

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
АЭРОКОСМИЧЕСКОГО ПРИБОРОСТРОЕНИЯ

Л. В. Кудря

ЭСТЕТИКА

Учебно-методическое пособие



УДК 18
ББК 87.8
К88

Рецензенты:

кандидат философских наук, доцент *М. Л. Бурова*;
кандидат философских наук, доцент *А. А. Королькова*

Утверждено

редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия

Кудря, Л. В.

К88 Эстетика: учеб.-метод. пособие / Л. В. Кудря. – СПб.: ГУАП, 2018. – 177 с.

Данное пособие посвящено основным разделам эстетики, составлено в соответствии с рабочими программами по курсу эстетики и содержит отрывки из трудов философов, теоретиков искусства, социологов, культурологов и мыслителей, внесших вклад в развитие эстетики как науки.

Пособие предназначено студентам всех форм обучения для подготовки к семинарам и практическим занятиям по курсу эстетики, частично – философии. Рекомендуется к использованию при подготовке к зачетам и экзаменам по данным дисциплинам, а также для самостоятельного изучения.

УДК 18
ББК 87.8

© Кудря Л. В., 2018
© Санкт-Петербургский государственный
университет аэрокосмического
приборостроения, 2018

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Платон

Государство (Книга X)

Платон (428/427–348/347 до н.э.) – древнегреческий философ, создатель оригинальной концепции идей и первого политического учения.

В данном отрывке через своего учителя и главного героя диалогов Сократа Платон излагает собственный взгляд на искусство как на художественную деятельность, так и с точки зрения его воздействия на воспринимающих; обсуждаются функции искусства и его место в идеальном государстве.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Какое определение искусству дает автор? Как оно связано с теорией идей Платона?

2. Каково отношение Платона к искусству и художникам?

3. К какому началу души обращается искусство? И каково его воздействие?

4. Какая часть ждет поэтов в идеальном государстве? Каковы социальные функции искусства?

Хочешь, мы начнем разбор отсюда, с помощью обычного нашего метода: для каждого множества вещей, обозначаемых одним именем, мы обычно устанавливаем только один определенный вид. <...>

И обычно мы говорим, что мастер изготавливает ту или иную вещь, всматриваясь в ее идею: один делает кровати, другой – столы, нужные нам, и то же самое и в остальных случаях. Но никто из мастеров не создает самое идею. Разве он это может?

Раз он делает не то, что есть, он не сделает подлинно сущего; он сделает только подобное, но не само существующее. И если бы кто признал изделие плотника или любого другого ремесленника совершенной сущностью, он едва ли был бы прав. <...>

Бог, потому ли, что не захотел, или в силу необходимости, требовавшей, чтобы в природе была завершена только одна кровать, сделал, таким образом, лишь одну-единственную, она-то и есть кровать как таковая, а двух подобных либо больше не было создано богом, либо не может быть в природе.

Потому что, если бы он сделал их всего две, все равно оказалось бы, что это одна, и именно та, вид которой имели бы они обе: это была бы та единственная кровать, кровать как таковая, а двух кроватей бы не было. <...>

Я думаю, что бог, зная это, хотел быть действительным творцом действительно существующей кровати, но не какой-то кровати и не каким-то мастером по кроватям. Поэтому-то он и произвел одну кровать, единственную по своей природе. <...>

Хочешь, мы назовем его творцом этой вещи или как-то в этом роде?

Это было бы справедливо, потому что и эту вещь, и все остальное он создал согласно природе.

Скажи мне насчет живописца вот еще что: как, по-твоему, пытается ли он воспроизвести все то, что содержится в природе, или же он подражает творениям мастеров?

Творениям мастеров.

Таким ли, каковы эти творения на самом деле или какими они кажутся? Это ведь ты тоже должен разграничить. Какую задачу ставит перед собой каждый раз живопись? Стремится ли она воспроизвести действительное бытие или только кажимость? Иначе говоря, живопись – это воспроизведение призраков или действительности?

Призраков.

Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Потому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все что угодно, ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение.

Следует рассмотреть, обманывались ли люди, встречая этих подражателей, замечали ли они, глядя на их творения, что такие вещи трое отстоят от подлинного бытия и легко выполнимы для того, кто не знает истины, ведь тут творят призраки, а не подлинно сущее.

Если бы поистине он был сведущ в том, чему подражает, тогда, думаю я, все его усилия были бы направлены на созидание, а не на подражание. Обо всем прочем мы не потребуем отчета у Гомера или у кого-либо еще из поэтов; мы не спросим их, были ли они врачами или только подражателями языку врачей. <...> Но когда Гомер пытается говорить о самом великом и прекрасном – о войнах, о руководстве военными действиями, об управлении государствами, о воспитании людей, – тогда мы вправе полюбопытствовать и задать ему такой вопрос: «Дорогой Гомер, если ты в смысле совершенства стоишь не на третьем месте от подлинного, если ты творишь не только подобие, что было бы, по нашему определению, лишь подражанием, то, занимая второе место, ты был бы в состоянии знать, какие занятия делают людей лучше или хуже в частном ли или в общественном обиходе: вот ты и скажи нам, какое из государств получило благодаря тебе лучшее устройство, как это было с Лакедемоном

благодаря Ликургу и со многими крупными и малыми государствами благодаря многим другим законодателям?»

Так не установим ли мы, что все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются?

<...> С помощью слов и различных выражений он передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит, а умеет лишь подражать, так что другим людям, таким же несведущим, кажется под впечатлением его слов, что это очень хорошо сказано <...> так велико какое-то природное очарование всего этого. <...>

Тот, кто творит призраки, подражатель, как мы утверждаем, насколько не разбирается в подлинном бытии, но знает одну только кажимость.

Применительно к каждой вещи умение может быть тройным: умение ею пользоваться, умение ее изготовить и умение ее изобразить.

Значит, относительно достоинства и недостатков одного и того же предмета создатель его приобретет правильное представление, общаясь с человеком сведущим и волей-неволей выслушивая его указания; но знанием будет обладать лишь тот, кто этим предметом пользуется.

<...> О том предмете, который он изображает, подражатель не знает ничего стоящего; его творчество – просто забава, а не серьезное занятие. <...>

То же самое и с изломанностью и прямизной предметов, смотря по тому, разглядывать ли их в воде или нет, и с вогнутостью или выпуклостью, обусловленной обманом зрения из-за их окраски; ясно, что вся эта сбивчивость присуща нашей душе и на такое состояние нашей природы как раз и опирается живопись со всеми ее чарами, да и фокусы и множество разных подобных уловок.

Следовательно, то начало нашей души, которое судит вопреки подлинным размерам предметов, не тождественно с тем ее началом, которое судит согласно этим размерам. <...>

Как раз к этому выводу я и клонил, утверждая, что живопись – и вообще подражательное искусство – творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности; поэтому такое искусство не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно. <...>

Стало быть, подражательное искусство, будучи и само по себе низменным, сочетаясь с низменным, низменное и порождает. Подражательная поэзия изображает людей действующими вынужденно либо добровольно, причем свои действия люди считают удачны-

ми или неудачными, и во всех этих обстоятельствах они либо скорбят, либо радуются. <...>

А разве во всех этих обстоятельствах человек остается невозмутимым? Или как в отношении зрительно воспринимаемых предметов, когда у него получалась распря с самим собой и об одном и том же одновременно возникали противоположные мнения, так и в действиях человека бывает такая же распря и внутренняя борьба? <...> Душа наша кишит тысячами таких одновременно возникающих противоречий.

Так, обычай говорит, что в несчастьях самое лучшее – по возможности сохранять спокойствие и не возмущаться, ведь еще не ясна хорошая или плохая их сторона, и, сколько не горюй, это тебя ничуть не продвинет вперед, да и ничто из человеческих дел не заслуживает особо серьезного отношения, а скорбь будет очень мешать тому, что важнее всего при подобных обстоятельствах. <...>

Тому, чтобы разобраться в случившемся, и, раз уж это, словно в игре в кости, выпало нам на долю, распорядиться соответственно своими делами, разумно выбрав наилучшую возможность, и не уподобляться детям, которые, когда ушибутся, держатся за ушибленное место и только и делают, что режут. Нет, мы должны приучать душу как можно скорее обращаться к врачеванию и возмещать потерянное и больное, заглушая лечением скорбный плач. <...>

Лучшее же начало нашей души охотно будет следовать этим разумным соображениям.

А то начало, что ведет нас к памяти о страдании, к сетованиям и никогда этим не утоляется, мы будем считать неразумным, бездейственным, под стать трусости.

Негодующее начало души зачастую может быть воспроизведено различным образом, а вот рассудительный и спокойный нрав человека, который никогда не выходит из себя, нелегко воспроизвести, и, если уж он воспроизведен, людям бывает трудно его заметить и понять, особенно на всенародных празднествах или в театрах, где собираются самые разные люди, ведь для них это было бы воспроизведением чуждого им состояния. <...>

Ясно, что подражательный поэт по своей природе не имеет отношения к разумному началу души и не для его удовлетворения укрепляет свое искусство, когда хочет достичь успеха у толпы. Он обращается к негодующему и переменчивому нраву, который хорошо поддается воспроизведению. <...>

Таким образом, мы по праву не приняли бы его в будущее благоустроенное государство, раз он пробуждает, питает и укрепляет худшую сторону души и губит ее разумное начало: это все равно что

передать государство во власть людей негодных, а кто попримечнее, тех истребить. То же самое, скажем мы, делает и подражательный поэт: он внедряет в душу каждого человека в отдельности плохой государственный строй, потакая неразумному началу души, которое не различает, что больше, а что меньше, и одно и то же считает иногда великим, а иногда малым, создавая поэтому образы, далеко отстоящие от действительности. Я думаю, мало кто отдает себе отчет в том, что чужие переживания для нас заразительны: если к ним разовьется сильная жалость, нелегко удержаться от нее и при собственных своих страданиях.

Будь то любовные утехи, гнев или всевозможные другие влечения нашей души – ее печали и наслаждения, которыми, как мы говорим, сопровождается любое наше действие, – все это возбуждается в нас поэтическим воображением. Оно питает все это, орошает то, чему надлежало бы засохнуть, и устанавливает его власть над нами; а между тем следовало бы держать эти чувства в повиновении, чтобы мы стали лучше и счастливее, вместо того, чтобы быть хуже и несчастнее.

Уступи им, что Гомер самый творческий и первый из творцов трагедий, но не забывай, что в наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям. Если же ты допустишь подслащенную Музу, будь то мелическую или эпическую, тогда в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обычая и разумения.

Аристотель

Поэтика

Аристотель (384–322 до н.э.) – древнегреческий философ и ученый-энциклопедист.

В данном труде Аристотель излагает собственную концепцию искусства, центральными понятиями которой являются «мимесис» (подражание) и «катарсис» («очищение аффектов»). Философ излагает теорию драмы, детально анализируя трагедию.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Какое определение искусства дает Аристотель? Приведите примеры для каждого вида искусства.*
- 2. Каковы цели и задачи искусства, с точки зрения философа?*
- 3. Дайте определение трагедии и комедии.*
- 4. Назовите и подробно опишите составные части трагедии.*

<...> Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть авлетики и кифаристики – все они являются вообще подражанием. А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом. Подобно тому, как (художники) воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие – навыку, а иные – природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах. Во всех них воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или отдельно, или всеми вместе. <...>

Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими, или дурными, – нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или добродетелью, – то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. <...> В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших, чем наши современники.

Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); в) изображение событий в действии (драма).

Есть еще третье различие в этой области – способ воспроизведения каждого явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.

Вот этими тремя чертами – средствами подражания, предметом его и способом подражания – различаются виды творчества, как мы сказали вначале. Поэтому Софокла, как поэта, можно в одном отношении сближать с Гомером, так как они оба изображают хороших людей, а в другом отношении – с Аристофаном, потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и действующих. Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих произведений «действиями». <...>

Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные.

Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удо-

вольствие. Доказательством этому служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной тому служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, например, – «это такой-то» (человек). А если раньше не случалось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем-нибудь другим в таком роде.

Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм, – а ясно, что метры – части ритма, – то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций.

А поэзия, соответственно личным характерам людей, разделилась на виды. Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить [хорошие поступки и] поступки хороших людей, а те, кто поглубже, – поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни. <...> Соответственно этому древние поэты одни сделались эпическими, другие – ямбическими.

Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания. <...>

Эпическая поэзия сходна с трагедией [кроме величественного метра], как изображение серьезных характеров, а отличается от нее тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. [И в этом их различие.] Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях. <...>

Итак, трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, – воспроизведе-

дение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств. <...>

Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения одна, к предмету воспроизведения три, и кроме этого – ничего. Этими частями пользуются не изредка, а, можно сказать, все поэты, так как всякая трагедия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию, и мысли.

Важнейшая из этих частей – состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру обладают различными качествами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким образом, действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего.

Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна. <...>

Итак, начало и как бы душа трагедии – это фабула, а второе – характеры.

Ведь трагедия – это изображение действия и главным образом через него изображение действующих лиц. Третье – мысли. Это способность говорить относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам, что в речах составляет задачу политики и ораторского искусства. Нужно заметить, что древние поэты представляли своих героев говорящими как политики, а современные – как ораторы.

Характер – то, в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает или чего избегает; или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает или чего избегает говорящий.

Мысль – то, посредством чего доказывают существование или несуществование чего-нибудь, или вообще что-нибудь высказывают.

Четвертое – текст. Под текстом я понимаю, как сказано выше, объяснение действий посредством слов. Это имеет одинаковое значение как для метрической, так и для прозаической формы.

Из остальных [пяти] частей музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии. А сценическая обстановка,

правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства и очень далека от поэзии. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний, и без актеров. <...>

Фабула бывает единой не в том случае, когда она сосредоточивается около одного лица, как думают некоторые. ...Поэтому, как и в других подражательных искусствах, единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого.

Из сказанного ясно, что задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости.

Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой – прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой – о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история – частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающему теми или другими качествами. К этому стремится поэзия, давая действующим лицам имена. <...>

Трагедия есть воспроизведение не только законченного действия, но также вызывающего страх и сострадание, а это бывает чаще всего в том случае, когда что-нибудь происходит неожиданно, и еще более, когда происходит [неожиданно] вследствие взаимодействия событий. <...>

Ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении [сострадание из-за невинного, а страх из-за находящегося в одинаковом положении]. <...>

Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях и не видя их трепетал и чувствовал сострадание от того,

что совершается... Тот, кто посредством внешней обстановки изображает не страшное, а только чудесное, не имеет ничего общего с трагедией, потому что от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а свойственного ей. А так как поэт должен своим произведением вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что действие трагедии должно быть проникнуто этими чувствами. <...>

Относительно характеров следует иметь в виду четыре цели. Первое и важнейшее – чтобы они были благородны... Второе условие – соответствие (характеров действующим лицам)...

Третье условие – правдоподобие. Это особая задача, – не то, чтобы создать благородный или соответствующий данному лицу характер, как сказано.

Четвертое условие – последовательность. Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно. <...>

Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными. <...>

Во всякой трагедии есть завязка и развязка. События, находящиеся вне драмы и некоторые из входящих в ее состав, часто бывают завязкой, а остальное – развязка. Завязкой я называю то, что находится от начала трагедии до той части, которая является пределом, с которого начинается переход от несчастья к счастью или от счастья к несчастью, а развязкой – то, что находится от начала этого перехода до конца.

Аврелий Августин

Об истинной религии

Аврелий Августин (Августин Блаженный) (354–430) – представитель раннего Средневековья, христианский богослов и философ.

В данном трактате мыслитель рассуждает о восприятии прекрасного в поисках основополагающего принципа красоты. От внешней стороны явлений он переходит к их метафизической сути, дает ответ с позиций религиозной веры.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Какие формальные признаки прекрасного выявляет автор?*
- 2. Какие способности души участвуют в восприятии прекрасного и наслаждении им?*
- 3. Определите подлинный источник красоты в мире. Как он соотносится со своими подобиями?*

Итак, если разумная жизнь судит сама по себе, то выше нее уже нет никакой природы. Но поскольку ясно, что она изменчива, оказываясь иногда опытной, а иногда – неопытной, причем она судит тем лучше, чем бывает опытнее, а опытной она бывает тем более, чем более обладает каким-нибудь искусством, наукой или мудростью, то необходимо исследовать природу самого искусства. В настоящем случае я имею в виду не то искусство, которое обнаруживается в опыте, а то, которое проявляется в мышлении. Ибо чем, собственно, прекрасным владеет тот, кто знает, что состав, приготовленный из извести и песка, скрепляет камни прочнее, чем состав из глины, или тот, кто строит здания с таким изяществом, что замечательного в его понимании того, что те части здания, которых много, должны соответствовать одни другим, как равные равным, те же, которые одиночны, занимать места в середине, хотя это чувство симметрии граничит уже с разумом и истиной? Но, само собой, мы должны определить, почему нам неприятно, когда два окна, расположенные рядом, имеют разные размеры или форму, а если они находятся одно над другим, то тогда их неравенство нас так не огорчает. Когда же речь идет о трех окнах, то некое внешнее чувство требует или чтобы они были равны друг другу, или чтобы между самым большим и самым меньшим находилось такое среднее, которое бы настолько было больше меньшего, насколько само, в свою очередь, было бы меньше большего. Таким образом, прежде всего сама природа как бы заботится о том, что следует одобрить, а что – осудить. При этом, впрочем, нужно заметить, что случается и так, что некий предмет, с первого взгляда нам понравившийся, перестает нам нравиться при сравнении с лучшими.

Итак, искусство в обыденном значении есть не что иное, как воспроизведение предметов, взятых из опыта и нравящихся нам, в соединении с тем или другим материалом; и если бы ты не обладал этим умением, то все же мог бы судить, что в такого рода произведениях наиболее прекрасно, хотя бы сам и не умел создавать художественные произведения.

Но так как во всех искусствах приятное впечатление производит на нас гармония, благодаря которой все бывает целостным и пре-

красным, сама же гармония требует равенства и единства, состоящего или в сходстве равных частей, или в пропорциональности частей неравных, то кто же найдет в действительных телах полнейшее равенство или сходство и решится сказать, при внимательном рассмотрении, что какое-нибудь тело действительно и безусловно едино, тогда как все изменяется, переходя или из вида в вид, или с места на место, и состоит из частей, занимающих свои определенные места, по которым все оно разделяется по различным пространствам? Затем, само истинное равенство и подобие, а также само истинное и первое единство созерцаются не телесными глазами и не каким-либо из телесных чувств, а только мыслящим умом. Ибо откуда бы явилось у нас требование какого бы то ни было равенства в телах, или откуда бы составилось у нас убеждение, что весьма многое далеко отстоит от совершенного равенства, если бы в нашем уме не было представления об этом совершенном равенстве, если только, впрочем, несотворенное равенство следует называть совершенным?

И так как чувственно прекрасное, – будет ли оно созданием природы или произведением искусства, – бывает прекрасным в пространстве и во времени, как, например, тело и его движения, то это одним только умом называемое равенство и единство, сообразно с которым и при посредстве внешнего чувства мы судим о телесной красоте, ни в пространстве не расширяется, ни во времени не изменяется. Ибо неправильно будет сказать, что о круглом столе мы судим согласно с этим равенством и единством, а о круглом сосуде – не согласно с ним, или о круглом сосуде – согласно, а о круглом динарии – нет. <...> Если же о большем или меньшем пространстве фигур или движений мы судим на основании одного и того же закона равенства, или подобия, или сходства, то сам закон больше всего этого; больше, впрочем, по силе, – по пространству же и по времени он ни больше, ни меньше: потому что если бы он был в этом отношении больше, то о меньшем мы судили бы не по всей его целостности, а если бы он был меньше, то о большем и совсем не судили бы по нему. Но так как по закону квадратуры в его целостном объеме мы судим в настоящее время и о квадратной площади, и о квадратном камне, и о квадратных дощечках и о драгоценных камнях, точно так же по целому закону равенства судим о движении ползущего муравья и широко шагающего слона; кто же усомнится, что этот закон, превосходя все своей силой, по пространству и времени ни больше всего, ни меньше? А так как этот закон всех искусств совершенно неизменен, ум же человека, которому дано созерцать этот закон, может быть подчинен изменяемому закону заблуждения, то отсюда достаточно очевидно, что выше нашего ума стоит закон, называемый истиной.

А отсюда уже несомненно и то, что неизменная природа, стоящая выше разумной души, есть Бог, и что первая жизнь и первая сущность находится там, где и первая мудрость. Эта-то мудрость и есть та неизменная истина, которая по справедливости называется законом всех искусств и искусством всемогущего Художника. Итак, поелику душа сознает, что она о телесном виде и о движении тел судит не по себе самой, то вместе с тем она должна признать, что ее природа выше той, о которой она судит, но что, с другой стороны, выше ее природы стоит та, сообразно с которой она судит, судить же о которой никоим образом не может. В самом деле, я могу сказать, почему члены каждого тела с обеих сторон должны быть подобными одни другим: потому что услаждаюсь высшим равенством, которое созерцаю не телесными глазами, а умом; отсюда все, на что я смотрю глазами, тем, по моему мнению, лучше, чем ближе по своей природе оно подходит к тому, что я представляю себе умом. Но почему эти члены именно таковы, этого никто не может сказать, и никто серьезно не скажет, что они и должны быть таковы: как будто они могли бы быть и не таковы! <...>

Но для многих людей целью служит только удовольствие; они не хотят подняться своей мыслью выше, чтобы судить о том, почему такие или иные видимые предметы производят на нас приятное впечатление. Если, например, у архитектора, когда устроена им одна арка, я спрошу, почему намерен он устроить подобную же арку и с другой, противоположной стороны, он, думаю, ответит, что это требуется для того, чтобы равные части здания соответствовали равным. Если, далее, я спрошу, почему же он предпочитает именно такое устройство, он ответит, что так нужно, так красиво и что это производит на глаза зрителей приятное впечатление; больше он ничего не скажет. Ибо человек согбенный смотрит опущенными глазами и не понимает, от чего что зависит. Но человеку, обладающему внутренним зрением и созерцающему внутренним оком, я не перестану надоедать вопросом, почему же подобные предметы производят на нас приятное впечатление, чтобы он научился быть судьей самого удовольствия. Ибо только в таком случае он будет выше удовольствия и не будет рабом его, когда будет судить о нем самом, а не сообразно с ним. И прежде всего я спрошу у него, потому ли такие предметы прекрасны, что они производят приятное впечатление, или же потому они и производят приятное впечатление, что прекрасны? На этот вопрос он ответит без сомнения так, что они производят приятное впечатление потому, что прекрасны. Затем я спрошу, а почему же они прекрасны? И если он будет колебаться, при-

совокуплю: не потому ли, что части их взаимно равны и благодаря известному соотношению приведены в стройное единство? <...>

Если же тела обманчиво представляют вид единства, то им, как обманчивым, не следует и доверяться, чтобы не впасть в суету суетствующих; но, так как обманчивы они потому, что единство представляют видимо, на взгляд телесных глаз, тогда как оно созерцается только умом, надобно исследовать, обманчивы ли они постольку, поскольку подобны единству, или же постольку не достигают его. <...>

Эта превратность должна быть исправлена, потому что, если человек не переставит первое на место второго и наоборот, он не будет удостоен небесного царства. <...> Однако домостроительство Божественного промысла от того не делается менее стройным, ибо и несправедливые управляются им справедливо, и безобразные – прекрасно. Хотя красота видимых предметов и обманывает нас, потому что она поддерживается единством, но не вполне выражает единство, однако пойдем, если только можем, что обманываемся мы не тем, что есть, а тем, чего нет. Всякое тело – тело, без сомнения, истинное, обманчиво только единство. Ибо всякое тело не вполне едино, или не настолько подходит к нему, чтобы вполне его выражать; и, однако, оно не было бы и телом, если бы не было в той или иной мере единым. Но само собой понятно, что оно не могло бы быть единым хотя бы в какой-нибудь мере, если бы не получило единства от Того, Кто – высочайшее единство. <...>

Итак, что же есть такого, отчего душа не могла бы припоминать о первой красоте, которую она покинула, когда она может припомнить о ней по самим даже порокам своим? И действительно, Премудрость Божия неизгладимо простирается от одного края до другого (Прем. VIII:1). Верховный Художник сочетал и расположил свои творения в одно прекрасное целое. Его благость, начиная с высшего и оканчивая низшим, не завидует никакой красоте, которая и может быть только от одного Него; так что самой Истиной не отвергается никто, кто сохраняет в себе хотя бы некоторые следы истины.

