибок, т.е. нарушений художественной нормы. «Литературе «закажут» Индию, а она откроет Америку» (Ю. Тынянов), — сплошь и рядом в истории искусства мы сталкиваемся с такими фактами.

Большой интерес в этой связи вызывает разработанный рядом психологов механизм *«психической мутации».* «По своему функциональному назначению этот механизм может быть сопоставлен с ролью мутаций в прогрессивном развитии живой природы от простого к сложному, имея в виду не лучшее приспособление к внешней среде, не повышение устойчивости (способности к самосохранению), но такое усложнение внутренней организации, которое позволяет живым существам осваивать новые, ранее недоступные сферы окружающего мира».* Речь идет о том, что в своей способности самодвижения инстинкт «разведки» психики способен превышать инстинкт самосохранения. Вот почему в каждую эпоху мы сталкиваемся с неполной, лишь частичной осознаваемостью человеческих желаний: они все время преобразуются, дифференцируются, меняют свою иерархию, выступая в форме не вполне рационально объясняемых структур. Эти процессы подтверждают возможность развития и художественного творчества, и психической деятельности *на основе самостоятельных ресурсов в осуществлении «автономных», не всегда взаимообусловленных экспериментов.*

---

* *Симонов П.В.* Эмоциональный мозг. М., 1981. С. 189.

Изучая конкретные типы культур, всегда приходится иметь в виду следующее обстоятельство: доминирующие потребности данной эпохи как результат *филогенетического* развития (история человечества как рода) не являются отправной основой, на которой развиваются *онтогенетические* процессы (история конкретного человека). Какую бы эпоху мы ни наблюдали, ступени становления духовного мира личности в ней никогда не начинаются с вершинных результатов филогенетического процесса. Напротив, они зачастую повторяют стадии исторического развития всего человечества. Это приводит к заключению, что в структуре психики становящегося индивида всегда будут существовать потребности, которые не исчерпываются содержанием наличной культуры, а во многом присутствуют как рутинный элемент, «повторение

пройденного». В истории не раз высказывались проницательные догадки о том, что формирование полноценного субъекта культуры возможно лишь через непосредственное присвоение уровней уже состоявшегося культурного опыта. Для того чтобы развитие каждой отдельной личности было полноценным, оно должно пройти через пору юношеского *романтизма,* кратко повторив этим всемирную историю.

Стремление к наиболее полному самовыражению в условиях предоставления более поздними стадиями культуры безграничного выбора традиций, моделей, форм поведения приходит в столкновение с потребностью в *психологической защите,* удовлетворяемой с помощью торможения психических процессов, подведения спонтанности, инерции, темперамента под контроль интегративных ценностных установок сознания.

Это, однако, не ведет к умалению возможностей духовно-психологической самореализации, ущемлению выбора. Для одних художников основой собственной идентичности могут выступать дом и семья как интеграция бытовых, творческих, субъективно-личностных потребностей (что в XIX в. было особенно характерно для дворянской интеллигенции, начиная с А.С. Пушкина и кончая Л.Н. Толстым). Для других наиболее адекватной формой жизнедеятельности становится скитальчество (М.Ю. Лермонтов, Ф.М. Достоевский, М. Горький) и связанная с ним возможность ролевых перемен.

Таким образом, вопрос не стоит так, что на каждом этапе в культуре существует единственный верный комплекс духовно-психологических установок и предпочтений. Для сбалансированного исторического движения важно, чтобы человек мог находить себя в актуализированных обществом художественных и культурных ценностях и, напротив, чтобы последние для подтверждения своей актуальности нуждались в преломлении в индивидуальном творчестве.

1. Какие качества художественного текста позволяют на основе его анализа реконструировать «психическую оснастку» людей прошлых эпох?

2. Какие факторы лежат в основе параллелизма развития психического и художественного, а какие — в основе их «автономного» развития, «самодвижения» ?

ЛИТЕРАТУРА

Анциферова Л.И. Материалистические идеи в зарубежной психологии. М., 1974.

Брушлинский В.В. Культурно-историческая теория мышления. М., 1968.

Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993.

Емельянов Ю.Н. Основы культуральной антропологии. СПб., 1994.

История ментальностей. М., 1996.

Кон И.С. Национальный характер: Миф или реальность?//Иностранная литература. 1986. № 9

Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.

Кривцун О.А. Историческая психология и история искусств. М., 1997.

Кривцун О.А. Историческая психология и художественный процесс//Психологический журнал. 1990. № 5.

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

Лурия А. Р. Психология как историческая наука//История и психология. М., 1971.

Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы//Советская музыка. 1982. № 9.

Михайлов А.В. Из истории характерам/Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990. Принцип развития в психологии. М., 1978.

Стили мышления и поведения в истории мировой культуры. М., 1990.

Теплов Б.М. Заметки психолога при чтении художественной литературы//Вопросы психологии. 1971. № 6.

Хренов Н.А. Массовые реакции на искусство в контексте исторической психологии//Художественное творчество и психология. М., 1991.

Человек в кругу семьи: Очерки по истории частной жизни в Европе до начала Нового времени. М., 1996.

Шкуратов В.А. Историческая психология. М., 1997.

Эриксон Э. Идентичность: Юность и кризис. М., 1996.

Ярхо В.Н. Вина и ответственность в гомеровской эпохе//Вестник древней истории. 1962. № 2.

РАЗДЕЛ VII ХУДОЖНИК

ГЛАВА 31. ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ

Влияние устойчивых состояний, сопровождающих творческий акт, на особенности личности художника. Проблема искренности и оформленности внутреннего переживания автора. Ролевые перемены в творчестве и театрализация бытового поведения художника. Лабильность психики как результат переживания высокой амплитуды чувств, максимального «собирания себя» в процессе творческого акта. Позитивный и негативный типы одиночества творца. Конфликт любви и творчества в жизни художника.

Богатство мировой литературы от Платона и Фомы Аквинского до Фрейда, Юнга, Ортеги-и-Гассета, Выготского, Маритена свидетельствует о том, что личность художника и способность его творческого воображения не были обойдены вниманием. Правда, исследовательский интерес ограничивался главным образом самим творческим актом — проблемами вдохновения, таланта, мастерства и т.д. Почти неизученной по сей день остается проблема взаимовлияния, а точнее, единства *творческой и бытийной биографии художника,* позволяющая осмыслить его как особый психологический тип.

Названная проблема, предполагающая изучение художника не только в рамках творческого акта, но и за пределами искусства как человека со своей самобытной судьбой, поведением, образом жизни, постоянно ускользала из рук исследователей. Слишком уж летучей и нестрогой казалась эта материя: психологическое своеобразие в каждом отдельном случае столь различно, что обнаружение какого бы то ни было инварианта поведения художника казалось большой натяжкой. Всевозможные «странности» характера художника, его «аномалии» в обыденной жизни оставались уделом либо устных форм (предания, анекдоты), либо мемуарной литературы.

Между тем феномен художника как особый психологический тип, предполагающий изучение скрытых, но прочных форм сопряженности творческого дара художника и его образа жизни, повседневного поведения, мотиваций действий, — большая философская и психологическая проблема. Исследовательский интерес здесь усиливается догадкой о том, что *творческий процесс не является выгороженной сферой, а составляет единое целое с жизненным процессом художника.* Не только собственно творческая активность, но и разные формы бытийной активности художника сопряжены с целями одного типа: созданием произведения искусства, возделыванием благоприятной для этого почвы, изобретением особых условий, провоцирующих художественное открытие.

Безусловно, у всякого человеческого занятия есть свои опасности, свои хитросплетения, свои искушения, идущие вразрез с идеалом совершенной жизни. Художественное творчество в такой же мере, как и любая другая профессиональная деятельность — ученого, политика, бизнесмена — формирует своеобразные психологические черты личности. Вопрос сводится к тому, не являются ли самыми искусительными именно те опасности, которые таятся в призвании художника, питая его вдохновение каким-то необычным, особым греховным жаром? «Да, именно так обстоит дело», — отвечал на этот вопрос Ж. Маритен. Французский ученый глубоко обнажил парадоксальность внутреннего мира художника, чье таинство «открыто как для Неба, так и для Ада». Художник предстает перед нами одновременно как «безумец, захваченный иррациональным порывом, и ремесленник, самым изощренным образом упражняющий свой исполнительский разум».

Психологи фиксируют тесную связь между психическими состояниями и характером. «Психические состояния кумулируются, становятся характерными. В этом — отдаленный эффект события жизни».* Следовательно, задача состоит в выявлении того, что представляют собой эти устойчивые состояния, возникновение которых провоцирует художественно-творческий акт. Следующий шаг — изучение того, как повторяющиеся, константные состояния художественного творчества приводят к «сгущению» определенных психических признаков, делают их характерными для внутреннего устройства творца.

---

* *Логинова Н.А.* Развитие личности и ее жизненный путь//Принцип развития в психологии. М., 1978. С. 163.

Несомненно, одно из главных состояний, сопровождающих творчество любого художника, — *способность и потребность жить в вымышленных ролях,* непрерывная самоидентификация то с одним, то с другим персонажем. Каждый замысел, каждое творческое увлечение довольствуются не частью внутреннего мира художника, а поглощают его целиком, тотально. Более того, история хранит множество примеров, когда писатель, актер, художник могли отдавать себя без остатка сразу нескольким творческим заданиям или заниматься абсолютно несовместимыми проектами в одно и то же время, достигая при этом исключительной убедительности в претворении противоположных замыслов и ролей.

Когда потребность безостановочного вживания становится системой, тогда она создает своеобразную надстройку над жизнью и ставит художника в трудное положение. Он должен последовательно переходить от действительности к вымыслу и от вымысла к действительности, и такая смена положений, одновременное обладание сразу несколькими формами существования вносит в его душу заметную дисгармонию. Множество самонаблюдений художников свидетельствует об этом. Гете вспоминал, что писал «Вертера» в каком-то забытьи и внутреннем жаре, не отличая поэтического от действительного, и боялся прочитать свой роман, чтобы снова не впасть в то «патологическое» состояние, в каком он его писал. Гейне считал это постоянное «переселение душ» болезненным состоянием и говорил о необходимости особого усилия воли, чтобы положить этому конец. Флобер, описывая нервный припадок Эммы Бовари, словно переживает его сам: он должен открыть окно, чтобы успокоиться. Голова его как в тумане, он дрожит от возбуждения. «Когда я описывал отравление Эммы Бовари, на самом деле ощутил во рту вкус мышьяка, чувствовал, что отравился, дважды мне становилось не на шутку плохо, так плохо, что меня даже вырвало».

Способность художника обитать во всяком существе — быть и мужчиной и женщиной, влюбленным и возлюбленной, с одинаковой убедительностью достигать художественного претворения в противоположных персонажах — порождала и множество объясняющих теорий. В этой связи Платон выдвигал идею андрогинности как отличительный признак души художника и условие творческого акта; Н.А. Бердяев настаивал на «исконной бисексуальности» (понимаемой не антропологически, а космически) как условии духовной целостности и, следовательно, творческого потенциала. Мужское начало привносит в эту целостность Логос, порядок, женское — Природу, бессознательную стихию.

Приведенные наблюдения, несомненно, ставят перед эстетикой трудные вопросы: *можно ли за всем спектром вымышленных ролей обнаружить устойчивое ядро личности художника,* как отделить его действительную субстанцию от нарочито сотворенной им жизни, что остается незыблемым в качестве человеческой самости художника «за вычетом» из всех его деятельностей художественно-воображаемого, ролевого, сотворенного для публичного восприятия?

Как известно, форма внешнего бытия всегда есть результат некоторых усилий, стремление придать постоянно неопределенной и незаконченной внутренней жизни некий внешний вид, в каком ее и воспринимает наблюдатель. «Жизнь отличается именно погруженностью «я» человека в то, что не есть он сам, в чистого другого» — так

сформулировал этот парадокс Х. Ортега-и-Гассет. «Жить — значит выходить за пределы себя самого».* Это направление мысли испанского философа соприкасается с параллельными идеями М.М. Бахтина: «Изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою».**

---

* *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 339—340.

** *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 63.

Имеется ли связь между сокровенно-внутренней жизнью художника самой по себе и жизнью, принявшей эстетические очертания? Кажется, неразрешимая дилемма искренности и оформленности сквозит в рассуждениях Ортеги-и-Гассета и Бахтина. Может быть ответ достаточно прост: «за вычетом» комедиантства и лицедейства остается пустота, в ней нельзя разглядеть ни стержня личности художника, ни сколько-нибудь устойчивой его человеческой ментальности. Один из исследователей начала века так и считал: «Если бы его (художника. — *О.К.)* изящество было искренне, оно не было бы столь могущественно, оно не обольстило бы и не пленило общества, чуждого естественности».*

---

[4] *Барбэ д'Оревельи.* Дендизм и Джон Брэммель. М., 1912. С. 108.

Прав в таком случае Ж. Маритен, утверждающий, что искренность художника — это *искренность материи, готовой принять любую форму.* Она состоит не в том, чтобы видеть себя, но в том, чтобы принимать и лелеять себя именно таким, каким в тот или иной момент себя обнаруживаешь. И все же такой ответ вызывает неудовлетворение. Акцент на беспредельной пластичности художника делает из него едва ли не безвольное существо, увлекаемое прихотью настроения, потоками жизни то в одну, то в другую сторону. Это феномен, уже более принадлежащий природе, чем культуре. Можно, правда, смягчить маритеновское толкование, отметив, что голосом художника говорит сама культура, сама история, сам Абсолют. Вот почему неостановимый круговорот его творческих порывов есть проявление некой надчеловеческой субстанции, объективного хода вещей. Это, однако, не отменяет проблемы поиска человеческого, личностного начала художника. Как бы мы ни подчеркивали божественную силу его таланта, реализация его связана не только с некими силами вне нас, но и через включение в многомерную череду повседневных внехудожественных отношений. Потребность художника в чередовании ролевых установок вполне осязаемо проявляется и в повседневной среде.

Много написано о театрализации бытового поведения художника, о его старательных усилиях по возделыванию имиджа, соответствующего разным ситуациям. Небезынтересно, что даже крупные художники, жители поэтического Олимпа, которых никак не заподозришь в недооценке собственной личности, считали необходимым прибегать к созиданию «особой» формы, когда заходила речь о новом знакомстве, представительстве и т.д. А. Найман вспоминает, как в 1964 г. для встречи с Ахматовой в Москву приехал председатель Европейского литературного сообщества Дж. Вигорелли. Ахматова, принимая его на Ордынке, в доме Ардовых, старалась продумать всю семантику внешнего образа, максимально «кодифицировать» это первое впечатление. «На ордынском совете решено было, что удобнее и эффектнее всего сделать это в «детской», полулежа на кушетке. Она (Ахматова. — *О.К.)* надела кимоно, припудрилась и прилегла, опираясь на руку, — классическая поза держательницы европейского салона, мадам Рекамье и др. — на что-то в этом духе был направлен замысел сценария; плюс сразу возникшее сходство с рисунком Модильяни, неожиданное.

...Вигорелли вошел в комнату, остановился в дверях, картинно отшатнулся, картинно распахнул руки, воскликнул «Анна!». Она подняла ладошку, легонько помахала ею в воздухе и произнесла не без строгости: «Привет, привет».*

* *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 182.

Уже с начала XIX в. художник входит в культуру, в общественное сознание не только своими произведениями, но и своей личностью, судьбой. Вокруг Гельдерлина, Бодлера, Тулуз-Лотрека, Рембо, как и вокруг Врубеля, Комиссаржевской, Шаляпина, Нижинского, сложилась поэтическая легенда. Сам творец, его жизнь (а не только творчество) становились тем центром, вокруг которого происходила кристаллизация чувств, идей, представлений, рассеянных в духовной атмосфере эпохи.

Публичное поведение художника упрочивает его славу мистификатора, лицедея. Томление по вымышленному миру грез, стремление соответствовать ожиданиям, претворить несуразную, непутевую, грешно-взбаламученную жизнь в легенду, сказку, рассчитанную на эффект, нередко привносит в его действия элементы маскарада. Показательна зарисовка Георгием Ивановым вечера группы поэтов и прозаиков «Краса», состоявшегося в 1915 г.: «Николай Клюев... спешно одергивает у зеркала в распорядительской поддевку и поправляет пятна румян на щеках. Глаза его густо, как у балерины, подведены. Морщинки вокруг умных, холодных глаз сами собой расплываются в деланную, сладкую, глуповатую улыбочку».*

* *Иванов Г.* Петербургские зимы. Париж, 1928. С. 83.

Даже в тех случаях, когда художник слишком заботился о своем культурном избранничестве, лелеял свою культуртрегерскую миссию (как, например, молодые «мирискусники»), не позволяя себе в публичной жизни громких, шокирующих жестов, его внешний облик тщательно выверен, продуман, возделывается со старательностью, не уступающей творческой одержимости. Подобная театральность бытового поведения художника базируется на развитом чувстве своей уникальности, призванности. Артист сознает, что любой его поступок в жизни попадает в орбиту внимания, а порой и обсуждения и потому стремится придать ему некий сверхбытовой смысл. Отсюда — культивирование импровизационности, выбор стилей поведения в зависимости от ситуации. Улавливая на себе заинтересованный взгляд общества, художник как бы *доорганизовывает себя в соответствии с ощущаемыми ожиданиями,* становясь, с одной стороны, «типичнее» для наблюдателя, с другой — продолжая удивлять его, осуществляя своим поведением своеобразный творческий акт.

Теоретически всегда чрезвычайно трудно объяснить процесс объективации художественной мысли: как несуществующее становится существующим? Как субъективное, мимолетное, интимное приобретает объективное, надличностное бытие? «Понимание другого произойдет от понимания себя», — рассуждал А.А. Потебня. Этим вызваны бесконечные художественные эксперименты, комбинации, «подгонка» емких выразительных средств для того, чтобы нужное эмоциональное состояние раскрылось в движении, звуке, изображении, слове и т.д. Запас самонаблюдений безгранично претворяется через художественное слово, считал Потебня, в отличие, скажем, от пластики актера, обладающей более скромными возможностями выражения внутренних состояний. «В большей части случаев движение, произведенное чувством, исчезает без видимого следа, потому что нельзя же находиться под влиянием сильного чувства и наблюдать в зеркале игру своей физиономии».*

* *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. С. 142.

Особенности психологического устройства творца свидетельствуют об обратном. Показательно в этом отношении самонаблюдение режиссера, актрисы Галины Волчек: однажды, переживая стресс, она находилась дома одна, сидела на полу, рыдала; потянулась к зеркалу за платком и увидела часть своего покрасневшего, залитого слезами лица. «Какой

потрясающе выразительный мог бы быть кадр», — пронеслось в сознании. Позже об этом самонаблюдении актриса рассказала в беседе с журналистом. Интервью было опубликовано без этого эпизода. Журналист объяснил купюру просто: обыденное сознание не поверит, что страдание актрисы было искренне и глубоко, если в то же мгновение она могла думать о художественной выразительности.

Тем не менее подлинность и даже показательность этого примера для понимания внутреннего устройства творца очевидна: творческий акт не существует в художнике как выгороженная сфера. Возможность обладания не одной формой существования, а сразу несколькими оставляет в сознании художника некий люфт, лабораторное пространство, в котором *никогда не затихает процесс выколдовывания новых образов.* Более того, генерирование новых метафор, приемов оказывается возможным даже «внутри» уже протекающего творческого акта, когда художником, казалось бы, владеет совсем иная творческая интуиция. Не раз многие актеры с удивлением отмечали, что процесс работы над новой ролью не затухает даже во время исполнения на сцене уже «состоявшихся» ролей. Как ни парадоксально, но в момент колоссальной концентрации энергии для достижения одной цели где-то на периферии сознания идет параллельный процесс нахождения и кристаллизации новой пластики, интонации, мимики для другой цели.

Необходимость достигать колоссальной *концентрации сил в момент создания произведения,* наряду с потребностью вживания в разные роли, может быть оценена как еще одно константное, повторяющееся состояние, сопровождающее жизнь художника. Способность художника добиваться собранности души в ее высшем средоточии, выходить в иррациональном порыве за пределы себя и за пределы данного мира, подчинять этому все прочие цели обсуждалась в литературе уже начиная с античности. История искусств хранит множество примеров, когда смертельно больному писателю, живописцу удавалось оттянуть время смерти до момента завершения произведения. Энергия творчества способна на время нейтрализовать не связанные с ней физические ощущения, болевые стрессы. Так, Г. Вишневская вспоминает, как во время исполнения партии Тоски на сцене Венской оперы от пламени свечи вспыхнул ее парик. После краткой остановки оркестра спектакль был продолжен и завершен. Только спустя несколько часов певица почувствовала невыносимую боль в руках — обгорели ногти, когда актриса пыталась сдернуть парик.