Л. Б. Альберти

Об архитектуре

Леон Баттиста Альберти (1404–1472) – итальянский архитектор, ученый, теоретик искусства, писатель. В данном трактате Альберти переосмыслил для архитектуры и художников Возрождения античные ордерную систему и каноны красоты.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Какое определение красоты дает Альберти?*
- 2. Каково отношение автора к архитектурным канонам? Каких принципов следует придерживаться архитектору?*
- 3. Каким образом, согласно автору, человек способен воспринимать красоту?*

<...> Вся сила изобретательности, все искусство и умение строить сосредоточены только в членении. Ибо части всего здания, все особенности каждого из них и, наконец, сочетание и объединение всех линий и углов в одно произведение – все определяется с учетом полезности, достоинства и приятности одним только членением. <...> Итак, пусть здание будет таково, чтобы ему не нужно было больше членов, нежели у него есть, и тогда все, что у него есть, ни в каком отношении не заслужит порицания. Я не советовал бы, чтобы все было ограничено и очерчено линиями одного-единственного вида так, чтобы они ни в чем не разнились: наоборот, одни будут приятны, если будут больше, другие будут хороши, если будут меньше, а третьи заслужат похвалу за средние размеры. Далее, одни части будут нравиться, если они ограничены прямыми линиями, а другие – кривыми, и, наконец, третьи – и теми и другими; лишь бы ты соблюдал то, что я не раз советовал – не впадать в ошибку, когда кажется, что сделан урод с неодинаковыми плечами и боками. Во всякой вещи приправа изящества – разнообразие, если только оно сплочено и креплено взаимным соответствием разъединенных частей. Но если эти части одна от другой разобщены и будут различаться между собой разногласящим различием, то разнообразие будет совершенно нелепо. <...> Ибо в большинстве случаев пренебрежение обычаем уничтожает изящество, а его соблюдение ведет к успеху и пользе. Но если другие выдающиеся архитекторы убедились на деле, что дорическое, ионическое, коринфское или тосканское членение лучше всех, то, перенося эти очертания в наше произведение, мы не должны действовать словно по принуждению законов, но, учаь у них и привнося вновь изобретаемое, мы должны стремиться стяжать похвалу, равную с ними, или, если возможно, еще большую. <...>

Прелесть и привлекательность считают целиком проистекающими из красоты и украшения, основываясь на том, что нельзя найти человека столь несчастного и столь косного, столь грубого и неотесанного, который не восхищался бы прекрасными предметами, не отдавал бы предпочтения наиболее украшенным, не оскорблялся бы безобразными, не отвергал бы всего неотделанного и несовершенного

и не признавал бы, что в той мере, в какой вещи недостает украшения, в той же мере в ней отсутствует все, придающее ей прелесть и достоинство. Достоянейшей, следовательно, является красота, и к ней прежде другого следует стремиться, в особенности тому, кто хочет, чтобы принадлежащее ему было изящно. <...> Поистине невероятно, как они заботились о том, чтобы все было украшено, словно полагая, будто жизненно необходимое, лишившись убранства и блеска украшений, станет чем-то безвкусным и пресным. <...> Сама природа, и это можно видеть всюду, непрестанно испытывает высочайшее наслаждение от красоты, не говоря уже о тех красках, которые она создает в цветах. И если украшения где-нибудь нужны, то, конечно, в здании, и от здания их нельзя отнять никак, не оскорбляя и знатоков, и невежд. Ведь почему мы так возмущены бесформенным и неслаженным нагромождением камней, и чем оно больше, тем больше мы порицаем расточение средств и браним безрассудную страсть наваливать камни? Обеспечить необходимое – просто и нетрудно, но где постройка лишена изящества, одни лишь удобства не доставляют радости. К тому же то, о чем мы говорим, способствует и удобству, и долговечности. Ибо кто не согласится, что среди украшенных стен жить удобнее, чем среди неотделанных? <...> Что такое красота и украшение и чем они между собою разнятся, мы, пожалуй, отчетливее поймем чувством, чем я могу изъяснить это словами. Тем не менее совсем кратко мы скажем так: красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь, осуществление которой требует всех сил искусства и дарования, и редко когда даже самой природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное. «Как редок, – говорит некто у Цицерона, – в Афинах прекрасный эфеб». Этот ценитель красоты понимал, что есть некий недостаток или излишек в вещах, им не одобряемых, и что такое украшение может исправлять в этих юношах то, что не согласно с требованиями прекрасного. Нарумянившись и прикрывая свои недостатки, причесываясь и приглаживаясь, они сделались бы красивее, так что все неприглядное в них менее отталкивало, а все привлекательное более радовало бы. Если это так, то украшение есть как бы некий вторичный свет красоты, или, так сказать, ее дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного. Далее мне нужно сказать следующее. Кто строит

так, что ждет одобрения сооружаемого им, – а этого должны хотеть все, кто имеет ум, – тот, конечно, руководится правилами. Ибо делать все по определенному правилу – отличительная черта искусства. А правильную и заслуживающую одобрения постройку – кто будет это отрицать – можно сделать лишь на основе искусства. И конечно, если та часть, которая относится к красоте и украшению, первая среди тех, то, без сомнения, для этой части будет строгое и устойчивое правило и искусство, пренебрегая которыми, человек будет совершенно безрассудным. Впрочем, некоторые с этим не согласны и говорят, будто бы то, посредством чего мы судим о красоте и о всем здании, есть некое смутное мнение и будто форма зданий разнообразится и меняется в зависимости от произвола, который не обуздывается никакими правилами искусства. Общий порок всякого невежества – говорить, будто то, чего не знаешь, и не существует вовсе. <...>

Теперь я перехожу к тому, что мы обязаны сказать, – к тому, из чего возникают все виды красоты и украшений, или, вернее, к тому, что вытекает из понятия красоты. Трудное это, конечно, изыскание. <...> Ведь произведения зодчества состоят из очень многих частей, и многих разнообразных видов украшений требует, как ты видел, каждая отдельная их часть. Тем не менее мы, как обычно, в меру нашего дарования исследуем предмет и не будем допытываться, как из познания полного числа частей почерпается уразумение целого, но начнем с того, что важно для нас, изучая, чем же является то, что по своей природе производит красоту. Судить о красоте позволяет тебе не мнение, а некое врожденное душам знание. Это явствует из того, что нет никого, кто, видя дурное, безобразное, непристойное, тотчас же не оскорблялся бы и не отвращался. Откуда это чувство души возбуждается и берется, в это я также не буду вдаваться, и из находящегося перед нашими глазами мы рассмотрим только то, что важно для нас. В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что подымает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и тому подобное – такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же искажаются и гибнут. Если мы это поймем, уже нетрудно найти и то, что можно отнимать, прибавлять или менять, особенно в формах или фигурах. Всякое тело состоит из определенных и ему принадлежащих частей. Если ты какую-нибудь часть отнимешь, или сделаешь ее большей или меньшей, или переставишь в неподобающие места, конечно, повредится то, что соответствовало в этом теле изяществу формы. Из этого мы можем заключить, не вдаваясь подробнее в остальное, что существуют три главные вещи, ко-

торыми исчерпывается искомое нами понятие: число, затем то, что мы назовем ограничением, и размещение. Но есть и нечто большее, слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией, которая, без сомнения, есть источник всей прелести и красы. Ведь назначение и цель гармонии – упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что когда гармоничное путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе предстанет перед душою, мы его чувствуем сразу. Ведь от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением. И не столько во всем теле в целом или его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для них обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей. Но об этом довольно. Считая это достаточно уясненным, мы можем сказать так. Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, – отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы. Ее более всего добивается зодчество. Благодаря ей зодчество обретает достоинство, прелесть, вес и становится ценным.

Ж.-Ж. Руссо

Письмо к д'Аламберу о зрелищах

Жан-Жак Руссо (1712–1778) – французский философ, писатель, композитор, родоначальник сентиментализма. В данном сочинении философ критикует как само театральное искусство и зрелища, так и функции, которое оно, с точки зрения просвещенческих мыслителей и художников, должно выполнять – воспитание и исправление нравов.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Какую оценку современному театру дает Руссо?**
- 2. Каким путем, как считается, театр должен воспитывать человека? Почему Руссо не согласен с этой установкой?**

3. Каков действительный эффект театральных зрелищ? Согласны ли вы с позицией автора?

Спрашивать, полезны или вредны зрелища сами по себе, – значит ставить вопрос слишком неопределенно: это значит рассматривать отношение, не определив величин, его составляющих. Зрелища составляются для народа, и только по их воздействию на него можно судить об их абсолютных качествах. <...>

Что касается характера театральных зрелищ, то он определяется доставляемым ими удовольствием, а не пользой. Если польза налицо, тем лучше; но главная цель – понравиться, и, если народ удалось развлечь, цель вполне достигнута. Одно это никогда не позволит предоставить такого рода заведениям все преимущества, на которые они стали бы претендовать, и величайший самообман – видеть в них некий идеал, который невозможно было бы осуществить в жизни, не оттолкнув тех, кого рассчитывали просветить. Вот где источник разнообразия театральных зрелищ, связанного с различием вкуса у разных народов. <...>

Суть в том, чтобы установить, является ли распущенность неотъемлемым свойством проповедуемой на театре морали, неизбежны ли злоупотребления, коренятся ли помехи в самой природе вещей или порождаются причинами, поддающимися устранению.

Вообще говоря, сцена – это картина человеческих страстей, оригинал которой – во всех сердцах; но если бы художник не позаботился о том, чтоб этим страстям польстить, их изображение скоро оттолкнуло бы зрителей, так как им было бы тягостно узнавать самих себя в таком позорном виде. Если же он и рисует некоторые страсти отвратительными, то лишь те, которые составляют удел немногих и сами по себе вызывают естественную ненависть. Так что и тут автор удовлетворяет желания публики; отталкивающие страсти всегда служат для оттенения других, если не более законных, то по крайней мере более привлекательных. Человек, лишенный страстей или всегда над ними господствующий, никому не интересен, и уже замечено, что стоик в трагедии был бы несносен, а в комедии – самое большое – смешон.

Пусть же не приписывают театру способность изменять чувства и нравы: он в состоянии лишь следовать им и украшать их. Автор, решивший вступить в противоречие с господствующим духом, скоро оказался бы автором для одного себя. <...> Из этих предварительных замечаний следует, что театральное зрелище укрепляет национальный характер, усиливает естественные склонности и придает боль-

шую энергию всем страстям. С этой точки зрения можно было бы думать, что, раз это воздействие только усугубляет, но не изменяет установившиеся нравы, драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей. Но даже и тут в первом случае надо бы еще проверить, не перерождается ли страсть, при чрезмерном ее раздражении, в порок. Я знаю: поэтика приписывает театру как раз обратное, то есть очищение страстей через их возбуждение; но я что-то плохо это понимаю. Выходит, что, прежде чем стать сдержанным и благоразумным, надо сперва быть и неистовым, и сумасшедшим? <...> Каким образом картина порождаемых страстями несчастий может вытеснить из нашего сознания картину радостей и восторгов, также ими порождаемых и к тому же разукрашенных авторами для придания пьесе большей привлекательности? Разве не известно, что все страсти – сестры, что довольно одной, чтобы пробудить тысячу других, и что подавлять одну при помощи другой – это верный способ открыть сердце всем остальным? Единственное орудие, которое могло бы служить очищению страстей, – это разум, но, как я уже сказал, на сцене разум не имеет никакого веса. <...>

Итак, совокупность причин, общих и частных, не позволяет довести театральные зрелища до того совершенства, которое считают для них возможным, и мешает им производить то благотворное действие, какого от них, видимо, ждут. Даже если допустить возможность самого высокого совершенства, а народ – как нельзя более благоприятно настроенным, то и при этих условиях действие зрелищ сведется к нулю – за отсутствием средств придать ему обязательность. Мне известны только три орудия, при помощи которых можно влиять на нравы народа: сила закона, власть общественного мнения и привлекательность наслаждения. Закон может предписывать сюжеты, форму пьес, манеру игры, но он не в состоянии заставить публику наслаждаться всем этим. Но закон не имеет никакого доступа в театр, который при наличии малейшего принуждения превратился бы из удовольствия в наказание. (Император Нерон, выступая на сцене в качестве певца, приказывал убивать тех, кто заснет, но даже таким способом он не мог добиться всеобщего внимания, и удовольствие всхрапнуть чуть не стоило жизни Веспасиану. О, благородные артисты Парижской Оперы! Если бы вы обладали императорской властью, меня не мучило бы теперь сознание, что я живу слишком долго!) Общественное мнение не зависит от театра, так как он не только не предписывает законов публике, но сам получает их от нее. Что же касается наслаждения, которое театр может доставить, то все его действие сводится к тому, что оно заставляет нас чаще ходить туда. <...>

Я очень хотел бы, чтоб мне ясно и без лишних слов объяснили, каким образом театр может вызвать в нас чувства, которых мы лишены, и заставлять нас судить о нравственном облике человека иначе, нежели мы судим о нем про себя. До чего все эти глубоко-мысленные претензии наивны и бессмысленны!.. Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращение к злу находится в нас самих, а не в пьесах. Нет такого искусства, которое не порождало бы это влечение. Искусство только хвалится этим. Любовь к прекрасному – столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе; она возникает в нем не в результате театральных постановок; автор не вводит ее туда, а находит ее там; и из этого чистого чувства, которому он угождает, проистекают вызываемые им сладкие слезы. <...>

У театра имеются свои правила, свои принципы, своя мораль, так же как свой язык и своя одежда. Все прекрасно понимают, что нам все это совершенно чуждо, что усваивать добродетели театральных героев было бы так же странно, как говорить стихами и носить римский костюм. Вот на что нужны все эти великие чувства и прославленные принципы, которым воскуряют такой фимиам, – на то, чтобы навсегда вытеснить их на сцену и показать нам добродетель в виде театрального зрелища, способного развлечь публику, но которое нелепо было бы пытаться серьезно перенести в жизнь. Таким образом, наиболее положительное воздействие лучших трагедий состоит в том, чтобы свести все обязанности человека к кое-каким преходящим, бесплодным, не оставляющим следа привязанностям и заставить нас восхищаться нашей собственной храбростью, восхваляя храбрость других, нашей собственной гуманностью, сочувствуя недугам, которые мы могли бы излечить нашей собственной добротой, говоря бедняку: «Помоги вам господь!»

Можно, правда, упростить обстановку, приблизить представление к действительности: но таким способом не исправляют пороки, а живописуют их; обладателю безобразной физиономии она не кажется безобразной. Попытка же исправлять пороки, изображая их в карикатурном виде, ведет к утрате правдоподобия и верности природе, и тогда картина уже не производит действия. Карикатура не делает предметы ненавистными, она делает их только смешными, и отсюда проистекает очень большое затруднение: боязнь насмешки приводит к тому, что пороки перестают пугать, их невозможно исправлять смехом, не поощряя тем самым порок... Потому что добрые не поднимают злых на смех, а уничтожают их своим презрением, и нет ничего менее забавного и способного вызвать смех, чем

негодование добродетели. Наоборот, насмешка – излюбленное оружие порока. Именно при помощи насмешки, нападая на заложенное в глубине наших сердец уважение к добродетели, порок в конце концов гасит любовь к ней.

Таким образом, все заставляет нас отказаться от пустой мысли о совершенстве, которым будто бы обладают зрелища, имеющие целью принести пользу обществу. <...> Но уже в силу своей бесполезности театр, решительно не способный исправлять нравы, очень способен портить их. Потакая всем нашим склонностям, он придает новую силу тем из них, которые над нами господствуют; испытываемые при этом беспрестанные волнения утомляют, ослабляют нас, делая еще более беззащитными перед лицом страстей; а возникающее у нас бесплодное сочувствие добродетели только льстит нашему самолюбию, не принуждая следовать ей. Так что те из моих соотечественников, которые не осуждают театральных зрелищ самих по себе, неправы.

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

И. Кант

Критика способности суждения

Иммануил Кант (1724–1804) – философ, который не только открывает особый период в истории философии, но также является основателем эстетики как самостоятельной науки. Главным трудом в этой области стала его «Критика способности суждения» (1790), в которой исследуются такие эстетические феномены, как прекрасное и возвышенное с точки зрения их восприятия, а также трансцендентальные условия суждения вкуса.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. На какие виды Кант делит философию и какое место в ней занимает эстетика?

2. Дайте определение способности суждения. Какое место среди высших познавательных способностей она занимает? Какие виды способности суждения выделяет Кант? Какой из них связан с эстетикой?

3. Почему прекрасное нельзя свести к полезному, приятному и хорошему/доброму? Почему невозможен объективный принцип красоты?

4. Проанализируйте каждую из четырех дефиниций прекрасного. Что является основанием эстетического удовольствия?

5. Что такое образец и идеал красоты? Почему только человек может быть идеалом красоты? Должен ли идеал быть внешне привлекательным?

6. Что такое субъективная целесообразность и необходимость вкуса?

7. Дайте определение возвышенному. В чем его отличия от прекрасного? Приведите примеры прекрасного и возвышенного в природе и искусстве.

8. Какие виды возвышенного выделяет Кант? Дайте им определения и приведите примеры.

Введение

<...> Понятия природы, содержащие основу для всякого априорно теоретического познания, покоились на законодательстве рассудка. Понятие свободы, содержащее основу для всех априорных чувствен-

но не обусловленных практических предписаний, покоилось на законодательстве разума. Таким образом, помимо того, что обе способности могут быть по своей логической форме применены к принципам, какого бы происхождения эти принципы ни были, каждая из них обладает еще по своему содержанию своим собственным законодательством, над которым (априорно) нет другого и которое поэтому оправдывает деление философии на теоретическую и практическую.

Однако в семействе высших познавательных способностей все-таки существует промежуточное звено между рассудком и разумом. Это – *способность суждения*, которая, как можно предположить по аналогии, также должна содержать если не собственное законодательство, то, во всяком случае, собственный принцип обнаружения законов, правда, принцип, лишь априорно субъективный; и хотя этому принципу не дана в качестве его области определенная сфера предметов, он все-таки может иметь какую-либо почву с определенными свойствами, для которых значим лишь этот принцип.

<...> Ибо все силы или способности души могут быть сведены к трем, которые далее нельзя вывести из общего основания; это *способность познания, чувство удовольствия и неудовольствия и способность желания*. Для способности познания законодателем только рассудок, если эта способность (как и должно быть, когда она рассматривается сама по себе, без смешения со способностью желания) соотносится в качестве способности *теоретического познания* с природой, лишь по отношению к которой как явлению мы можем устанавливать законы посредством априорных понятий природы, представляющих собой, собственно говоря, чистые понятия рассудка. Для способности желания как высшей способности в соответствии с понятием свободы априорно законодателем только разум (в котором только и имеется это понятие). Однако между способностью познания и способностью желания находится чувство удовольствия, так же, как между рассудком и разумом способность суждения. Поэтому пока следует по крайней мере предположить, что способность суждения также содержит для себя априорный принцип, а поскольку со способностью желания необходимо связано удовольствие или неудовольствие (предшествуют ли они как в низшей степени этой способности ее принципу или, как в высшей, следуют только из его определения моральным законом), она также будет способствовать переходу чистых познавательных способностей, то есть переходу от области понятий природы к области понятия свободы, подобно тому как в логическом применении она делает возможным переход от рассудка к разуму.

Следовательно, хотя философия может быть разделена только на две главные части, теоретическую и практическую, хотя все, что мы хотели бы сказать о собственных принципах способности суждения, должно быть отнесено в ней к теоретической части, то есть к познанию разумом согласно понятиям природы, все-таки критика чистого разума, которая прежде чем приступить к осуществлению системы должна установить все это для ее возможности, состоит из трех частей: критики чистого рассудка, критики чистой способности суждения и критики чистого разума; эти способности названы чистыми потому, что они априорно законодательны.

Способность суждения вообще есть способность мыслить особенное как подчиненное общему. Если общее (правило, принцип, закон) дано, то способность суждения, которая подводит под него особенное (и в том случае, если она в качестве трансцендентальной способности суждения априорно указывает условия, при которых только и может быть совершено это подведение) есть *определяющая* способность суждения; если же дано только особенное, для которого способность суждения должна найти общее, то эта способность есть *рефлектирующая* способность суждения.

Определяющая способность суждения лишь подводит особенное под общие трансцендентальные законы, которые дает рассудок, закон предписан ей априорно, и ей не нужно самой измышлять закон, чтобы подчинить особенное в природе общему. <...> Следовательно, рефлектирующая способность суждения, которой надлежит подниматься от особенного в природе к общему, нуждается в принципе – из опыта она его заимствовать не может, так как именно этот принцип должен обосновать единство всех эмпирических принципов, подчиненных также эмпирическим, но более высоким принципам, другими словами, возможность их систематического подчинения друг другу. Подобный трансцендентальный принцип рефлектирующая способность суждения может дать себе как закон только сама; она не может взять его извне (так как в этом случае она была бы определяющей способностью суждения) или предписывать его природе, ибо рефлексия о законах природы соотнобразится с природой, а не природа с условиями, согласно которым мы пытаемся получить совершенно случайное в отношении этих условий понятие о ней. <...>

Трансцендентальный принцип – это принцип, посредством которого представляется априорное общее условие, единственно допускающее, чтобы вещи могли стать объектами нашего *познания*. <...> Следовательно, способность суждения также имеет априорный принцип для возможности природы, но лишь в субъективном

отношении, в себе, посредством чего она предписывает не природе (как автономии), а самой себе (как геавтономии) закон для рефлексии о природе, закон, который можно назвать *законом спецификации природы* в отношении ее эмпирических законов; способность суждения априорно не познает его в природе, а принимает ради возможности для нашего рассудка постичь порядок в делении, которому она подвергает свои общие законы, когда хочет подчинить им многообразие частных законов. <...>

То, что в представлении об объекте чисто субъективно, то есть составляет его отношение к субъекту, есть эстетическое свойство представления; но то, что служит или может быть применено в нем для определения предмета (для познания), есть его логическая значимость. В познании предмета чувств оба отношения встречаются. <...> *Ощущение* (здесь внешнее) также выражает лишь субъективное в наших представлениях о вещах вне нас, но в сущности материальное (реальное) в них (посредством чего дается нечто существующее), так же как пространство выражает лишь априорную форму возможности их созерцания; однако и это ощущение используется для познания объектов вне нас.

То субъективное в представлении, которое *не может стать частью познания*, есть связанное с этим представлением *удовольствие* или *неудовольствие*; посредством того и другого я ничего не познаю в предмете представления, хотя они и могут быть действием какого-либо познания. Целесообразность вещи... также не составляет свойство самого объекта (ибо она не может быть воспринята), хотя и может быть выведена из познания вещей. Следовательно, целесообразность, которая предшествует познанию объекта, более того, непосредственно связывается с представлением об объекте без желания использовать его для познания, есть то субъективное в представлении, которое не может стать частью познания. Следовательно, в таком случае предмет называется целесообразным лишь потому, что представление о нем непосредственно связано с чувством удовольствия; и само это представление есть эстетическое представление о целесообразности. <...>

Рассудок априорно устанавливает законы для природы как объекта чувств в целях ее теоретического познания в возможном опыте. Разум априорно устанавливает законы для свободы и ее собственной каузальности в качестве сверхчувственного в субъекте в целях безусловного практического познания. Область понятия природы под одним законодательством и область понятия свободы под другим полностью обособлены друг от друга глубокой пропастью, отделяющей

сверхчувственное от явлений и не допускающей взаимного влияния, которое они сами по себе (каждая в соответствии со своим основным законом) могли бы оказывать друг на друга. Понятие свободы ничего не определяет в теоретическом познании природы; понятие природы также ничего не определяет в практических законах свободы, поэтому перекинуть мост от одной области к другой невозможно.

<...> Действие в соответствии с понятием свободы есть конечная цель, которая (или ее явление в чувственном мире) должна существовать; для чего и предполагается условие ее возможности в природе (субъекта в качестве чувственного существа, то есть в качестве человека). То, что априорно и безотносительно к практическому предполагает это условие, способность суждения, дает в понятии целесообразности природы опосредствующее понятие между понятиями природы и понятием свободы, которое делает возможным переход от чистого теоретического разума к чистому практическому разуму, от закономерности согласно понятиям природы к конечной цели согласно понятию свободы, ибо тем самым познается возможность конечной цели, которая может стать действительной только в природе и в соответствии с ее законами. <...>

Аналитика прекрасного

Чтобы определить, прекрасно нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом для познания посредством рассудка, а с субъектом и испытываемым им чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, связанного с рассудком). Следовательно, суждение вкуса не есть познавательное суждение, тем самым оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым понимают то суждение, определяющее основание которого может быть только субъективным. <...>

Здесь представление полностью соотносится с субъектом, а именно с его жизненным чувством, которое называется чувством удовольствия или неудовольствия и обосновывает совершенно особую способность различения и суждения, ничего не прибавляющую к познанию и лишь сопоставляющую данное представление в субъекте со способностью представлений в целом; душа ее осознает, чувствуя свое состояние. <...>

Интересом называется благорасположение, которое мы испытываем от представления о существовании какого-либо предмета. Поэтому интерес всегда одновременно имеет отношение к способности желания либо как ее определяющее основание, либо, во всяком случае, как необходимо связанный с ее определяющим основани-

ем. Однако, когда вопрос заключается в том, прекрасно ли нечто, мы не хотим знать, имеет ли – может ли иметь – значение для нас или кого-нибудь другого существование вещи; мы хотим только знать, как мы судим о ней, просто рассматривая ее (созерцая ее или рефлектируя о ней). <...> Каждый согласится, что суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Для того чтобы выступать судьей в вопросах вкуса, надо быть совершенно незаинтересованным в существовании вещи, о которой идет речь, и испытывать к этому полное безразличие.

Приятно то, что нравится чувствам в ощущении. Всякое благорасположение (как говорят или думают) уже само есть ощущение (удовольствия). <...> Это удовольствие было бы вызвано тем, что приятно в ощущении своего состояния; а так как в конечном итоге всякое использование наших способностей должно быть направлено на практическое и соединяться в нем как в своей цели, то оценка нашими способностями вещей и их значения должна была бы зависеть лишь от удовольствия, которое эти вещи обещают. <...>

То, что мое суждение о предмете, когда я признаю его приятным, выражает заинтересованность в нем, ясно уже из того, что посредством ощущения оно возбуждает желание обладать такого рода предметами, следовательно, благорасположение предполагает не просто суждение о предмете, а отношение его существования к моему состоянию в той мере, в какой оно аффицировано подобным объектом. <...>

Хорошо то, что нравится посредством разума через понятие. Мы называем *хорошим* для *чего-нибудь* (полезным) то, что нравится только как средство; *хорошим самим по себе* – что нравится как таковое. В том и другом случае всегда присутствует понятие цели, тем самым отношение разума к (по крайней мере возможному) волеию, следовательно, благорасположение к существованию объекта или действия то есть интерес.

Для того чтобы считать нечто хорошим, я всегда должен знать, каким должен быть предмет, то есть иметь о нем понятие. Для того чтобы находить что-либо прекрасным, в этом нет необходимости. Цветы, свободные зарисовки, без всякой цели сплетающиеся в виде листовного орнамента линии ничего не означают, не зависят от какого-либо определенного понятия и все-таки нравятся. Благорасположение к прекрасному должно зависеть от рефлексии о предмете, которая ведет к какому-либо понятию (не известно к какому) и отличается этим и от приятного, полностью основанного на ощущении. <...>

Приятное отличают от хорошего даже в самой простой обыденной речи. Так, блюдо, которое посредством добавления пряностей и других приправ возбуждает аппетит, не задумываясь, признают приятным, указывая вместе с тем на то, что оно нехорошо; ибо хотя непосредственно оно *нравится* чувствам, но опосредствованно, то есть рассмотренное разумом, который предвидит последствия, оно не нравится. Это различие можно заметить даже в суждении о здоровье. Каждому, кто им обладает, оно непосредственно приятно (по крайней мере негативно как отсутствие телесных страданий). Но для того чтобы назвать его хорошим, его надо с помощью разума направить на цели, то есть рассматривать как такое состояние, которое позволяет нам совершить все наши дела. <...>

Однако, невзирая на все различие между приятным и хорошим, они сходны в том, что всегда связаны с интересом к своему предмету; и это относится не только к приятному и опосредствованно хорошему (полезному), которое нравится мне как средство для чего-либо приятного, но и к полностью и во всех отношениях хорошему, а именно к морально доброду, в котором заключен высший интерес. Ибо доброе есть объект воли (то есть определенной разумом способности желания). Но хотеть что-либо и испытывать к его существованию благорасположение, то есть ощущать к нему интерес, тождественно.

<...> Напротив, суждение вкуса чисто *созерцательно*, то есть оно индифферентно по отношению к существованию предмета и связывает его свойства лишь с чувством удовольствия и неудовольствия. Но само это созерцание также не направлено на понятие, ибо суждение вкуса не есть познавательное суждение (ни теоретическое, ни практическое) и поэтому оно не *основано* на понятиях и *не имеет их своей целью*.

Следовательно, приятное, прекрасное, доброе обозначают три различных отношения представления к чувству удовольствия и неудовольствия, на основании которого мы отличаем друг от друга предметы или способы представлений... Приятное ощущают и неразумные животные, красота значима только для людей, то есть животных существ, обладающих, однако, разумом, но для них не в качестве только разумных существ (например, духов), но и в качестве существ, обладающих животной природой; доброе же значимо для всех разумных существ вообще... Можно сказать: из всех этих трех видов благорасположения лишь благорасположение к прекрасному есть единственное незаинтересованное и свободное, ибо оно не вызывается интересом – ни интересом чувств, ни интересом разума. <...>

Пояснение прекрасного, выведенное из первого момента:

Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления посредством благорасположения или отсутствия его, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого благорасположения называется прекрасным.

<...> Сознывая, что благорасположение к предмету лишено для него всякого интереса, человек сочтет, что в этом предмете должно заключаться основание благорасположения для каждого. Поскольку оно не основано на какой-либо склонности субъекта (или на каком-либо другом продуманном интересе) и тот, кто высказывает суждение о благорасположении к этому предмету, чувствует себя совершенно свободным, он не может обнаружить какие-либо частные условия в качестве оснований для благорасположения, присущие только ему как субъекту, и должен поэтому считать, что оно основано на том, что он может предположить и у другого, следовательно, должен верить, что обладает достаточным основанием допускать наличие подобного благорасположения у каждого. Поэтому он говорит о прекрасном так, будто красота есть свойство предмета и суждение о ней есть логическое суждение (познание объекта посредством понятий о нем); между тем это лишь эстетическое суждение и содержит только отношение представления о предмете к субъекту; сходство его с логическим суждением в том, что оно позволяет предположить его значимость для каждого. <...> Следовательно, суждению вкуса, вынося которое мы сознаем, что оно свободно от всякого интереса, должно быть присуще притязание на значимость для каждого, но не на всеобщность, направленную на объекты, другими словами, с суждением вкуса должно быть связано притязание на субъективную всеобщность.

Применительно к *приятному* каждый довольствуется тем, что его суждение, которое он, говоря, что некий предмет ему нравится, основывает на своем личном качестве, ограничено его личностью. Поэтому, если он говорит, что канарское вино приятно, и его поправляют, напоминая, что следовало бы сказать: оно приятно *мне*, – он легко соглашается, и это относится не только к тому, что ощущается языком, небом и гортанью, но и ко всему тому, что может быть приятно взору и слуху каждого. <...> Совершенно иначе обстоит дело, когда речь идет о прекрасном. Смешно было бы (как раз наоборот), если бы человек, полагающий, что обладает хорошим вкусом, пытался оправдать свое суждение о предмете (о здании, которое мы видим, о платье, которое он носит, о концерте, который мы слушаем, о стихотворении, которое надлежит оценить), говоря: этот предмет *прекрасен для меня*. Ибо он не должен называть предмет *прекрас-*

ным, если этот предмет нравится только ему. Многое может быть привлекательным и приятным для него – это никого не касается; но, называя что-либо прекрасным, он предполагает, что другие испытывают к этому такое же благорасположение; он выносит в данном случае не только собственное суждение, но суждение каждого и говорит о красоте так, будто она есть свойство вещей. Утверждая, что *вещь* прекрасна, он не потому рассчитывает на согласие других с его суждением о благорасположении, что неоднократно убеждался в их согласии с ним, – он *требует* этого согласия от них, порицая их, если они судят иначе, и объявляя, что у них нет вкуса, который им надлежало бы иметь. Поэтому в данном случае нельзя говорить, что у каждого свой особый вкус. <...> Суждения о добром также с полным правом притязают на значимость для каждого, однако доброе представляется объектом всеобщего благорасположения только *посредством понятия*, что отсутствует в приятном и в прекрасном.

<...> Здесь прежде всего следует заметить, что всеобщность, основанная не на понятиях объекта (хотя бы только эмпирических), вообще есть не логическая, а эстетическая всеобщность, то есть содержит не объективное, а только субъективное количество суждения, для которого я пользуюсь выражением *общезначимость* – оно обозначает значимость отношения представления не к познавательной способности, а к чувству удовольствия и неудовольствия для каждого субъекта. (Этим же выражением можно пользоваться и для обозначения логического количества суждения, если при этом указать, что эта общезначимость, в отличие от чисто субъективной, которая всегда эстетическая, *объективна*.)

Объективно общезначимое суждение всегда также и субъективно, то есть, если суждение значимо для всего, что подчинено данному понятию, оно значимо и для каждого, кто представляет себе предмет посредством этого понятия. Однако от *субъективной*, то есть эстетической *общезначимости*, которая не основана на понятии, нельзя умозаключать к логической, ибо суждения этого типа совсем не направлены на объект. Именно поэтому и эстетическая всеобщность, приписываемая суждению, должна быть всеобщностью особого рода, так как она не связывает предикат прекрасного с понятием *объекта*, рассмотренного во всей его логической сфере, и все-таки распространяет этот предикат на всю сферу тех, кто *выносит суждение*.

В отношении логического количества все суждения вкуса суть *единичные* суждения. Ибо поскольку я непосредственно связываю предмет с моим чувством удовольствия и неудовольствия и делаю это не посредством понятий, то эти суждения не могут обладать

количеством объективно общезначимых суждений; хотя, если единичное представление об объекте суждения вкуса в соответствии с условиями, которые его определяют, превращается посредством сравнения в понятие, из этого может получиться логическое общее суждение. <...>

Следовательно, в основе суждения вкуса должна лежать в качестве субъективного условия и иметь своим следствием удовольствие от предмета способность всеобщей сообщаемости душевного состояния при данном представлении. Однако всеобщее сообщено может быть только познание и представление, поскольку оно относится к познанию. Ведь только в этом случае представление объективно и обладает всеобщей точкой отсчета, с которой вынуждена согласоваться способность представления всех. Если определяющее основание суждения об этой всеобщей сообщаемости представления надлежит мыслить только субъективно, то есть без понятия о предмете, оно может быть только тем душевным состоянием, которое встречается при отношении способностей представления друг к другу, поскольку они соотносят данное представление с *познанием вообще*.

Познавательные способности, которые вводятся в действие посредством этого представления, пребывают в свободной игре, так как никакое определенное понятие не ограничивает их особым правилом познания. Следовательно, душевное состояние в этом представлении должно быть состоянием, вызванным чувством свободной игры способностей представления при данном представлении для познания вообще. Чтобы представление, посредством которого дается предмет, привело к познанию, необходимо *воображение* для объединения многообразного в созерцании и *рассудок* для единства понятия, соединяющего эти представления. Это состояние *свободной игры* познавательных способностей при представлении, посредством которого дается предмет, должно быть всеобщим сообщаемым, ибо познание в качестве определения объекта, с которым должны (в каком бы то ни было субъекте) согласоваться данные представления, есть единственный способ представления, который значим для всех. <...>

Это чисто субъективное (эстетическое) суждение о предмете или о представлении, посредством которого дан предмет, предшествует удовольствию от него и служит основанием этого удовольствия от гармонии познавательных способностей; на этой всеобщности субъективных условий суждения о предметах только и основана всеобщая субъективная значимость благорасположения, которое мы связываем с представлением о предмете, называемом нами прекрасным. <...>

Суждение же вкуса определяет объект независимо от понятий, применительно к благорасположению и предикату прекрасного. Следовательно, названное субъективное единство отношения может быть обнаружено только ощущением. Оживление обеих способностей (воображения и рассудка) для неопределенной, но все же согласованной посредством импульса данного представления деятельности, а именно той, которая необходима для познания вообще, есть ощущение, чью всеобщую сообщаемость постулирует суждение вкуса. <...>

Пояснение прекрасного, выведенное из второго момента

Прекрасно то, что нравится всем без понятия.

<...> Цель – это предмет понятия, поскольку понятие рассматривается как причина предмета (как реальное основание его возможности); каузальность же *понятия* по отношению к его *объекту* есть целесообразность. Следовательно, там, где не только познание предмета, но и самый предмет (его форма или существование) как действие мыслится возможным только посредством понятия этого действия, там мыслят цель. <...>

Целесообразными объект, душевное состояние или поступок называются даже в том случае, если их возможность не обязательно предполагает представление о цели, просто потому, что объяснить и постигнуть их возможность мы можем только в том случае, если полагаем в качестве их основы каузальность согласно целям, то есть волю, которая установила их именно такими по представлению некоего правила. Следовательно, целесообразность может быть и без цели, если причиной этой формы мы не полагаем некую волю, но объяснить невозможность мы можем только в том случае, если выводим ее из воли. <...>

Всякая цель, если она рассматривается как основа благорасположения, всегда связана с интересом в качестве определяющего основания суждения о предмете удовольствия. Следовательно, в основе суждения вкуса не может лежать субъективная цель; но и представление об объективной цели, то есть о возможности самого предмета в соответствии с принципами целевой связи, тем самым и понятие о добром, не может определить суждение вкуса, ибо оно – суждение эстетическое, а не познавательное и, следовательно, касается не *понятия* о свойствах предмета и его внутренней или внешней возможности посредством той или иной причины, а только отношения способностей представления друг к другу, поскольку они определяются представлением.

<...> Только субъективная целесообразность в представлении о предмете без какой-либо (объективной или субъективной) цели,

другими словами, только форма целесообразности в представлении, посредством которого нам *дается* предмет, может – поскольку мы осознаем ее – вызвать благорасположение, рассматриваемое нами без понятия, как вообще сообщаемое, следовательно, служить определяющим основанием суждения вкуса.

Априорно установить связь между чувством удовольствия и не-удовольствия как действия и каким-либо представлением (ощущением или понятием) как его причины совершенно невозможно, ибо это было бы каузальным отношением, которое (в предметах опыта) всегда может быть познано только апостериорно и посредством самого опыта. <...> Сознание чисто формальной целесообразности в игре познавательных способностей субъекта при представлении, посредством которого дается предмет, само есть удовольствие; ибо это сознание содержит определяющее основание деятельности субъекта, направленной на оживление его познавательных способностей, следовательно, содержит внутреннюю каузальность (которая целесообразна) по отношению к познанию вообще, но при этом она не ограничена определенным познанием, тем самым содержит только форму субъективной целесообразности представления в эстетическом суждении. <...>

Всякий интерес вредит суждению вкуса и лишает его беспристрастности, особенно если этот интерес не предпосылает целесообразность чувству удовольствия, как это делает интерес разума, а основывает ее на нем; последнее всегда происходит в эстетическом суждении, поскольку что-либо радует или печалит. <...> Вкус, которому для благорасположения необходима примесь *привлекательного* и *трогательного*, тем более если он превращает их в критерий своего одобрения, всегда еще варварский.

<...> Суждение вкуса, на которое привлекательность и трогательность не оказывают влияния (хотя они и могут быть связаны с благорасположением к прекрасному), которое, следовательно, имеет своим определяющим основанием только целесообразность формы, есть *чистое суждение вкуса*.

Объективная целесообразность может быть либо внешней, то есть *полезностью* предмета, либо внутренней, то есть его *совершенством*. <...> Формальное в представлении о вещи, то есть согласованность многообразного в едином (без определения того, чем оно должно быть), само по себе не дает никакого познания объективной целесообразности, ибо, поскольку здесь абстрагируются от этого единого *как цели* (от того, чем вещь должна быть), в душе созерцающего остается только субъективная целесообразность пред-

ставлений; она указывает, правда, на известную целесообразность состояния представлений в субъекте и на приятное допущение этого состояния, вызванное тем, что воображение схватывает данную форму, но не свидетельствует о совершенстве какого-либо объекта, который мыслится здесь не посредством понятия цели. <...>

Суждение вкуса есть эстетическое суждение, то есть такое, которое покоится на субъективных основаниях и определяющим основанием которого не может быть понятие, тем самым и понятие определенной цели. <...>

Объективного правила вкуса, которое посредством понятий определило бы, что прекрасно, быть не может. Ибо всякое суждение из этого источника есть суждение эстетическое, то есть его определяющим основанием служит чувство субъекта, а не понятие объекта. Искать принцип вкуса, который посредством определенных понятий давал бы общий критерий прекрасного, – бесплодное занятие, ибо то, что ищут, невозможно и само по себе противоречиво.

<...> Считают, что некоторые продукты вкуса могут служить *образцом*; это не значит, что вкус может быть обретен посредством подражания другим. Ибо вкус должен быть своей собственной способностью; тот же, кто подражает образцу, обнаруживает, если ему удастся его воспроизвести, умение, однако вкус обнаруживает лишь постольку, поскольку он способен судить об этом образце. Из этого следует, что высший образец, первообраз вкуса, есть лишь идея, которую каждый должен создать в себе самом и, исходя из которой, ему надлежит судить обо всем, что есть объект вкуса, что служит примером суждения вкуса и даже о вкусе каждого. *Идея* означает, собственно говоря, понятие разума, а *идеал* – представление о единичном существе как адекватном идее. Поэтому прообраз вкуса, который основан на неопределенной идее разума о некоем максимуме, но может быть тем не менее представлен не посредством понятий, а лишь в единичном изображении, лучше называть идеалом красоты; мы им, правда, не обладаем, но стремимся создать его в себе. Однако этот идеал красоты будет лишь идеалом воображения именно потому, что он основан не на понятиях, а на изображении; способность же изображать есть воображение.

<...> Лишь то, что имеет цель своего существования в самом себе, лишь *человек*, который способен сам определять посредством разума свои цели или, если он должен брать их из внешнего восприятия, все-таки может сопоставить их с существенными, всеобщими целями, а затем судить об этом сопоставлении с ними эстетически, – только *человек*, следовательно, способен быть идеалом *красоты*, так же как

человечество в его лице в качестве интеллигенции единственно среди всех предметов мира способно быть идеалом *совершенства*.

Однако для этого необходимы два момента: *во-первых*, эстетическая *идея нормы*, которая есть единичное созерцание (воображения); она служит критерием суждения о человеке как предмете, принадлежащем к особому виду животных; *во-вторых*, *идея разума*, которая превращает цели человечества, в той мере, в какой они не могут быть представлены чувственно, в принцип суждения об образе человека; посредством этого суждения в явлении открываются цели человечества как его действие. <...>

От *идеи нормы* прекрасного отличен его *идеал*, который в соответствии с уже приведенными основаниями можно обрести лишь в *образе человека*. Здесь идеал состоит в выражении *нравственного*, без чего предмет не мог бы нравиться всем, причем позитивно (а не только негативно по своему изображению в соответствии со школьными правилами). Правда, зримое выражение нравственных идей, которые внутренне властвуют над человеком, может быть взято только из опыта; однако для того, чтобы сделать зримым в телесном выражении (как действия внутреннего мира) их связь со всем тем, что наш разум сочетает с нравственно добрым в идее высшей целесообразности, – доброту души, чистоту, силу или спокойствие и т. д., – необходимо, чтобы тот, кто хочет хотя бы только судить о них, а тем более выразить их, был способен соединить чистые идеи разума с большой силой воображения. <...>

Пояснение прекрасного, выведенное из третьего момента

Красота есть форма *целесообразности* предмета, воспринимаемая в нем без *представления* о цели.

О каждом представлении я могу сказать: *возможно* по крайней мере, что оно (в качестве познания) связано с удовольствием. О том, что я называю *приятным*, я говорю, что оно *действительно* доставляет мне удовольствие. О *прекрасном* же думают, что оно имеет *необходимое* отношение к благорасположению. Эта необходимость особого рода: не теоретическая объективная необходимость, когда априорно можно знать, что каждый *почувствует* такое благорасположение к предмету, названному мною прекрасным; и не практическая необходимость, когда посредством понятий чистой воли разума, служащей свободно действующим существам правилом, это есть необходимое следствие объективного закона и означает только, что мы должны просто (без какого-либо намерения) действовать определенным образом... Поскольку эстетическое суждение не есть объективное и познавательное суждение, эта необ-

ходимость не может быть выведена из определенных понятий, и, следовательно, она не аподиктична. Тем более она не может быть выведена из всеобщности опыта (из общего согласия в суждениях о красоте данного предмета). Ибо дело не только в том, что опыт вряд ли дал бы нам достаточное число подтверждений, но и в том, что на основе эмпирических суждений не может быть выведено понятие необходимости этих суждений.