Кумулятивным эффектом от необходимости постоянной концентрации, «собирания себя», удержания высокой амплитуды чувств являются повышенная впечатлительность, нервность, а порой неуравновешенная экзальтация, иногда принимающая болезненные формы. Накопление наблюдений об этих состояниях уже в начале века дало повод возникновению многочисленных исследований, трактующих психическую патологию как имманентную составляющую гения. Художник — это костер, который требует много дров. Состояние творческого исступления счастливит глубже, но и пожирает быстрее. «Даже при внешне монастырской жизни оно (искусство. — *О.К.)* порождает такую избалованность, переутонченность, усталость, нервное любопытство, какие едва ли может породить жизнь самая бурная, полная страстей и наслаждений», — размышляет Т. Манн.*

---

* *Манн Т.* Новеллы. С. 104.

Не секрет, что со временем становится труднее и труднее сохранять отзывчивость к новым переживаниям. Импульсы, вдохновлявшие вчера, должны быть усилены, чтобы помочь удержать вдохновение сегодня. В процессе творческой эволюции, с одной стороны, налицо потребность психики художника в новых сильных впечатлениях и переживаниях, с другой — в той или иной мере очевидны симптомы ее изношенности. Дирижерам известны многочисленные случаи, когда оперные певцы бывают вынуждены в определенный момент жизни отказываться от больших партий не потому, что «умаляется» голос или музыкальная память, а потому, что психика уже не в состоянии как прежде выдерживать неослабное напряжение, длящееся на протяжении трех-четырех часов спектакля.

Результатом систематического переживания высокой амплитуды чувств становится усиление лабильности психики, быстрые и частые переходы от «повышенной» жизни к угнетенности, и наоборот. Сколь ни был бы удачным отдельный творческий акт, по существу это всегда стресс. Во множестве дневников, писем, мемуаров описаны состояния исчерпанности, возникающие по завершении творческой работы (М.И. Цветаева: «Какая на сердце пустота после снятого урожая!»). Немало художников свидетельствовали, что массовый успех действовал на них как депрессант (в частности, Грета Гарбо). Действительно, спустя некоторое время (снижение апогея) чувство опустошенности становится чрезвычайно острым.

В связи с этим не столь уж парадоксальной кажется догадка о том, что *любой поэт нуждается в «не-поэте»:* творческая личность нуждается в неких компенсаторных механизмах, позволяющих переболеть отчаянием, пережить апатию, скрыться от постороннего взгляда в постстрессовом состоянии. Тот, кто подсмотрел жизнь художника в ее непоэтические минуты, бывает сильно разочарован. «Писатели, художники, которые должны были бы зажигать в других чувства и впечатления и ум которых, проявляясь в беседе, должен бы искриться золотой пылью уединенных трудов, в обществе блекнут наравне с посредственностями, — свидетельствует посетитель кафе на Монмартре. — Усталые мыслить или притворяться мыслящими, они приходят по вечерам отдохнуть...»*

---

* *Барбэ д 'Оревельи.* Дендизм и Джон Бреммель. С. 99.

Необходимость в колоссальной концентрации сил в момент создания произведения и сопровождающий ее последующий «откат» — таков устойчивый механизм любого творческого акта. Он проявляет себя и в бытийной, повседневной жизни, накладывая отпечаток на человеческие характеристики художника. Пламя угасает, и состояние творческого порыва сменяет обыденность. Отсюда и безудержное стремление к *одиночеству,* которое принимает у художников характер пандемии.

С одной стороны, творчество есть то, что связывает художника с другими людьми, становится для него убежищем от одиночества, с другой, как признается Тенесси Уильямс, — «писатель может говорить свободно только наедине с самим собой... Для того чтобы установить контакты с современниками, он должен порвать всякие контакты с ними, и в этом всегда есть что-то от безумия». Чем в большей степени художник достигает уровня индивидуального самосознания, утверждая свое уникальное личное тождество, тем в большей степени он сталкивается лицом к лицу со своим одиночеством.

Одиночество художника, когда оно выступает как условие его творчества, есть *добровольное уединение.* («Только тот любит одиночество, кто не осужден его испытывать».) Такого рода наблюдения накоплены и психологической наукой: «Здоровое развитие психики требует чередования периодов интенсивного получения ощущений и информации с периодами погруженности в уединение с целью их переработки, поскольку в глубинах нашего сознания происходит гораздо большая часть процесса мышления, чем на уровне линейного мышления, привязанного к внешнему миру».* В случае художника можно говорить о «позитивном типе одиночества», переживаемом как необходимое условие раскрытия новых форм творческой свободы, генерирования нового опыта, новых экспериментов. В противовес этому негативный тип одиночества связан, как правило, с переживанием отчуждения от своего «я», состоянием «печальной пассивности», летаргического самосострадания и т.п.

---

* *Рэлф Оди Дж.* Человек — существо одинокое: Биологические корни одиночества//Лабиринты одиночества. М., 1989. С. 132.

Многие художники, называвшие себя одинокими, объективно не были изолированы от остальных. В большинстве случаев они состояли в браке, жили с друзьями и семьей.

Сильной детерминантой одиночества служила для них неудовлетворенность наличием имеющихся друзей и взаимосвязей и обусловленное ею чувство депрессии (М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, П.И. Чайковский, В.Ф. Комиссаржевская, А.А. Ахматова и др.).

Производящий принцип, живущий в душе художника, всегда оказывается сильнее тех конкретных произведений, которые он производит. Творец как самобытная личность все время меняет «формулу» своего существования, присваивает новые пространства и смыслы, которые его окружению бывают далеко не всегда ясны. Всепоглощающая творческая интенция зачастую является причиной того, что раз установившиеся дружеские связи тают и идут на убыль. На каждой ступени своего развития такой человек склонен ощущать потребность завести новых друзей, непохожих на прежних. Нередко сам художник сознает, что его затруднения в отношениях с другими людьми вызваны не случайными, а внутренними чертами его личности, не тем, что легко «перехитрить» и можно коррелировать, а тем, что действует неодолимо. Состояние одиночества, таким образом, *отчасти избирается самим художником, отчасти навязывается ему как условие творческого успеха,* как условие творческих поисков.

Судьбы многих художников свидетельствуют о том, что существует трагический конфликт *любви и творчества.* Сама по себе любовь требует такой же тотальности и самоотдачи, как и творчество. Кто-то заметил, что в любви нет человеческого лица. В ней есть либо лицо Бога, либо лицо Дьявола. Как и творчество, любовь требует тотального погружения, она никогда не может удержаться в одном состоянии, не знает одной формы, чужда обыденности, а потому всегда «нелегальна» подобно творчеству. Н.А. Бердяев признавался: «Когда я видел счастливую любящую пару, я испытывал смертельную печаль. Любовь, в сущности, не знает исполнившихся надежд».

Художник, желающий сохранить себя как творца, нуждается не столько в любви, сколько во *влюбленности,* когда его действительное «я» и идеальное «я» совпадают. Здесь, как и во всех иных случаях, перевешивает художническая установка с большим доверием относиться к той реальности, которая живет в воображении как идеал, как волнующая гармония красоты и обещание совершенства. Биографии художников изобилуют примерами на этот счет.

Так, большую загадку для исследователей представляет веймарский период жизни Гете, когда поэт был переполнен любовью к Лотте. «Это была страсть воображаемая, — утверждает Г. Льюис, известный биограф Гете, — в которой поэт был участником в большей степени, нежели человек... Я убежден, что если бы Лотта была свободна, он убежал бы от нее, как убежал от Фредерики». Рильке полюбил двух женщин, которые были подругами. На одной он женился, а продолжал любить другую.

Интересна и вытекающая отсюда закономерность: как только в художнике побеждает человеческое, общепринятое, земное — его артистическая индивидуальность аннигилируется, угасает его притягательность, весь недосягаемый блеск. Вспомним близкие сюжетные повороты в «Театре» С. Моэма и «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда: как только актриса искренне влюбляется, в ней как бы перестает светиться творческий огонь, она тут же теряет как художник, становится неинтересной до того боготворившему ее партнеру и т.д.

Осознание призванности побуждает оберегать саму способность творить, и здесь уже не имеет значения — в реальных или воображаемых ситуациях пребывает чувство художника. «По-настоящему одаренный автор создает своих героев с помощью бесконечных возможных направлений своей жизни», — писал Андре Жид. Именно поэтому переход произведения из замысла в бытие не может быть объяснен из уже существующего бытия. В жизни художник может приходить в столкновение с нормой и законом, черпать вдохновение в греховной, часто нравственно небезопасной пище, однако она никак не характеризует его нутра, не есть материал для оценки качеств его души. Искренность художника обнаруживается в самом произведении искусства, когда те или иные ипостаси его «достраиваются», приобретают силу выразительной и самодостаточной художественной целостности. Рождается

художественная форма — результат творческого исступления, напряженного состояния ума, «когда человек сильнее, умнее, красивее себя. Такие состояния приближают нас к мирам запредельным, простирают особенно сильное влияние над художником» (К.Д. Бальмонт).

Все на свете способно быть самим собою, лишь превосходя себя. Эта догадка, возникавшая у Г. Гейне, В.С. Соловьева, Б.Л. Пастернака и многих других, подводит к выводу о том, что подлинность личности художника обнаруживается лишь в его творчестве. *Творчество есть усиление себя.* А если это так, то снимается вышеприведенное противоречие, волновавшее М.М. Бахтина и Х. Ортегу-и-Гассета. Невозможно создать эстетическую форму, не выходя за пределы себя, однако в этом акте самопревышения и обнаруживается истинное лицо творца, уникальная самореализация его личности. Искренность самоосуществления художника и есть олицетворение этой философской максимы. Непрерывная потребность в самопревышении является наиболее устойчивым способом существования, позволяющим художнику плодоносить, реализуя все грани своей индивидуальности. *Способность и потребность художника в акте творчества выходить за пределы себя— это и есть он сам,* это и есть его подлинная жизнь в особом, им самим устроенном мире. Беспредельная преданность художника требованиям творчества формирует его особый психологический облик, предопределяет особые черты его судьбы, жизненного пути.

Более того, отсутствие у художника как бы собственного «места», прикрепленности к одному видению, одной позиции, одной, не вызывающей сомнения идее, его неостановимый переход от одного состояния к другому и представляет собой собственно человеческое бытие культуры. Ведь в идеале любой человек в каждый момент своей жизни «как бы заново должен решать задачу соотнесения в его жизнедеятельности натурального языка социально преобразованной природы и языка как самоговорящего бытия человеческого рода».*

---

* *Тищенко П.Д.* Жизнь как феномен культуры //Биология в познании человека. М., 1984. С. 253.

В психологическом феномене художника концентрируется, таким образом, ряд жизненно важных характеристик, которые пусть в малой степени, но присутствуют в любом человеке и способны объяснить смену ролевых установок, тягу к жизни в воображаемом мире, его творческие порывы и потребности.

1. Можно ли за спектром вымышленных ролей художника обнаружить устойчивое, неразрушимое ядро его личности?

2. Какое влияние на личность художника оказывают повторяющиеся состояния переживания высокой амплитуды чувств в момент создания произведения?

Баженов Н.Н. Символисты и декаденты: Психиатрический этюд. М., 1899.

Вульф В. Звезды трудной судьбы. М., 1997.

Гальтон Ф. Наследственность таланта. М., 1996.

Гончаренко Н.Ф. Гений в искусстве и науке. М., 1990.

Гоффман Э. Представление себя другим//Современная зарубежная социальная психология. Тексты. М., 1984.

Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали. М., 1992.

Доктороу Э. Жизнь поэтов//Иностранная литература. 1988. № 5.

Евтушенко Е. Личность большого поэта//Точка опоры. М., 1981.

Жоли Г. Психология великих людей. СПб., 1894.

Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985.

Кривцун О.А. Личность художника как предмет психологического анализа//Психологический журнал 1996 №2.

Лабиринты одиночества. М., 1990.

Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М., 1995.

Мазепа В.И., Михалев В.П., Азархин А.В. Культура художника. Киев, 1988.

Манн Т. Смерть в Венеции//Его же. Новеллы. СПб., 1984.
Маритен Ж. Поэзия и совершенство человеческой жизни//Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете//Его же. Эстетика Философия культуры. М.,1991.
Роджерс Н. Творчество как усиление себя//Вопросы психологии. 1991. № 1.
Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984.
Цветаева М. Неизданные письма. Париж, 1972.
Цыпин Г.М. 15 бесед с Евгением Светлановым. М., 1995.
Чайковский П.И. Забытое и новое. М., 1995.
Эйзенштейн С. Мемуары. М., 1997. Т. 1-2.
Яковлев Е.Г. Художник: Личность и творчество. М., 1991.

ГЛАВА 32. БИОГРАФИЯ ХУДОЖНИКА КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Наделенность талантом как предуготовленность к судьбе особого рода. Влияние стилистических форм творчества на стилистические формы личной жизни. Зависимость типов художественных биографий от исторических эпох. Понятия *биографического сознания, системы биографий, предметной фактуры биографии.* Фазы жизненного пути художника в их связи с социокультурными приоритетами.

Может ли дать что-то новое для понимания творчества художника внимание к деталям его жизненной биографии — знание, скажем, того, что Шиллер любил запах увядших яблок, которые держал у себя в столе? Или известие о том, что участию в похоронах матери Сезанн предпочел работу с этюдами на пленэре («была хорошая погода»)?

Классическое искусствознание и литературоведение чаще всего отвечало на эти вопросы отрицательно. «Мы почти ничего не знаем о Шекспире и в состоянии чуть ли не день за днем проследить биографию Пушкина; это вряд ли помогает проникнуть нам в «Маленькие трагедии» лучше, чем в «Гамлета».* В самом деле, когда музыкальный или литературный текст создан, он приобретает *надличностное, объективное* бытие; все его важнейшие смыслы мы можем вычерпать, не выходя за пределы этого текста. Вместе с тем, если мы зададимся вопросами: почему в произведениях преобладает и варьируется определенный образный строй, чем объяснить неожиданные изменения стиля, большие перерывы в творчестве, как совмещались у данного автора его призвание и способности, — нам не избежать обращения к житейским подробностям и деталям характера художника, его интеллектуальной эволюции, среде общения и формам досуга.

---

* *Боткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 20.

Б. Томашевский еще в 20-х годах с сожалением отмечал, что для многих попытка осмыслить произведение искусства сквозь призму биографического метода «есть научная контрабанда, забегание с заднего крыльца».* Тем не менее интерес к человеческому облику художника неослабен: история демонстрирует множество примеров, когда каждое новое столетие, наталкиваясь на очередную — в биографическом отношении — «железную маску» литературы или искусства, старательно сочиняло собственную биографию для интересующих его художников. Таким образом, уже на стихийном уровне претворялась взаимосвязь между творческой и бытийной биографией, как ее понимала эпоха.

---

* *Томашевский Б.* Литература и биография//Книга и революция. 1923. №4. С. 6.

Неостановимый процесс «достраивания» и «домысливания» житейских образов кумиров с последующим проецированием их произведений на эти измышленные биографии — далеко не только дань любопытству или жажда особой мифологии. Даже неискушенному

сознанию трудно мириться с расхожим представлением, будто одна часть способностей гения отвечает за высокие порывы, другая — за обыденные деяния. А как же быть с внутренним единством личности? Откуда этот водораздел, неужели незаурядность гения не проявляется и в сфере повседневной жизни? А. Моруа формулирует такую точку зрения: «Если бы королева Виктория не была королевой, она была бы, пожалуй, занятной старой дамой, но не была бы исполнена той странной и тонкой поэзии, которую придает ей смешение качеств самой заурядной женщины с необходимой для королевы цельностью характера».* Следовательно, любые «незначительные» детали частной жизни приобретают непостижимую сложность только в соотнесенности с масштабом действующей личности. Каким-то иным, особым смыслом наполняется толкование всех жизненных перипетий в этом случае.

---

* *Моруа А.О.* биографии как художественном произведении//Писатели Франции о литературе. М., 1978 С 127.

Привычное мнение: существуют писатели «с биографией» и писатели «без биографии». К числу последних, к примеру, относят Ф.И. Тютчева, посвятившего жизнь дипломатической карьере и не придававшего большого значения своему поэтическому дару; И.А. Гончарова, до конца своих дней остававшегося чиновником по делам «цензуры иностранной». В этих случаях отмечают несоразмерность полной душевных бурь творческой жизни и жизни частной, протекавшей в урегулированных, спокойных формах. Но именно такой взгляд и предполагает, что жизненный путь и творческий путь художника — это сообщающиеся сосуды, что в самой природе таланта заключена *предуготовленность к судьбе особого рода.* В.А. Жуковский, сознавая, что выразительность собственной жизни уступает красочности его творчества, не хочет обманывать ожиданий потомков: «Мемуары мои и подобных мне могут быть только психологическими, то есть историею души; событиями, интересными для потомства, жизнь моя бедна...».*

---

* *Жуковский В.А.* Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 544.

Интересно, что Ортега-и-Гассет укоряет Гете за измену самому себе именно в образе жизни — в несоответствии между занятиями поэзией и министерским укладом жизни. Именно в этом Ортега видит причину творческой ослабленности произведений поэта в веймарский период («разом была решена экономическая проблема, и ...Гете привык плыть по жизни, забыв, что потерпел кораблекрушение»). Гнет собственной биографии, если она не органична для творца, — один из самых тяжких гнетов.

Высокая амплитуда переживаний, экстремальное напряжение в момент создания произведения — все эти многократно описанные состояния творческого процесса, безусловно, не могут не сказаться и на способах самоосуществления художника в жизни. Признания, вырывавшиеся у самих художников, красноречивы. «Чтобы быть художником слова, надо, чтобы было свойственно высоко подниматься и низко падать», — делает запись в дневнике Л.Н. Толстой. «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни... Художник должен быть немного (а может быть, и много) дикарем. Искусство, мирно сожительствующее с прогрессом, цивилизацией — ремесло» (А.А. Блок). Развивая эти идеи, В.В. Розанов пришел к заключению: «Я ценю людей не за цельность, а за размах совмещающихся в них антиномий». При этом он саму цельность трактовал как сложное противоречивое единство нередко взаимоисключающих сторон личности художника.

Таким образом, сама природа творчества, можно сказать, «навязывает» художнику в жизни девиантные формы поведения. («Картина — это вещь, требующая не меньше козней, плутней и порочности, чем совершение преступления», — повторял Э. Дега.) Задевают ли художественно претворенные автором сильные страсти его реальное бытие? Непрестанная тяга художника к самообновлению, балансирование между мерой и чрезмерностью меньше

всего совмещаются с представлением о его умиротворенности в частной жизни. Если его жизненный путь и оказывается запрограммированным его призванием, то он видится как ломаная линия взлетов и поражений, а не плавная линия восхождения. О. Уайльд заметил: жизнь, чтобы быть прекрасной, должна закончиться неудачей. Для не имеющих судьбы эпоха сама сочиняет жизненный путь, полный созвучного их таланту «узорчатого геометризма». Начало XX в. не сомневается: профессия художника — небезопасное для личности занятие.

«Стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» — так подытожил свои наблюдения о судьбах художников, рассыпанных по разным эпохам, Г.О. Винокур.* В его новаторском произведении «Биография и культура» утверждается взгляд на личную жизнь как на своеобразную сферу творчества. Строительство самого себя — трудный, не всякому подвластный творческий акт. Более того, в истории нередки случаи, когда важнее оказывается именно то, *каким* человек был, нежели то, *что* ему удалось создать. Личность Вольтера, к примеру, оказалась гораздо объемнее, чем его творчество. «Его произведения были не самым главным, что возникало в уме при его имени», — отмечал Б. Томашевский. Однако его человеческий масштаб, взрывчатый темперамент, воля, упорство как нельзя лучше ассоциируются с веком Просвещения. *Образ* Вольтера жив и поныне, даже если его трагедии, поэмы и трактаты оказались не самым главным для культурной памяти.

---

* *Винокур Г.* Биография и культура. М., 1927. С 82.

Одно дело — зафиксировать взаимосвязи бытийной и творческой биографии художника: как бы не были скрыты, они действуют контекстуально, опосредованно и неодолимо, демонстрируя внутреннюю цельность человека творящего и человека живущего. Другой, более сложный ракурс проблемы связан с обнаружением *зависимости типов биографии от своеобразия исторических эпох.*

Как произведения искусства группируются в истории по определенным стилевым признакам, точно так же и отдельные общности художников оказываются объединены схожестью стиля жизни, осознания своих целей, способов самоосуществления. Несомненно, к примеру, что художники Возрождения — это особая социальная группа, объединенная общностью профессионального самосознания, мотивов своей деятельности не только в искусстве, но и вне его.

Точно такой же группой, где обнаруживается относительное единство поведенческих характеристик, цехового самосознания, предстают, скажем, художники Голландии и Фландрии XVII в. Творчество большинства современников Рубенса, Рембрандта, Хальса вовлекалось в условия рыночных отношений, основной корпус живописных произведений создается уже не для меценатов или церкви, а для свободной продажи.

Следующую группу, у которой, несомненно, тоже выявляется общность жизненного уклада, составляют немецкие писатели XVIII в. В биографиях немецких писателей этого времени, особенно выходцев из среды мелкого бюргерства, есть одна общая черта. Это касается и Лессинга, и Клопштока, и многих других менее известных писателей. Как правило, этот тип писателя происходит из бюргерской семьи, достаточно бедной. Родители отдают его в гимназию, он получает хорошее образование. Родители мечтают, чтобы их сын, поступив в университет, впоследствии стал пастором. «Почти все крупные немецкие писатели XVIII века — неудавшиеся пасторы, — высказывает наблюдение В.М. Жирмунский. — Они поступают на богословский факультет, где сразу начинается конфликт между внутренним свободолюбием и обязанностями проповедника христианской веры. Будущий писатель бросает в конце концов богословие, лишаясь тем самым верного хлеба, на который надеялись родители, и становится литератором».* Нередко эти недоучившиеся пасторы, не имеющие прочного места в жизни, были вынуждены поступать воспитателями (гофмейстерами) в семью какого-нибудь знатного дворянина. Трагедия гофмейстера,

бывшего студента, человека образованного и с личными претензиями, которого в грубой невежественной дворянской семье третируют как лакея, нередко изображается немецкими писателями того времени. Пример тому — написанная другом молодого Гете поэтом Ленцем пьеса, которая так и называлась «Гофмейстер». Один из самых трагических случаев — это судьба Гёльдерлина, который, поступив на должность воспитателя в богатую банкирскую семью, влюбляется в жену банкира, которой он посвятил свои стихи и которая стала его музой, затем он был изгнан из этой семьи, что стало для Гёльдерлина большой жизненной трагедией.

---

* *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 140—141.

Другая группа, выделяющаяся общностью биографии, — это художники-романтики. Биография поэта-романтика — уже не просто биография деятеля-автора. Сама его жизнь была поэзией, и скоро даже стал складываться примерный перечень поступков, которые должен был совершить поэт. «Так, в конце XVIII века был создан тип умирающего поэта. Юноша-поэт, не одолевший житейских невзгод, погибает в нищете, в то время как его ждет слава, приходящая слишком поздно... Поэты своей жизнью осуществляют литературное задание. И эта-то литературная биография и была нужна читателю».*

---

* *Томашевский Б.* Литература и биография... С. 7

К каким обобщениям провоцируют приведенные наблюдения? Очевидно, на каждом отрезке истории существует то, что можно обозначить как *биографическое сознание эпохи.* Биографическое сознание — это представление о том, какой жизненный путь человека можно считать удавшимся, завершенным, полноценным применительно к разным социальным слоям и профессиям; это определенные традиции выстраивания своей судьбы и наиболее желанные для людей модели жизни. В полной мере данное понятие «работает» и в отношении художника. Для того чтобы жизнь художника мыслилась как состоявшаяся и полноценная, она должна соответствовать определенному *канону биографии* художника, сложившемуся в этой эпохе.

Когда большинство авторов, к примеру, утверждают, что канон биографии романтического поэта дал Байрон, они исходят из того, что существует некий *«кодекс деяний»,* следования которому ожидает от художника его эпоха. Свой кодекс деяний — у профессии политика, священника, особый он и у художника. Специфика положения творца в общественной иерархии, обслуживание им потребностей высшей страты либо стремление самому выступать законодателем вкусов, социально адаптированный или «возмущающий спокойствие» характер творчества, — все это формирует в сознании современников наиболее вероятные константы его человеческого облика и жизненного пути.

Наиболее общая схема этапов жизни художника кажется простой: ученичество, овладение мастерством — первый успех — признание — большой успех — крушение карьеры или, напротив, собственные ученики и подражатели. Но в каждую конкретную эпоху эти стадии конфигурируются по-разному: может меняться их последовательность (скажем, большой успех не в конце, а в начале жизни), отдельные этапы могут спрессовываться или вообще выпадать из биографии (художник может миновать стадию специального образования, порой традиции замкнутой жизни исключают появление учеников) и т.п.

Та или иная «формульность» существования мастера в определенную эпоху складывается, таким образом, через *предметную фактуру биографии,* устойчивость которой подтверждают схожие параметры жизни других его собратьев по профессии. Сюда входит все то, чем обставляет художник свою жизнь, каких соратников избирает (в художественной среде или преимущественно вне ее), каков его типичный семейный статус, какие формы досуга и общения оказываются наиболее почитаемы.

Сопоставление биографий художников одного типа позволяет убедиться, что сам характер жизненных и творческих противоречий, особенно способ их преодоления, глубоко укоренен не только в особенностях индивидуального темперамента, но и в ментальности соответствующей культуры. Следовательно, жизненный путь художника, все расставленные на его пути ловушки и способы уклонения от них характеризуют не только витальную силу индивидуальности, но и саму почву культуры, породившей этот выбор, это поведение, эту драму, это творчество. Из взаимодействия витальности и ментальности складывается конкретный рисунок жизни, судьба таланта корректируется незримой логикой культуры.

Изучение групп художников, помещенных в ту или иную историческую *систему биографий,* позволяет обнаружить то, что можно назвать взаимоориентированностью судеб представителей разных видов искусств. Речь идет не просто о схожести жизненных мотивировок, но и о близости поэтов, музыкантов, актеров как определенных психологических типов. Строго говоря, очень трудно понять и доказать, что выступает здесь первоначалом: художник, формируемый эпохой, или, напротив, сам изменяющий ее через утверждение новых способов мироощущения и бытия. Сопоставление этапов жизненного пути художников, обнаруживающих общность своих судеб, свидетельствует о том, что чисто индивидуальные антропологические характеристики могут становиться и характеристиками культурно-антропологическими.

Интересно наблюдение о существовании несомненных перекличек и тесной связи между фигурами М.Ю. Лермонтова и его известного современника актера П. Мочалова. Театровед Б. Алперс отмечает, что «между Лермонтовым и Мочаловым есть много поразительно схожего, это сходство зачастую идет очень далеко, вплоть до своеобразных изгибов их человеческих характеров. В созданиях Лермонтова и Мочалова по существу даны варианты одной и той же психологии, одного и того же психологического типа человека этой эпохи... И самое одиночество Мочалова в театре и в художественном мире близко напоминает гордое и вместе с тем мучительное одиночество Лермонтова и его героев».* Знаменитые «мочаловские минуты», вспышки необычайного эмоционального подъема (актер был органически неспособен играть ровно на протяжении всего спектакля) сопоставимы с сильными романтическими импульсами и озарениями поэзии М.Ю. Лермонтова.

---

* *Алперс Б.* Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 179, 181.

Творческие усилия, направляемые на совершенствование своего искусства, таким образом, сказываются и на собственной жизни художника. Искусство, являясь первоначально предметом жизненных усилий личности, ее целью, постепенно превращается в средство творения жизни этой личности. Ф. Шлегель о своем герое романа «Люцинда» писал: «Подобно тому, как совершенствовалось его искусство, к нему само собой пришло то, чего ему прежде не удавалось достичь никакими стараниями, так и *жизнь его превратилась в некое произведение искусства* (курсив мой. — *О.К.),* причем, в сущности, он даже не уловил, как это произошло».

С помощью каких понятий можно описать сам процесс жизнетворчества, в чем он выражается? Уже возможность подобной постановки вопроса обличает самосознание человека Нового времени. Как ни странно, но большинство статей в современных словарях и энциклопедиях освещают понятие судьбы, опираясь на традиционные взгляды античности или средневековья. Отсюда толкование судьбы лишь как того, что *предопределено,* отождествление ее с роком, фатумом и т.п. Близкие значения обнаруживались и в традиционной русской культуре: судьба как «доля», «участь», от которой не уйдешь («Согласного судьба ведет, несогласного — тащит» и т.п.).

Идеи сознательного жизнетворчества, т.е. авторства своей собственной судьбы, складываются, как это ни покажется парадоксальным, в русле религиозной доктрины кальвинизма, благодаря пуританской этике. Как известно, кальвинизм придавал огромное значение действию, усилию, земному успеху. Считалось, что только через действие,

приносящее осязаемые плоды, человек подтверждает свою веру, может выполнить свое призвание и тем самым воздать славу Богу.

Однако, начавшись, процесс развивался далее в соответствии со своей собственной логикой. Богопочитание пуританского рода вело к интенсивной деятельности, интенсивная деятельность вела к успеху в земной жизни, а успех в земной жизни, полученный благодаря своим собственным усилиям, подрывал взгляд на жизнь как зависимую от непостижимых сверхъестественных сил. Таким образом, оказывалось, что в саму пуританскую этику встроен процесс *секуляризации:* богопочитание в конечном счете приводило к богатству, а богатство — к упадку религии.

«Пуританство привело к рационализированному пониманию жизни как особого призвания. Затем произошла трагедия. Капитализм увидел значение призвания для бизнеса, удалил трансцендентальные, связанные с иным миром мотивы и превратил призвание в работу», — отмечает американский исследователь К. Фуллертон.* Эта *смена перспективы* с потусторонней на мирскую и способствовала тому, что понятие «судьба» постепенно теряет в европейской культуре ориентированность на иной мир. Осознание этого, несомненно, вносило новый элемент свободы в формы самоосуществления художника. Влечение к действию, стремление к личному успеху в жизни, конкуренция — все это плохо сочеталось с идеей о том, что жизнь человека не зависит от его собственных усилий. Такое понимание формирует новый взгляд на человеческую судьбу: судьба представляется как *история отвергнутых альтернатив.*

---

* *Fullerton K.* Calvinism and Capitalism: the Weber Thesis and its Critics. Boston, 1959. P. 20.

Как обнаружить зыбкую границу, когда «альтернативы начинают отвергаться по-другому»? Иначе: где кончается система одних биографий и начинается система других? Нередко уже следующее поколение художников в той же стране разительно отличается по способу своего жизнестроительства от своих предшественников. В качестве одного из признаков, который может помочь проложить границы между разными общностями художников, выступает совокупность определенных *фаз-этапов, охватывающих содержание жизненного пути.*

Самый общий взгляд позволяет увидеть, что, к примеру, длительность жизни голландских и фламандских живописцев XVII в. была значительно дольше, чем немецких художников-романтиков начала XIX в. (средняя продолжительность первых была 60—70 лет, вторые редко жили дольше 40). Уже это позволяет предположить, что составляющие их жизнь фазы были разными, отражали совсем иной мироуклад.

Давно было замечено, что характерной особенностью жизни человека является ее дискретность, наличие в рамках единого жизненного цикла разных фаз, стадий, периодов развития. Этот динамизм, последовательная смена возрастных и социальных ролей во многом тоже несет на себе отпечаток культуры и истории. Кажцой эпохе соответствует не просто определенный тип художника, а даже некий привилегированный его возраст.

Проблема возраста, разных возрастных стадий в жизни художника — очень любопытный сюжет, помогающий объяснить особую конфигурацию его жизненного пути. Все фазы, которые проходит художник, не есть его внутренняя заданность. Эти стадии связаны с признаками гражданского состояния, семейного статуса, консолидации или разобщения социальных ролей, они зависят от смены жизненной среды, общения, от тех конфликтных ситуаций, которые возникают в жизни и резко меняют ее течение, и, наконец, от успеха или неуспеха, триумфа или поражения в творческой борьбе, в творческих исканиях. Каждое изменение на жизненном пути позволяет говорить о новом этапе в жизни художника и всегда связано с возникновением нового отношения к среде, к традиции, т.е. с тем особенным, что позволяет художнику выделяться из окружающего мира и по-новому соотноситься с ним.

Здесь возникает проблема *возрастов жизни* и того, как каждый возраст влияет на последующий, как они зависят друг от друга, как способ прохождения того или иного возрастного этапа определяет собой следующий этап. Понятие возрастов жизни получило широкое распространение как один из показателей таинственных связей человека и мира. Так, в XVI в. вышла книга «Великий собственник всех вещей» («Le Grand Proprietaire de toutes choses», 1556), в шестой части которой детально обсуждался вопрос возрастов жизни — излюбленная тема средневековой литературы. Изображение всех ступеней жизни человека от колыбели до смерти можно встретить на множестве французских гравюр XIV-XV вв.

Если обобщить современные исследования, авторы которых пытаются классифицировать возрасты жизни человека, то, как правило, все они в соответствии с многовековыми традициями выделяют семь основных фаз: детство (до 12 лет), отрочество (приблизительно с 12 до 15 лет), юность (15—23), молодость (иногда обозначают как «средний возраст»: 24-39), зрелость (40-65), старость (66—75), последний период старости (после 76 лет). Нет необходимости говорить, что хронологические рамки отдельных возрастных периодов всегда колеблются в зависимости от общей демографической ситуации.

Интересно, что каждая эпоха в качестве идеального культивировала одни возрасты и скептически относилась к другим. Так, Франция XVIII в. не уважала период старости — он описывался как возраст покоя, книг, набожности и болтовни.* Образ совершенного человека в XVIII в. — это образ человека молодого. Привилегированный возраст часто угадывается в художественных созданиях эпохи; так, можно говорить о некоторой репрезентативности литературных (театральных) образов Бомарше. Во Франции долго оставались неопределенными границы между отрочеством и юностью. В образе Керубино («Свадьба Фигаро») как раз подчеркивается известная двусмысленность периода полового созревания, акцентируется женственность мальчика-подростка, расстающегося с детством. Это объясняет ту легкость переодевания мужчин в женскую одежду, и наоборот, которая была чрезвычайно распространена в романе барокко.

---

* *Ариес Ф.* Возрасты жизни//Философия и методология истории. М., 1977. С. 237.

У Керубино уже в следующем поколении не оказывается преемников. Юность к концу XVIII века (Французская революция!) у мальчиков будет ассоциироваться с мужественностью, и прообразом юноши в конце XVIII в. уже станет новобранец. Вот характерное объявление о рекрутском наборе, датируемое концом XVIII в. Это объявление адресовано «блистательной молодежи». В нем говорится: «Молодые люди, желающие разделить ту славу, которую завоевал этот превосходный корпус, могут обратиться к господину де Амбрену... Они вознаградят тех вербовщиков, кто сведет их с *настоящими мужчинами».* Теперь офицер с командирской перевязью стоит на вершине лестницы жизни. Это уже не молодой человек в современном понимании, он принадлежит к той возрастной категории, которая находится в конце среднего возраста.

Не раз культ молодости вспыхивает и в последующие эпохи. Идеал физической силы, чистоты, естественности, непосредственности, жизнерадостности сделал из юноши героя начала XX в. В этом сходятся многие исследователи, художники и литераторы. Если во второй половине XIX в. «солидные манеры пожилых еще обладали большим престижем, юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца», то в начале XX в. «мальчики и девочки стараются продлить детство, а юноши — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества».*

---

* *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства//Его же: Эстетика. Философия культуры. С. 257.

Так, на смену эпохе, не знавшей юности, пришла эпоха, в которой юность стала наиболее ценимым возрастом. Все хотят вступить в него пораньше и задержаться в нем подольше. Молодость становится темой философии и литературы. Самое серьезное внимание проявляется к тому, что думает молодость, что она созидает. Молодость представляют как носительницу новых ценностей, идущую на смену старому, склеротическому обществу. Показательно, что такой дух культуры помог сформироваться и определенным типам личности художников этого времени. Несмотря на известную полярность выделяемых исследователями искусства начала XX в. *авангардистского* и *модернистского* типов художников* (первые — В. Маяковский, С. Дали, А. Бретон; вторые — А. Шенберг, Д. Джойс, Ф. Кафка), всех их объединяет жажда поиска, эксперимента, интенсивной деятельности. Среди множества течений начала века не просто выделяется группа произведений молодых художников — чрезвычайно показательно, что именно молодым мастерам (М. Пруст, П. Пикассо, И. Стравинский, М. Шагал, С. Прокофьев) удалось в этот период выступить с такими открытиями, которые затем во многом определили главное русло тенденций и стилевых поисков всего столетия.

---

* Подробнее об этом см.: *Руднев В.* Модернистская и авангардистская личность как культурно-психологический феномен//Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993.

Идея типологии художнических биографий разрабатывается и на материале новейшей истории. Заслуживает внимания интересная гипотеза М. Эпштейна, выявляющая творческо-стадиальные признаки разных поколений поэтов в отечественной истории последних десятилетий. Автор обозначает стадиально-типологические признаки через ряд ключевых слов. Так, период конца 50-х — начала 60-х годов может быть описан через понятия «искренность», «открытость», «исповедальность», «смелость», «раскованность». За поколением, выразившем это время, стояло открытие личности как полноправного субъекта и героя творчества, неисчерпаемого в своей реализации. Однако позже, когда это самодовлеющее «я» стало многих раздражать, казаться суетным и горделивым, поэзия перемещается на лоно пашен и лугов, в смиренно-мудрую жизнь природы. Этот период претворился в иной предметной и ментальной фактуре, выражая себя через понятия «память», «род», «природа», «теплота», «родство», «укорененность». Для периода 80-х и 90-х годов, вовлеченного в интенсивные обменные процессы с мировой культурой, наиболее адекватными стали иные ключевые слова: «культура», «символ», «миф», «опосредованность», «рефлексия», «многозначность»* и т.п.

---

* *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 142.

Таким образом, изучение систем биографий художников, соотнесенности биографического сознания с историей позволяет обнаружить новые точки соприкосновения и взаимообусловленности художественного творчества и доминант общекультурного процесса, обогащает возможности эстетической науки.

1. Какие признаки позволяют определить зависимость систем биографии художников от исторических эпох? Что придает каждой системе биографий стилистическую общность и единство?

2. Чем можно объяснить взаимоориентированность биографий представителей разных видов искусств одной эпохи?

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Д.Л., Ларин В.В., Раков Л.Л. Новейший Плутарх: Иллюстрированный биографический словарь. М., 1991.

Анцыферова Л.И. О динамическом подходе к психологическому изучению личности//Психологический журнал. 1981. № 2.

Ариес Ф. Возрасты жизни//Философия и методология истории. М., 1977.

Беленький И.Л. Проблемы биографического жанра в сов. исторической науке. М., 1988.

Вежбицка А. Судьба и предопределение//Путь. 1994. № 5.

Винокур Г. Биография и культура. М., 1927.

Гордин Я. Индивидуальная судьба и система биографий//Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1978. № 6.

Жизнь как творчество. Киев, 1985.

Жизненный путь личности. Киев, 1987.

Жирмунский В.М. Личная и социальная биография писателя//Его же. Введение в литературоведение. СПб., 1996.

Историческая биография. М., 1990.

Климов Е. Русские художники. Путь жизни. Париж, 1974.

Кривцун О.А. Биография художника как культурно-историческая проблема//Человек. 1997. № 4, 5.

Лазарев В.Н. Старые европейские мастера. М., 1974.

Моруа А. О биографии как художественном произведении//Писатели Франции о литературе. М., 1978.

Проблема смерти. М., 1995.

Паперно И. Семиотика поведения: Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.

Смысл жизни. Антология. М., 1994.

Тахо-Годи А.А. Судьба как эстетическая категория//Античная культура и современная наука. М., 1985.

Томашевский Б. Литература и биография//Книга и революция. 1923. № 4.

Ходасевич В. Портреты словами. М., 1995.

Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его смерти и бессмертии. М., 1995.

ГЛАВА 33. ЭВОЛЮЦИЯ СТАТУСА ХУДОЖНИКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Проблемы становления профессионального самосознания художника, обретения собственной идентичности. Положение художника в социальной иерархии как фактор мотивации творчества. Социально-психологические, правовые, экономические измерения статуса художника. Причины неравномерного положения представителей разных видов искусств в восприятии современников. «Эра салонов» как переход от аристократического к демократическому типу художественной жизни. Отсутствие перепроизводства художественной интеллигенции в России в отличие от стран Западной Европы. Принципы «подвижничества» и «артистизма» как разное определение предназначения художественной профессии.