Суждение вкуса предполагает согласие каждого; тот, кто называет что-либо прекрасным, считает, что каждый *должен* одобрить предлежащий предмет и также назвать его прекрасным. Следовательно, *долженствование* в эстетическом суждении, даже при наличии всех данных, которые требуются для суждения, высказывается лишь условно. <...>

Если бы суждения вкуса располагали (подобно познавательным суждениям) определенным объективным принципом, тогда тот, кто выносит их по этому принципу, притязал бы на безусловную необходимость своего суждения. Если бы они были вообще лишены принципа, подобно суждениям чувственного вкуса, мысль об их необходимости вообще никому не приходила бы в голову. Следовательно, они должны располагать субъективным принципом, который только посредством чувства, а не посредством понятий, но все же общезначимо, определяет, что нравится и что не нравится. Подобный принцип можно рассматривать лишь как *общее чувство*, существенно отличающееся от здравого рассудка,.. так как рассудок выносит суждения не на основании чувства, а всегда на основании понятий, хотя обычно только в качестве смутно представляемых принципов.

Следовательно, только допуская, что подобное общее чувство существует (под ним мы понимаем не внешнее чувство, а действие, проистекающее из свободной игры наших познавательных способностей), только, повторяю, допуская наличие подобного общего чувства, может быть вынесено суждение вкуса. <...>

Во всех суждениях, в которых мы признаем что-либо прекрасным, мы никому не позволяем придерживаться иного мнения, несмотря на то, что основываем наше суждение не на понятиях, а только на нашем чувстве; следовательно, полагаем его в основу суждения не как частное, а как общее чувство. Это общее чувство не может быть для данной цели основано на опыте, ибо оно хочет давать право на суждения, в которых содержится долженствование; оно не гласит: с нашим суждением *будет* согласен каждый; оно гласит: каждый *должен* согласиться с ним. <...> Хотя этот принцип лишь субъективен, он признается субъективно-всеобщим (необходимой для каждо-

го идеей), и в той мере, в какой речь идет о единодушии различных лиц, выносящих суждения, он может, подобно объективному принципу, требовать всеобщего одобрения, если только при этом быть уверенным, что подведение под принцип совершенно правильно.

Эта неопределенная норма общего чувства действительно нами предполагается, что доказывается нашим притязанием на право выносить суждения вкуса. <...>

Пояснение прекрасного, выведенное из четвертого момента

Прекрасно то, что без понятия признается предметом *необходимого* благорасположения.

<...> Вкус есть способность судить о предмете в его отношении со *свободной закономерностью* воображения. Поскольку в суждении вкуса воображение должно рассматриваться в его свободе, оно берется не как репродуктивное, подчиненное законам ассоциации, а как продуктивное и самостоятельное. <...>

Вряд ли человеку нужен вкус, чтобы почувствовать большее благорасположение к кругу, чем к небрежному наброску, к равнобедренному и равноугольному четырехугольнику – большее, чем к косоугольному, неравнобедренному, как бы скрюченному; для этого достаточен обычный рассудок и совсем не нужен вкус. <...>

Все жестко правильное (приближающееся к математической правильности) содержит нечто противное вкусу: оно неспособно длительно занимать нас и, если оно явно не связано по своему намерению с познанием или определенной практической целью, вскоре наводит скуку. Напротив, то, чем воображение может играть непреднамеренно и целесообразно, всегда остается для нас новым и не надоедает. <...> Природа, расточительная там в своем многообразии до пышности, не подчиненная никаким искусственным правилам, могла бы постоянно служить пищей его вкусу. Даже пение птиц, которое невозможно свести к каким-либо правилам музыки, содержит как будто большую свободу, а поэтому и в большей мере услаждает вкус, чем послушное всем правилам музыкального искусства пение людей, ибо последнее при частом и длительном повторении надоедает. <...>

Аналитика возвышенного

Общность прекрасного и возвышенного состоит в том, что оба они нравятся сами по себе. А также в том, что оба они предполагают не чувственное и не логически определяющее суждение, а суждение рефлексии. <...> Поэтому оба суждения единичны, и тем не менее объ-

являют себя общезначимыми для каждого субъекта, хотя они и притягают только на чувство удовольствия, а не на познание предмета.

Однако бросаются в глаза и серьезные различия между прекрасным и возвышенным. Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено и в бесформенном предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется безграничность, к которой тем не менее примысливается ее тотальность; таким образом, прекрасное служит, по-видимому, для изображения неопределенного понятия рассудка, возвышенное – для такого же понятия разума. Следовательно, в первом случае благорасположение связано с представлением о качестве, во втором – с представлением о количестве. Вторым видом благорасположения сильно отличается от первого и по своему характеру; если первое (прекрасное) ведет непосредственно к усилению жизнедеятельности и поэтому может сочетаться с привлекательностью и с игрой воображения, то второе (чувство возвышенного) есть удовольствие, которое возникает лишь опосредствованно, а именно порождается чувством мгновенного торможения жизненных сил и следующего за этим их приливом, таким образом, вызывая растроганность, оно не игра, а серьезное занятие воображения. Поэтому возвышенное и несовместимо с привлекательностью; и поскольку душа не просто притягивается к предмету, но и отталкивается им, в благорасположении к возвышенному содержится не столько позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия.

<...> Мы можем только сказать, что предмет пригоден для изображения возвышенного, которое может быть обнаружено в душе; ибо возвышенное в собственном смысле слова не может содержаться ни в одной чувственной форме и относится лишь к идеям разума; хотя соответствующее им изображение невозможно, они именно вследствие этого несоответствия, которое может быть изображено чувственно, возбуждаются и проникают в душу. Так, огромный, разбушевавшийся океан не может быть назван возвышенным; его вид ужасен. И душа должна быть уже полна рядом идей, чтобы в подобном созерцании проникнуться чувством, которое само возвышенно; она побуждается оставить чувственность и заняться идеями, содержащими более высокую целесообразность. <...>

Возвышенным мы называем то, что абсолютно велико. Однако быть большим и быть величиной – совершенно разные понятия. Одно дело просто сказать: нечто велико, и совсем другое сказать, что оно абсолютно велико. Второе есть то, что велико сверх всякого сравнения.

<...> Однако поскольку суждением, которым нечто просто обозначается как большое, утверждается не только, что предмет имеет величину, но эта величина рассматривается как превосходящая величину многих других предметов того же рода, хотя определение этого превосходства и не дается, то в основу его полагается масштаб, который, как считают, может быть принят в качестве такового каждым; однако этот масштаб пригоден не для логического (математически определенного), а только для эстетического суждения о величине, ибо он лишь субъективно положен в качестве масштаба в основу суждения, рефлектирующего о величине. Этот масштаб может быть, впрочем, и эмпирическим, как, например, средний рост знакомых нам людей, средняя величина животных известного рода, деревьев, домов, гор и т. п.; он может быть и априорно данным масштабом, который из-за недостатков выносящего суждение субъекта ограничен субъективными условиями изображения *in concrete*, например, в области практического – величина какой-либо добродетели или свободы и справедливости в какой-либо стране, в области теоретической – степень правильности или неправильности произведенного наблюдения или измерения и т. д. <...>

Если же мы называем что-либо не просто большим, но совершенно, абсолютно, для любого намерения (вне всякого сравнения) большим, то есть возвышенным, то скоро становится ясно, что мы позволяем искать соответствующий ему масштаб не вне его, а только в нем. Перед нами величина, равная лишь самой себе. Из этого следует, что возвышенное надо искать не в вещах природы, а только в наших идеях...

Это объяснение может быть выражено и таким способом: возвышенно то, в сравнении с чем все остальное мало. Из этого очевидно, что в природе не может быть ничего, каким бы большим мы его ни считали, что, рассмотренное в другом отношении, не могло бы быть сведено к бесконечно малому; и наоборот, – ничего столь малого, что в сравнении с еще меньшими масштабами не выросло бы для нашего воображения в мировую величину. <...>

Следовательно, к предыдущим формулам объяснения возвышенного мы можем добавить следующее: возвышенно то, одна возможность мыслить которое доказывает способность души, превосходящую любой масштаб чувств.

Определение величины посредством числовых понятий (или их знаков в алгебре) есть математическое определение, определение их величины просто в созерцании (по глазомеру) есть определение эстетическое. <...> Для математического определения величины не существует наибольшего (ибо сила чисел уходит в бесконечность), но

для эстетического определения величины наибольшее существует, и о нем я говорю: если оно рассматривается как абсолютная мера, больше которой субъективно (для субъекта, выносящего суждение) быть не может, оно содержит в себе идею возвышенного и создает ту растроганность, которую неспособно создать математическое определение величин посредством чисел (разве что в той мере, в какой эстетическая основная мера сохраняется живой в воображении); математическое определение всегда изображает лишь относительную величину посредством сравнения ее с другими величинами того же рода, эстетическое же определение – величину абсолютную, в той степени, в которой душа способна схватить ее в созерцании. <...>

Бесконечное велико абсолютно (не только сравнительно). В сравнении с ним все остальное (из величин того же рода) мало. Но – и это самое главное – даже только возможность мыслить его как целое свидетельствует о такой способности души, которая превосходит все масштабы чувств. Ибо для этого потребовалось бы соединение, которое предоставляло бы в качестве единицы масштаб, имеющий определенное, выраженное в числах отношение к бесконечному, что невозможно. Для того чтобы суметь хотя бы мыслить без противоречия бесконечное, человеческой душе требуется способность, которая сама должна быть сверхчувственной. Ибо только посредством такой способности и ее идеи ноумена, который сам не допускает созерцания, но положен в основу созерцания мира как явления в качестве субстрата, бесконечное чувственного мира целиком охватывается в чистом интеллектуальном определении величины под понятием, хотя и в математическом определении посредством числовых понятий оно никогда не может мыслиться целиком. <...>

Следовательно, возвышенна природа в тех ее явлениях, созерцание которых заключает в себе идею ее бесконечности. Это возможно лишь при несоизмерности даже величайшего стремления нашего воображения определить величину предмета. <...>

Примерами математически возвышенного в природе при ее созерцании могут служить все те случаи, когда воображению в качестве меры (для сокращения числовых рядов) дается не большее числовое понятие, а большая единица. Дерево, которое мы определяем в сравнении с человеческим ростом, дает масштаб для определения величины горы; а если такая гора высотой, скажем, с милю, она может служить единицей для числа, выражающего величину диаметра земного шара, чтобы сделать его наглядным; диаметр же земного шара может служить такой единицей для известной нам планетной системы; планетная система – для системы Млечного Пути и неизме-

римого числа таких систем млечных путей под названием туманных звезд, которые, вероятно, также составляют подобную систему, – все это не позволяет нам предполагать здесь какие-либо границы. Возвышенное в эстетическом суждении о столь неизмеримом целом зависит не столько от величины числа, сколько от того, что мы в своем продвижении обнаруживаем все большие единицы. <...>

Чувство возвышенного есть, таким образом, чувство неудовольствия от несоответствия воображения в эстетическом определении величины определению посредством разума и вместе с тем удовольствие от соответствия именно этого суждения о несоразмерности величайшей чувственной способности идеям разума, ибо стремление к ним все-таки служит нам законом (разума); и это относится к нашему назначению – считать все то грандиозное, что содержится для нас в природе в качестве предметов чувств, малым по сравнению с идеями разума и то, что возбуждает в нас чувство этого сверхчувственного назначения, соответствует этому закону. Величайшее стремление воображения в изображении единства для определения величин есть отношение к чему-то абсолютно большому, следовательно, отношение к закону разума, предписывающему принять в качестве высшей меры величин только это абсолютно большое. Таким образом, внутреннее восприятие несоответствия всякого чувственного масштаба определению величин разумом есть согласие с его законами, и неудовольствие, возбуждающее в нас чувство нашего сверхчувственного назначения, согласно которому целесообразно считать любой масштаб чувственности несоответственным идеям разума, есть тем самым удовольствие.

Представляя возвышенное в природе, душа ощущает себя взволнованной, тогда как при эстетическом суждении о прекрасном она находится в состоянии спокойного созерцания. Эту взволнованность можно (особенно в ее первые минуты) сравнить с потрясением, то есть быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта. <...>

Могущество – это способность преодолевать большие препятствия. Оно называется властью, если преодолевает сопротивление того, что и само обладает могуществом. Природа, рассматриваемая в эстетическом суждении как могущество, не имеющее над нами власти, динамически возвышенна.

Для того чтобы мы считали природу динамически возвышенной, ее следует представлять себе как возбуждающую страх (хотя не каждый предмет, возбуждающий страх, признается нашим эстетическим суждением возвышенным). Ибо в эстетическом суждении

(без понятия) о превосходстве над препятствиями можно судить только по величине сопротивления. То, чему мы стремимся оказать сопротивление, есть зло, и, если мы обнаруживаем, что наша способность для этого недостаточна, оно становится предметом страха. Следовательно, в эстетическом суждении природа может рассматриваться как могущество, тем самым как динамически возвышенная, лишь постольку, поскольку в ней видят предмет страха.

Однако можно считать предмет страшным, не испытывая страха перед ним, если мы судим о нем только мысля такой случай, когда мы захотели бы оказать ему сопротивление и всякое сопротивление оказалось бы совершенно тщетным. <...> Тот, кто испытывает страх, не может судить о возвышенном в природе, так же как не может судить о прекрасном тот, кто пребывает во власти склонностей и желаний. Первый избегает вида предмета, который внушает ему трепет, так как испытывать благорасположение при страхе, если он подлинен, невозможно. Поэтому приятное ощущение при избавлении от трудности есть радость. Избавление же от опасности вселяет радость и намерение никогда больше этой опасности не подвергаться; неприятно даже вспоминать о таком ощущении, а тем более искать повод для его повторения.

Нависшие над головой, как бы угрожающие скалы, громогласящие на небе грозные тучи, надвигающиеся с молнией и громами, вулканы с их разрушительной силой, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, разбушевавшийся океан, падающий с громадной высоты водопад, образуемый могучей рекой, и т. д. превращают нашу способность к сопротивлению в нечто совершенно незначительное по сравнению с их могуществом. Однако чем страшнее их вид, тем более он притягивает нас, если только мы в безопасности; и мы охотно называем эти предметы возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем и позволяют нам обнаруживать в себе совершенно новую способность к сопротивлению, которая порождает в нас мужество померяться силами с кажущимся всевластием природы. <...>

Ф. В. Й. Шеллинг

Философия искусства

Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1774–1854) – философ, представитель немецкой классической философии.

В данном труде философ с позиций объективного идеализма представляет проект конструирования искусства, рассматрива-

ет вопросы единства искусства и философии, красоты и истины как потенций абсолюта, безусловного единства.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. В чем, с точки зрения автора, отличие теории искусства от науки философии искусства? Почему неверны психологический и формальный подходы к пониманию искусства?

2. Что общего у искусства и философии? Может ли художник быть одновременно философом?

3. В чем суть и каковы задачи конструирования искусства? Какие формы искусства выделяет автор?

Введение

Под наукой об искусстве можно понимать, во-первых, историческое конструирование искусства. Если брать ее в таком смысле, то ее внешним условием неизбежно будет непосредственное созерцание наличных памятников. <...>

Итак, остается лишь чисто умозрительная наука об искусстве, которая имеет в виду выработку не эмпирического, а интеллектуального созерцания искусства. Но тем самым предполагается философское конструирование искусства, а здесь уже возникают со стороны как философии, так и искусства существенные сомнения.

Прежде всего следует ли философу, чье интеллектуальное созерцание должно быть направлено единственно на сокровенную для чувственного взора и открытую лишь духу истину, – следует ли ему заниматься наукой об искусстве, которое имеет своей целью всего лишь создание прекрасной видимости и либо преподносит нам не более чем обманчивые отображения истины, либо всецело чувственно? Ведь таким его мыслит большинство людей, видя в нем усладу чувств, отдых, развлечение духа, утомленного более серьезными делами, приятное возбуждение, которое по сравнению со всяким другим возбуждением имеет лишь то преимущество, что осуществляется через более тонкого посредника. <...>

Я говорю о более святом искусстве, которое древние называли орудием богов, возвещением божественных тайн, раскрытием идей, о той нерожденной красоте, неоскверненный луч которой освещает внутренним светом лишь чистые души и образ которой так же скрыт от чувственного взора и так же ему недоступен, как и образ нерожденной истины. Философа не должно занимать ничто из того, что обыденное сознание называет искусством: для него искусство –

необходимое явление, непосредственно вытекающее из абсолюта; и лишь постольку, поскольку можно показать и доказать, что оно действительно таково, оно обладает реальностью. <...>

Подойдем к этой проблеме с другой стороны: пригоден ли философ для того, чтобы проникать в сущность искусства и правдиво его раскрывать?

Я слышу вопрос: «Кто может надлежащим образом говорить о том божественном начале, которое движет художником, о том внутреннем духе, который одушевляет его произведения, как не тот, кто сам охвачен этим священным огнем? Можно ли пытаться подчинить конструированию то, что столь же непостижимо в своем первоисточнике, сколь чудесно в своем действии? Можно ли подчинить законам и определять ими то, сущность чего заключается в непризнании другого закона, помимо себя самого?» <...> Ведь если даже допустить, что искусство нельзя понять ни из какого более высокого принципа, то все же закон универсума настолько всеобъемлющ и всемогущ, что все ему подвластное имеет свой прообраз или противоположность в чем-то ином; форма общей противоположности реального и идеального настолько абсолютна, что даже и у последней границы – конечного и бесконечного, не противоположности явления исчезают в чистой абсолютности, то же соотношение заявляет свои права и возвращается в последней потенции. Это соотношение и имеет место между философией и искусством.

Последнее, хотя и всецело абсолютно, будучи совершенным воссоединением реального и идеального, все же относится к философии как реальное к идеальному. В философии последняя противоположность знания растворяется в чистое тождество, и тем не менее в своей противоположности искусству философия все же остается лишь идеальной. Таким образом, та и другая встречаются друг с другом на своей последней вершине и как раз в силу общей абсолютности соотносятся как прообраз и отображение. Это и есть причина того, что в недра искусства в научном смысле глубже философского понимания не может проникнуть никакое другое и что философ яснее видит саму сущность искусства, чем даже сам художник. Поскольку идеальное всегда есть высшее отражение реального, постольку в философе с необходимостью осуществляется высшее идеальное отражение того, что реально в художнике. Из этого следует не только то, что искусство вообще может быть предметом знания в философии, но также и то, что, помимо философии и иначе, чем через философию, об искусстве вообще ничего нельзя знать абсолютным образом.

Художник, в котором имеет объективное бытие принцип, подвергаемый субъективной рефлексии со стороны философа, относится к этому принципу не субъективно или сознательно, что, впрочем, не значит, что он не может его осознать посредством более высокой рефлексии; но это он делает уже не в качестве художника. Как художник, он движим этим принципом, и как раз поэтому сам он им не обладает; если художник доходит до идеальной рефлексии, то он как художник именно этим поднимается до более высокой потенции, но именно, как таковой, остается и в ней неизменно объективным; субъективное в нем опять-таки становится объективным, как у философа объективное всегда возводится в субъективное. Поэтому-то философия, несмотря на внутреннее тождество с искусством, остается всегда и необходимо наукой, т. е. идеальным, искусство же всегда и необходимо – искусством, т. е. реальным. <...>

Философия, которая занимается исключительно одними идеями, призвана в отношении эмпирии искусства вскрывать лишь общие законы явления, при этом и их только в форме идей: ведь формы искусства суть формы вещей в себе, вещей, каковы они первообразах. Итак, в той мере, в какой формы искусства могут рассматриваться под общим углом зрения и исходя из универсума в себе и для себя, их изображение есть необходимая часть философии искусства, но не постольку, поскольку искусство включает в себя правила технического выполнения. Ведь философия искусства, вообще говоря, есть изображение абсолютного мира в форме искусства. <...>

Конструирование искусства в каждой из его определенных форм, доведенное до конкретного, само собой приводит к определению этих форм условиями времени и, таким образом, переходит в историческое конструирование. В полной возможности последнего тем менее приходится сомневаться, что всеобщий дуализм универсума выявлен через противоположность античного и современного искусства также и в этой области и получил весьма существенную значимость частью через орган самой поэзии, частью же посредством критики. Поскольку конструирование есть, вообще говоря, снятие противоположностей, а противоположности, которые в отношении искусства возникают в связи с его зависимостью от времени, как само время, должны быть несущественными и чисто формальными, то научное конструирование будет заключаться в выявлении общего единства, из которого они проистекли, и как раз поэтому возвысится над ними до более всеобъемлющей точки зрения.

Такое конструирование искусства во всяком случае нельзя сравнивать ни с чем из того, что до настоящего времени существовало

под названием эстетики, теории изящных искусств и наук или каким бы то ни было иным. <...>

О том, насколько необходима именно строго научная точка зрения на искусство для выработки интеллектуального созерцания художественного произведения, а также в особенности для выработки суждений о них, мне остается заметить следующее.

Постоянно приходится убеждаться, в особенности в настоящее время, насколько сами художники в своих суждениях не только расходятся между собой, но и прямо противостоят друг другу. Это явление весьма легко объяснить. В века расцвета искусства необходимость повсеместно господствующего духа, счастливая и как бы весенняя пора – все это приводит великих мастеров к более или менее общему согласию, так что, как показывает и история искусства, великие творения рождаются и созревают в тесной связи друг с другом, почти в одно и то же время, как бы от единого всепроникающего дуновения и под одним общим солнцем. Альбрехт Дюрер – современник Рафаэля, Сервантес и Кальдерон – Шекспира. Когда же век счастья и чистого продуцирования прошел, воцаряется рефлексия и вместе с ней всеобщий разлад; что было там живым духом, здесь превращается в традицию.

Старые художники шли от центра к периферии. Позднейшие заимствуют лишь внешнюю, скопированную форму и пытаются ей юродственно подражать; у них остается тень без тела. Каждый теперь вырабатывает себе свою собственную, особую точку зрения на искусство и судит даже о налично существующем в соответствии с ней. Одни, замечая пустоту формы без содержания, проповедуют возвращение к материальности через подражание природе; другие, не будучи в состоянии подняться выше упомянутого пустого и внешнего копирования формы, проповедуют идеализм, подражание тому, что уже создано; но никто не возвращается к истинным первоисточникам искусства, откуда форма и содержание вытекают в нераздельности. Приблизительно таково современное состояние искусства и суждений о нем. Насколько разнородным стало искусство в себе самом, настолько же разнородны и разнообразны по своим оттенкам различные точки зрения в оценках. Ни одна из спорящих сторон не понимает друг друга. У одних мерой служит правда, у других – красота, между тем ни один не знает, что такое правда и что такое красота. В такую эпоху художников-практиков, за немногими исключениями, ничего нельзя узнать о сущности искусства, ибо им, как правило, недостает идеи искусства и красоты. И именно это разногласие, распространенное даже между теми, кто работает в об-

ласти искусства, – серьезнейшая побудительная причина для того, чтобы искать в науке подлинную идею и принципы искусства. <...>

До Канта все искусствоведение в Германии было простым отпрыском баумгартеновской эстетики; само слово [«эстетика»] было впервые употреблено Баумгартеном. Для суждения об этой эстетике достаточно будет упомянуть, что она в свою очередь была ветвью вольфианской философии. В период, непосредственно предшествовавший Канту, когда дешевая популярность и эмпиризм задавали тон в философии, были созданы известные теории изящных искусств и наук. Основу их составляли психологические основоположения французов и англичан. Старались объяснить прекрасное исходя из эмпирической психологии и вообще чудеса искусства примерно так же сводили на нет просвещенными объяснениями, как в это же время поступали с рассказами о привидениях и прочими суевериями. Остатки этого эмпиризма можно найти даже и в более поздних произведениях, которые отчасти имеют лучший замысел. <...>

Если общая философия дает нам радость созерцать строгий лик истины самой по себе и для себя, то в этой особенной сфере философии, охватывающей философию искусства, мы доходим до лицемерия вечной красоты и первообразов всего прекрасного.