Проблема эволюции социального статуса художника в истории европейской культуры связана с процессом обретения и утверждения им собственного профессионального сознания, устойчивого положения в системе социальной иерархии. И в европейской, и в русской культуре художник проделал впечатляющую эволюцию от едва ли не изгоя до фигуры, отмеченной общественным вниманием и уважением. Изменение роли художественной интеллигенции в прошлом и будущем изучается социологами на основе разных измерений. В ряде теорий распространено мнение о том, что интеллигенция способна сохранять собственную миссию в истории до тех пор, пока является *органом мышления другой страты*. «Раболепие некоторых современных интеллектуалов свободных профессий исходит из ощущения беспомощности, охватывающего их, когда они, будучи волшебниками в сфере концепций и королями в сфере идей, сталкиваются с необходимостью установить собственную социальную идентичность. Они обнаруживают, что не обладают ею и остро осознают это», — утверждает К. Манхейм.*

---

* *Манхейм К.* Проблема интеллигенции — ее роли в прошлом и настоящем. М., 1993. Ч. 1.С. 17.

Вместе с тем отмеченное немецким социологом состояние не абсолютно. Отношения интеллигенции, в том числе художественной, с властью, аристократией, другими социальными стратами существенно трансформировались на протяжении истории культуры; изменились со временем и иные измерения статуса художника, в частности его правовое и материальное положение. В каждой национальной культуре рано или поздно наступал перелом, когда оценка художником своего творчества переставала зависеть от его успеха в глазах господствующих социальных групп. В тот исторический момент, когда творец начинает осознавать *самого себя* законодателем вкусов, центром общественного внимания, и происходит реальный процесс самоидентификации. Обратимся к рассмотрению закономерностей эволюции статуса художника на материале русской культуры.

Стремительный путь, который проделала культурная биография художника в России, оказался очень спрессован: за полтора столетия (с середины XVIII до начала XX в.) эволюция общественного положения художника миновала все те значительные этапы, которые в Европе заняли около трехсот лет. Вхождение профессиональных живописцев, актеров, музыкантов в общественную жизнь произвело существенные сдвиги в традициях национального сознания и психологии, привнесло новые обертоны в культурные ориентиры разных сословий, то резче очерчивая их границы, то, наоборот, их размывая.

Художественное творчество, то развивавшееся под покровом дворянской этики, то сближавшееся с ориентирами разночинной публики, обогащалось разнообразием вкусов, испытывало множество неоднозначных стимулов. Восприятие фигуры художника современниками, положение художника в социальной иерархии — все это было важным фактором *мотивации творчества* наряду с влиянием собственно художественного опыта и традиции. Одним словом, творческая деятельность определялась не только творческими факторами. Общественные установления и нормы задавали совершенно особый тон, корректировали своеволие художника, нарушали предсказуемость художественной деятельности. Размышления в этом ракурсе, к сожалению, еще не вполне привычны для отечественного искусствознания, хотя способны прояснить многие художнические импульсы.

С момента своего появления на русской почве фигура художника будоражит общественное мнение, создает в нем новую диспозицию «своего» и «чужого», приводит в движение устоявшиеся нормы этикета, способствует наложению «западных» и «славянских» ценностей. Представление о XIX в. в России как удивительно изобильном времени художественных шедевров вполне справедливо. А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, К.П. Брюллов, И.С. Тургенев, П.И. Чайковский, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой вошли в общеевропейское культурное сознание, снискали поистине мировую славу. Вместе с тем очевиден парадокс: в столь восприимчивой и художественно чуткой русской культуре художники-профессионалы появились удивительно поздно. В Европе уже несколько столетий ставят и играют Шекспира и Мольера, исполняют концертные и оперные произведения Баха, Глюка, Перселла, тиражируют романы Рабле и Сервантеса, в то время как в России еще не существует ни одного специального художественного учебного заведения, нет и профессиональных деятелей искусства. Художественные формы досуга исчерпывались либо примерами «скоморошьяго гудения», либо развлекательными постановками крепостных трупп в дворянских поместьях.

Процесс профессионализации искусств воспринимался как «подтягивание» России к европейским стандартам. Действительно, начало образования в области изобразительного, балетного, музыкального искусства было связано с адаптацией и переработкой опыта итальянских (музыка, театр) и французских (театр, балет) мастеров, «интервенция» которых во второй половине XVIII и первой половине XIX в. была весьма ощутимой. Вместе с тем культурно-художественная «европеизация» России приобрела яркие самобытные черты. Художник и дворянская аристократия, художник и первая русская интеллигенция — все эти соприкосновения определяли противоречивые условия творческой деятельности, а в конечном счете и особенную судьбу художника в России.

Как и в любом аристократическом обществе, самоуважение актера в России конца XVIII — первой половины XIX в. целиком зависело от его успеха у аристократических групп. Вполне естественно поэтому, что в классицистском театре того времени развивались стандарты, отражавшие вкусы и этикет дворянства как социально доминирующего сословия. Этикет был пропитан элементами театрализации придворной жизни; театр, в свою очередь, также оттачивал собственную выразительность за счет этикета. Наблюдалось максимальное сближение приемов поведения, речи, манер в придворной жизни и на сценических подмостках. Все это упрочивало взгляд на профессиональный театр как на роскошь и прихоть, дорогую забаву. О понимании высокого назначения артиста-художника речь пока идти не могла. Да и сам театральный спектакль воспринимался скорее как представление звезд, ярких актерских индивидуальностей, но еще не сложился как целостное и высокое произведение искусства. Возможности режиссуры не использовались, изредка сам автор пьесы («стихотворец») мог давать советы по проведению мизансцен. Того, кого мы называем художником театра, также не существовало.

Подобное взаимодействие творцов и исполнителей делало престиж исполнителей несравненно более высоким. Это нашло отражение и в системе оплаты. В екатерининское время в оперной труппе жалованье распределялось так: стихотворец — 600 руб. в год, примадонна — 2000 руб. в год, первый оперный певец — 3500 руб. в год. Интересно; что если любительское участие в так называемых «благородных спектаклях» и музицировании всячески поощрялось, расценивалось в высшем свете как лучший признак изящества и культуры, то переход дворянского сына на профессиональную службу в театральную труппу воспринимался как поступок немыслимый. Спустя столетие князь А.И. Сумбатов, сам с немалыми сложностями пришедший к актерскому творчеству, свидетельствовал, что «ни один не только дворянин, но и купец того времени, кроме разве отдельных деклассированных индивидуумов, не решился бы стать актером-профессионалом». Помимо потерь, связанных с утратой сословных привилегий, здесь сказывалась характерная черта русской национальной психологии, проявлявшаяся в общественном мнении: стыдно за безделье, за потеху получать мзду, жить за счет забавы. Действовала давняя традиция снисходительно-презрительного отношения к скоморошеству, балаганам, фокусникам с их «хитростями художническими». В среде служилого чиновничества, к примеру, оставалось твердым убеждение: если уж придется выбирать из всех сомнительных форм дохода, то лучше взятки брать, чем получать деньги от «собравшихся на потеху». Как это ни покажется странным, при всем внимании и интересе к творчеству актера в конце XVIII в. его труд был почти единственной всеми классами общества отрицавшейся формой заработка.

Если попытаться представить иерархию искусств, какой она складывалась в сознании дворянина конца XVIII — начала XIX в., то, несомненно, высшую шкалу занимали деятели изобразительного искусства — живописцы, скульпторы, архитекторы. О том, как делили между собой славу другие — актеры, музыканты и литераторы, — говорить очень трудно. Если исходить из того, что определяется как массовый успех, то, конечно, в большой мере он приходился на долю деятелей театра, нежели литературы, с явным перевесом в сторону музыкальных жанров — балета и оперы. Однажды оценив и полюбив итальянские и французские труппы, высший свет в Санкт-Петербурге и Москве энергично заявлял спрос на них. Несмотря на уже появившиеся в то время произведения Г.Р. Державина, И.С. Крылова, В.А. Жуковского, литература не занимала большого места в жизни русских столиц. Привычка к чтению, по-видимому, еще не сложилась, первые литературно-художественные салоны только появлялись, и интерес к литературе оставался весьма элитарным, хотя и уважаемым (все вышеперечисленные поэты происходили из дворян).

Безусловно, высокий статус изобразительного искусства в первую очередь диктовался насущными потребностями придворного обихода. Постройка дворцов, разбивка парков, установка скульптур, декорирование помещений; парадно-портретная, историческая живопись, — все это было призвано укрепить престиж рода и являло собой симбиоз утилитарно-практического и художественного. Знание инженерного устройства архитектурных

сооружений, техники отливки скульптур, приемов композиции, перспективы и т.п. сближало деятелей изобразительного искусства с представителями точных наук. В глазах высшего общества польза от деятельности тех и других была очевидной. Все это делает вполне понятным, почему, например, первым высшим учебным заведением в России, начавшим осуществлять подготовку профессиональных деятелей искусства, стала не консерватория, не театральный институт, а Академия художеств.

Нельзя в полной мере понять гибкие и противоречивые отношения дворянской аристократии с деятелями искусства, не уяснив самобытности духа и традиций, которые унаследовало российское дворянство. Восприимчивость к изящным художествам, театральному, музыкальному исполнительству, желание меценатствовать соседствовали в этой среде со стремлением дистанцироваться от импульсивности и стихии «другого» мира. Увлечение развитием литературно-художественных способностей однозначно входило в состав хорошего образования, но никак не могло выливаться в художественную профессию. Можно обнаружить ряд черт, обеспечивавших близость психологии аристократа и художника, делавших их мироощущение понятным друг другу. В первую очередь, это связано с многосторонностью гуманистического идеала аристократии. Ее ориентация на создание универсальной, интегрированной личности весьма близка установкам художественной среды. Для занятий неутилитарной деятельностью, духовным творчеством требовался досуг, которого никогда не имел рядовой человек, вынужденный работать, чтобы жить, но преимуществами которого могли пользоваться как аристократия, так и представители «свободных и вольных» художественных профессий.

Вместе с тем регламентированная атмосфера высшего света приводила к тому, что и в самой художественной среде, например у литераторов, в повседневном общении всегда помнили о «табели о рангах». Современник вспоминает: «Аристократические литераторы держали себя с недоступной гордостью и вдалеке от остальных своих собратий, изредка относясь к ним только с вельможескою покровительственностью. Пушкин, правда, был очень ласков и вежлив со всеми, но эта утонченная вежливость была, быть может, признаком самого закоренелого аристократизма. Его, говорят, приводило в бешенство, когда какие-нибудь высшие лица принимали его как литератора, а не как потомка Аннибала».*

---

* *Головачева-Панаева А. Я.* Русские писатели и артисты. СПб., 1890. С. 7.

Известно, что литературная профессия, как дающая средства к существованию, сложилась в России в 1830—1840-х годах. Превращение литературного творчества в оплачиваемый гонораром труд происходило не без множества коллизий в общественном сознании, привыкшем рассматривать «стихотворство» как любительское занятие для собственного досуга. Так, назначение, к примеру, Н.М. Карамзину пенсии было встречено критикой, мягко говоря, с недоумением. Неоднократно критика ополчалась и на Н.В. Гоголя за то, что он «получал пособия от правительства»; для характеристики оплачиваемых литераторов поначалу даже вводится обидный термин «литературные торгаши». Сохранилось любопытное свидетельство о том, что дворянин И.С. Тургенев, ощущая двойственность общественного мнения по поводу литературных гонораров, бравировал в светских салонах, утверждая, что не унизит себя, чтобы брать деньги за свои сочинения, что он их дарит редакторам журнала. «Так Вы считаете позором сознаться, что Вам платят деньги за Ваш умственный труд? Стыдно и больно мне за Вас, Тургенев», — упрекал писателя В.Г. Белинский.

В начале 40-х годов можно было заметить, как связь с аристократией, бывшая непременным атрибутом творчества художника, стала заметно ослабевать. Этому во многом способствовала *«эра салонов»* — литературных, музыкальных, художественных, в которые приглашалась смешанная публика и высокое положение в которых уже *не наследовалось, а достигалось*. Постепенно это вело к тому, что в устройстве своего жизненного уклада, выборе сферы общения художник не ощущает уже необходимости так или иначе соотносить

себя с дворянским кругом. Напротив, в повседневной жизни подчеркивается независимость от ритуализированных форм проведения досуга; демонстративно и необычными способами талант утверждает свою самобытность и особую избранность. Возникают единения представителей разных видов искусств, чья жизнь разворачивается в формах, далеких от светского политеса. Вместе с тем именно эта сфера «неотрефлектированного поведения» культивируется и рассматривается как нельзя более органичная артисту. Это уже не салон с неизбежной заданностью способов общения, а среда спонтанных импровизаций, в которой внутренний мир художника является во всей обнаженности, импульсивности, парадоксальности несочетающихся полюсов.

Сам по себе факт тяги представителей разных искусств друг к другу с желанием напитаться творческими энергиями во имя нового созидания свидетельствовал о важной переориентации в сознании художника: он все более чувствует себя законодателем вкусов, центром общественного притяжения, способным вызывать интерес не только в связи с обслуживанием художественных интересов дворянства. Его материальное обеспечение позволяет ему жить единственно собственным трудом и не искать особых отношений с аристократией. Так постепенно складывается представление о *приоритете цехового сознания,* артистический круг общения мыслится как самодостаточный и наиболее органичный для создания творческой атмосферы; вкусы, оценки и критерии собратьев по цеху ставятся высоко. Главных спутников и соратников в жизни художник теперь уже ищет и обретает *внутри собственной среды;* ее относительной замкнутостью гордятся и стараются оберегать.

Литературные салоны как посредники между литературой и жизнью обеспечивали контакт с издателями, представителями публики, позволяли схватывать меняющиеся вкусы и спрос. Салоны размывали кастовость литературных элит, а еще более их размывали литературные кружки, в которых детально обсуждались уже специальные вопросы экономики издания, оплаты труда и т.п. Все многочисленнее становилась та среда литераторов, которая эмансипировалась от высших классов, но и не присоединялась к низшим слоям общества. Возникла тенденция, которую можно обозначить как социальную интеграцию творческой интеллигенции. С развитием книжной и журнальной индустрии стали возможными новые формы писательского общения, «вербовка» новых читателей-единомышленников, не имевших возможности посещать тот или иной салон. Борьба за профессионализацию литературы была завершена. Ширился состав писателей, создававших массовую литературу, активно использовавших приемы коммерческой пропаганды и рекламы своих произведений. Интерес к художнику в обществе возрастал уже не только в связи с обслуживанием им потребностей высшей страты.

Как бы ни ощущал в первой половине XIX в. свою «особость» художник, литератор, актер, поведение и культурный облик аристократа, как правило, оставались для них безусловным примером. Художник стремился «подтянуться» к стандартам высшего общества. Вне дворянской среды утонченность как признак рафинированной духовной жизни в целом не существовала.

С середины 50-х годов происходят во многом обратные процессы: массовое производство интеллигенции приводит ее к необходимости выработать собственное мироощущение, установить собственную, непривычную для прежней иерархии социальную идентичность. В известном смысле все первые российские интеллектуалы, рекрутированные из разных слоев, явились ренегатами, отказавшимися от страты своих родителей. Именно такое маргинальное, с точки зрения дворянства, положение новой российской интеллигенции побуждало последнюю к поиску особых форм сплочения, к выработке собственного самосознания. Теперь, заняв свое место в обществе, образуя собственные корпоративные группы, интеллигенция посягает на то, чтобы устанавливать новые, собственные образцы приобщения к культуре, и не только для себя, но, в том числе, и для господствующих элит.

Если попытаться выстроить иерархию деятелей искусств по проявляемому к ним общественному интересу, а также по социально-экономическому положению, которое они

занимали во второй половине XIX столетия, то обнаружится, что теперь в первый ряд выдвигаются литераторы. Гонорары русских писателей этого времени позволяли им добиваться вполне обеспеченного существования. В частности, за один печатный лист И.С. Тургенев получал 400 руб., Л.Н. Толстой (за «Войну и мир») — 300 руб. за лист, П.Д. Боборыкин — 300 руб., А.Н. Островский — 150-175 руб., В.Г. Короленко — 150 руб., М.Е. Салтыков-Щедрин — 100-125 руб. Для сравнения: Н.И. Костомаров за научные статьи получал 75—80 руб. за лист.* В суммарном отношении среднегодовой достаток писателей того времени превышал годовое жалованье многих категорий чиновников, врачей, учителей.

---

* См.: Гонорарные ведомости «Отечественных записок»//Литературное наследство. М., 1949. Т. 53—54. С. 304.

Особый интерес представляет тот факт, что в абсолютном исчислении литературные гонорары в России в 70—90-х годах XIX в. были значительно выше, чем в это же время в Европе, в частности во Франции. Здесь сказалась важная черта развития России, заслуживающая специального внимания: рост во второй половине XIX в. массовых учебных заведений *не привел к перепроизводству интеллигенции, которое наблюдалось в тот период в Европе.* Известно, что чисто демократический метод «рекрутирования» новых слоев интеллигенции в большинстве обществ неизбежно создает ее избыток и, следовательно, ожесточенную конкуренцию. Не обеспеченные постоянной работой деятели искусства часто влачат жизнь «художественных пролетариев», оказываясь порой в состоянии социальной изоляции. Нетрадиционные стили жизни, формы общения, одежды, жаргона породили и новые формы сплочения — богемные кружки, кафе и т.п., явившиеся, как, к примеру, Латинский квартал в Париже, новой средой творчества и неотрефлектированного поведения.* Подобное маргинальное существование художников на Западе особенно резко противостояло традициям среднего класса. В этом — причина того, что понятие богемы на Западе имело иной смысл, нежели в России. В конце XIX в. феномен богемы приобретает в российском общественном сознании расширительный смысл и служит для обозначения *художественной элиты.*

---

* Специальному анализу этого явления посвящено фундаментальное исследование: *Krauzer H.* Die Bohemie. Stuttgart, 1968.

Возможно, что именно поздняя профессионализация литературного дела в России обернулась своей положительной стороной. В 70—80-х годах отмечается не перепроизводство, а, напротив, большой спрос на журнальных работников, а их обеспечение вполне позволяет жить единственно литературным трудом. Достаточно стабильное положение занимают и деятели изобразительного искусства. Более низкий статус по сравнению с перечисленными творческими группами во второй половине XIX в. занимают артисты драматических театров.

Нараставший разрыв в бытийном и творческом облике художественной среды второй половины века отразил особые черты русского национального менталитета. Противостояние, которое в это время ощущалось внутри литературных, театральных и художественных кругов, было по существу противостоянием позиций *подвижничества* и *артистизма.* Завоевание искусством особого места в общественной жизни России того времени разные группы художников начали трактовать по-разному. Без преувеличения можно сказать, что необычно резкое столкновение идей артистизма и подвижничества — едва ли не основная ось, вокруг которой вращались все творческие побуждения, споры и программы художественной интеллигенции того времени.

Поначалу кажется необъяснимым, как укрепление чувства самоуважения художника, его роли в общественном сознании может соседствовать со странным самобичеванием. В 1876 г. И.Н. Крамской пишет В. В. Стасову: «Да, мы не избалованы, и слава Богу... Плохо тому

народу, где искусство просочется во все закоулки и станет модой, базаром, биржей! Не дай Бог мне дожить до того времени, когда мною станут заниматься как важной особой. Дурно это во Франции! Дурно потому, что как-то потерялось равновесие. Серьезным интересам народа надо всегда идти впереди менее существенных».*

---

* *Крамской И.Н.* Письма, статьи. М., 1989. Т. 1. С. 356.

Такой взгляд видит назначение искусства в служении чему-то высшему, что существует за пределами искусства. Позиция спорная. У нее немало сторонников, но и противников. Конечно, входить в художественный мир так же «просто и естественно, как в собственную квартиру», удобно, но способствует ли такой комфорт развитию творческого потенциала самого искусства? Да и сами художники не раз переживали моменты, когда одобрение со стороны мещанской толпы только лишний раз доказывало поверхностность и банальность их произведений. Когда средства творчества усваиваются в совершенстве, цели творчества начинают становиться безразличными. Это в свое время испытали и передвижники, выслушивая упреки в «повествовательности» их живописи, подражании ее литературе.

И тем не менее идеи подвижничества, взгляд на искусство как средство служения высшим идеалам всегда были для общественного сознания России очень сильны и привлекательны. Драматически и даже трагически окрашенный строй образов, отражающий все проблемы бытия, доминировал в театральном, изобразительном искусстве, литературе. «Униженные и оскорбленные», «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Волки и овцы» А.Н. Островского, произведения Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Сухово-Кобылина, Н.Н. Ге, В.Г. Перова и других — этот бесконечный ряд воспринимался как судилище над жизнью. «Искусство» и «приговор» — понятия из таких разных областей в русском сознании вполне совмещались. Тяжелый, скорбный облик русской жизни, каким он представал в большинстве произведений второй половины **XIX** в., сформировал и особый взгляд на природу таланта художника, который уже понимался не как счастливый, но скорее как трагический дар. Г.Г. Поспелов очень точно отметил, что приблизительно с 80-х годов в общественном восприятии *«страдание входило в самый состав дарования артиста,* в самое его возвышенное, а вместе с тем и жертвенное предназначение».

Блеск артистического самовластия, искусство-дивертисмент, дионисийский выплеск радостного, романтического мироощущения — эта сторона искусства не вполне состоялась на русской почве. Трудно однозначно ответить на вопрос, почему идея художнического служения приняла в России столь жертвенную окраску (хотя многочисленны примеры и сильных «артистических» энергий — В.А. Серов, М.А. Врубель, И.А. Бунин, К.А. Сомов, В.Э. Борисов-Мусатов, И.Ф. Стравинский и др.). Художественный контекст формирования русского менталитета, настойчивый интерес к «низким и грязным» сюжетам особым смыслом наполняет восклицание Достоевского: «Я объявляю, что Шекспир и Рафаэль выше освобождения крестьян, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой может быть: форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может быть, жить-то не соглашусь...».* Разумеется, здесь речь идет не только об искусстве, а шире, — о красоте как формообразующем начале человеческой жизни, внутреннем камертоне всей его деятельности. Правда, обдумывая условия, в которых оно прозвучало, это восклицание Достоевского воспринимается как отражение *должного,* а не *сущего* в русской жизни. Очевидно, можно говорить о существовании какого-то непреодолимого контраста в русском общественном сознании между проявлением публичного интереса к искусству и весьма скромным местом, которое оно занимало в повседневной жизни. Какой бы всемерной отзывчивостью ни была отмечена русская душа, в ней обнаруживается этот барьер, из-за которого *эстетика искусства* почему-то не переходит в *эстетику бытия.* Возможно, такая черта русского менталитета обеспечила глубину художественного

переживания, не растворила его в обыденности, возвела искусство в ранг едва ли не универсальной формы национального сознания. Однако эта же тенденция «пересерьезнивания жизни» противилась возникновению на русской почве фейерверка изысканных, играющих художественных форм.

---

* *Достоевский Ф.М.* Бесы//Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974. Т. 10. С. 372-373.

Трудно представить, но в истории музыкальной культуры России XIX в. не состоялся целый музыкальный жанр — оперетта. Вплоть до появления в 20-х годах XX в. произведений И.О. Дунаевского театрами оперетты использовался только западный материал. По этой же причине и в русской драматургии невозможно найти ни одного автора, подобного Бомарше или Гольдони. Профессиональный художник князь С. Щербатов, будучи истовым поклонником оперы и балета, возможно, несколько субъективно отмечал, что никогда не мог любить наш драматический театр: «Последний все время ввергал вас в некоторую власть тьмы... У нас отлично играли, но тяжело дышалось в театре. Приглашения на зимние сезоны блестящей парижской труппы в Михайловский театр в Петербурге являлись показательным и обидным пополнением пробела. Общество требовало других «харчей», красоты, изящества, веселья, ухода в другой быт, пусть даже чужой...»

Как бы то ни было, но именно эта особая серьезность и глубина снискали литературно-художественному творчеству в конце столетия даже больший престиж, чем тот, которым пользовались занятия капиталистическим производством и торговлей.

Начало XX в. принесло с собой новые творческие открытия, упрочившие положение художника в русской культуре. Драматургия Чехова, деятельность Московского Художественного театра, художественного объединения «Мир искусства», русские сезоны Дягилева в Париже, — все эти события сформировали устойчивый интерес к русскому искусству во всем мире, выдвинули новое созвездие имен. Таким образом, на протяжении немногим более ста лет русское искусство продемонстрировало чрезвычайно плотную и быструю эволюцию от поздней профессионализации к невиданному взлету статуса художника в общественном сознании.

Статус художника в современных обществах разного типа, как правило, определяется не значением его социального происхождения, а ролью и местом искусства в системе приоритетов духовной жизни. Как и прежде, наиболее острая здесь — проблема обретения собственной идентичности. Преуспевающий в коммерческом отношении художник, обслуживающий массовую аудиторию, может занимать более низкое положение в восприятии современников, чем мастер с негромким именем, но сохраняющий верность внутренним творческим принципам и художественному вкусу.

Процесс становления художника в любом типе общества всегда сопряжен с постепенным (а подчас и решительным) освобождением от пресса тех стереотипов, которые он ощущает извне, интенсивным ростом его самосознания, утверждения в способности самому определять свой творческий путь. Безусловно, качество его жизненного и профессионального успеха напрямую зависит от уровня потребности общества в продуктах художественной деятельности, в том, насколько общество заинтересовано в организации соответствующих творческих объединений, предоставлении творческих стипендий и грантов.

Достаточно часто в последние годы появляются тревожные исследования, отмечающие в условиях господства СМК снижение потребности в литературном, изобразительном творчестве, живом контакте с актерским и музыкальным исполнительством. «Увы, профессия писателя, — считает Дж. Апдайк, — за последние десятилетия весьма обесценилась, много потеряв как в глазах окружающих, так и в своем предназначении». Жизненную важность для становления молодых деятелей искусства имеет возможность в процессе накопления творческого капитала пользоваться минимальным досугом, совмещая основную работу с художественными опытами. За малым исключением (У. Стивенс и У. Уильямс),

полагает Дж. Апдайк, американцам никогда не удавалось совмещать профессиональную карьеру с литературной, «возможно, оттого, что в Америке нет профессий, созданных для условного времяпрепровождения, каждая требует усердного труда и не позволяет отвлекаться на другие занятия. Что до латинской традиции, когда писателя делают дипломатом, то она нам чужда».*

---

* *Апдайк Дж.* Мы жаждем благословения Мамоны//Литературная газета. 1996. №21. С. 7.

Вместе с тем трудные обстоятельства восхождения любого художника не должны склонять к пессимизму. Сама природа творчества такова, что ценность любого нового творческого продукта для общества поначалу всегда *неочевидна.* Необходимы усилия, отстаивающие творческую правоту автора. Не следует сбрасывать со счетов и умение художника занять достаточно высокое место в духовной жизни не благодаря соответствию стандарту, а именно в силу его *непохожести* на других, благодаря уникальным индивидуальным, только ему присущим качествам. Талант каждого художника обладает не только особыми красками, но и витальной силой, позволяющей ему даже в неблагополучных условиях помнить, что «законы вероятности существуют для людей, лишенных воображения» (Новалис).

1. Чем определяется статус художника в сословном аристократическом обществе? Каковы общие и различные черты в психологии художника и аристократа?

2. Какими факторами объясняется взлет статуса художника в России в конце XIX в.? Почему, в отличие от стран Западной Европы, в России того времени не было перепроизводства художественной интеллигенции?

ЛИТЕРАТУРА

Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929.

Белоусов И. А. Литературная среда. М., 1928.

Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989.

Головин В. Образ художника в новеллах итальянского Возрождения//Вопросы искусствознания 1996 № 1

Заказчик в истории русской архитектуры М., 1994.

Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985.

Кривцун О.А. Художник в истории русской культуры. Эволюция статуса//Человек. 1995. №1,3.

Кривцун О.А. Художественная богема как феномен русской культуры начала XX века//Элитарное и массовое в русской художественной культуре. М., 1996.

Лейкина-Свирская В.Р. Интеллигенция в России во второй половине XIX века. М., 1971.

Манхейм К. Проблема интеллигенции. М., 1993. Ч 1,2.

Музыка и музыкальный быт в старой России. Л., 1927.

Овчинников В.Ф. Творческая личность в контексте русской культуры Калининград, 1994.

Онуфриенко Г. Художник в мире западного арт-бизнеса. 80-е годы//Вопросы искусствознания. 1994. № 1.

Поспелов Г.Г. О концепциях «артистизма» и «подвижничества» в русском искусстве XIX — начала XX века//Советское искусствознание'81. М., 1982.

Старикова Л. Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1988.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991.

Танеев С. И. Мысли о творчестве и воспоминания. Париж, 1930.

Щербатов С. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955.

РАЗДЕЛ VIII ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВО НА ПОРОГЕ XXI ВЕКА

ГЛАВА 34. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И СУДЬБЕ ИСКУССТВА

Принципы дифференциации эстетических подходов к анализу искусства XX в. А. Бергсон о роли мифопоэтического творчества в нейтрализации чрезмерного развития человеческой рефлексии. Искусство как поиск «нашего основания быть» в эстетике А. Мальро. Культурологические основания экзистенциальной эстетики Ж.П. Сартра и А. Камю: общее и особенное. Методология структурализма как воплощение идеи бескорыстной научности. Способы выявления инвариантов в микро- и макроструктуре художественного текста. Метафорическая эссеистика постструктурализма как метод обнаружения «остаточных смыслов» произведения искусства. Ж. Деррида о способах анализа внутренней противоречивости текста.

XX век являет в искусстве принципиально новую ситуацию, которую можно определить как *разомкнутое, открытое, неклассическое* восприятие мира. Если предшествующие стилевые формы, направления, течения ранее так или иначе основывались на «малой истине», т.е. на *ограниченном эстетическом принципе,* то XX в. пускается в открытое плавание, где нет проложенных путей. Столь же многоликими, непохожими и парадоксальными в нынешнем столетии оказываются эстетические теории, выдвигающие новые концепции предназначения искусства и его роли в современном мире. Культура XX в. перенасыщена алхимией художественных форм; толпящиеся, наслаивающиеся и опровергающие друг друга художественные оптики создают впечатление «одновременности исторического», образуют многосоставный спектр постижения биологических и социальных импульсов в природе человека, смысла его творчества и существования в целом.

Эстетические теории XX в. мало опираются на предшествующую традицию. Их характерной чертой является быстрое чередование, ротация и параллельное сосуществование противоположных подходов. Редкому эстетическому направлению или течению удается быть авторитетным дольше 20—25 лет.

Одна из примет, отличающая теории искусства в XX в., — *поворот от преимущественного изучения гносеологических проблем к онтологическим.* Такая эволюция подчеркивает особую антропологическую ориентацию эстетики интуитивизма и экзистенциализма, по существу представляющих собой *эстетику человекознания.* Противоположную, казалось бы, практику структурно-семиотического анализа также отличает онтологический пафос, однако реализованный в другом ракурсе: как через устойчивые художественно-структурные образования можно постичь порождающие закономерности и сущ-ностные принципы бытия.

Если попытаться дифференцировать всю панораму эстетических концепций столетия, можно заметить, что они распадаются на два больших русла. Своеобразие каждого из них трудно обозначить единым понятием, ибо любое название оказывается неполным и условным. Речь идет об относительной поляризации концепций, в которых доминирует *рационалистическая* либо *интуитивистская ориентация,* тенденция к *констатации* либо к *интерпретации,* приверженность *точным «сциентистским» методам* либо *оценочным.* Таким образом, одна линия в эстетике XX в. развивается на пограничье эстетического и философско-художественного анализа, отличается беллетризованной формой, стремлением осмыслить природу искусства и художественного творчества *сквозь призму человеческого сознания.* Другое крыло эстетических поисков отмечено желанием освободиться от всякой метафизики и субъективности, использовать методы точного анализа, выявить в искусстве специальное поле исследований (художественный текст) *без человека,* изучить его устойчивые единицы.

Обратимся к первой линии. Среди множества эстетических подходов к ней можно отнести такие влиятельные, как *интуитивизм* и *экзистенциализм.* Эстетика интуитивизма отличается особым вниманием к разработке *нерациональных предпосылок художественного*

творчества. **Анри Бергсон (1859—1941),** один из ярких ее представителей, исходил из следующей посылки: создав разумное существо — человека, природа озаботилась тем, чтобы предотвратить опасности, возникающие для индивида и общества в связи с чрезмерным развитием рефлексии. В самом деле, бесконечно возделывая сферу своего сознания, человек острее представляет преходящий и временный статус своего существа, вовлекает себя в трагические противоречия, усугубляет разрыв между собой и природой. По мнению А. Бергсона, природа искусства как раз и удерживает от того, чтобы «не пересерьезнивать» жизнь. Бесконечная рефлексия, способная быть разрушителем жизни и в конечном счете губительная для человека, может быть остановлена на опасном для индивида крае *мифотворческой способностью* человека.

Мифотворческая природа интеллекта есть не что иное, как защитная реакция природы против того, что могло бы быть угнетающим и разлагающим для индивида. Эта способность интеллекта, считал А. Бергсон, призвана помочь человеку преодолеть страх смерти, она компенсирует «возможный недостаток привязанности к жизни».* Мифотворческое сознание, которое философ отождествляет с художественным, проецирует вокруг себя фантастические существа, живущие аналогичной с ним жизнью или более возвышенной. Творческий порыв, в который всякий раз вовлекает человека произведение искусства, не оставляет его топтаться на месте, но дает возможность *«коснуться пальцами существующего».* Когда среда человеческого бытия наполняется образами, событиями и героями, преломленными сквозь мир искусства, у человека возникает *иллюзия овладения этой жизнью.* Данное положение является для Бергсона центральным.

---

* *Bergson H.* Les deux sources de la morale et de la religion. Paris, 1932. P. 225.

Даже в тех случаях, когда художник приходит в произведении к неутешительному выводу («Все кончено!»), художественный способ выражения этого краха все равно способен служить опорой для человека: ведь любой вывод есть *осознание* ситуации, а следовательно, и момент *овладения* этой ситуацией. Таким образом, мифотворческая природа искусства способна парализовать чрезмерное развитие рефлексии и в итоге нейтрализует страх человека перед жизнью. Это давно почувствовали романисты и драматурги не только как творцы, но и как *читатели* и *зрители* своих произведений. «Страшно умереть, но еще страшнее умереть, так и не поняв, зачем ты был и что с тобой творилось» (А. Бергсон). Отвечая на этот вопрос, искусство способно помочь процессу самоидентификации каждого человека, снятию наиболее глубоких внутренних проблем благодаря умению выражать интуитивно постигаемый «жизненный порыв», непосредственно обнажать субстанцию бытия.

Парадокс эстетической концепции Бергсона заключается в следующем. С одной стороны, художественное творчество призвано через опору на интуицию и бессознательное дать простор развитию мифотворческим возможностям интеллекта. С другой — сам процесс мифотворчества должен помочь *усилить сознание,* упрочить самонадеянность человеческого разума. Таким образом, речь идет о том, чтобы *через нереальное укреплять реальное,* через созидание художественного мира помогать человеку адаптироваться в действительном мире. Искусство через избыточный, добавочный продукт мифотворчества, по мысли Бергсона, способно решить эти две как будто бы взаимоисключающие задачи.

Одна из особенностей «антропологически ориентированной» эстетики — претворение концепций искусства не только в понятийно-научных системах, но и в рамках эссе, философско-художественных размышлений, произведениях художественной критики. Крупной фигурой такого ряда, оказавшей существенное влияние на направления дискуссий современников, явился французский писатель и общественный деятель **Андре Мальро (1901-1976).** Мыслитель исходит из того, что природа искусства и его высший смысл заключается в *очеловечивании человека.* Однако не через познание данного мира, а во

многом вопреки этому миру, путем созидания *из сырья реальной действительности* подлинно человеческого мира — *мира искусства.*

Процесс художественного творчества, по Мальро, это процесс обретения человеком смысла своего бытия. Во многих своих работах — «Голоса молчания», «Искушение Запада», романе «Годы презрения» и других — он выдвигает собственное толкование главных возможностей и особой роли искусства в культуре XX в. Одним из центральных понятий Мальро является понятие *Абсолюта,* которое он определил как совокупность высших духовных ценностей. *Поиск Абсолюта — это поиск «нашего основания быть».* Великое искусство прошлого обладало возможностью кодировать в своих шедеврах трансцендентальный мир абсолютных значений. Всякий раз, вступая в соревнование с Космосом, стремясь проникнуть в Абсолют по каналам художественных форм, художник каждой эпохи изобретал новый язык и новые приемы высказывания, выражал *предельный миг* бытия, фундаментальное смысловое значение мира.

Главное, что при этом демонстрировало искусство, — это способность прорыва к преображению мира, *к созданию новой реальности из хаоса действительности.* Мальро выступает против классических теорий искусства, которые он определяет как «обязывающую эстетику». Обязывающая эстетика, развивавшаяся с начала Ренессанса до конца XIX в., в основном концентрировалась на обсуждении имевшихся способов создания средствами искусства иллюзии действительности, т.е. фиктивного мира, в то время как адаптированные приемы всегда так или иначе социально ангажированы. Подлинная цель искусства — это умение из *ничто* сотворить *нечто.* Мальро не произносит античного понятия «энтелехия», однако все время размышляет над возможностями искусства, интересовавшими уже античных авторов и видевшими божественное начало художника в способности осуществить переход *хаоса в порядок, сырья— в целостность, неупорядоченной жизни— в художественную форму.* Мальро не раз повторяет, что природа — это словарь, в котором слова существуют без смысловой связи, они нуждаются в проницательной силе художника, улавливающего и воплощающего их смысл. Возможность онтологического прозрения, преодолевающего поверхностный психологизм, позволяющего ощутить ритм и дух абсолюта, подтверждает уникальную природу художника.

Мыслитель полагает, что главным побудительным мотивом к творчеству в XX в. становится не столько окружающий мир, сколько сама художественная среда, тот фонд классических художественных накоплений, что с детства окружает человека. Быть художником — это значит быть одержимым творчеством форм. «Художником человека делает именно то, что *открытие произведений искусства в молодые годы задевает его глубже, чем открытие вещей, которые породили эти произведения».** Мальро всячески настаивает на превосходстве художественного мира над той реальностью, которая дана в повседневности. Художник имеет дело не с определенными приемами выражения или с идеалами, а с *озарением. С* самого начала искусство становится не образным отражением реального мира, а принципиально другим миром. Художник рождается как пленник того стиля, благодаря которому он стал свободным от плена мира. Из этого следует вывод, что не художник творит стиль, а стиль творит художника. Стиль уже живет в его душе *до произведения,* если человек обладает сознанием художника.

---

* *Malraux A.* Les voix du silence. Paris, 1953. P. 279.

Человек не выбирает себе кумиров добровольно, ибо они *не соблазняют, а околдовывают.* Для Мальро это не фраза, а глубокое убеждение в том, что художественный мир обладает повелевающей магией, удивительной силой, подчиняющей себе все цели человека. Как и любовь, искусство есть *«не удовольствие, а страсть:* оно содержит в себе разрыв с иными ценностями мира в пользу одной захватывающей и неуязвимой ценности». Художника и человека, поясняет Мальро, разделяет то, что они борются против разных противников. Человек борется против всего того, что *не есть он сам,* в то время как художник

борется прежде всего *против самого себя.* Художник стремится к усилению и кристаллизации своих творческих потенций, и в итоге его подлинное лицо обнаруживается там, где сконцентрированы и усилены все его лучшие качества. Подлинное в художнике проявляется в нем через полноту единого творческого порыва, позволяющего ему быть красивее и умнее себя, духовно совершеннее себя.

Именно эти качества творческого акта несут удивительные способности сотворчества и самопревышения тому, кто приобщается к искусству; ведь художественное произведение всякий раз разворачивается в восприятии как *способ создания* этого произведения. Погружение в творческую реальность, единственно человеческую, несет спасение от абсурдности мира, позволяет человеку осуществить жизнь там, где возможны любые путешествия по поиску своего действительного «я». Таким образом, в основе художественного призвания, как и в основе потребности в восприятии искусства, лежит сильное *чувство приключения.* В целом тональность эстетических размышлений Мальро оказалась достаточно близка идеям эстетики экзистенциализма, развернувшей свой потенциал в европейской мысли чуть позже.

Экзистенциализм принято определять как *философию существования.* Вопреки мнениям подавляющего большинства предыдущих теоретиков (за исключением марксизма) о том, что врожденная *сущность человека предшествует его социальному бытию,* приверженцы этого направления исходили из идеи, что *существование* человека в мире *предшествует формированию его сущности.* Отсюда и соответствующее название этого философского и эстетического течения.