Философия есть основание всего и объемлет собой все; свои построения она распространяет на все потенции и предметы знания; лишь через нее можно достичь Высшего. Благодаря искусствоведению внутри самой философии образуется более тесный круг, в котором мы непосредственное усматриваем вечное как бы в видимом его облике, и благодаря этому искусствоведение при правильном его понимании оказывается в полнейшем созвучии с самой философией. <...>

Для каждого ясно, что в понятии «философия искусства» соединяются противоположности. Искусство есть реальное, объективное, философия – идеальное, субъективное. Можно было бы предварительно определить задачу философии искусства так: изображение в идеальном реального, содержащегося в искусстве. Но вопрос заключается именно в том, что это значит: изображение в идеальном реального? Не зная этого, мы не будем иметь ясного представления о понятии философии искусства. Таким образом, мы должны пойти в нашем рассмотрении еще глубже. Поскольку изображение в идеальном вообще равно конструированию и философия искусства также должна быть равна конструированию искусства, то наше исследование должно по необходимости проникнуть еще глубже в сущность того, что называется конструированием.

Прибавка слова «искусства» к слову «философия» только ограничивает общее понятие философии, но не упраздняет его. Наша наука должна быть философией. Именно это существенно; а то, что она должна быть философией именно по отношению к искусству, есть в нашем понятии случайный признак. Но вообще ни случайное в понятии не может изменить его сущности, ни философия не может стать, в особенности как философия искусства, чем-то другим, отличным от того, что она собой представляет сама по себе и в абсолютном смысле. ФИЛОСОФИЯ в абсолютном смысле по существу едина; она не может быть разделена; то, что вообще составляет философию, является таковым всецело и нераздельно... Есть только одна философия и одна наука философии; то, что называют различными философскими науками, – это или нечто совершенно ложное, или только изображения единого и неделимого целого философии в различных потенциях или под различными идеальными определениями.

<...> В действительности и сама по себе пребывает только одна сущность, одно абсолютно реальное, и эта сущность в качестве абсолютной неделима, так что она не может перейти в различные сущности путем деления или расторжения; поскольку она неделима, различие вещей вообще возможно лишь в том случае, если абсолютно реальное будет полагаться как целое и неделимое под различными определениями. Эти определения я называю потенциями. Как таковые, они ничего не изменяют у сущности, она всегда и необходимо остается той же самой, поэтому они и называются идеальными определениями. Например, то, что мы познаем в истории или в искусстве, по существу тождественно тому, что есть и в природе: ведь каждому из них прирождена вся абсолютность, но эта абсолютность находится в природе, истории и искусстве в различных потенциях. Если бы можно было устранить эти потенции, чтобы увидеть чистую сущность как бы обнаженной, то во всем проявилось бы подлинно единое.

Философия же обнаруживается в своем совершенном виде только в целокупности всех потенций: ведь она должна быть верным отображением универсума, а последний тождествен абсолютному, раскрытому в полноте всех идеальных определений. Бог и универсум – одно или только различные стороны одного и того же. Бог есть универсум, рассматриваемый со стороны тождества, он есть Все, ибо он есть единственная реальность, и потому, помимо него, ничего нет; универсум же есть бог, взятый со стороны его целокупности. В абсолютной идее, которая есть принцип философии, тождество и целокупность опять-таки совпадают. Я утверждаю, что совершенное обнаружение философии происходит только в целокупности всех потенций. <...>

Мы теперь, несомненно, можем выделить отдельную потенцию из целого и рассматривать ее самостоятельно; но лишь постольку, поскольку мы действительно выявляем в ней абсолютное, такое выявление само есть философия. Затем мы можем назвать такое выявление, например, философией природы, философией истории, философией искусства.

Вышеизложенным доказано, во-первых, что всякий предмет может быть (квалифицирован как предмет философии, лишь постольку он сам обоснован в абсолютном через посредство некоторой вечной и необходимой идеи и способен вместить в себе всю неделимую сущность абсолюта). <...> Философия природы, например, есть потому, что абсолютное воплощается в особенное природы, и потому, что соответствующим образом есть абсолютная и вечная идея природы. Подобным же образом [обстоит дело с] философией истории и философией искусства.

Также, во-вторых, доказана реальность философии искусства тем самым, что доказана ее возможность; этим одновременно указываются и ее границы, и ее отличия, именно от простой теории искусства. В самом деле, лишь постольку наука о природе или искусстве выявляет в своем предмете абсолютное, эта наука действительно оказывается философией – философией природы, философией искусства. В любом другом случае, когда особенная потенция трактуется как особенная и когда для нее как особенной устанавливаются законы, где, таким образом, дело идет отнюдь не о философии, которая обладает безусловной всеобщностью, но об особенном знании предмета, т. е. о некоторой ограниченной цели, – в каждом таком случае наука может называться не философией, но просто теорией некоторого особенного предмета, как-то теорией природы, теорией искусства. Эта теория, конечно, могла бы опять-таки заимствовать свои основоположения у философии, как, например, теория природы – у философии природы; но именно потому, что она их только заимствует, она не есть философия. <...>

Однако то, что философия искусства есть воспроизведение универсума в форме искусства, еще не дает нам полной идеи об этой науке, если мы не определим более точно тот способ конструирования, который необходим для философии искусства.

Объектом конструирования, а тем самым и объектом философии может быть вообще только то, что способно, оставаясь особенным, вместить в себе бесконечное. Таким образом, чтобы стать объектом философии, искусство должно вообще либо действительно воспроизводить бесконечное в себе как особенном, либо по крайней мере

быть в состоянии воспроизводить его. Но это не только имеет место применительно к искусству, но оно и в деле воспроизведения бесконечного стоит на равной высоте с философией: если последняя воспроизводит абсолютное, данное в первообразе, то искусство – абсолютное, данное в отображении.

Коль скоро искусство столь точно соответствует философии и само есть лишь ее совершенное объективное отражение, то оно также должно непременно пройти все потенции, которые философия проходит в идеальном; и этого одного достаточно, чтобы рассеять в нас все сомнения относительно метода, необходимого в нашей науке.

Философия воспроизводит не действительные вещи, а их первообразы; но точно так же обстоит дело и с искусством, и те же самые первообразы, несовершенные слепки которых представляют собой, как доказывает философия, действительные вещи, есть то, что объективируется – как первообразы, т. е. с присущим им совершенством, – в искусстве, и воспроизводит в мире отражений интеллектуальный мир. Вот несколько примеров: музыка есть не что иное, как ритм первообразов природы и самого универсума, который посредством этого искусства прорывается в мир отображений; совершенные формы, творимые пластикой, суть объективно представленные первообразы самой органической природы. <...> Каждой из этих форм, поскольку они заключаются в реальном или идеальном единстве, соответствует особая форма искусства: реальной, поскольку она заключена в реальном единстве, соответствует музыка, идеальной – живопись, а той форме, которая внутри реального единства вновь представляет оба единства воссоединенными, – пластика.

То же самое происходит в отношении идеального единства, которое опять-таки заключает в себе три формы поэзии: лирическую, эпическую и драматическую. Лирика = облечению бесконечного в конечное = в особенное. Эпос = изображению (подведению) конечного в бесконечное = в общем. Драма = синтезу общего и особенного. Таким образом, согласно этим основным формам, следует конструировать все искусство как в его реальном, так и в идеальном проявлении.

Прослеживая искусство в каждой из его отдельных форм вплоть до конкретного, мы подходим к определению искусства еще и с точки зрения условий времени. Если само по себе искусство вечно и необходимо, то также и в его проявлении во времени нет случайности, но присутствует абсолютная необходимость. <...>

Согласно общему моему взгляду на искусство, оно само есть эманация абсолютного. История искусства наиболее наглядно по-

кажет нам непосредственное отношение искусства к целям универсума и тем самым к тому абсолютному тождеству, которым они предопределены.

Г. В. Ф. Гегель

Лекции по эстетике

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) – философ, представитель немецкой классической философии.

В философской системе Гегеля искусство, наряду с религией и философией, является формой Абсолютного духа. В данном отрывке философ, критикуя обыденное представление о художественно прекрасном и предшествующую эстетическую мысль, трактует искусство как становящееся чувственное выражение идеи, указывает его формы и виды.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Как автор понимает предмет эстетики? Почему в него не входит прекрасное в природе?

2. Каковы видимые и действительные функции искусства?

3. Почему автор отвергает обыденные представления о целях искусства? Каковы подлинные его цели?

4. Как Гегель раскрывает подлинное понятие искусства? Как соотносятся духовное и чувственное в этом понятии?

5. Назовите формы и соответствующие им виды искусства, поясните примерами.

Эти лекции посвящены эстетике; ее предметом является обширное царство прекрасного, точнее говоря, область искусства или, еще точнее, – художественного творчества. Правда, термин «эстетика» не совсем подходит к нашему предмету, ибо «эстетика» означает, скорее, науку о чувстве, *чувствовании*.

Так как название «эстетика» неудачно и носит поверхностный характер, возникли попытки создать другой термин. Предлагали, например, слово *каллистика*. Однако это название также представляется неудовлетворительным, ибо наука, о которой идет речь, рассматривает не прекрасное вообще, а только прекрасное *в искусстве*. ...Единственное выражение, соответствующее предмету нашей науки, это – «философия искусства» или, еще более определеннее, «философия художественного творчества».

Приняв указанное определение, мы тем самым сразу исключаем из нашего предмета *прекрасное в природе*... мы уже сейчас можем отметить, что художественно прекрасное *выше* природы. Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты. <...>

Только дух представляет собой *истинное* как всеобъемлющее начало, и все прекрасное лишь постольку является истинно прекрасным, поскольку оно причастно высшему и рождено им. В этом смысле прекрасное в природе – только рефлекс красоты, принадлежащей духу. Здесь перед нами несовершенный, неполный тип красоты, и с точки зрения его *субстанции* он сам содержится в духе. <...>

Правда, искусство и красота, как добрый гений, дают себя знать во всех наших жизненных начинаниях; украшая внешний и внутренний мир человека, они придают среде, в которой мы живем, более светлый и радостный характер. Искусство смягчает серьезность обстоятельств и сложный ход действительной жизни, оно разгоняет скуку наших праздных часов, и даже там, где не может быть ничего доброго, оно по крайней мере становится на место зла, а это ведь лучше, чем зло. Но если искусство с его привлекательными формами можно найти во всем – от грубого убора дикарей до великолепия богато украшенного храма, – то сами по себе эти формы остаются как бы за пределами подлинных конечных целей жизни. И хотя образы художника не мешают серьезности этих целей, а временами даже способствуют им, удерживая нас по крайней мере от дурного, нужно признать, что искусство имеет отношение к минутам внутреннего *облегчения, расслабленности* духа, тогда как субстанциальные интересы требуют, скорее, духовного напряжения.

<...> Красота в искусстве обращается к *чувству*, ощущению, созерцанию, воображению; у нее другая область, чем у мысли, и постижение художественной деятельности и ее продуктов требует иного органа, отличного от научного мышления. Далее, красота в искусстве доставляет нам наслаждение именно *свободным* характером творчества и образных форм. Создавая произведения искусства или созерцая их, мы как бы далеки от всяких оков, налагаемых правилами. Устав от строгой силы законов и мрачной сосредоточенности мысли, мы ищем покоя и свежести жизни в художественных образах; в противовес царству теней, где правит идея, мы обращаемся к радостной, полнокровной действительности.

Наконец, источником художественных произведений является свободная деятельность фантазии, которая в создании своих воображаемых образов еще более свободна, чем сама природа. Искусство владеет не только всем богатством естественных форм, сияющих своим красочным многообразием. Оно идет еще дальше и черпает из творческой фантазии, *неистощимой* в своих *собственных* созданиях. <...>

Лишь в этой свободе художественное творчество впервые становится подлинным искусством, и оно лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда вступает в один общий круг с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения *божественного*, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом, для понимания их мудрости и религии. Такое назначение искусство имеет наравне с религией и философией, однако своеобразие его заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствам. Проникая в глубину *сверхчувственного* мира, мысль сначала противопоставляет его непосредственному сознанию и наличному ощущению как нечто *потустороннее*; именно свобода мыслящего познания высвобождается из-под власти *посюстороннего*, носящего название чувственной действительности и конечности. Но этот *разрыв* с посюсторонним, эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном движении, он сам же и лечит; он порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления только внешние, чувственные, переходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления.

Далее, что касается утверждения, будто *стихия искусства* есть нечто недостойное, представляет собой *видимость* и *обман*, то это возражение было бы несомненно правильно при допущении, что видимость есть нечто, не имеющее права на существование. Однако сама *видимость* существенна для сущности. Истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы там, если бы она не существовала *для* кого-то, как *для* самой себя, так и для духа вообще.

<...> Видимость искусства обладает тем преимуществом, что сама выводит нас за пределы, указывает на нечто духовное, которое

благодаря ей должно стать предметом нашего представления. Напротив, непосредственное явление выдает само себя не за обманчивое, а за действительное и истинное, тогда как на самом деле непосредственно чувственное лишь затемняет и скрывает истину. <...> Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения. Для того чтобы данная истина могла стать подлинным содержанием искусства, требуется, чтобы в ее собственном определении заключалась возможность адекватного перехода в форму чувственности. Такого рода истиной были, например, греческие боги.

<...> Мышление составляет сокровеннейшую, существенную природу духа. Если дух подлинно присутствует в этом мысленном сознании себя и своих созданий, то, сколько бы ни было в них свободы и произвола, он все-таки ведет себя соответственно своей существенной природе. Искусство же и его произведения, возникнув из духа и будучи созданы им, сами носят духовный характер, хотя художественное изображение и вбирает в себя чувственную видимость, одухотворяя чувственный материал. В этом отношении искусство ближе к духу и его мышлению, чем внешняя неодухотворенная природа; в художественных произведениях он имеет дело лишь со своим достоянием. <...>

Чтобы наметить истинную природу философского понятия прекрасного, следует указать, что оно должно объединить и содержать в себе опосредствованными обе эти крайности – метафизическую всеобщность и определенность реальной особенности. Лишь таким образом оно постигается в себе и для себя, в своей истине. Ибо тогда оно, в противоположность бесплодию односторонней рефлексии, плодотворно изнутри самого себя, так как оно, согласно его собственному понятию, должно развиться в целостность определений и содержит в себе необходимость своих особенностей, их дальнейшего движения и перехода друг в друга. Особенности же, к которым совершается переход, несут в себе всеобщность и существенность понятия, являясь его собственными особенностями. <...>

Поставим теперь вопрос, какой интерес руководит человеком, какую *цель* он ставит себе, создавая это содержание в форме художественных произведений?..

Обратившись к ходячим представлениям относительно этого пункта, мы сразу же наталкиваемся на:

а) Принцип подражания природе

Согласно этому воззрению, главной целью искусства является подражание, под которым понимают умение адекватно копировать

образы природы в том виде, в каком они действительно существуют. Считают, что удачное выполнение этого соответствующего природе изображения должно дать полное удовлетворение. <...>

Так как принцип подражания носит совершенно формальный характер, то, когда его превращают в цель, в нем совершенно исчезает само *объективно прекрасное*. Ибо мы заботимся тогда лишь о том, чтобы *правильно* подражать, и не спрашиваем о природе того, *чему* следует подражать. Предмет и содержание прекрасного рассматриваются как нечто совершенно безразличное. <...>

б) Волнения души

Тут мы встречаемся с обычным мнением, будто искусство призвано довести до наших внешних и внутренних чувств, до наших переживаний все то, что происходит в человеческом духе. <...> Его цель видят в том, чтобы будить дремлющие в нас *всевозможные* чувства, склонности и страсти, *наполнять* сердца и давать человеку, развитому или еще не развитому, перечувствовать все то, что человеческая душа может содержать, переживать и создавать в своих сокровеннейших и таинственнейших глубинах, все то, что способно глубоко волновать человеческое сердце и выявлять его многообразные возможности и стороны. Искусство должно доставить чувству и созерцанию наслаждение тем великолепием благородного, вечного и истинного, всем тем существенным и возвышенным, чем дух обладает в своем мышлении и в идее. <...>

Но так как искусство может вызывать в нашей душе и воображении как хорошие, так и дурные чувства, может укреплять в нас благородные побуждения, равно как и внушать нам чувственные и эгоистические вожделения, то этим ему ставится еще совершенно формальная задача, и если бы у него не было другой, самостоятельной твердой цели, то оно доставляло бы лишь пустую форму для любого содержания и материала. <...>

в) Высшая субстанциальная цель

<...> Искусство, вызывая в нас противоположные чувства, лишь увеличивает противоречивость страстей и заставляет нас кружиться в вакхическом опьянении или скатываться, как резонирующий ум, к софистике и скептицизму.

Само разнообразие материала побуждает нас не удовлетворяться таким формальным определением, ибо разум, проникая в это пестрое многообразие, требует усмотреть в этих столь противоречивых элементах высшую, всеобщую внутри себя цель и осознать, как она достигается. Так, например, конечной целью человеческого общежития и государства признают развитие и проявление *всех* чело-

веческих способностей и *всех* индивидуальных сил во *всех* направлениях и сторонах... Как в отношении понятия государства, так и в отношении понятия искусства возникает потребность в цели – отчасти в *общей* всем частным сторонам цели, отчасти же в высшей *субстанциальной* цели.

Рефлексия подсказывает нам, что субстанциальная цель искусства заключена в его призвании и способности смягчать дикость вожделений. <...> Такую дикость и необузданную силу страсти искусство смягчает уже тем, что оно доводит до сознания все то, что человек чувствует и совершает в таком состоянии. <...> В новейшее время за эту цель часто выдавали *моральное* исправление и видели цель искусства в том, чтобы готовить страсти и влечения к моральному совершенству и вести их к этой конечной цели. В этом представлении объединены назидание и очищение, так как искусство, постигая подлинно моральное добро и поучая, приглашает нас к очищению наших страстей и тем достигает исправления людей, в чем и состоит польза и высшая цель искусства. <...>

В противоположность этому мы утверждаем, что искусство призвано раскрывать *истину* в чувственной форме, изображать указанную выше примиренную противоположность и что оно имеет свою конечную цель в самом себе, в этом изображении и раскрытии. Ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому и не определяют его понятия.

<...> Содержанием искусства является идея, а его формой – чувственное, образное воплощение. Задачей искусства является опосредствование этих двух сторон, соединение их в свободное, примиренное целое. <...>

В этой точке высшей истины, представляющей собою духовность, которая достигла для себя адекватного понятию духа воплощения, содержится основание деления для философии искусства. Дух, прежде чем он достигнет истинного понятия своей абсолютной сущности, должен пройти через ряд ступеней, коренящихся в самом этом понятии, и этим ступеням содержания, которые он себе сообщает, соответствует непосредственно связанная с ними последовательная смена типов искусства, в форме которых дух как художественное начало обретает сознание самого себя.

<...> Хотя *идея как таковая* есть сама истина в себе и для себя, однако она есть истина лишь со стороны своей еще не объективированной всеобщности. *Идея же как художественно прекрасное* есть

идея с тем специфическим свойством, что она является индивидуальной действительностью, выражаясь иначе, она есть индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею. Этим мы уже высказали требование, чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу. Понятая таким образом, идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал*.

<...> Формы искусства представляют собой не что иное, как различные соотношения между содержанием и его выявлением, соотношения, которые проистекают из самой идеи и дают нам истинное основание деления этой сферы. Ибо деление должно всегда иметь свое основание в том понятии, обособлением и делением которого оно является.

Нам предстоит рассмотреть здесь *три* отношения между идеей и ее формообразованием.

а) *Во-первых, начальную* стадию, когда идея, будучи еще неопределенной и неясной или обладая лишь дурной, неистинной определенностью, полагается в качестве содержания художественных образов... Первая форма искусства представляет собой в большей мере *лишь искание* воплощений в образной форме, чем способность дать истинное изображение, так как идея еще не нашла формы внутри самой себя и остается лишь усилием и стремлением к таковой. Мы можем назвать эту форму *символической* формой искусства.

В этой форме абстрактная идея имеет свой образ вне себя, в чувственном природном материале, из которого исходит формообразование и которым оно всецело связано. <...>

Указанные черты составляют общий характер первого, восточного пантеизма в искусстве, который вкладывает абсолютный смысл в самые дурные предметы, а с другой стороны, насильственно заставляет явления служить выражением своего мирозерцания и тем самым становится причудливым, гротескным и безвкусным или же презрительно обращает абстрактную свободу субстанции против всех явлений как ничтожных и мимолетных.

б) *Во второй* форме искусства, которую мы будем называть *классической*, исчезает двоякий недостаток символического искусства. Символический образ несовершенен, потому что в нем идея входит в сознание лишь в *абстрактной* определенности или, иначе говоря, неопределенной. Вследствие этого соответствие между значением и образом остается здесь неудовлетворительным и чем-то абстрактным по своему характеру. В качестве устранения этого двойного

недостатка классическая художественная форма представляет собой свободное адекватное воплощение идеи в образе, уже принадлежащем ей в соответствии с ее понятием. Поэтому идея может достигнуть полного свободного соответствия со своим образом. Следовательно, лишь классическая форма создает заверченный идеал и дает нам возможность созерцать его как осуществленный. <...>

Для воплощения такого содержания мы должны отыскать среди предметов природы тот, который сам по себе соразмерен духовному в себе и для себя началу. Само *изначальное* понятие должно *изобрести* образ для воплощения конкретной духовности, так что *субъективное* понятие – таковым является здесь дух искусства – теперь лишь *обретает* этот образ и делает его в качестве получившего форму природного бытия соразмерным свободной индивидуальной духовности.

Выступая как временное явление, этот образ, которым идея как духовность, и притом как индивидуально определенная духовность, обладает в самой себе, является *человеческим образом*. <...>

в) Романтическая форма искусства вновь снимает заверщенное единство идеи и ее реальности и возвращается, хотя и на более высоком уровне, к различию и противоположности этих двух сторон, оставшихся непреодоленными в символическом искусстве.

<...> Ибо дух есть бесконечная субъективность идеи, которая носит абсолютно внутренний характер и не может свободно развернуться в качестве таковой до тех пор, пока телесное воплощение остается адекватной формой ее существования. Исходя из этого принципа, романтическая форма искусства снова отказывается от нераздельного единства классического искусства, так как она приобрела содержание, выходящее за пределы классической художественной формы и ее способа выражения. <...>

Вследствие этого идея и образ снова оказываются, как в символическом искусстве, безразличными, несоразмерными и разделенными между собою. Однако существенное *отличие* состоит в том, что в символическом искусстве недостатки формообразования были вызваны неудовлетворительностью идеи, тогда как в романтическом искусстве идея как дух и душевная жизнь должна являться *завершенной* внутри себя. Именно благодаря этой высшей завершенности она не поддается адекватному соединению с внешним миром, так как она может искать и порождать свою истинную реальность и явление лишь внутри себя самой.

<...> Виды искусства обладают теми же существенными различиями, с которыми мы познакомились раньше как с общими формами искусства.