Такая исходная посылка чрезвычайно важна для экзистенциализма, поскольку позволяет утверждать, что любой человек изначально *свободен,* что он — проект, сам осуществляет *выбор* и сам делает себя. Притягательность философии и эстетики экзистенциализма состоит прежде всего в том, что это — философия свободы. Любой человек, начиная свой жизненный путь, осуществляет то, что можно определить как «себяделание», т.е. строительство самого себя. Но если существование предшествует сущности, то следующий главный тезис — человек *ответствен* за то, что он есть. Он не может ссылаться на то, что какие-либо непредсказуемые или врожденные качества обусловили тот или иной модус его жизни.

Человек свободен, ибо никакая религия и никакая общая светская мораль не укажет, что надо делать. Все разговоры о человеческой природе, о заповедях — только прикрытие, все ценности в мире неопределенны и слишком широки для каждого конкретного случая. Эти идеи развивал один из мэтров французского экзистенциализма **Жан Поль Сартр (1905—1980).** Основная посылка его теоретической системы такова: выбирая себя, я выбираю человека вообще, т.е. создаю определенный образ человека, который выбираю. Моральный выбор, по его словам, — это не выбор на основе абстрактных норм, а выбор *в ситуации.* Здесь нет никакого критерия, кроме человеческой субъективности. Следовательно, одна из главных задач человека — углублять, расширять и реализовывать свою субъективность. «Экзистенциализм — не такой атеизм, который растрачивает себя на доказательства того, что Бог не существует, — пишет Сартр. — Скорее он заявляет следующее: даже если бы Бог существовал, это ничего бы не изменило. Это не значит, что мы не верим в существование Бога, — просто суть дела не в том, существует ли Бог. Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство существования Бога».*

---

* *Сартр Ж.П.* Экзистенциализм – это гуманизм//Сумерки богов. М., 1990. С. 344.

Таким образом, экзистенциализм в устах Сартра — это философия социальной ответственности, отсюда и требования, предъявляемые им к искусству, связаны с изучением возможностей *активного воздействия* последнего. Размышления о границах человеческой свободы приводят философа к пессимистическому выводу о том, что встретиться и ужиться

две свободы не в состоянии. Речь идет об известной разобщенности людей в мире в силу того, что каждый человек стремится смотреть на другого *как на объект.* Сартр приводит элементарный пример с влюбленным человеком, который всегда ищет, чтобы свобода любимого была бы не свободой, а его добровольным пленом. Точно так же полагает и другой любящий партнер. Каждый человек, сталкиваясь с интенцией другого человека, видит в нем границу своей свободы.

В эстетической теории Сартр проявляет себя знатоком искусства, заинтересованно обсуждает классические и современные теории искусства. «Крик боли — это знак породившей его боли. Но песнь страдания — это и само страдание, и нечто большее, чем страдание»; отсюда художественная реальность мыслится как реальность, которая *больше себя самой.* Вместе с тем Сартр утверждал, «что операция воображения всегда идет *на фоне* мира и что «застревание» в воображаемом ведет к угасанию сознания, его гибели. Человек, обогатившись опытом оперирования воображением, должен выйти из этого состояния *для действия».** В акте говорения художник обнажает ситуацию *уже вследствие существования самого проекта, направленного на ее изменение.*

---

* *Юровская Э.П.* Философия—творчество—жизнь//Сартр Ж.П. Философские пьесы. М., 1996. С. 353.

Большое значение имеет сознание художником своей ответственности: какую сторону мира ты хочешь обнажить, какое изменение ты хочешь внести в мир своим творчеством? «Слова — это заряженные пистолеты, говорящий стреляет». Обнажать можно лишь при наличии проекта изменения. Мечта нарисовать беспристрастную картину общества или человеческого удела всегда несбыточна. Отсюда специальная разработка Сартром теории того, что он называет *«ангажированный»* писатель. Писатель ангажирован самой ситуацией, в которую он оказывается помещен: переживая заброшенность, отчаяние, тревогу, автор выражает свой страх, любовь, возмущение, радость, ненависть, восхищение, гнев; в любой момент он призван писать так, словно произведение должно получить самый широкий отклик. Цель литературы — отправление сообщений читателям, и если художник будет пользоваться традиционными приемами, нанизывая красивые слова ради выразительной фразы, то цели своей он не достигнет («язык Расина не годится для разговора о пролетариате или локомотивах»).

Солидаризируясь с теоретиками франкфуртской школы, Сартр критикует те образцы современного искусства, которые эксплуатируют классическую природу катарсиса: «Литературным искусством принято называть некую совокупность приемов, которые делают души совершенно *безопасными».* Мыслитель настаивает на всестороннем изучении социальных функций искусства в современном мире, критикует интуитивистские теории творчества. Размышление над феноменом свободы и ее антиномичностью в условиях несвободной реальности легло в основу трех монографий Сартра о перипетиях духовной жизни художников: «Бодлер» (1947), «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952) и «Идиот в семье» (1971), посвященной анализу личности и творчества Флобера.

Следствием постоянного анализа мира чувств явился крайний рационализм мыслителя, особенно усилившийся в поздний период его творчества. Как ни странно, теоретические сочинения Сартра, размышлявшего над такой тонкой материей, как обретение человеком своей сущности, непсихологичны. Симона де Бовуар, спутница философа, по праву писала, что его психологические реакции возникали как «засушенные растения гербария». Возможно, психологический драматизм человека, бьющегося над муками поиска смысла жизни, в большей мере выразили пьесы и романы Сартра, не иллюстрирующие его теории, но сами образующие живую плоть поступков и судеб человека, скрученного антиномиями, иллюзиями, стереотипами и природными комплексами.

Многие проблемы, над которыми размышлял Сартр, были близки его соотечественнику, писателю и философу **Альберу Камю (1913— 1960).** Единственную возможность

укрепиться в сознании в условиях «разреженного воздуха абсурда» человеку предоставляет творчество, считает Камю. Творчество — это великая пантомима. Ведь в конечном счете искусство воспроизводит в образах уже знакомые нам истины, монотонно и страстно повторяет темы, уже «оркестрованные миром». В силу этого было бы ошибочным считать, что произведение искусства можно рассматривать как убежище от абсурда: оно само есть один из знаков человеческой муки.

Вместе с тем польза и ценность произведения искусства заключаются в том, что оно способно *выводить наш ум за его пределы* и ставить нас лицом к лицу с *другим. «Не* для того, чтобы утратить себя в другом, но для того, чтобы с точностью указать на безысходность пути, на который мы вместе вступили».* Творчество беспристрастно и полностью способно продемонстрировать человеку абсурдность его рассуждений о мире. По этим причинам любое произведение искусства является *знаком смерти,* но одновременно и *приумножением опыта.*

---

* *Камю А.* Миф о Сизифе: Эссе об абсурде//Сумерки богов. С. 288—289.

Творчество возникает в тот момент, когда рассуждение прекращается и на поверхность вырываются абсурдные страсти. Но художник, этот великий жизнелюбец, никогда не воплощает драму сознания *непосредственно.* «Произведение искусства порождается отказом ума объяснять конкретное», и в результате возникает видимость, набрасывающая покрывало образов на *то, что лишено разумного основания.* «Будь мир прозрачным, не было бы и искусства», — заключает Камю.

Художники по праву убеждены в бесполезности любого объяснительного принципа, поэтому сильная сторона искусства — не в объяснении, а в умении с помощью собственных иносказаний-символов, своего тайнодействия найти *почву для согласия между человеком и его опытом.* Неуловимый и тревожный поиск, который ведет искусство, смягчает лихорадочное напряжение загнанного человека, помогает «полюбить этот ограниченный и смертный мир, предпочитая его всем другим» (А. Камю).

Художественная ткань такова, что всегда что-то *недоговаривает,* и в этом отношении по самой своей сущности она соразмерна сущности человека: в произведении искусства всегда слышен зов, идущий от неисчерпаемой вселенной. Живущий творчеством *живет вдвойне;* и хотя в каждодневном творчестве не больше смысла, чем в коллекционировании цветов или вышивок, сам по себе творческий акт есть форма вечного протеста против уже созданного, «подлинное лицо бунта». В отличие от Сартра, Камю считает, что все исторические революции, устанавливавшие новые порядки, были враждебны искусству. Искусство как воплощение вечного бунта против всяких оков несовместимо с революцией.

В эстетике и философии экзистенциализма современникам импонировало внимание к индивиду, стремление рассмотреть и понять феномен искусства в связи с судьбами человека в современном мире, с теми изменениями, которые претерпевает природа индивидуальности. Роль художественного творчества в реализации свободного самоосуществления, в поиске собственного пути, в обретении смысла жизни — все эти проблемы были созвучны ожиданиям времени. Тревога, отчаяние и заброшенность, о которых говорил экзистенциализм, известна всем, кто когда-либо стремился предпринять усилие беспристрастно взглянуть на мир, в котором открываются непостижимые бездны. Вместе с тем экзистенциализм настойчиво подчеркивал неизбежную разобщенность и непонимание людей, когда все глубинные формы внутренней жизни ограничиваются оболочкой собственного «я» и человек не в состоянии пробиться к другому, когда самость одного человека выступает границей свободы другого. Все это характеризует экзистенциализм не только как философию свободы, но и как философию пессимизма.

Человек должен и может сохранить свое лицо, если он будет верно понимать свои возможности в окружающем мире. В конечном итоге он проигрывает, *но проигрывать надо достойно,* и помочь ему в этом способно художественное творчество. Своеобразие

экзистенциальной ориентации в толковании возможностей искусства и человека можно определить как *пессимизм интеллекта* и *оптимизм воли.*

Во многом противоположную тенденцию в эстетике, стремящуюся отгородиться в своем исследовательском методе от социально-мировоззренческой подосновы, представляет *структурализм.* Как научное направление, объединяющее множество специальных течений и школ, зародившихся в начале XX в., структурализм связывает несовершенство предшествующих эстетических теорий с *недостатком их внутренней ясности и рациональности.* Отсюда стремление структурализма разработать такой метод исследований в искусстве и культуре, который был бы независимым от тех или иных мировоззрений и беллетризованных оценок.

Главное поле исследований структуралистов — *текст* в широком смысле слова. В качестве текста может рассматриваться как художественное произведение, так и все, что является продуктом культуры, результатом человеческой деятельности. Основные понятия структурализма — *структура, знак, значение, элемент, функция, язык.* С точки зрения методологии структурализма, обсуждению подлежат вопросы не о природе искусства или сущности человека, ибо все суждения на этот счет расплывчаты и беллетризованы, а вопросы о функциях искусства или человека в контексте культуры.

Такая постановка вопроса имеет давние корни. Еще на рубеже XIX и XX вв. в Петербурге работал профессор Бодуэн де Куртенэ, выдвинувший ряд положений, впоследствии легших в основу структурализма и разработанных применительно к литературе **Романом Якобсоном (1896-1982), Яном Мукаржовским (1891-1975).** Близкие методологические идеи выдвигали в искусствознании **Алоис Ригль (1858— 1905),** в исторической антропологии — **Клод Леви-Стросс (р. 1908)** и др. Естественно, что одной из отправных точек структурализма в изучении функционирования устойчивых структур текста стало исследование природы мифа. В сфере народного творчества, коллективного фантазирования особенно ярко представлено существование *объективных мыслительных форм знания.* «Земля мифа круглая, и начинать изучение можно с любого места», — писал Леви-Стросс.

Структурализм рассматривает художественную форму (целостное произведение искусства) как упорядоченность особого типа, свойственную только данному явлению и приводящую в соответствие его внутреннюю и внешнюю меру. Так, обращаясь к изучению живописи, структурализм выделяет для анализа кубические и геометрические композиции, групповые построения, соотношение изображенных фигур между собой и с фоном картины и т.д., истолковывая взаимосвязь всех художественно-выразительных элементов как особо организованную *систему.* Общие стилевые принципы живописного или архитектурного мышления истолковываются как власть *надындивидуального духа* в культурных действиях человека.

Разные культуры нередко пользуются одними и теми же образами, типами повествований, сказаний, т.е. одними и теми же знаками, способами их упорядочивания и организации. Следовательно, обобщая схожие типы, можно вьывить *бессознательно-объективированный характер структуры* любого произведения искусства в тот или иной культурно-исторический период. Один из авторитетных и влиятельных структуралистов (а затем и постструктуралистов) **Ролан Барт (1915—1980)** замечал, что люди разных, а то и противоположных культур вместе внимают *одним и тем же рассказам,* поэтому исследователь вправе поставить вопрос о *константной структуре повествований, их единой модели,* ломающей культурные барьеры и сопряженной с самой природой человеческой психики и сознания.

Теоретические подходы структурализма критикуют способы эстетического обоснования, построенные на таких понятиях, как «гений», «выразительность», «искренность», «эмоциональность», «экспрессия» и т.п. Подобные традиционные искусствоведческие и эстетические понятия слишком неустойчивы, размыты, плодят схоластику и затемняют обсуждение реальных проблем, как, например, таких: в силу каких

причин возник тот или иной художественно-конструктивный принцип, в чем причина межэпохального существования канонических жанров, повторяющихся приемов организации текста?

«На свете нет человека, который сумел бы построить (породить) то или иное повествование без опоры на имплицитную систему исходных единиц и правил их соединения».* Следовательно, можно и важно изнутри самого текста попытаться проникнуть в структуру художественного мышления человека, зафиксировать объединяющие его архетипы. Художник может не отдавать себе отчет, почему его образы, знаки, символы соединяются по определенным правилам, но так или иначе, создавая произведение, он интуитивно испытывает власть архетипа, который уже существует *до* него и *вне* его. Одни тексты лишь частично реализуют тот или иной архетип, другие могут существенно отклоняться от него, но тем не менее среди множества произведений обнаруживается тот или иной *инвариант*.

---

* *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 388.

Понятие инварианта, т.е. некой устойчивой связи элементов, выступающей глубинной основой самых разных произведений, — одно из центральных понятий структурализма. Повествовательный текст, по мысли Барта, строится по *модели предложения,* хотя и не может быть сведен к сумме предложений. Любой рассказ — это фактически большое предложение. Следовательно, можно выявлять общность композиционного строения рассказа на уровне как *макроструктуры,* так и *микроструктуры* (инвариант рассказа и инвариант его отдельных элементов — предложений).

Понять рассказ — не значит проследить его сюжет. Смысл заложен не только в горизонтальных плоскостях, но и в вертикальных. Художественный пафос находится не в конце рассказа, он пронизывает его насквозь. Отсюда столь известный и разработанный прием структурализма, как моделирование разных смысловых уровней текста и их структурный анализ, т.е. стремление в качестве элементов текста уметь выявлять максимально дробные единицы — атомы. Каждый «атом» во взаимодействии со всеми сопредельными осуществляет определенную функцию. Все эти функции необходимо проследить и зафиксировать; любые элементы до мельчайших деталей в произведении имеют свое значение и реализуют его. *Произведение искусства не знает шума* в том смысле, в котором понятие шума употребляется в теории информации. Речь идет о том, что в искусстве нет ничего случайного, все семантично, каждая, даже мельчайшая деталь имеет значение. В этом отношении искусство реализует принцип системности в его чистом виде. Сумма частей произведения не тождественна ему как целому. Целое произведение обладает природой особого качества, не растворяясь в сумме частей.

Выявляя разные уровни и грани текста, структурализм стремится проследить, чем порождается процесс художественного смыслообразования. Важное достижение структурализма состоит в том, что, препарируя художественный текст и выявляя в нем отдельные элементы, он смог построить *символический словарь культуры.* Какой смысл несет в себе определенный образ, как этот смысл трансформируется в истории культуры, к какому эффекту приводит взаимодействие разных символов — многие из накоплений структурализма в этой сфере вошли в современную культурологию.

Теоретики структурализма позднего периода почувствовали недостаток средств в анализе того, что можно определить как *атмосфера* произведения. Действительно, если одно из исходных положений гласит, что целое не равно сумме частей, то как можно зафиксировать это неуловимое дополнительное содержание, излучаемое целостным произведением? Из взаимодействия выразительных элементов рождается художественная аура. Как измерить ее эмоциональность, невыразимость тонких нюансов? Художественный образ не может быть сведен к знаку с соответствующей функцией. Безусловно, образ

обладает означающей символикой, но тем не менее он не может быть понят как *средство.* Художественный образ можно воспринимать и *вне значения,* как материальный, вещественный объект, которым хочется любоваться, который обладает чувственной притягательностью, т.е. имеет *цель в самом себе.* Эмоциональное значение знака оказалось трудно просчитать в опоре на структуралистскую методологию.

В целом усилие структурализма освободиться от любой идеологии и исследовать знаково-символический инструментарий культуры в чистом виде не могло не вызвать сочувствия. В этом отношении структурализм воплотил в своей методологии идею «бескорыстной научности», сторонящейся конъюнктуры и занимающейся «реальным» знанием, изучением того, что обладает статусом *объективно* существующего, а именно: как структурирован язык искусства, чем объяснить формульные повествования, насколько логичен и убедителен язык анализа. Несомненное достоинство структурализма заключается и в прояснении действия специфических *превращенных форм социальности,* отпечатавшихся в символических, знаковых формах и выступающих масками соответствующих явлений культуры. Наконец, структурализм подтвердил, что символические структурные образования действуют и на *бессознательном уровне:* «система говорения» поддерживает систему социума, функционирующие в нем устойчивые мифологемы.

Вместе с тем структурализм испытывал трудности перед тем, что можно обозначить как изучение *динамической напряженности* между структурами, между элементами произведения, как выявление источника *самодвижения и эволюции* структур. В стремлении схватить едва различимые связи и взаимопереходы элементов структурализм выделял в произведении все новые и новые уровни. Нередко такая практика вела к дурной бесконечности, связи всего со всем, а в итоге эстетическое своеобразие продолжало оставаться неуловимым.

Разочарование в опытах «развинчивания» произведения искусства для анализа породило исследовательскую практику *постструктурализма,* воплотившую противоположную ориентацию. Постструктурализм выступил с критикой логоцентрической традиции с ее стремлением искать порядок и смысл в любом культурном феномене. Подверглась сомнению и сама идея *структуры* как влекущая за собой статичность и антиисторизм. **Жак Деррида (р. 1930),** один из ярких представителей этого течения, предпринял попытку соединения структуралистской методологии с герменевтикой и психоанализом. На его взгляд, словарь культуры может быть разработан для отдельной эпохи или исторического цикла, но не может быть универсальным для понимания явлений искусства разных времен. Деррида не признает существования вневременных сущностей и ценностей и уподобляет свой метод игровому творчеству, что дало повод и самого исследователя называть «апостолом свободной игры». Цель его метода — суметь обнаружить в художественном тексте невыразимые *«остаточные смыслы»,* ускользающие как от читателя, так и от самого автора. При этом внутренняя противоречивость художественного текста не только не устраняется, но расценивается как изначальная природа, включающая всевозможные логические тупики и «неразрешимости».

Американская практика деконструктивизма, представленная Йельской школой (США), вслед за Дерридой продолжила разработку релятивистского понимания художественного текста. Ее представители «отрицают возможность единственно правильной интерпретации литературного текста и отстаивают тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения».* Существенно, что качество *художественности,* по мнению современного постструктурализма, есть не только свойство произведения искусства, но и принцип человеческого мышления в целом, не сводящегося лишь к логическим операциям. Этот вывод задает совсем иные критерии научному знанию, которое отныне должно учитывать, что *все* явления мира включают фермент художественности и, значит, требуют соответствующих приемов его постижения. Такая посылка легла в основу теорий, представленных *Ж.-Ф. Лиотаром* и *Ф. Джеймсон.* Так в постструктурализме утвердился новый

тип теоретической рефлексии, соизмеряющий свои подходы с приемами художественно-литературного мышления и получивший название *«постмодернистской чувствительности».*

---

* *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 4.

Отвергая принцип рациональности как выражение «империализма рассудка», современный постструктурализм выступает с идеей «методологического сомнения», подчеркивает отказ от попытки придать гуманитарным наукам статус точных. Если процессы мышления в любых культурных сферах строятся по законам риторики и метафоры, то, следовательно, единственно правомерным жанром их научного анализа должно выступать *«метафорическое эссе».* Любая наука, даже негуманитарная, есть деятельность, порождающая «художественные» тексты. Таков, например, характер историй, рассказываемых биологией о генной инженерии или физикой о механизмах гравитации. Рассуждая об этом, постструктурализм тем самым заявил о себе как о течении междисциплинарном по своему характеру.

Эволюция постструктурализма в сторону «свободной игры активной интерпретации» вызвана стремлением сделать свои приемы анализа открытыми, гибкими, мобилизующими резервы спонтанного воображения, интуиции, бессознательного. Это, в свою очередь, позволяет говорить о некоторой *конвергенции* методов анализа искусства в конце XX в., выступавших как принципиально полярные в его начале.

1. Какое место занимают интуитивно-оценочные и рационально-логические методы анализа искусства в эстетике XX в.?

2. В чем, по мысли Мальро, состоит уникальная роль художественного творчества в ряду других видов человеческой деятельности в XX в.?

3. Какую роль в культурно-философских поисках современников играют эстетические теории экзистенциализма?

4. Из каких методологических оснований исходит структурализм, ориентируясь на выявление устойчивых связей в строении художественного текста? В чем особенность метода постструктурализма?

ЛИТЕРАТУРА

Американская философия искусства. М., 1997.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Батай Ж. Литература и зло. Л., 1992.

Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987.

Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993.

Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.

Бергсон А. Творческая эволюция. СПб., 1914.

Блонквист Е. О противоречивости трактовки художественного творчества в эстетике А. Мальро//Проблемы художественного творчества. М., 1975.

Вейдле В. Умирание искусства. СПб., 1996.

Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х гг.). М., 1989.

Грякалов А.А. Структурализм в эстетике. Л., 1989.

Гуссерль Э. Амстердамские доклады: Феноменологическая психология//Логос. 1992.№ 3.

Делез Ж. Логика смысла. М., 1995.

Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. М., 1990.

Деррида Ж. Два слова для Джойса//AD Marginem'93. М., 1994.

Деррида Ж. Письмо к японскому другу//Вопросы философии. 1992. № 4.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Камю А. Миф о Сизифе (главы: «Абсурдное рассуждение» и «Абсурдное творчество»)//Сумерки богов. М., 1990.

Камю А. Человек бунтующий//Философия. Политика. Искусство. М., 1990.

Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе//Феноменология. Герменевтика. Философия языка. М., 1995.

Мальро А. Голоса безмолвия//Писатели Франции о литературе. М., 1978.

Ман де П. Борьба с теорией//Новое литературное обозрение. 1997. № 23.

Маньковская Н.Б. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995.

Новиков А. Мифотворческая концепция искусства в интуитивистской эстетике А. Бергсона//Проблемы художественного творчества. М., 1975.

Парадигмы философствования. СПб., 1995.

Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. Л., 1983.

Сартр Ж.П. Что такое литература?//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987.

Сартр Ж.П. Экзистенциализм — это гуманизм//Сумерки богов. М., 1990.

Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Семиотика и художественное творчество. М., 1978.

Структурализм: за и против. М., 1974.

Хайдеггер М. Исток художественного творения//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.

Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы»//Иностранная литература. 1988. № 10.

Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Юровская Э.П. Эстетика в борьбе идей: Две тенденции в развитии французской буржуазной эстетики XX века. Л., 1981.

ГЛАВА 35. ПУТИ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Отрицание традиций предшествующего искусства, углубление форм художественной опосредованности в искусстве модернизма. Влияние картины мира XX в. на становление нового типа художественного видения. Изменение критериев художественности и проблема художественного контакта. Дискуссии о качестве образного строя искусства и критика катартической природы художественного творчества. Антиутопичность постмодернизма. Ирония, игровое начало, цитатность, культ аутентичности в искусстве постмодернизма.

Большинство исследователей, выстраивавших траектории художественных циклов в истории европейской культуры, помещали искусство XX в., с теми или иными оговорками, в точку замерзания, деструкции, кризиса. Об исчерпанности смыслов искусства в нынешнем столетии, искусственности художественного творчества, недостатке его внутренней судьбы писали О. Шпенглер, Н.А. Бердяев, Т. Адорно.

По-иному об искусстве XX столетия размышлял Х. Ортега-и-Гассет: творчество таких авторов, как К. Дебюсси, А. Шенберг, П. Пикассо, В. Кандинский, К. Малевич, испанский теоретик связывал с возрастом молодой культуры. Несмотря на противоречия и парадоксы, в которых нет недостатка на любых витках истории, он оценивал это время как время энергичных поисков, новаторских экспериментов, рождения новой души культуры.

Столь противоречивые оценки сходятся в одном — XX в. действительно знаменует собой существенный перелом в истории человека и формах его культурной деятельности. Выстраивать ландшафт художественного творчества нынешнего столетия чрезвычайно трудно: еще нет временной дистанции, позволяющей отделить случайное от необходимого, выявить устойчивые и перспективные образования. Соглашаясь с тем, что уже начало XX в. обозначило важный водораздел в развитии художественного сознания человечества, мы фиксируем не просто границу в смене картин мира, а некий глобальный разрыв с предшествующими тенденциями искусства. Это не означает, что речь идет о рождении в

начале века нового всеобъемлющего стиля, о становлении новых приемов художественной выразительности, ведущих к сложению устойчивых и общезначимых художественных форм. Напротив, мы являемся свидетелями мозаичных, не укладывающихся в единую формулу художественных поисков.

Нельзя, однако, забывать, что уже и XIX в. предстал в панораме, не сводящейся к единой формуле художественных поисков. Тем не менее художественные процессы XIX столетия можно так или иначе дифференцировать, выделять хотя и краткие, но вполне определенные периоды доминантного развития реализма, натурализма, импрессионизма, символизма. Принципиальное отличие художественных процессов XX в. состоит в том, что разнородные художественные течения развиваются *не последовательно, а параллельно* и при этом воспринимаются как *равноправные.* Все их многоголосие создает стереоскопический, всеобъемлющий собирательный портрет человека XX в.

Кардинальная смена художественного видения происходит в начале XX столетия: именно этот период в России, Франции, Германии, Англии отмечен возникновением таких художественных эмбрионов, которые в середине и второй половине века дали жизнь целым направлениям в искусстве. На протяжении XIX столетия все взрывающие вихри и нововведения в искусстве как угодно растягивали и трансформировали отношения между образами действительности и образами искусства, однако само по себе это отношение не уничтожалось. И символизм, и импрессионизм, и натурализм так или иначе старались извлекать художественные смыслы на основе разной степени *взаимодействия с реальностью,* последняя же продолжала мыслиться порождающей пуповиной художественного творчества. Все богатство художественных смыслов художник, писатель, драматург, композитор до начала XX в., безусловно, генерировал через разные формы соотнесенности языка своего искусства с предметностью и событийностью окружающего мира.

Многие размышлявшие над природой художественной выразительности в этой связи подчеркивали значение *реальности как материнского лона* художественных смыслов. «Реализм, — писал Б. Пастернак, — не есть нечто такое, что может пониматься как направление, реализм — это сама природа искусства, ее сторожевой пес, который не дает уклониться от следа, проложенного ариадниной нитью». Здесь подчеркивается идея о том, что отношения между искусством и действительностью могут как угодно меняться и трансформироваться, но они не должны обрываться, ибо в самом их существовании заключена жизненно важная основа для любой художественной речи.

Расставание с предметностью реального мира, новые принципы его художественного обобщения и структурирования в живописи, литературе, театре потребовали максимальной мобилизации внутренних ресурсов искусства, чтобы через незнакомую фигуративность П. Филонова, В. Кандинского, П. Пикассо, язык М. Пруста, А. Шенберга, Д. Джойса выразить «подземный гул эпохи», узнаваемые человеком духовные состояния. Принципиально новое качество искусства начала XX в. диктовалось далеко не только беспокойной и экспериментирующей волей художника, но и вполне объективными обстоятельствами.

Разрушение старой картины мира проявилось во всех областях культуры: сошлемся на опыты по расщеплению ядра, возникновение теории относительности, развитие психоанализа, интерес к бессознательной сфере человека, — все эти реалии задавали совершенно иной уровень и масштаб воображению эпохи. Возникает новое чувство жизни, новое чувство времени, приводящее к рождению нового качества интеллекта. Весь узел проблем, с особой силой потрясших традиционные устои в культуре и искусстве начала столетия, можно определить как *кризис веры в рациональное устройство мира.* Смелые новации и эксперименты завершили своего рода глобальный цикл, развивавшийся в европейской культуре с начала Нового времени. Последовательная десакрализация тайного, невидимого, неизвестного, происходившая под знаком торжества научного знания, привела в XVIII и **XIX** вв. к утверждению авторитета рациональности в биологии, физике, медицине, существенно изменила жизнь человека. «Рациональное недоверие к рациональному» как

принцип общественной и культурной жизни сметал любые авторитеты, постоянно корректировал найденное, утверждал расширяющую горизонты мира динамику как единственный закон бытия. Последовательная разведка нового в конце концов привела к одновременным открытиям в разных областях знания, выбивших из-под ног человека привычную почву и поставивших под сомнение сам принцип рациональности, с которым он пускался в путь. Новая картина мира не вооружила, а разоружила человека, резко усилив в его представлении долю нерациональных факторов, правящих миром и лежащих в основе существующего.

Прошлые накопления в естественных и гуманитарных науках оцениваются не более, как мифологема, затрудняющая проникновение в истинные пружины бытия. Новые формы культурного самосознания привели и к смене собственно художественного видения мира.

Прежде классическая картина, роман, драма всегда были выстроенным *рассказом,* в котором показывалось, как живут и действуют персонажи. Романист и художник должен был верить в своих персонажей, стремиться сделать их живыми, сообщить им художественную объемность и т.п. Апофеозом этой объемности явилось великое реалистическое искусство XIX в. — Бальзак, Стендаль, Диккенс, Толстой, Достоевский. Все персонажи их произведений были наделены неустанной заботой, их авторы внимательно выстраивали интригу, драматургию действия, большое значение придавалось мотивации: какие обстоятельства лежат в основе тех или иных поступков, что побуждает человека действовать так, а не иначе. В реалистическом искусстве ни в чем не было недостатка — «от серебряных пуговиц на штанах героя до шишки на кончике его носа».

Постепенно классические реалистические персонажи растеряли всю свою определенность и детализацию. Не только читатель, но и романист перестал верить в достоверность прежних художественных созданий. Доминантой нового искусства выступило нечто расплывчатое и неуловимое, рядоположенное неопределимости самой жизни. Это уже не очерченные персонажи, а некие иллюзии, фантомы, модальности. Многомерность новой художественной оптики свидетельствовала об отказе от помощи узнаваемых и давно адаптированных образов.

«Мирискусники» энергично критикуют передвижников именно за *повествовательность,* литературоцентризм их живописи, за воссоздание коллизий реальной жизни через подражание другому искусству, неверие в специфические приемы живописи. А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, В.Э. Борисов-Мусатов и другие представители «Мира искусства», в свою очередь, активно заняты экспериментами с цветом, светотенью, композиционной организацией пространства картины; они убеждены, что собственно выразительные средства живописи без опоры на явную предметность могут передать такие внутренние состояния, которые человек начала XX в. ощущал как важные и глубокие.

Известная французская писательница Н. Саррот точно обозначила новый период искусства как «эру подозренья», характеризующуюся падением доверия к говорящему языку традиционных художественных форм как со стороны творцов, так и публики.* Привычные опыты «выстроенных рассказов» стали казаться каким-то верхним слоем, маскирующим действительность, вместо того чтобы обнажать ее. Творчество, пытающееся возродить классические приемы романа, картины, театральной пьесы, уже не раскрывает ничего, кроме общеизвестной действительности, исхоженной вдоль и поперек в каждой своей частице. Если во времена Бальзака развертывание в искусстве реалистических картин побуждало читателя к постижению истины, добываемой им в напряженной борьбе, то теперь эти образы превратились в опасную поблажку читательской инерции. Страх перед неведомым, перед новой картиной непроясненных оснований, ощущение хаотического сплетения всего со всем побуждали искусство уходить от внешнего подобия, сторониться «верхнего слоя», непосредственно обращенного к восприятию.

* Подробнее об этом см.: *Саррот Н.* Эра подозренья//Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 312—320.

Конфликтная и смысловая плотность действительного мира в начале XX столетия такова, что он кажется значительно богаче художественного вымысла. Читателю достаточно было обратиться к огромному запасу впечатлений, непрерывно наслаивавшихся в результате его собственного жизненного опыта, чтобы найти замену этим скучным описаниям реалистического искусства. То, что узнал читатель из общения с Фрейдом, Прустом, Джойсом, после того как он познакомился с сокровенным током внутреннего монолога, с еще неразведанными областями бессознательного, расшатало границы, прежде казавшиеся непроницаемыми.

Возникает своего рода новая конвенция между художником и публикой относительно того, какие задачи ставит новое искусство, что можно ожидать от него. Прежние способы художественного нарратива оказались исчерпанными, прежнее художественное время превратилось из стремительного потока, подталкивавшего вперед интригу, в стоячую воду, в глубинах которой свершаются медленные и почти неуловимые процессы распада; хорошо знакомые чувства изменили свои формы и названия.

В этой связи многие теоретики искусства уже в начале XX в. по праву отмечали, что художественное произведение, т.е. вещь *искусственная,* начинает проигрывать в сопоставлении с богатством вещи *реальной.* Подлинное происшествие в XX в. как бы и вправду обладает неоспоримыми преимуществами по сравнению с вымышленной историей. Действительно, какая вымышленная история может соперничать с историей о концентрационных лагерях, о последствиях ядерных взрывов? Сколько понадобилось бы романов, персонажей, ситуаций и интриг, чтобы снабдить читателя материалом, сравнимым по богатству с тем, который предлагает его любознательности и размышлениям густая плотность ежевечерних новостей? Зачем нужна *историческая драма,* когда есть *история?* Нечто важное и значительное уже способно сообщить не столько искусство, сколько искусствоведческое эссе или толковый философско-культурологический анализ. Художественное воссоздание традиционными средствами тревожной атмосферы, напряженности исторических событий XX в. проигрывало по сравнению с последними.

Осознание этого усиливало критику самими художниками обветшалости и исчерпанности старой художественной механики, формировало стремление мобилизовать внутренние силы искусства, заинтересовывая читателя и вовлекая его на свою территорию. Становление новых приемов художественного видения не охватывалось единым измерением. Творец стремился максимально микшировать собственную индивидуальность, представляя нескончаемую мозаику явлений действительности «такими, как они есть». Отсюда ориентация на безличный тон, который как бы объективно преподносит сколок реальности, когда уже не авторское вторжение, а сама действительность способна выражать сложные и напряженные состояния.

Такая практика характерна для М. Пруста, И. Стравинского, П. Сезанна. Последний высказывает мнение, что современное искусство должно стремиться к изживанию «лирики чувства»: большинство классических художников, создавая свои произведения, как бы говорили: «Я люблю эту вещь!», в то время как позиция современного автора должна ограничиваться тем, чтобы только *представить* ее, произнося: «Вот она». Художники новой генерации исходят из идеи, что смысл поэтического образа необусловлен, открыт, как открыт и необусловлен смысл сложных жизненных явлений, не имеющих в итоге единственного решения. Точно прорисованные персонажи, как их понимал старый роман, уже не способны вобрать в себя всю современную психологическую реальность. Психологический элемент, подобно живописному, незаметно освобождается от предмета, с которым был нераздельно слит, он стремится к *самодостаточности,* к тому, чтобы обойтись, насколько это возможно, без опоры на внешнюю предметность.

Все эти наблюдения стимулировали известные идеи Ортеги-и-Гассета о необязательности пребывания искусства в рабстве у действительности, о возможности художественного творчества генерировать смыслы внутри своего языка, извлекая их из *интонации, тембра, света, цвета, красок, линий, движений, ритмов, контрастов* самих по себе. Разумеется, новая позиция художника была порождена вовсе не потребностью мистифицировать публику, ее задачей было найти замену набившим оскомину приемам искусства, *неадекватным духу времени и новому чувству жизни.*

Вторжение «неклассических форм» в изобразительное искусство, музыку, литературу первоначально воспринималось как однозначный признак смерти искусства, как разрушение чего-то очень важного, что еще сохраняла в себе художественная практика конца XIX в. Но, очевидно, должен был быть провозглашен тезис о смерти искусства, чтобы оказалось возможным генерирование новой фазы его развития. Своеобразие новой фазы художественного творчества состояло и в том, что она подвергла ревизии все предшествующие представления о возможностях и предназначении искусства.

Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендовал на то, что он погружен в реальность изображаемого лица, тогда как в действительности любой живописец наносит на полотно лишь схематичный набор отдельных черт, произвольно подобранных его сознанием. Новые веяния в живописи, литературе, театре демонстрировали невозможность сведения персонажа к двум или трем полюсам. Присутствие в каждом человеке десятков тысяч «я», осознание неисчерпаемости и парадоксальности собственной натуры не должны были поколебать потребности каждого человека искать и находить в искусстве свой подлинный, неупрощенный образ.

В размышлениях самих деятелей искусства человек XX в. зачастую выступает как совокупность разнообразных, друг друга исключающих ролей. Это, на первый взгляд, ведет к утрате подлинного лица, к утрате самотождественности, но одновременно это обстоятельство диктует искусству дополнительные задачи: найти приемы художественного воплощения, которые не сводили бы все богатство человека и невыразимость его внутреннего мира к уже *опробованным приемам* и этикеткам. Стремление искусства XX в. расстаться с любым жизненным подобием и извлекать смыслы из себя самого, безусловно, вызвало к жизни такое качество, как *непонятность* нового искусства. Широкой публике трудно приспособить зрение к измененной перспективе. Воспитанная на классических образцах публика стремится отыскать общепонятную человеческую драму, которую художественное произведение все время обесценивает новыми приемами и над которой оно постоянно иронизирует. Широкую публику возмущает, что ее надувают, она не умеет находить удовольствие в этом «восхитительном обмане искусства».

Новый этап творчества свидетельствовал и об изменении ожиданий, связанных с искусством. Все предыдущее искусство, если говорить об искусстве Нового времени, воспринималось как деятельность чрезвычайно *серьезная.* Искусство прошлого было наделено известной патетикой, не всегда видимой вовне, но изначально заложенной в том или ином художественном тексте. В искусстве XVII, XVIII, XIX вв. отразилось чрезвычайно серьезное отношение к жизни. Громоздящиеся вокруг него эстетические и философско-искусствоведческие штудии возвели художественное творчество в деятельность почти священную. От романтиков и Ф. Шиллера до А. Шопенгауэра и Р. Вагнера искусство претендовало не менее как на спасение рода человеческого.

В связи с этим у теоретиков и практиков нового искусства XX в. возникал вопрос: а не были ли переоценены возможности и роль искусства в культуре человечества? В каждом из художников XX в. так или иначе живет сомнение в великой миссии «божественного искусства» и его силе. Безусловно, новая художественная практика показала, что критерии, по которым оценивались произведения искусства классического, никак не применимы к искусству XX в. «Если кто-то довольствовался прежде тем, что вызнал содержащиеся в стихотворении или рассказе мысли, тенденции, цели и назидания, то довольствовался он

весьма немногим, а тайны искусства, его истины и подлинности просто не заметил», — высказывал мнение современников Герман Гессе.

Новое искусство свидетельствовало о том, что характер его воздействия на культуру и на человеческую жизнь *неочевиден.* Имеет ли то, что хочет сказать писатель своими сочинениями, его стремления, его этика, его самокритика, его мораль вообще какое-либо отношение к воздействию, оказываемому его книгами? «По моему опыту, — считал Гессе, — весьма малое. Книга может не обладать никакой эстетической и поэтической ценностью и тем не менее оказать огромное воздействие». И наоборот, произведение высокого искусства может остаться в своей высоте герметичным и замкнутым, понятным только образованному меньшинству и оттого невостребованным.

Препятствие активного воздействия искусства, как уже отмечалось, ряд художников и исследователей видели в природе художественного катарсиса. Катарсис позволяет достичь очищения и укрепления себя через переживания страха и сострадания трагическому действию. Однако гармонизирующая сила катарсиса возникает ценой дистанцированности и ощущения собственной безопасности. То есть умиротворяющая сила катарсиса нуждается в воздвижении вокруг страдания и страстей некой *оболочки, сдерживающей и трансформирующей их прямое воздействие.* Получается, что искусство способствует гармонизации отношений человека с миром *несмотря ни на что,* независимо от качества этого мира. В то время как более истинное предназначение искусства в XX в., полагает ряд мыслителей, заключалось бы в том, чтобы обжечь человека болью другого, заставить его содрогнуться и в связи с этим привнести изменения в себя самого. Попытки устранить механизм психологической защиты, заложенный в природе катарсиса, демонстрировала специфическая поэтика произведений С. Беккета, Э. Ионеско, Ф. Кафки, не закругляющих действительность, умножающих остроту негативных состояний. Классическая эстетика исходила из того, что искусство призвано формой *преодолевать* содержание. Подобное смягчение действительности средствами искусства порождает произведение, всегда открытое любованию, однако в широком познавательном плане оказывающее человеку плохую услугу, дезориентируя его, отмечал Адорно.