Внешняя объективность, в которую эти формы устремляются и входят посредством чувственного и потому *особенного* материала, заставляет эти формы *распасться* на определенные самостоятельные способы их осуществления, на отдельные искусства, поскольку каждая форма находит свой определенный характер в определенном внешнем материале и, следовательно, находит свое адекватное осуществление в том способе воплощения, который диктуется этим материалом. <...>

а) *Первым* видом искусства, с которого, согласно этому основному определению, мы должны начать, является *архитектура*. Ее задача состоит в такой обработке внешней неорганической природы, при которой она в качестве художественно преобразованной внешней среды стала бы родственной духу. Материалом, которым она пользуется, является само материальное в его непосредственно внешней природе, материальное как подчиненная законам механики тяжелая масса, формы которой остаются формами неорганической природы, упорядоченными согласно абстрактным, рассудочным отношениям симметрии. Так как в этом материале и в этих формах невозможно реализовать идеал как конкретную духовность, и изображенная реальность остается чем-то внешним идее, чем-то не проникнутым ею или лишь абстрактно связанным с ней, то основным типом зодчества является *символическая* форма искусства.

б) <...> Молния индивидуальности ударяет в косную массу, проникает ее, и теперь не только, как в архитектуре, чисто символическая форма, а бесконечная форма самого духа концентрирует и формирует телесность. Такова задача *скульптуры*.

Поскольку в скульптуре внутренняя духовная жизнь, на которую архитектура в состоянии лишь намекать, вселяется в чувственный облик и его внешний материал и обе стороны сливаются друг с другом *так*, что ни одна из них не преобладает над другой, то основным типом скульптуры является *классическая форма искусства*. Поэтому на долю чувственного элемента, взятого отдельно, не остается ни одного выражения, которое не было бы также выражением духовного элемента, и, наоборот, скульптура не может полностью воплотить какое бы то ни было духовное содержание, которого нельзя было бы совершенно адекватно представить в телесном облике. Посредством скульптуры дух должен предстать перед нами неподвижно и блаженно в своей телесной форме и в непосредственном единстве с ней, а форма должна оживотворяться содержанием, несущим характер духовной индивидуальности. Внешний чувственный материал... обрабатывается в идеальных формах человеческой фигуры, и притом в полноте всех трех измерений.

в) <...> Определяющим принципом как для содержания искусства, так и для внешне воплощающего его материала становятся их обособление, раздробленность и субъективность... искусства, представляющие эту высшую ступень, заимствуют свой тип от *романтической* художественной формы, ибо они способны наиболее адекватно осуществлять способ ее формирования. Они представляют собой целостность искусств, потому что сама романтическая ступень является наиболее конкретной внутри себя формой.

Внутреннее расчленение этой *третьей сферы* отдельных искусств мы должны установить следующим образом:

а) *Первым* искусством, ближе всего стоящим к скульптуре, является *живопись*. Она пользуется в качестве материала для своего содержания и его образного воплощения зримостью как таковой, поскольку последняя распадается в самой себе на частности, то есть обнаруживает себя в дальнейшем как определенный цвет. Характерная для живописи зримость и то, *что* она делает зримым, обладают различиями более идеального свойства – различиями отдельных красок, и эта зримость освобождает искусство от чувственно пространственной полноты материального тела, так как она ограничивается измерениями плоскости. <...>

б) *Вторым* искусством, посредством которого осуществляется романтическая форма, является после живописи *музыка*. Ее материал, хотя и остается чувственным, уходит еще более глубоко в область субъективного и особенного. Идеальный характер чувственного материала, утверждаемого музыкой, состоит в том, что она снимает ту безразличную пространственную внеположность, полную видимость которой еще сохраняет и намеренно воссоздает живопись, и идеализирует ее в индивидуальную единичную точку. Но в качестве такой отрицательности эта точка конкретна внутри себя и является деятельным снятием внутри материальности как движение и (вибрация материального тела в самом себе и в своем отношении к самому себе. Такая начинающаяся идеальность материи, которая выступает уже не как пространственная, а как временная идеальность, представляет собой звук, отрицательно положенный чувственный элемент, абстрактная зримость которого превратилась в слышимость, поскольку звук как бы освобождает идеальное из его плена у материального. <...>

в) Что же касается *третьего*, наиболее духовного воплощения романтической формы искусства, то мы должны искать его в *поэзии*. Ее основная характерная черта состоит в том, что она с огромной силой подчиняет духу и его представлениям тот чувственный эле-

мент, от которого уже музыка и живопись начали освобождать искусство. Ибо звук, последний элемент внешнего материала поэзии, уже не является в ней, как в музыке, самым звучащим чувством, а представляет собой некий сам по себе не имеющий значения *знак*, и притом знак ставшего внутри себя конкретным представлением, но только знак неопределенного чувства, его нюансов и градаций. *Звук* благодаря этому становится *словом* как расчлененной внутри себя совокупностью звуков, смысл которой состоит в обозначении представлений и мыслей, ибо отрицательная точка, до которой музыка дошла в своем движении, выступает теперь как завершенная конкретная точка, как точка духа, как самосознательный индивид, который из самого себя связывает бесконечное пространство представления с временем звука. <...>

А. Шопенгауэр

Мир как воля и представление

Артур Шопенгауэр (1788–1860) – немецкий философ, представитель иррационализма, родоначальник философии жизни.

В своем главном философском труде автор дает метафизический анализ воли – беспричинной причины мира – и ее объективаций с точки зрения научного познания и художественного выражения. В данном отрывке философ излагает свою концепцию искусства и художественного творчества с иррационалистических позиций.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Как Шопенгауэр трактует искусство и гениальность? Какова высшая цель искусства? Только ли искусство составляет сферу прекрасного и почему?

2. Как в гении соотносятся фантазия и познавательные способности?

3. Согласно какому метафизическому принципу Шопенгауэр выделяет виды искусства? Каковы эти виды, их назначение и особенности?

4. Какое место среди других видов искусств занимает музыка и почему?

<...> Но какого же рода познание рассматривает то, что существует вне и независимо от всяких отношений, единственную подлинную сущность мира, истинное содержание его явлений, не подверженное никакому изменению и поэтому во все времена познаваемое с оди-

наковой истинностью, – словом, идеи, которые представляют собой непосредственную и адекватную объектность вещи в себе, воли?

Это – искусство, создание гения. Оно воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира, и в зависимости от материала, в котором оно их воспроизводит, это – изобразительное искусство, поэзия или музыка. Его единственный источник – познание идей, его единственная цель – передать это познание. <...>

Мы можем поэтому прямо определить искусство как способ созерцания вещей независимо от закона основания, в противоположность такому рассмотрению вещей, которое придерживается последнего и составляет путь опыта и науки. <...>

Идеи постигаются только путем описанного выше чистого созерцания, которое совершенно растворяется в объекте, и сущность гения состоит именно в преобладающей способности к такому созерцанию; и так как последнее требует полного забвения собственной личности и ее интересов, то гениальность есть не что иное как полнейшая объективность, т. е. объективное направление духа в противоположность субъективному, которое обращено к собственной личности, т. е. воле. Поэтому гениальность – это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, т. е. совершенно упускать из вида свои интересы, свои желания и цели, полностью отрешаться на время от своей личности, оставаясь только чистым познающим субъектом, ясным оком мира, – и это не на мгновения, а с таким постоянством и с такою обдуманностью, какие необходимы, чтобы воспроизвести постигнутое сознательным искусством и «то, что предносится в зыбком явлении, в устойчивой мысли навек закрепить».

Для того чтобы в индивидуе проявился гений, он как будто должен был получить в удел такую меру познавательной способности, которая далеко превосходит то, что требуется для служения индивидуальной воле; и этот высвободившийся избыток познания становится здесь безвольным субъектом, ясным зеркалом сущности мира. Отсюда объясняется живое беспокойство гениальных индивидов: действительность редко может их удовлетворить, потому что она не наполняет их сознания; это и сообщает им неутомимую стремительность, непрерывное искание новых и достойных размышления объектов, почти всегда неудовлетворенное тяготение к себе подобным, к равным себе существам, с которыми они могли бы иметь общение. <...>

Существенным элементом гениальности признавали фантазию и даже иногда отождествляли ее с нею: первое – правильно, второе – нет. Так как объекты гения как такового – это вечные идеи, пребывающие формы мира и всех его явлений, и так как познание идей необходимо имеет созерцательный, а не абстрактный характер, то познание гения было бы ограничено идеями действительно предстоящих его личности объектов и зависело бы от сцепления обстоятельств, доставляющих ему эти идеи, если бы фантазия не расширяла его горизонта далеко за действительные пределы его личного опыта и не давала ему возможности из того малого, что проникло в его наличную апперцепцию, созидать все остальное и таким образом пропустить перед собою почти все возможные картины жизни. К тому же действительные объекты почти всегда являются лишь очень несовершенными экземплярами выражающейся в них идеи: вот почему гений нуждается в фантазии, чтобы видеть в вещах не то, что природа действительно создала, а то, что она пыталась создать, но чего не достигла вследствие упомянутой в предыдущей книге междоусобной борьбы ее форм. <...>

Хотя, согласно нашему взгляду, гений заключается в способности познавать независимо от закона основания и, следовательно, вместо отдельных вещей, существующих только в отношениях, постигать их идеи и соответственно самому быть коррелятом идеи, т. е. уже не индивидом, а чистым субъектом познания, – однако эта способность в меньшей и различной степени должна быть присуща всем людям, потому что иначе они так же не были бы способны наслаждаться произведениями искусства, как не способны создавать их, и вообще не обладали бы никакой восприимчивостью к прекрасному и возвышенному, и даже сами слова эти не могли бы иметь для них смысла. Мы должны поэтому предположить, что у всех людей, исключая разве совершенно неспособных к эстетическому наслаждению, есть некоторый дар познавать в вещах их идеи и тем самым отрешаться на мгновение от собственной личности. Гений превосходит их только значительно более высокой степенью и большей устойчивостью такого познания, что и позволяет ему сохранять при этом ту обдуманность, которая необходима для того, чтобы воспроизвести познанное в свободном творении: такое воспроизведение и есть создание искусства. С его помощью он передает постигнутую идею другим. Она при этом остается неизменно той же самой: вот почему эстетическое наслаждение по существу одинаково, вызывает ли его произведение искусства или непосредственное созерцание природы и жизни. Произведение искусства – это лишь средство для облегчения того по-

знания, в котором заключается эстетическое наслаждение. То, что в художественном произведении идея являет себя нам с большей легкостью, чем непосредственно в природе и действительности, объясняется исключительно тем, что художник, который познал только идею, а не действительность, в своем творении тоже воспроизводит только чистую идею, выделяет ее из действительности, устраняя всякие побочные и случайные элементы. Художник заставляет нас смотреть на мир его глазами. То, что у него такие глаза, что он познает сущность вещей вне всяких отношений, – это и есть прирожденный дар гения; но то, что он способен разделить с нами этот дар, дать нам свои глаза, – это приобретенная техника искусства. <...>

В эстетическом способе созерцания мы нашли два нераздельных элемента: познание объекта не как отдельной вещи, а как платоновской идеи, т. е. пребывающей формы всего данного рода вещей, и самосознание познающего не как индивида, а как чистого, безвольного субъекта познания. Условием, при котором оба эти составные элемента выступают вместе, мы признали отрешение от способа познания, связанного с законом основания, способа, который, однако, только и пригоден для служения воле и для науки. Мы увидим также, что и наслаждение, вызываемое созерцанием красоты, проистекает из этих двух элементов, и притом преимущественно из одного или из другого из них, в зависимости от того, каков предмет эстетического созерцания.

Всякое желание возникает из потребности, то есть из нужды, то есть из страдания. <...> Но когда внешний повод или внутреннее настроение внезапно исторгают нас из бесконечного потока желаний, отрывают познание от рабского служения воле, и мысль не обращена уже на мотивы желания, а воспринимает вещи независимо от их связи с волей, т. е. созерцает их бескорыстно, без субъективности, чисто объективно, всецело погружаясь в них, поскольку они суть представления, а не мотивы, – тогда сразу и сам собою наступает покой, которого мы вечно искали и который вечно ускользал от нас на первоначальном пути – пути желания, и нам становится хорошо... Но именно такое состояние я и описал выше как необходимое для познания идеи, как чистое созерцание: мы растворяемся в нем, теряемся в объекте, забываем всякую индивидуальность, отрешаемся от познания, идущего вслед за законом основания и воспринимающего только отношения; и при этом, одновременно и нерасторжимо, созерцаемая единичная вещь возвышается до идеи своего рода, а познающий индивид – до чистого субъекта безвольного познания, и оба как таковые уже находятся вне потока времени и всяких других отношений. <...>

Называя какой-нибудь предмет прекрасным, мы выражаем этим, что он есть объект нашего эстетического созерцания. Это имеет двойной смысл: во-первых, тот, что зрелище данного предмета делает нас объективными, что, другими словами, созерцая его, мы сознаем себя уже не индивидом, а чистым безвольным субъектом познания; во-вторых, тот, что мы познаем в предмете не отдельную вещь, а идею, что возможно лишь постольку, поскольку наше созерцание предмета не подчинено закону основания, не следует за отношением предмета к чему-нибудь вне его самого (такое отношение в конце концов всегда связано с отношениями к нашей воле), а покоится на самом объекте. Ибо идея и чистый субъект познания как необходимые корреляты всегда вступают в сознание одновременно, и при этом вступлении тотчас же исчезает всякое временное различие, так как и эта идея, и этот субъект совершенно чужды закону основания во всех его видах и лежат вне устанавливаемых им отношений. <...>

И вот, так как, с одной стороны, всякая наличная вещь может рассматриваться чисто объективно и вне всяких отношений; так как, далее, с другой стороны, в каждой вещи является воля на известной ступени своей объективности и вещь поэтому служит выражением идеи, то всякая вещь прекрасна.

То, что и самое незначительное может быть предметом чисто объективного и безвольного созерцания и тем свидетельствовать о своей красоте, доказывают уже упомянутые в этом отношении нидерландские натюрморты. <...>

Познание прекрасного всегда предполагает чисто познающий субъект и познаваемую идею в качестве объекта, – вместе и нераздельно. Тем не менее источник эстетического наслаждения заключается то больше в восприятии познанной идеи, то больше в блаженстве и душевном покое чистого познания, освобожденного от всякого желания и потому от всякой индивидуальности и вытекающих из нее мук; это преобладание одного или другого из составных элементов эстетического наслаждения зависит от того, является ли интуитивно воспринятая идея высокой или же низкой ступенью объектности воли. <...>

Если мы обратимся теперь к рассмотрению архитектуры просто как искусства, помимо ее утилитарных целей, когда она служит воле, а не чистому познанию и, следовательно, уже не является искусством в нашем смысле, – то мы можем приписать ей только одно стремление: довести до полной наглядности некоторые из тех идей, которые представляют собой низшие ступени объектности воли, а именно тяжесть, сцепление, инерцию, твердость, эти общие свойства камня,

эти первые, самые простые, самые приглушенные зримые явления воли, генерал-басы природы, а затем, наряду с ними, свет, который во многих отношениях предстает их противоположностью. Даже на этой глубокой ступени объектности воли мы уже видим, как ее сущность выражается в раздоре: ведь собственно борьба между тяжестью и инерцией составляет единственный эстетический материал искусства архитектуры, задача которого – самими разнообразными способами выявить с полной ясностью эту борьбу. <...>

Так как идеи, которые зодчество доводит до ясного созерцания, представляют собой низшие ступени объектности воли и, следовательно, объективная значимость того, что нам раскрывает это искусство, сравнительно невелика, то эстетическое наслаждение при виде красивого и удачно освещенного здания заключается не столько в восприятии идеи, сколько в неотделимом от этого восприятия субъективном корреляте его, т. е. оно состоит преимущественно в том, что при таком зрелище человек освобождается от присущего индивиду способа познания, служащего воле и следующего закону основания, и возвышается до чистого, безвольного субъекта познания; другими словами, наслаждение состоит в чистом созерцании, освобожденном от всякого страдания воли и индивидуальности. <...>

Следовательно, в той мере, в какой растительный мир, который повсюду сам, без помощи искусства предлагает себя для эстетического наслаждения, в той мере, в какой он есть объект искусства, он относится главным образом к ландшафтной живописи. В области последней лежит вместе с ним и вся остальная бессознательная природа.

Впечатление, какое производит настоящая ландшафтная живопись, в общем тоже относится еще к этому роду; но так как выражаемые в ней идеи как более высокие ступени объектности воли уже значительно по смыслу, то объективная сторона эстетического удовольствия выступает здесь сильнее и уравнивает субъективную. Чистое познание как таковое больше не составляет главного момента: с одинаковой силой действует и познанная идея, мир как представление на высокой ступени объективации воли.

Еще более высокую ступень раскрывает живописное и скульптурное изображение животных... мы видим... многообразные степени и способы обнаружения воли, которая, будучи во всех существах одна и та же, всюду хочет одного и того же, что и объективируется как жизнь, как бытие в столь бесконечных переменах и различных формах, служащих приспособлением к различным внешним условиям и подобных множеству вариаций на одну и ту же тему. <...>

Непосредственно наглядно представить ту идею, в которой воля достигает высшей степени своей объективации, – вот, наконец, великая задача исторической живописи и скульптуры. Объективная сторона эстетического наслаждения здесь безусловно преобладает, а субъективная отходит на задний план. <...> Человеческая красота есть объективное выражение, которое обозначает совершеннейшую объективацию воли на высшей ступени ее познаваемости, идею человека вообще, полностью выраженную в созерцаемой форме. <...>

То, что природе удастся прекрасный человеческий облик, мы должны объяснить себе так: воля, объективируясь на этой высшей ступени в индивиде, благодаря благоприятным обстоятельствам и собственной силе полностью преодолевает все препятствия и то сопротивление, какое оказывают ей явления воли на низших ступенях, например, силы природы, у которых она непременно должна сперва отобрать принадлежащую всем материи. <...>

В скульптуре красота и грация всегда играют главную роль. Истинный характер духа, выступающий в аффекте, страсти, взаимной игре познания и желания, изобразимой только выражением лица и жестиком, является преимущественной особенностью живописи. Ибо хотя глаз и цвет, находящиеся вне сферы ваяния, много способствуют красоте, но еще более существенны они для характера. Далее, красота раскрывается полнее при созерцании ее с разных точек зрения; наоборот, выражение, характер вполне постижимы и с одной точки зрения. <...>

Историческая живопись наряду с красотой и грацией имеет главным предметом еще и характер; под ним вообще надо понимать изображение воли на высшей ступени ее объективации, где индивид как выявление особой стороны в идее человечества обладает самобытной значительностью и выражает ее не только своей фигурой, но и всякого рода действиями и теми модификациями познания и воли, которые возбуждают и сопровождают эти действия, отражаясь в лице и жестах. Для того чтобы идея человечества была представлена в этом объеме, развитие ее многосторонности должно быть показано в значительных индивидах, а они в свою очередь могут быть изображены во всей своей значительности только при посредстве разнообразных сцен, событий и деяний. Историческая живопись разрешает эту свою бесконечную задачу тем, что рисует всякого рода жизненные сцены большей или малой значимости. Нет индивида и нет действия, которые не имели бы никакого значения: во всех них и посредством всех их все более и более раскрывается идея человечества. <...>

Понятие абстрактно, дискурсивно, совершенно неопределенно внутри своей сферы, определено же только в своих границах, доступно и понятно для каждого, кто только обладает разумом, может быть передано словами без дальнейшего посредничества, вполне исчерпывается своим определением. Напротив, идея, которую можно, пожалуй, определить как адекватную представительницу понятия, всецело наглядна и, хотя замещает бесконечное множество отдельных вещей, безусловно определена: никогда она не познается индивидом как таковым, а только тем, кто возвысился над всяким желанием и всякой индивидуальностью до чистого субъекта познания. Таким образом, она доступна только гению, а затем тому, кто возвысился своей чистой способностью познания большей частью благодаря созданиям гения и сам обрел гениальное настроение духа; поэтому она может быть передана не всецело, а только условно, ибо постигнутая и воспроизведенная в художественном творчестве идея воздействует на каждого только в соответствии с его собственным интеллектуальным уровнем, отчего именно самые прекрасные творения каждого искусства, благороднейшие создания гения навеки остаются для тупого большинства людей книгой за семью печатями и недоступны для него, отделенного от них глубокой пропастью, как недоступно для черни общение с королями. <...>

Итак, если целью всякого искусства служит передача постигнутой идеи, которая благодаря этому посредничеству духа художника, очищаясь и обособляясь от всего чужеродного, становится доступной и гораздо менее восприимчивому человеку, не одаренному творческой способностью; если, далее, в искусстве нельзя исходить из понятий, то мы не можем одобрить того, когда произведение искусства намеренно и сознательно предназначается для выражения понятия, как это бывает в аллегории. Последняя – это художественное произведение, которое означает нечто иное сравнительно с тем, что оно изображает. <...>

Если предыдущие наши размышления об искусстве вообще мы от изобразительных искусств приложим к поэзии, то не усомнимся, что и ее цель – раскрывать идеи, ступени объективации воли и передавать их слушателю со всей той отчетливостью и живостью, как их постигла душа поэта. Идеи по существу наглядны; поэтому хотя в поэзии непосредственно передаются словами лишь абстрактные понятия, все же очевидно намерение показать слушателю в представителях этих понятий идеи жизни, что осуществимо только при помощи его собственной фантазии. Но чтобы возбудить ее согласно намеченной цели, абстрактные понятия, составляющие непосред-

ственный материал как поэзии, так и самой сухой прозы, должны быть сопоставлены следующим образом: сферы их должны пересекаться между собою так, чтобы ни одно из них не застывало в своей абстрактной всеобщности, а вместо них выступали перед фантазией их наглядные представители, модифицируемые далее в словах поэта согласно его замыслу. <...>

Вершиной поэзии, как по силе впечатления, так и по трудности осуществления, надо считать трагедию, да ее и признают таковой. Важно и знаменательно для общей мысли всего нашего исследования, что целью трагедии, этой вершины поэтического творчества, является изображение страшной стороны жизни, – здесь показывают нам несказанное горе, скорбь человечества, торжество злобы, насмешливое господство случая и неотвратимую гибель праведного и невинного: это – знаменательное указание на характер мира и бытия. Здесь, на высшей ступени объектности воли, грозно выступает в своем полном развитии ее борьба с самой собою. <...>

Но мы видим, что одно искусство все-таки не вошло в наше исследование и не должно было войти в него, так как в систематической связи нашего изложения для него не оказалось подходящего места: это – музыка. Она стоит совершенно особняком от всех других. Мы не видим в ней подражания, воспроизведения какой-либо идеи существ нашего мира; и тем не менее она представляет собой великое и прекрасное искусство, так сильно влияет на душу человека и так полно и глубоко понимается им в качестве всеобщего языка, который своею внятностью превосходит даже язык наглядного мира. <...>

Музыка – это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе.

С. Кьеркегор

О понятии иронии

Серен Обю Кьеркегор (Киркегаард) (1813–1855) – датский религиозный философ, писатель. В философии Кьеркегор считается предтечей экзистенциализма. В данном произведении мыслитель

анализирует понятие иронии с позиций субъективной диалектики. Он представляет оригинальную интерпретацию иронии, дает характеристику иронизирующему субъекту на примере Сократа.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Какое определение дает автор иронии? Как связаны ирония и субъективность?*
- 2. Оставляет ли ирония возможность для серьезного отношения к какому-либо аспекту действительности? Обоснуйте ответ.*
- 3. Почему Сократ назван первым иронизирующим субъектом?*
- 4. Есть ли у иронии положительные моменты и какие?*

В распространенном определении иронии как бесконечной абсолютной отрицательности уже достаточно сказано о том, что ирония направлена не против отдельного феномена, отдельного существования, но что все сущее становится чуждым ироничному субъекту, а он становится чуждым всему сущему, и как действительность утрачивает для него свою законность, так и он в некоторой степени становится недействительным. Слово «действительность» употреблено здесь прежде всего в значении «исторической действительности», т. е. действительности, существующей в определенное время и при определенных обстоятельствах. Это слово может употребляться и в метафизическом смысле, как, например, когда речь идет о метафизической проблеме отношения идеи к действительности, но не к той или иной действительности, а к конкретизации идеи, которая является ее действительностью; слово «действительность» может употребляться также по отношению к исторически осуществленной идее. Эта последняя разновидность действительности меняется со временем. Это не означает, что вся совокупность существований, составляющих историческую действительность, не имеет вечно объединяющей ее связи, но у каждого поколения, отделенного от других временем и пространством, своя, данная ему действительность. <...>

В каждый поворотный момент истории происходит двоякое движение. С одной стороны, вырывается вперед новое, с другой – вытесняется старое. Когда приходит время нового, появляется индивид-пророк, который различает вдалеке его смутные и неопределенные очертания. Индивид-пророк не знает грядущего, он лишь предчувствует его. Он не может осуществить его, но он потерян и для той действительности, которой принадлежит. Однако он мирно уживается с ней, потому что она не ощущает никакого противо-

речия. Затем появляется собственно трагический герой. Он борется за новое, он стремится уничтожить то, что представляется ему отжившим, но его цель состоит не столько в уничтожении старого, сколько в осуществлении нового, и тем самым, косвенно, в уничтожении старого. Старое должно отступить, а для этого – предстать во всем своем несовершенстве. И здесь мы встречаемся с ироничным субъектом. Для него данная действительность уже полностью потеряла свою законность, она кажется ему несовершенной формой, стесняющей движения. Но нового он не знает, он знает лишь, что настоящее не соответствует идее. Ему предстоит вершить суд. Иронизирующего можно в некотором смысле считать пророком, потому что он все время указывает на грядущее, но что это такое – не знает. Он пророк, но его положение противоположно положению пророка. Пророк идет рука об руку со своим временем, и именно из своего времени он различает грядущее.

Эта ирония, понимаемая как бесконечная абсолютная отрицательность. Она – отрицательность, потому что она только отрицает; она – бесконечная отрицательность, потому что она отрицает не просто тот или иной феномен; она – абсолютная отрицательность, потому что она отрицает в силу некоего несуществующего Высшего. Ирония ничего не утверждает, поскольку то, что должно быть утверждено, лежит за ней. Ирония – это божественное безумие, буйствующее, как Тамерлан, и не оставляющее камня на камне. <...>

Ирония – это определение субъективности. В иронии субъект негативно свободен; действительности, которая должна наполнить его содержанием, не существует, он свободен от тех уз, которыми связывает субъекта данная действительность; но он негативно свободен, а потому неустойчив, и положение его зыбко, так как ничто его не держит. Именно эта свобода, эти неустойчивость и зыбкость вдохновляют иронизирующего, он опьянен безграничностью выбора, и если он нуждается в утешении по поводу потери того, что отмирает, он может найти его во множестве открывающихся перед ним возможностей. Но иронизирующий не отдается во власть этого вдохновения, он преисполнен лишь разрушительного вдохновения. <...>

Ироническое отношение субъекта к действительности не всегда проявляется именно как ироническое. Так, в новое время много говорится об иронии и ироническом восприятии действительности; но это восприятие редко выражается иронически. <...> Поскольку ирония – определение субъективности, то она возникает с появлением субъективности в мировой истории. Ирония – это первое и наиболее абстрактное определение субъективности. Поворотный

момент в истории, когда субъективность впервые заявила о себе, связан с именем Сократа. <...> Вся данная действительность утратила для него свою законность, он был чужд всей субстанциальной действительности. Это одна сторона иронии; но, с другой стороны, уничтожая «греческость», он использовал иронию. Его поведение по отношению к ней всегда было ироническим; он находился в неведении, ничего не знал, постоянно обращался с вопросами к окружающим, он предоставил существующее самому себе, и оно погибло. Эту тактику он развил до крайнего предела, что особенно проявилось, когда против него были выдвинуты обвинения. Подобное рвение сожгло его, и в конце концов он был достигнут иронией, все стало зыбким для него, все потеряло свою реальность. <...>

Иронизирующий всегда должен полагать нечто, но то, что он полагает, есть ничто. Воспринимать ничто серьезно можно или приходя к чему-то (это случается, когда ничто воспринимается спекулятивно серьезно), или отчаиваясь (это случается, когда ничто воспринимается лично серьезно). Но иронизирующий не делает ни того, ни другого, и поэтому можно сказать, что он не воспринимает ничто серьезно. Ирония – бесконечно легкая игра с ничто, которое не страшится этой игры и то и дело высовывает голову. Если ничто не воспринимается спекулятивно или лично серьезно, то оно, очевидно, воспринимается легкомысленно, а потому несерьезно... Можно сказать, что ирония всерьез воспринимает ничто, поскольку она ничего не воспринимает всерьез. Она воспринимает ничто в его противопоставлении чему-то, и чтобы всерьез избавиться от чего-то, она прибегает к ничто. Но ничто она воспринимает всерьез лишь постольку, поскольку не воспринимает всерьез нечто. Так же обстоит дело и с незнанием Сократа: его незнание есть ничто, которым он уничтожает любое знание. Это лучше всего видно из его понимания смерти. Он не знает, что есть смерть, и что будет после смерти – ничто или нечто – он тоже не знает; но это незнание он не принимает близко, наоборот, он чувствует себя свободным в этом незнании, то есть не относится к нему всерьез, но к тому, что он ничего не знает, он все-таки относится совершенно серьезно... Но Сократ отрицал не действительность вообще, а существующую в определенное время действительность, действительность субстанциальности, какой она была в Греции, а его ирония требовала действительности субъективности, идеальности. Сократ был обусловлен всем ходом истории. Он стал жертвой. Это трагическая судьба, но все-таки смерть Сократа не трагична; в сущности, греческое государство со своим приговором отступает на второй план, а приведение приговора в

исполнение не имело особого назидательного эффекта, потому что смерть для Сократа не обладала реальностью... потому что незнание Сократа воспрепятствовало сколько-нибудь значительному общению с мыслью о смерти. Да, трагический герой не боится смерти, а воспринимает ее как боль, как тяжелый и многотрудный путь, и будучи приговорен к ней, он признает законность приговора; но Сократ вообще ничего не знает, и потому объектом иронии является государство, осуждающее его на смерть и полагающее, что тем самым оно наказывает его.

Действительность (историческая действительность) имеет двоякое отношение к субъекту: с одной стороны, она – дар, от которого нельзя отказаться, с другой стороны, она – задача, которая должна быть осуществлена. <...> Говоря, что действительность выступает как дар, я выражаю отношение индивида к прошлому. Для индивида прошлое законно, его нельзя игнорировать. Для иронии же прошлого не существует, и связано это с тем, что она возникла из метафизических рассуждений. Она перепутала вечное «я» с преходящим. Но у вечного «я» нет прошлого, значит, нет его и у «я» преходящего. Однако, вынужденная соблюдать правила приличия, ирония допустила существование прошлого, но только такого прошлого, над которым она чувствовала свою власть и которым могла играть, как ей вздумается. Ирония великодушно снисходила над мифологической частью истории – легендами и сказаниями. Собственно же история, та, где истинный индивид позитивно свободен, поскольку укоренен в ней своим прошлым, должна была отступить. <...>

Действительность для индивида еще и задача, которая должна быть реализована. Можно подумать, что уж здесь-то ирония в состоянии продемонстрировать свою сильную сторону; ведь когда она вышла за пределы данной действительности, то, должно быть, она имела нечто подходящее ей взамен. Но это совсем не так. Когда иронии удалось преодолеть историческую действительность и сделать ее невесомой, ирония сама тоже стала невесомой. Ее действительность – это всего лишь возможность. Для того чтобы действующий индивид смог решить задачу реализации действительности, он должен чувствовать себя звеном в общей цепи, он должен ощущать груз ответственности, должен чувствовать и уважать соседствующие с ним звенья. От этого ирония свободна. Она чувствует в себе силу начать все с начала, если ей это нужно. Минувшее никак не связывает ее. В теоретическом отношении бесконечно свободная ирония наслаждается своим критицизмом, в практическом смысле она наслаждается схожей божественной свободой, не знающей ни оков, ни

цепей, безудержно и самозабвенно играющей и резвящейся, словно Левиафан в море. Ирония свободна, свободна от печалей и горестей действительности, но она свободна и от ее радостей, от ее благословения; ведь для нее нет ничего выше ее самой, и некому благословить ее, потому что меньшее всегда благословляется большим. Но именно этой свободы и жаждет ирония, и поэтому она отваживается на большее, чем она способна, и боится лишь чрезмерных, избыточных впечатлений. Только обретение такой свободы означает начало поэтической жизни, а, как известно, одно из требований иронии – необходимость жить поэтической жизнью. Однако под поэтической жизнью ирония понимает нечто иное и большее, чем понимает под этим выражением любой разумный человек, умеющий уважать человеческое достоинство и ценить истинное в человеке.

<...> Под поэтической жизнью ирония понимает не только протест против того убожества, которое есть не что иное, как жалкое порождение окружающей среды, не только протест против заурядности, которой, к сожалению, мир достаточно богат, под поэтической жизнью она понимает нечто большее. Одно дело – поэтически творить себя, другое – быть поэтически творимым. Христианин поэтически творим, и в этом смысле любой бесхитростный христианин живет гораздо более поэтической жизнью, чем многие талантливые люди. Поэтически творящий себя в греческом понимании тоже признает наличие поставленной перед ним задачи, и ему поэтому чрезвычайно важно осознать изначальное в себе, а это изначальное – тот предел, до которого он может поэтически творить, те границы, в которых он поэтически свободен. У индивидуальности есть цель, абсолютная цель, и вся ее деятельность направлена на достижение этой цели, на получение наслаждения в процессе ее достижения; вся ее деятельность состоит в том, чтобы стать *für sich* («для себя» (нем.)) тем, что она есть *an sich* («в себе» (нем.)). Но подобно тому, как заурядные люди не имеют ничего *an sich* и могут стать чем угодно, так нет ничего *an sich* и у иронизирующего. Причина этого не в том, что он всего лишь порождение своей среды, он, напротив, возвышается над своим окружением; но иронизирующий не должен иметь ничего *an sich* для того, чтобы жить истинно поэтической жизнью, чтобы истинно поэтически творить себя. Так ирония сама становится тем, с чем она больше всего борется, ведь иронизирующий становится похож на совершенно прозаического человека, разве что он обладает негативной свободой, в поэтическом творчестве возвышающей его над самим собой. Поэтому чаще всего иронизирующий превращается в ничто; для человека существуют

одни правила, для Бога – другие, и для человека ничто всегда превращается в Ничто. Но иронизирующий всегда сохраняет свою поэтическую свободу, и когда он замечает, что становится ничем, он вводит свое превращение в ничто в поэтическую ткань творимого им. Стремление превратиться в ничто – необходимое условие всех поэтических положений и занятий, превозносимых иронией, и самое поэтическое из них – превращение в полное ничто.

<...> Собственно, сказать, что иронизирующий ставит себя вне морали и добродетели, все же нельзя, но он живет слишком абстрактно, слишком метафизично, в чрезмерной степени руководствуясь эстетическими соображениями, что не позволяет ему достичь конкретности морального и добродетельного. Для него жизнь – драма, и больше всего его занимают ее замысловатые хитросплетения. Он всегда – зритель, даже тогда, когда он – действующее лицо. Он делает свое «я» бесконечным, делает его невесомым и мимолетным метафизически и эстетически, и если оно в своем эгоизме иногда сужается и сжимается до предела, то иногда оно может распахиваться так широко и свободно, что вмещает в себя целый мир. Иронизирующий восторгается подвигом самопожертвования, как восторгается им зритель в театре; он – суровый критик, всегда знающий, когда самопожертвование становится неискренним и пошлым. Он и сам может раскаиваться, но лишь эстетически, а не нравственно. В момент раскаяния он эстетически оценивает свое раскаяние, взвешивает, верно ли оно с поэтической точки зрения, подошло ли бы оно в качестве реплики поэтическому персонажу.

С величайшим поэтическим вдохновением иронизирующий творит себя и окружающий мир, который становится миром возможностей и условностей, а его жизнь теряет тем временем присущую ей непрерывность. Он полностью растворяется в настроении, вся его жизнь – лишь смена настроений. Разумеется, переживание настроения может быть в высшей степени истинно, и нет земной жизни настолько абсолютной, что она не ощущала бы противоречия, заключенного в переживании настроения. <...> А в иронизирующем нет непрерывности, и противоположные настроения постоянно сменяют друг друга. Он то бог, то песчинка. Его настроения так же случайны, как превращения Брахмы... Он все творит поэтически, настроение тоже. Чтобы быть по настоящему свободным, он должен подчинить себе настроение, одно настроение должно мгновенно сменяться другим. Если же иногда настроения сменяют друг друга слишком беспорядочно и поспешно и иронизирующий замечает, что что-то не в порядке, он пускает в ход всю мощь своего поэтического

воображения. Он воображает, что он сам вызывает настроение, он творит и сочиняет до полного духовного изнеможения, и лишь тогда перестает. Поэтому само настроение не обладает для иронизирующего реальностью, и он чаще всего выражает свое настроение в форме противоречия. Его горе скрывается за высокомерным инкогнито шутливого тона, его радость облачена в горестные восклицания. То по дороге в монастырь он заглядывает на Венерину гору, то по пути на Венерину гору заходит помолиться в монастырь... И однако должно существовать нечто, что сглаживает эти противоречия, должно существовать некое единство, в котором растворяются резкие диссонансы настроений, и при ближайшем рассмотрении такое единство обнаруживается в позиции иронизирующего. Скука – вот та единственная непрерывность, которой располагает иронизирующий. Скука, эта бессодержательная вечность, это безрадостное блаженство, эта поверхностная глубина, эта голодная пресыщенность. Скука – именно та негативная общность, в которой в индивидуальном сознании исчезают противоречия.

МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

А. Ф. Лосев

Проблема художественного стиля

Алексей Федорович Лосев (1893–1988) – русский философ, филолог, культуролог.

В данном произведении автор формулирует определение художественного стиля и рассматривает восемь вариантов классификации стилей, выявляя соответствующие основания для деления.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Какое определение дает автор художественному стилю?*
- 2. Что такое художественный потенциал произведения?*
- 3. Проанализируйте каждую типологию стилей, найдите ее основание и приведите примеры для каждого выделенного типа.*

<...> Сейчас мы можем кратко формулировать те разбросанные эмпирические наблюдения над функциями художественного стиля... По крайней мере, четыре стороны художественного стиля являются для него существенными. Это – стороны доструктурная, структурная с необходимым выходом за пределы структурности, эстетически-художественная и идеологическая. В художественном стиле имеется тот или иной принцип его конструирования, но имеется также и само художественное произведение, которое выражено в своем художественном стиле. <...> Художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале, но конструирование – на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни у художника, на основе тех или иных его жизненных ориентировок, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных, пусть надидеологических. Сейчас мы и подходим к существенному определению художественного стиля, используя эту последнюю и кратчайшую формулу.

Художественный потенциал. Стиль выражает собою художественную мощь произведения. Тут, однако, мало ограничиться ничем не говорящим термином «художественное произведение». <...> Художественное произведение должно браться нами именно во всей своей полноте, именно во всей своей толще, именно во всей своей и внутренней, и экспрессивной значимости, именно во всей своей исторической специфике. Тут надо подыскать какой-нибудь термин, который соответствовал бы этой полноте художественного произведе-

дения, необходимой для установления художественного стиля. Все эти термины, часто употребляемые теоретиками, вроде «цельность», «полнота», «богатство», «историческая обусловленность» и «выраженность», «глубина и экспрессия», «непосредственно созерцаемая жизнь художественного произведения» или «объективная жизнь, в нем изображенная», «идеальная созерцательная данность» и «утилитарно-производственная значимость» и самого художественного произведения и его стиля, – все эти термины являются только частичными попытками обозначить то, что есть художественное произведение и чем оно в последнем счете для нас является. Все эти частичные термины, конечно, весьма важны, и без них трудно обойтись теоретику искусства и литературы. Так, можно было бы в буквальном смысле слова говорить об агитационном значении художественного произведения и о его пропагандистской значимости, понимать ли эту последнюю как проповедь личных идеалов, как борьбу за то или иное общественное, политическое, национальное и народное начало, как всеобщее воспитание в целях достижения лучшего будущего. Все это вместе взятое мы и хотим сейчас зафиксировать при помощи термина «потенциал» художественного произведения, поскольку в подобного рода термине фиксируется и вся теоретическая, и вся практическая мощь и произведения, и стиля.

Итак, художественный стиль, во-первых, есть принцип конструирования и, во-вторых, принцип конструирования именно всего потенциала художественного произведения в целом. <...>

Таким образом, сводя все предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному стилю. Он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения.

<...> Разработанная у нас теория первичных моделей художественного стиля является, в сущности говоря, одним из самых распространенных представлений о том, что такое художественный стиль. Но только необходимо сказать, что огромное большинство авторов в своем анализе стиля не пользуются термином «метод конструирования» или «первичная модель». В настоящее время, однако, назрела острая потребность отчетливо формулировать эту «первичную модель», на основании которой конструируется самый стиль. Здесь нам не хотелось бы приводить тех десятков и сотен авторов, которые пользуются понятием модели, но не вводят соответствующего термина, а хотят обходиться более обычной терминологией.

Здесь обычно ограничиваются только теми законченными стилями, которые мы находим в истории искусств и литературы (ренессанс, барокко, рококо, ампир, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, критический и социалистический, натурализм, импрессионизм, символизм, акмеизм, футуризм). Тем не менее, как и везде, теория и практика должны быть здесь слиты воедино, а констатация только отдельных особенностей или примеров того или другого стиля всегда страдает более или менее случайным и несистематическим характером, лишенным всякого метода и не основанном ни на какой последовательной и единообразной логике. Поскольку в данном месте нашей работы мы заняты исключительно теорией художественного стиля, теоретическая классификация не только самих стилей, но и тех первичных моделей, которые лежат в основе стилей, является делом максимально обязательным, максимально необходимым и максимально последовательным в логическом отношении. Потому-то и невозможно находить в истории учения о стилях так или иначе, но систематически приведенной классификации стилей, не говоря уже о первичных моделях каждого стиля.

Считая выработку системы точных понятий (но не просто определений) главной задачей искусствознания, Утиц подробно разбирает восемь различных употреблений термина «стиль»... Перечислим вслед за Утицем эти типы.

1. Стиль художника: стиль Рубенса, стиль Рембрандта, стиль Макарта. «Здесь идет речь о вполне личном, индивидуальном моменте». Мы требуем здесь, по Утицу, не единства и однообразия, но, наоборот, максимального разнообразия стилей.

2. Материальный стиль: стиль бронзы, стиль мрамора. Здесь мерой стиля служит выполнение или учет в произведении искусства существующих в соответствующем материале условий. Так, работы, исполненные в бронзе, являют более жесткие, твердые, но одновременно более стройные очертания, чем мраморные скульптуры. Особенно ярко различие это проявляется, когда мы рассматриваем римские мраморные копии греческих оригиналов в бронзе. Мы видим здесь, какими несовершенными и неполными представляются черты жесткого и строгого бронзового стиля, перенесенные в мрамор. С этим связана вообще проблема подмены материала в искусстве. Каждый материал достигает наивысших выразительных возможностей только при правильном понимании его стиля, и художественные идеи, разработанные для одного материала, но выполненные в другом, производят на зрителя впечатление фальши и неподлинности.

3. Целевой стиль (стиль определенной смысловой направленности, *Bedeutungsstil*): церковный стиль, дворцовый стиль, стиль ратуши. На первый взгляд, кажется, что требование соответствия стиля целевой установке настолько естественно, говорит Утиц, что о нем нечего и говорить. Но вместе с тем не видим ли мы, что столетиями облик жилых зданий европейских городов искажался ложными фасадами, построенными в совершенно ином, а именно дворцовом стиле.

4. Стиль места (*Ortsstil*). Этот стиль должен учитывать преобладающий в данной местности строительный материал (базальт у древних египтян, большие запасы мрамора в Греции), климат (островерхние северные и плоские южные крыши), свойства почвы (японская архитектура, обусловленная частыми землетрясениями).

5. Национальный стиль: германский, романский, славянский, южнонемецкий, северонемецкий стили. Так, во французском стиле, по наблюдениям Утица, существеннее краска, в немецком – линия.

6. Стиль времени: готика, ренессанс, барокко, рококо и т. д. Возможно, считает Утиц, что это – наиболее важный стиль. Здесь, по его мнению, сочетаются две большие группы влияний. С одной стороны, развитие техники дает искусству новые возможности. Конечно, не сама техника создает стиль; но техника должна гармонически слиться с потребностями выражения. С другой стороны, гораздо важнее в стиле времени общее культурное состояние эпохи. Так, египетское искусство имеет своим фоном религию египтян, религию смерти; наоборот, за греческим искусством стоит жизнерадостное мировоззрение античности. «Когда меняются формы и содержание жизни, должно измениться и искусство, которое также есть выражение этой жизни. И это изменение есть изменение стиля».

7. Натуралистический, или идеалистический, стиль. Впрочем, иногда стиль как таковой противопоставляется натурализму как простому копированию природы. Конечно, по Утицу, последовательный натурализм эстетически неполноценен. Но идеализм, зашедший далеко, также ущербен с точки зрения эстетики, «так как он отнимает у искусства теплоту пульсирующей жизни и подменяет ее холодными абстракциями». Поэтому истинный стиль надо искать посередине между этими двумя полюсами.

8. Стиль в смысле драматического, эпического, пластического, художественного стиля и т. д. «Значительным художникам свойственно вообще ясное осознание эстетических особенностей отдельных отраслей искусства, откуда, однако, не следует никакого отрицания богатых влияний, благодаря которым одно искусство может оплодотворить другое».

М. С. Каган

Морфология искусства

Моисей Самойлович Каган (1921–2006) – отечественный философ и культуролог, теоретик искусства. Данный труд представляет собой «историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств». Исследуются принципы классификации искусства и последовательно выстраивается система классов и видов искусства.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Какие критерии классификации искусств выбирает автор и почему?

2. Какие виды искусств выделяет автор исходя из онтологического принципа? Может ли их число возрасть и почему?

3. Раскройте сущность онтологического принципа художественного произведения.

4. Дайте определение принципам изобразительности и неизобразительности. Продемонстрируйте на примерах конкретных произведений, как они реализуются в различных видах искусств.