Отсутствие в художественном творчестве XX в. устойчивых стилевых течений нередко делает весьма проблематичным сам процесс художественного контакта. Стремление читателя и зрителя к распознаванию метафоричности и символики зачастую лишено смысла, так как автор может не ставить перед произведением подобных задач, ограничиваясь целями спонтанного эмоционального воздействия. Такие наблюдения нашли обобщение в специальном определении, выдвинутом на XIII Международном эстетическом конгрессе: «Тот или иной предмет является произведением искусства, если в качестве такового его, кроме автора, оценивает хотя бы один человек». Критерием, как видим, выступает сама возможность акта коммуникации, когда воспринимающий способен заразиться теми же состояниями, которые переживал автор. Если художественный текст позволяет транслировать эти чувства и состояния, т.е. способен выступать в качестве надличностного бытия, следовательно, он уже является не только принадлежностью индивидуальной воли, но и средоточием *объективных* состояний.

Имеется еще один критерий, традиционно выступающий важнейшим побудительным мотивом художественного контакта: произведение искусства не только воспринимают, его *любят.* Человек стремится напитаться искусством и прожить много иных жизней, ощутить себя в невероятных обстоятельствах, умножить свой индивидуальный опыт. Вместе с тем произведение искусства, как писал Рене Шар, — это *сбывшаяся любовь желания, которая остается желанием,* эстетическая потребность наслаждения в чистом виде. К настоящему произведению искусства хочется возвращаться вновь и вновь, даже несмотря на то, что его интрига и предметная фактура нам известны; художественно то, на что нельзя наглядеться, что всякий раз посылает импульсы волнения и любования.

Если реалии XX в. невозможно любить, можно ли любить искусство, вбирающее в себя эти реалии? Манифест новейших течений, порывающих с классической природой искусства,

сводится к утверждению: «Качества нет в жизни, следовательно, его не может быть и в искусстве»; дискомфортность и неприветливость художественно-образного строя произведений по этой логике лишь подтверждают их принадлежность духу нашего времени. Жесткое размежевание художественного менталитета с позиций искусства классического и с позиций искусства постклассического живет как в профессионально-художественном, так и в обыденном сознании.

Безусловный и шумный успех сопровождает произведения, облекающие реалии сегодняшнего дня в форму, скажем, картины XVIII в. Критики подобной живописи называют ее кичевой, заведомо порожденной не столько требованием вкуса, сколько желанием нравиться. Ее объявляют неадекватной культурному сознанию конца XX столетия. Сторонники же отмечают несомненные качества высокого профессионализма в передаче вещной оболочки (парча смотрится как подлинная парча, золотое шитье как золото и т.п.), обвиняют авторов авангардистских форм живописи в неумении владеть соответствующими навыками.

Возникает парадокс: красивое, добротно сделанное произведение, которое можно любить, есть *искусственный* продукт творчества XX в. А полное диссонансов и воспринимающееся с большим напряжением произведение, которое трудно любить, — *естественный* продукт творчества XX в. Эта дилемма не столь уж проста, как может показаться на первый взгляд. Очевидно, она подтачивает какую-то *субстанциальную природу искусства, заложенную в его определении.* Вспоминается небольшой эпизод: встреча ученых с известной оперной певицей. На этой встрече обсуждалась музыка XX столетия, звучали похвалы Г. Малеру, Б. Бриттену, Д.Д. Шостаковичу. «Что же мне для Вас спеть?» — спросила певица. «А спойте нам, пожалуйста, старинный русский романс», — последовал красноречивый ответ аудитории...

С одной стороны, художественное сознание XX в. ощущает бесструктурность и невыразимость современной реальности, невозможность ее объять уже имеющимися поэтическими формулами. С другой — остается неодолимым стремление художника преобразовывать хаос в порядок, воспарить «над схваткой», превзойти эпоху в непреложных и емких формах художественной речи, побеждающих апокалипсическую психологию. Эта дилемма во многом проявляется в художественных тенденциях, обозначившихся в рамках *модернизма* и *постмодернизма.*

Толкование этих явлений в науке неоднозначно; если говорить обобщенно, *модернизм* понимается как художественная практика (кубизма, футуризма, абстракционизма, сюрреализма и др.), развернувшаяся с начала XX в. и продолжавшаяся вплоть до второй мировой войны. Искусство *постмодернизма* охватывает всю совокупность художественных течений, развивавшихся после второй мировой войны до настоящего времени. Суть художественного творчества модернизма и постмодернизма принципиально различна. Стало уже общим местом противопоставлять *созидательную* природу модернизма постмодернизму с его *игрой мертвыми формами.*

Модернизму, безусловно, был присущ сильный пафос отрицания предшествующего искусства, однако одновременно он был и своего рода созидательной работой. Энергия А. Модильяни, П. Пикассо, А. Шенберга, Д. Джойса, М. Шагала и других авторов, не наследовавших формы классического искусства, была устремлена на выработку *адекватного художественного облика эпохи,* была *броском в будущее.* Модернизм строил свою художественную символику, не обращаясь прямо к реальности, а мобилизуя внутрихудожественные ресурсы; но и эти осознанные усилия потребовали колоссальной работы, которая привела в итоге к установлению новых отношений между человеком и миром. Вот как описывает работу, проделанную модернизмом, **Ж.-Ф. Лиотар (р. 1924),** известный французский философ и культуролог: «Пациент психоаналитика пытается переработать расстройство, от которого он страдает в настоящем, проводя свободные ассоциации между его элементами, на первый взгляд исключенными изо всякого контекста, и какими-то пережитыми в прошлом ситуациями, что позволяет ему *раскрыть тайный смысл своей*

жизни, своего поведения».* Точно так же работа Сезанна, Делоне, Кандинского, Мондриана, наконец, Дюшана может рассматриваться как некая *проработка современностью собственного смысла.*

---

* *Лиотар Ж -Ф.* Заметка о смыслах «пост»//Иностранная литература. 1994. № 1. С.

Постмодернизм такую цель не преследует. Художественная практика постмодернизма есть не созидание нового мира, но дотошное повторение современного невроза, воспроизведение болезненных состояний в столь же лоскутных, осколочных и разорванных формах. Нехоженьими и в известной мере эпатирующими путями модернизм стремился к поиску и воплощению неких *завершенных и целостных художественных форм,* в то время как постмодернизм демонстрирует совсем обратное. Феномен постмодернизма — это феномен *игры, опровержения самого себя, парадоксальности.*

Такая оппозиция модернизма и постмодернизма дала повод ряду теоретиков говорить, что XX в. открылся парадным входом в светлое будущее, а закрывается пародией на все предшествующие эпохи. Парадный вход означал сохранение надежды, которая возлагалась на художественное творчество модернизма, стремящееся, несмотря ни на что, продолжать быть посредником между человеком и миром, вырабатывать адекватные времени ориентации. Пародия на все предшествующие эпохи, созданная и воплощенная постмодернизмом, проявилась в культе аутентичности самой по себе, в стремлении мыслить все творческие проявления как игровую сферу, в абсолютизации самоутверждения, как такового, не задаваясь вопросом, имеются ли точки сопряжения между художественной деятельностью и картиной мира.

Модернизм был еще смесью кричащих диссонансов и эйфорической надежды, в то время как постмодернизм — это поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных масок. Все персонажи в постмодернизме легко управляемы. Манипуляция с этими персонажами подобна манипуляции с трупами. Один из ведущих теоретиков постмодернизма Умберто Эко отмечает, что язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам. Это объясняется тотальным обращением к цитированию — признак эпохи, лишенной собственного содержания.

Содержание прошлого и нынешнего в постмодернизме не просто перемешано, оно подается с максимальной долей всеразъедающей *иронии.* Представителю постмодернистской культуры невозможно сказать «я люблю тебя», ибо слово «люблю» повторялось столько раз, что интеллектуал новой формации, по мнению У. Эко, не скажет своей подруге просто «люблю», а непременно добавит «я люблю тебя, как сказал бы...» (добавляя далее фигуру по своему вкусу). Таким образом, казалось бы, постмодернизм исключает возможность употребления всерьез таких слов, как «душа», «слеза», «красота», «любовь», «добро», — все это в его устах выглядело бы напыщенным и старомодным. Постмодернизм воспринимает эти слова как достаточно истрепанные и знающие о своей пошлости, с другой стороны, понимает, что это — предельные понятия, последние оставшиеся слова, заменить которые, в сущности, нечем.

Все «банальные» понятия поэтому проходят в постмодернизме не просто глубокую метаморфозу, а как бы возвращаются с другой стороны, под знаком «транс». Постмодернизм оперирует любыми художественными формами и стилями прошлого в ироническом ключе; и также иронически он обращается ко вневременным сюжетам и вечным темам, стремясь остро высветить их аномальное состояние в современном мире.

Важно отметить, что «испытание иронией» не проходит зря: все, что выдержало проверку иронией, просеивается как неразделимые зерна, предельные атомы человеческого бытия. Понимающее отношение к «спасительной иронии» высказывали в XX в. авторы самой разной ориентации. «Человек, не кончающий самоубийством перед лицом угроз современного мира, — пишет Генрих Белль, — либо продолжает автоматически жить дальше, движимый идиотским оптимизмом, подобным тому, который источают, скажем,

часы, продолжающие тикать, либо он должен обладать каплей юмора, которая хотя бы на время освобождает его от чувства собственной значимости».

Постмодернизм по своей природе *антиутопичен,* не обращен в будущее и лишен надежды, в этом его отличие от модернизма. Модернизм, как и предшествующие художественные течения — романтизм, импрессионизм, символизм, — вовлекал в свою орбиту значительный объем негативного содержания мира, не забывая при этом задаваться вопросами о человеческой судьбе; в этом смысле у модернизма была некая *проекция в будущее.* У постмодернизма этой обращенности в будущее нет. Постмодернизм являет образ настоящего как образ великой иронии, который никогда не позволяет подвергнуть себя анализу. Само возникновение постмодернизма как раз и было реакцией на утопизм, эту «интеллектуальную болезнь будущего», которой была поражена вся вторая половина XIX и первая половина XX в. Постмодернизм с отвращением относится к утопии; он перевернул знаки и устремился к прошлому. Как справедливо отмечает М. Эпштейн, постмодернизм сходен с искусством социалистического реализма «в том, что объявляет себя *последним вместилищем* всего, что когда-то намечалось и развертывалось в истории».*

---

* *Эпштейн М.* Прото- или конец постмодернизма//Знамя. 1996. № 3. С. 203.

Феномен постмодернизма чрезвычайно неоднороден как на практике, так и в теории. С одной стороны, это имитация мертвых стилей, говорение от имени всех прошлых эпох и всеми голосами, которые скопились в воображаемом музее культуры постмодернизма, — демонстрация «неограниченной неопределяемости значений». А с другой стороны, постмодернистские вехи — *концептуализм, пародия, вторичность, отчужденность, безличность, цитатность,* характерные для 60—70-х годов, сменяются в 80—90-х годах тем, что принято называть *«новая сентиментальность».* Речь идет о том, чтобы кичевую гибридность представить не просто в объективированных, засушенных формах, заимствованных из разных эпох, а привнести в нее сильный *чувственный* фермент. Можно назвать много авторов всевозможных хеппинингов, популярных массовых произведений, где наблюдается тенденция к освобождению инстинктов, культ телесности, «рай немедленно» и в которых плюрализм вкусов и культур, манипулирование любыми персонажами в итоге образуют некий *художественный «фристайл»,* адаптированный к массовым формам современного художественного сознания.

Художественный фристайл постмодернизма находит яркое выражение в механизмах подгонки классических сюжетов к их «диснейлендовским» версиям, в опыте римейков произведений разных видов искусств, превращенных в телевизионные сериалы, в тиражировании культурного наследия, когда автор может дописывать свои сочинения, продолжать чужие либо пристраивать собственные тексты к классическим. В литературе «новая сентиментальность» стимулирует неограниченные возможности языковой игры, концепции писательства и созидания как инстинктивного, самоценного, незавершенного живого творчества, подобного незавершенности самой жизни. Ситуация, в которой нагромождаются приемы художественного заимствования, экспериментов, поисковости, иронии, — показательный и непременный атрибут *лабораторного состояния современной культуры.*

Подобные примеры открытого, разомкнутого искусства, в котором художник знает начало, но не предвидит конца, существовали и прежде. Пример открытого искусства, когда фактически целая эпоха выступает в качестве культурной реторты, где новые смыслы генерируются путем проб и ошибок, случайного нащупывания и скрещивания, — это XVII в. и искусство барокко с его спонтанностью, чрезмерностью, антинормативностью. Это время исторического бездорожья, когда эпоха демонстрирует явное отсутствие устойчивого состояния, смирение и агрессию, поражения и новые бунты воли.

Разнородность художественных усилий постмодернизма не дает той связи, которая могла бы фиксироваться как *неслучайная.* Впрочем, в истории искусства так не раз бывало:

устойчивые художественные качества рождались в результате хаотических сплетений, когда в процессе случайных экспериментов выделялся повторяющийся признак, постепенно становившийся обязательным и приобретавший надындивидуальное значение. В постмодернизме пока такой связи не ощущается, однако это не опровергает тезиса, что механизмы случайности оказываются не менее активными в нахождении культурной формулы, чем деятельность на основе тесных логических связей. Современный человек научается схватывать, сопрягать и устанавливать нечто общее между явлениями, прежде казавшимися несопоставимыми и несоединимыми. Сила непосредственного художественного поиска оказывается более реальной, чем любые теоретические предсказания, здесь, как и прежде, можно ожидать, что искусство будет праздновать победу над искусствоведом.

Существенно и то, что современный художник торит новые пути не с чистого листа: богатство художественных голосов прошлого, активно живущих в составе культуры XX в., не дает ей зациклиться на точках кризиса, препятствует абсолютизации пороговых состояний сознания. За состоянием творческого брожения угадывается подспудная энергия, которой уготовано средствами искусства выразить облик человека XXI века.

1. Как кризис веры в рациональное устройство мира сказался на сложении новой художественной оптики и нового языка в разных видах искусств?

2. В чем проявились созидательные устремеления искусства модернизма, его обращенность в будущее?

3. Какие культурные предпосылки питают художественное творчество постмодернизма, ориентированное на опровержение самого себя, на цитатность, иронию, антиутопизм?

ЛИТЕРАТУРА

Античность в контексте современности. М., 1990.

Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. М., 1996.

Борхес Х.Л. Письмена Бога. М., 1994.

Вуек Якоб. Мифы и утопии архитектуры XX века. М., 1990.

Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени//Иностранная литература. 1996. № 9.

Герман М. Постмодернистская критика: Отечественный вариант/Вопросы искусствознания. 1994. № 1.

Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987.

Диалог культур: Проблемы взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб., 1997.

Западное искусство XX века: Классическое наследие и современность. М., 1992.

Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997.

Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция, Бельгия. М., 1994.

Мигунов А. С. Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. М., 1991.

На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века. М., 1994.

На грани тысячелетий: Судьба традиций в искусстве **XX** века. М., 1994.

Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.

Наков Андрей. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. М., 1997.

На пороге третьего тысячелетия: Проблемы художественной культуры. М., 1997.

От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996.

Постсимволизм как явление культуры. М., 1995.

Саррот Н. Эра подозренья//Писатели Франции о литературе. М., 1978.

Семенов О. Искусство ли искусство нашего времени?//Новый мир. 1993. № 8.

Тупицына М. Критическое оптическое: Статьи о современном искусстве. М., 1997.

Якимович А.К. Утопии XX века: К интерпретации искусства эпохи//Вопросы искусствознания. 1996. № 1.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ ... 1
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА И ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ОБ ИСКУССТВЕ ... 2
Раздел I. Исторические ориентации художественного сознания ... 10
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ ... 10
ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЭЛЛИНИЗМА ... 18
ГЛАВА 4. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ... 25
ГЛАВА 5. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИДЕАЛЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ ... 33
ГЛАВА 6. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII-XVIII вв.) ... 39
ГЛАВА 7. КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА РОМАНТИЗМА ... 48
ГЛАВА 8. НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ... 54
ГЛАВА 9. ИСТОКИ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ... 65
Раздел II Философия истории искусств ... 74
ГЛАВА 10. ИДЕЯ ДИСКРЕТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА И ИДЕЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ: ПРОБЛЕМА СОВМЕЩЕНИЯ ... 74
ГЛАВА 11. ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ: ПОИСК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИХ ОСНОВАНИЙ ... 81
ГЛАВА 12. ВНУТРИХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА ... 89
Раздел III. Общая теория искусства ... 97
ГЛАВА 13. ГНОСЕОЛОГИЯ ИСКУССТВА ... 97
ГЛАВА 14. ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА ... 106
ГЛАВА 15. ЭСТЕТИКА КАК АКСИОЛОГИЯ ИСКУССТВА ... 112
ГЛАВА 16. УНИВЕРСАЛИИ В ИСКУССТВЕ ... 120
Раздел IV Социология искусства ... 128
ГЛАВА 17. ИСКУССТВО И ЦИВИЛИЗАЦИЯ ... 128
ГЛАВА 18. СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА. СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ... 136
ГЛАВА 19. ЭЛИТАРНОЕ И МАССОВОЕ В ИСКУССТВЕ. ИЗУЧЕНИЕ АУДИТОРИИ ИСКУССТВА ... 145
ГЛАВА 20. ИСКУССТВО И ИГРА. ПОГРАНИЧНЫЕ ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ... 154
Раздел V Культурология искусства ... 161
ГЛАВА 21. ОБ ОБЩИХ СТИМУЛАХ «САМОДВИЖЕНИЯ» ДУХОВНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУР ... 161
ГЛАВА 22. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ. КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЗАВИСИМЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСКУССТВА ... 167
ГЛАВА 23. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В УСЛОВИЯХ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТОЙЧИВОЙ И ПЕРЕХОДНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ЭПОХИ ... 174
ГЛАВА 24. АКТУАЛЬНЫЙ ВИД ИСКУССТВА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ ... 180
ГЛАВА 25. ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДРАМАТИЗМА КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ... 184
ГЛАВА 26. ИСКУССТВО И ЦЕННОСТНЫЕ ФОРМЫ СОЗНАНИЯ ... 189
Раздел VI Психология искусства ... 199
ГЛАВА 27. СТАНОВЛЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА ... 199
ГЛАВА 28. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ... 206
ГЛАВА 29. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ ... 213
ГЛАВА 30. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ИСКУССТВО ... 219
Раздел VII Художник ... 226
ГЛАВА 31. ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ ... 226
ГЛАВА 32. БИОГРАФИЯ ХУДОЖНИКА КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ... 234
ГЛАВА 33. ЭВОЛЮЦИЯ СТАТУСА ХУДОЖНИКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ ... 242
Раздел VIII Эстетика и искусство на пороге XXI века ... 251
ГЛАВА 34. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И СУДЬБЕ ИСКУССТВА ... 251
ГЛАВА 35. ПУТИ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА ... 261

В оформлении шмуцтитулов использованы следующие произведения: 1. Аполлон (Греция, V в. до н.э.). 2. Собор Парижской Богоматери, Южный портал. 3. Микеланджело. Фреска плафона Сикстинской капеллы «Юноша». 4. А. Захаров. Здание Адмиралтейства в Санкт-Петербурге. 5. Ж.-А. Гудон. Вольтер, сидящий в кресле. 6. О. Ренуар. Танцующие на бульваре. 7. В.А. Серов. Портрет художника К. Коровина. 8. М. Шагал. Прогулка.

Учебник
Кривцун Олег Александрович
ЭСТЕТИКА
Ведущий редактор **Л.Н. Шипова**
Редактор **А.Г. Гридчина**
Художник Д.А. **Сенчагов**
Корректор **А.А. Баринова**
Технический редактор **Н.К. Петрова**
Компьютерная верстка **О.С. Коротковой**
ЛР№ 090102 от 14.10.94
Подписано к печати 14.01.2000. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 27.
Тираж 5000 экз. Заказ № 266.
Издательство «Аспект Пресс» 111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.
Тел. 309-11-66, 309-36-00
e-mail: aspect.press@relcom.ru
Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов в ОАО «Можайский полиграфический комбинат». 143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.