Онтологический критерий классификации искусств

Так, первое членение художественной деятельности, которое раскрылось нашему взору на самой ранней ступени истории культуры, – дихотомия «мусического» и «технического» искусств. Это исходное раздвоение художественной деятельности определялось, как мы помним, тем, что в одном случае она реализовалась в совокупности материалов, присущих самому человеку, а в другом – в материалах окружавшей его природы. Но посмотрим, каковы же были проистекавшие отсюда последствия: они заключались, оказывается, в том, что произведения «мусического» искусства имели пространственно-временной характер, а произведения «технического» искусства – чисто пространственное бытие. Следовательно, классификация искусств должна начинаться с их разделения на пространственно-временные и пространственные, ибо таково их действительное, объективно сложившееся первоначальное различие. <...>

То, что первой, исходной и основополагающей классификационной плоскостью должна быть признана плоскость онтологическая, явствует не только из исторически сложившегося различия между «мусическим» и «техническим» искусствами, но и из обще-

теоретических соображений...: произведение искусства... создается, существует и предстает перед восприятием прежде всего как некая материальная конструкция – как сопряжение звуков, объемов, цветовых пятен, слов, движений, т. е. как предмет, имеющий пространственную, или временную, или пространственно-временную характеристику, и именно таким произведение это остается независимо от того, какую меру художественной ценности за ним признают, как интерпретируют его содержание... Произведение искусства не сводится, конечно, к этой материальной конструкции, но оно не существует вне ее, помимо нее, отдельно от нее и независимо от нее: художественное произведение как духовное образование имманентно данной конструкции, находится в ней, от нее неотрывно и лишь через нее воспринимается. Поэтому материально конструктивная сторона художественного произведения – это его онтологический статус, это его фундаментальная основа, условие его реального существования и одновременно его непосредственный чувственно-воспринимаемый облик.

<...> Эта материальная конструкция, оказывается лишь относительно самостоятельной, главная же ее роль заключается в том, чтобы быть сигнальной базой той системы знаков, которая должна обеспечить коммуникативную связь между художником и его аудиторией. Внешняя форма оказывается поэтому своего рода двуликим Янусом: с одной стороны, она является материальной конструкцией, с другой – образным текстом. Отсюда следует, что классификация искусств должна быть развернута в двух измерениях – онтологическая ее плоскость требует дополнения плоскостью семиотической. <...> И если продолжить под этим же углом зрения операцию логического «снятия» исторических закономерностей развития искусства, надо будет вычленив из группы пространственно-временных искусств искусства чисто временные (словесно-музыкальные) <...>

<...> Нерушимым остается тот объективный закон морфологической эволюции искусства, согласно которому эта эволюция движется в описанных нами трех руслах и не может выйти за их пределы. Эти русла образуют три первоначальных класса искусств, которые охватывают и все новообразования современной художественной культуры – фотоискусство, киноискусство, радиоискусство, телеискусство и т. п., равно как и эмбрионы будущих искусств, если они окажутся жизнеспособными, вроде цветомузыки или кинетического искусства. Четвертого тут не дано, можем мы сказать, перифразируя известную формулу. <...>

Теперь мы можем обратиться к анализу тех морфологических последствий, которые имеют семиотические параметры художественной формы.

Семиотический критерий классификации искусств

Нельзя сразу же не вспомнить, что и эта плоскость морфологического анализа искусств прощупывалась в эстетике начиная с XVIII века, однако результаты исследования оказывались у разных теоретиков далеко не идентичными. <...> Необходимо сделать два важных уточнения: 1) искусство не исчерпывается тем, что является знаковой системой; семиотические качества характеризуют лишь одну сторону искусства, точнее, одну сторону художественной формы и должны рассматриваться поэтому как подсистема сложной и гетерогенной системы; 2) что касается самой семиотической интерпретации искусства, то в ней искусство должно представлять не столько как знаковая система, сколько как система знаковых систем, поскольку каждый вид искусства представляет собой самостоятельную и достаточно своеобразную систему образных знаков. <...> Соответственно мы называем один из этих художественных языков изобразительным, а другой – неизобразительным.

<...> Поскольку предметом искусства является мир ценностей, постольку художественный образ оказывается знаком ценности: именно знаком, так как ценность, в отличие от ее конкретного материального носителя, можно запечатлеть лишь изоморфно, а не адекватно; и именно знаком ценности, так как искусство рассказывает нам не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном, повернутом к человеку, вошедшем в сферу его практической жизнедеятельности и духовных интересов, сопряженном с его потребностями и идеалами. Но постигать ценности и говорить о ценностях можно двояким образом: 1) представляя нашему созерцанию (реальному или мысленному, безразлично) носителей ценности в их реальном облике – предметы природы, вещи, самого человека, его конкретные поступки или 2) не показывая тех или иных носителей ценности, а непосредственно раскрывая ценностное отношение к определенным сторонам бытия или к жизни вообще. В первом случае, когда мы видим в произведении искусства ценности, воплощенные в конкретных предметах, образные знаки имеют изобразительный характер; во втором случае, когда художественный язык не воссоздает конкретность материального бытия, а развертывает перед нами состояния ценностного сознания, семиотическая система имеет неизобразительный характер. Так, в классе

пространственных искусств изобразительный строй художественного языка свойствен живописи, графике, скульптуре, фотоискусству, неизобразительный – архитектуре, прикладным искусствам и дизайну; в классе временных искусств изобразительную природу имеет художественный язык литературы, неизобразительную – музыкальный язык; в классе пространственно-временных искусств по тому же принципу различаются актерское искусство и танец. <...>

<...> В результате скрещения деления искусств на три онтологические и три семиотические класса возникает девять семейств искусств. Такое деление охватывает все исторически сложившиеся формы художественной деятельности. Эта полнота охвата служит гарантией точности данной модели строения мира искусств. <...>

а) Динамика соотношения изобразительного и неизобразительного типов творчества во временных искусствах.

Временные искусства способны материализовать свое содержание трояким образом: 1) с помощью слова – звучащего или обозначенного графически; 2) с помощью внесловесных звуковых отношений, извлекаемых самыми разнообразными инструментами, в том числе и человеческим голосом (так называемая просодия) и существующих также в реальном акустическом и условном графическом (нотном) виде; 3) с помощью сливающихся воедино словесных и звуко-интонационных средств (чистое пение и пение с аккомпанементом). Совершенно очевидно, что в первом и во втором случаях (словесном и звукоинтонационном творчестве) мы имеем дело с однородными по своему составу художественными структурами – чисто литературной и чисто музыкальной, тогда как в пении (даже без аккомпанемента) – с двухэлементной художественной структурой, в которой выразительность поэтического образа соединяется с выразительностью образа музыкального. <...>

Дело в том, что реальная информационная емкость слова и внесловесного звуко сочетания далеко не одинакова. Изобразительные возможности слова ничем в принципе не ограничены, поскольку абсолютная условность словесного обозначения лишает его какой-либо внешней связи с обозначаемыми предметами. Словом можно обозначить (и, соответственно, с помощью слов можно изобразить) все формы материального бытия – звучащие и беззвучные, объемные и бесплотные, многоцветные и бесцветные, статичные и динамичные и т. д.; что же касается звука, то он способен обозначать непосредственно только звучащие явления, а беззвучные он может изобразить лишь опосредованно, апеллируя к ассоциативным связям, образованным в нашем сознании единством зрительного и

слухового восприятий мира (скажем, слушая затихающий цокот копыт, мы представляем себе удаляющуюся конницу, и композитор, изображая это звуковое явление, вызывает в сознании слушателя соответствующее зрительное представление). <...> Изобразительные потенции звука несоизмеримо более узки в сравнении с его эмоционально-экспрессивными возможностями, ибо звук является прямым выразителем человеческих переживаний. Уже в крике, в смехе, в плаче, в призыве человек выражает себя и общается с себе подобными через звук, в речи же он делает звучание тончайшим инструментом экспрессии и коммуникации, наделяя слово дополнительной для его смыслового содержания эмоциональной нагрузкой. Носителем этой дополнительной информации и становится интонационная сторона речи, которая, многократно опосредованная, в конечном счете породила интонационную структуру музыки и позволила музыке положить в основу своего художественного языка неизобразительный принцип. Этим и определяется кардинальное отличие музыкального образа от словесного.

Само слово, как бы ни оценивать его экспрессивные возможности и его способность обозначать наряду с явлениями материальными – явления духовные, наряду с предметами внешнего мира – состояния и процессы мира внутреннего, остается... прежде всего изобразительным инструментом. Слово позволяет человеку описывать и объективировать весь его реальный чувственный опыт, позволяет ему образно моделировать окружающий его мир таким, каким он предстает в нашем восприятии, позволяет изображать предметность мыслей и переживаний.

Вместе с тем, при всем могуществе слова, его возможности ограничены, и ограничены в двух отношениях: во-первых, в способности изобразить индивидуальную неповторимость предмета и, во-вторых, в способности выразить чувства и переживания человека. Оно и понятно – ведь, с одной стороны, слово по природе своей есть обозначение общего, а не единичного, с другой же стороны, оно есть непосредственная реальность обобщающей мысли, а не чувства человека.

Разумеется, люди стремятся использовать язык – это основное средство общения – и для описания-изображения конкретных явлений действительности, и для описания-выражения своих переживаний; однако язык бессилен сделать и то и другое с той адекватностью, какая доступна в первом случае средствами живописи, графики, скульптуры, фото- и киноизображений, а во втором случае – средствами музыкальным и хореографическим... Это нельзя, конечно, понимать так, будто искусство слова способно выражать

только интеллектуальные, а музыка – только эмоциональные процессы. Существенной особенностью всякого искусства является воплощение живого единства мыслей и чувств человека. Но глубина проникновения в разные «слои» этого интеллектуально-эмоционального целого, тонкость его познания и точность выражения – т. е. именно мера конкретности – у каждого вида искусства своя, особая и неповторимая. Звуковая интонация, отвлеченная от слова, ничего предметного, как правило, не изображая, способна с особой силой и точностью раскрывать недоступные словесному выражению интимнейшие эмоциональные движения, переливы чувств, неуловимый ток настроений. Это-то и делает инструментальную музыку могучим самостоятельным искусством наряду с литературой. <...>

Таковы причины, по которым литература и музыка противостоят друг другу в сфере временных искусств как творчество изобразительное и неизобразительное в своей основе. <...>

Применительно к литературному ряду два момента должны быть охарактеризованы здесь более обстоятельно. Первый состоит в том, что проза и поэзия, взятые в чистом виде, – всего лишь противоположные полюса широкого диапазона литературных форм, движущегося от поэтической «крайности» к прозаической и обратно. Уже в первом приближении мы можем выделить такие переходные звенья, как «свободный стих» – «белый стих» – «стихотворение в прозе» – «ритмическая проза». <...>

Второй момент, требующий специального обоснования, состоит в том, что... спектр литературных форм располагается в направлении, на котором искусство слова соприкасается с музыкой и противостоит ей. <...> Остается резюмировать, что движение форм словесного творчества от прозы к поэзии есть именно движение навстречу музыке, так как, во-первых, оно характеризуется прогрессивным возрастанием художественной роли звуковой стороны словесной ткани образа (благодаря постепенной активизации ритма, фонетических созвучий, появлению рифмы, «инструментовки» стиха с помощью аллитераций и других приемов), т. е. как раз тем, что не случайно называется обычно музыкальностью литературы. <...>

Во-вторых, движение от прозы к поэзии характеризуется постепенным снижением в словесном искусстве роли изобразительности. <...> Однако полное отсутствие изобразительности есть весьма редкий случай в поэзии, тогда как в музыке это правило, а не исключение. В подобных случаях поэзия, действительно, вплотную подходит к структуре музыкальной образности, добываясь специфического для последней чистого лиризма; понятно, что такие воз-

возможности искусства слова тем большие, чем дальше оно уходит от чисто прозаической формы отражения действительности, основанной на эпическом принципе изобразительного повествования. А навстречу поэзии в сфере музыкального творчества разворачивается аналогичное морфологическое движение – от «чистой музыки» через ряд переходных форм к музыке изобразительной. Это движение связано с той диалектикой процесса «освобождения» музыки от совместных с ней «временных искусств»... Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения». <...>

б) Динамика соотношения изобразительного и неизобразительного типов творчества в пространственных искусствах.

Как мы уже отмечали, архитектура, прикладные искусства, дизайн, в отличие от живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии, не являются искусствами изобразительными, так как здание, сосуд, кресло и тем более машина или прибор ничего не изображают в материальном мире. <...> Поэтому мы предпочли бы другое наименование для данного семейства пространственных искусств – архитектурные искусства.

Преимущества этого термина состоят в том, что, во-первых, он выявляет лежащий в их основе формообразующий принцип структурную доминанту их художественного языка – эстетически значимое соотношение пластических элементов, из которых строится художественный образ; во-вторых, термин этот подчеркивает родство прикладных искусств и дизайна с архитектурой. <...> Своеобразные проявления этого формообразующего принципа мы встречаем во всех искусствах, вплоть до литературы и музыки, не говоря уже об изобразительных искусствах, где пространственная структура образа необходимо несет ту или иную степень его архитектурной организованности. Однако в произведении живописи и скульптуры архитектурная логика всегда подчинена логике изобразительной... только в рамках этой подчиненности художник может искать архитектурную координацию и субординацию всех структурных частей пластического целого. В прикладном же искусстве, в дизайне, как и в самой архитектуре, архитектурная связь элементов образа независима от какой-либо изобразительной их функции и оказывается главным, если не единственным, выразительным средством. Разумеется, общий для этих искусств закон зависимости художественной стороны произведения от стороны

конструктивно-технической приводит к тому, что архитектурно-логическая сама оказывается производной от логики конструктивной, которая, в свою очередь, определяется утилитарной функцией данного предмета; но тут речь идет уже о зависимости художественного языка от внеэстетической основы данных искусств, а не о внутренних закономерностях строения их языка. <...>

Противоположность изобразительного и неизобразительного языков в пространственных искусствах – как и в искусствах временных – является не абсолютной, а относительной, между ними нет непроходимой пропасти или глухой стены; напротив, принципы построения образных знаков, специфические для того и для другого, оказываются весьма гибкими, способными модифицироваться, идти друг другу навстречу и даже вступать в прямой контакт, сливая свои усилия для создания сложных, синтетических художественных структур. Так, в архитектуре и родственных ей искусствах архитектурно-логический способ формообразования может выступать в чистом виде, без какой-либо помощи изобразительных приемов (что особенно ярко видно в геометрическом орнаменте, в современной архитектуре, в дизайне), но может использовать по тем или иным причинам элементы изобразительности – как это имело место в ордерной системе античной архитектуры, вызывающей прямые ассоциации с растительными формами, или в ампирной мебели, в которой локотникам и ножкам кресел придавалась форма лап животных, крыльев и голов птиц и т. п., в деревянных сосудах, которые часто наделялись в народном творчестве ладьевидной или птицевидной формой, наконец, в изобразительном орнаменте, оперирующем растительными или животными мотивами и показывающем весьма наглядно, как происходит в этой семье искусств «подключение» изобразительного принципа формообразования к принципу архитектурно-логическому.

Характеризуя движение архитектурно-логических искусств навстречу искусствам изобразительным, нужно подчеркнуть следующее. Во-первых, обращение к изобразительности происходит во всех описанных нами случаях при условии полного подчинения изобразительной логики логике архитектурно-логической. <...> Во-вторых, такое включение изобразительных знаков в художественный язык, неизобразительный по своей природе, может происходить с большей или с меньшей последовательностью и широтой: здесь имеет место своего рода поступенное движение навстречу изобразительным искусствам. На первой его ступени природные формы подвергаются радикальнейшей переработке, схематизации, стилизации.; на сле-

дующей ступени изображение природной формы является более или менее адекватным ей, однако сама она берется лишь фрагментарно, как выхваченный из естественного целого отдельный его элемент, – нога животного, ставшая ножкой кресла, лист дерева, повторяющийся в узоре декоративной каймы ткани и т. п.; наконец, еще дальше заходит этот процесс при использовании изображений целостных предметов, имеющих, однако, не самостоятельное значение, а работающих функционально и конструктивно – подобно атлантам и кариатидам в здании или вазе для фруктов. <...>

Аналогичное явление открывается нашему взору и в сфере изобразительных искусств. И здесь способ формообразования, лежащий в основе этой системы образных знаков, может работать вполне самостоятельно, но способен и вбирать в себя в той или иной мере элементы неизобразительного, архитектурного художественного языка. В первом случае фотоснимок, рисунок, картина, скульптура оказываются своего рода рассказом о некоем явлении или событии, и строение этого рассказа полностью определяется строением предмета изображения, его объемно-пространственной, цветовой, сюжетной психологической структурой. Яснее всего это видно в художественной фотографии, которая по природе своей документально-художественна, т. е. дает нам всегда знание о том, что и как реально существует. Всякий снимок имеет документальный характер, поскольку воспроизводит реально существующие предметы и явления, точно фиксируя их видимый облик. Само собою разумеется, что не эта достоверность изображения придает фотографии художественную ценность; в том случае, если смысл снимка исчерпывается этим качеством, он принадлежит к области документальной фотографии, а не художественной, к области фоторепортажа, а не фотоискусства. В мир искусств фотография входит тогда и постольку, когда и поскольку она создает образ, имеющий, как и в живописи, не только изобразительное, но одновременно выразительное значение. Дело, однако, в том, что если живопись и скульптура выражают отношение художника к миру через изображение этого мира таким, каким художник его себе представляет (даже в тех случаях, когда он рисует, пишет и лепит с натуры, он в той или иной степени натуру эту преображает), то в фотоискусстве отношение фотохудожника к жизни может быть выражено только через изображение того, что и как реально существует, а не того, как преломляется данный объект в человеческом воображении.

<...> В живописи же, в графике и скульптуре способность воплощения воображаемого, а не реально существующего, порождает

ет широкий диапазон творческих устремлений – от повествования о возможном в реальном мире до создания невозможных в реальности декоративных пластически-цветовых конструкций... Повествовательная задача играет в построении произведения незначительную роль, решающее же художественное значение приобретает неизобразительный по своей природе и сути принцип декоративности, самовластно диктующий композиционное решение произведения – распределение масс, цветовых пятен и т. д. <...>

в) Динамика соотношения изобразительного и неизобразительного типов творчества в пространственно-временных искусствах.

Вряд ли стоит удивляться тому, что строение третьей группы искусств – пространственно-временных – подобно строению двух других областей художественного творчества: человеческое тело в его пластической динамике выступает и здесь как «строительный материал» двух противоположных систем образных знаков – изобразительной и неизобразительной, а они имеют ряд сближающих их модификаций и работают не только самостоятельно, но и сливаясь воедино в двуликой художественной структуре пантомимы. Неизобразительный характер имеет искусство танца, изобразительный – искусство актерское. <...>

Исторически первичной была именно такая синкретическая форма, зародившаяся в процессе воспроизведения первобытными охотниками самого процесса охоты и сохранившаяся еще в древнегреческой культуре. <...> Самостоятельное существование танца и актерской игры было ими, однако, сохранено за пределами балета: в одном случае в бытовых танцах и гимнастических на эстраде, в другом – в драматическом театре, словесно-драматургическая основа которого заставила безмолвное актерское искусство преобразоваться в синтетическое словесно-пластическое действие и тем самым увела его от исконной связи с танцем. <...>

Правда, совершенно неожиданно этот вид искусства получил в XX веке новый мощный стимул в «великом немом» – немом кинематографе, который потребовал от актера именно такого, чисто пластического, выразительного действия. И хотя с преобразованием немого кино в звуковое краткая пора расцвета бессловесного актерского творчества закончилась, она ярко показала... великие и незаменимые синтетическим (словесно-пластическим) актерским искусством художественные потенции этого способа изображения человеческой жизни. Вместе с тем оказалось, что и звуковой кинематограф мог предоставить актерской пантомиме более широкие возможности, чем театр.

<...> Она определяется тем, что художественный язык этого искусства основан на воспроизведении реальных форм жизненного поведения человека, его бытовых движений, жестов, мимики, т. е. имеет изобразительный характер, тогда как язык танца построен на условных с точки зрения бытовой достоверности движениях человеческого тела, приобретающих повышенную силу эмоциональной выразительности благодаря своему орнаментально-мелодическому, ритмико-интонационному строю. Собственно говоря, именно «интонированность» движения делает его носителем эмоционально-поэтической информации. <...>

Воспроизведение жизни в формах самой жизни позволяет актерскому искусству, как и живописи и литературе, воссоздавать индивидуальную конкретность... Мы могли бы с полным основанием назвать этот принцип формообразования так же, как назвали его в изобразительных искусствах, – принципом «портретное». Танец же, отказываясь от изобразительной конкретности, достигает такой меры обобщения пластической структуры бытовых движений, что язык его становится неизобразительным, и именно благодаря этому его хореографические «мелодии» и динамические «узоры» способны воплощать настроения, объединяющие многих людей, а не отличающие одного человека от другого. Оттого-то танец, как и песня, может быть массовым, оттого кордебалет столь же органичен в хореографическом спектакле, как хор в оперном.

И точно так же, как в смежных областях искусства, актерский «мимесис» и танец, при всей противоположности их художественных языков, идут друг другу навстречу спектральными рядами своих структурных модификаций. В сфере хореографической этот ряд начинается тем, что мы могли бы назвать по аналогии с музыкой и архитектурными искусствами «чистым танцем», а кончается так называемым «сюжетным танцем», который с равным правом можно именовать «изобразительным». Если «чистый танец» более всего похож на оживший геометрический орнамент (сошлемся хотя бы на такие бытовые танцы, как вальс, падекатр, фокстрот, или на орнаментальные фигуры в классическом балете), то в сюжетном танце (вспомним, например, многие народные пляски типа грузинского «Хоруми» или концертные этюды типа «Умиряющего лебедя» Сен-Санса) хореографический язык, не отказываясь от своей изобразительной знаковой природы, насыщается, однако, в большей или меньшей степени элементами пантомимы, использует известные бытовые аксессуары (детали одежды, оружие и т. п.), приводит в действие ассоциативные механизмы восприятия. <...>

Обращаясь к анализу актерского творчества, мы сталкиваемся неожиданно с проблемой, давно уже и весьма остро дебатированной в театроведении, – с наличием двух типов этого творчества, называемых обычно «искусством переживания» и «искусством представления». <...> Не подлежит сомнению, что не может быть в творчестве актера ни «чистого» переживания без представления, ни, напротив, «чистого» представления без всякого переживания. Дело, однако, в том, что соотношение этих двух подструктур целостной и диалектически противоречивой структуры актерского творчества динамично, поэтому каждая из них может приобретать значение творческой доминанты, порождая то, что и называют обычно «искусством переживания» и «искусством представления». Мы встречаемся здесь с таким же спектральным рядом структурных модификаций, какие видели в других случаях: в пространственно-временных искусствах развертывается постепенное и поступенное движение актерского творчества навстречу танцу, параллельное движению литературы навстречу музыке или движению изобразительных искусств навстречу искусствам архитектурным. С этой точки зрения «искусство переживания» и «искусство представления» – это не творческие методы, а формы существования актерского творчества, на которые различные творческие методы лишь могут опираться, так или иначе их преломляя и используя.

Если «переживание» направляет искусство на максимальное сближение с жизнью, с формами существования эмпирического бытия, что и роднит этот тип актерского творчества с прозаической модификацией литературного и с повествовательным типом живописного творчества, – то «представление» актером изображаемого им характера вытекает из иной эстетической установки, утверждающей необходимость перевода «языка» жизни на откровенно условный язык искусства, необходимость художественного «возвышения» эмпирической данности, ее поэтизации или ее иронически-гротескного «остранения». Понятно, что и классицизм, и романтизм нуждались именно в таком типе актерского творчества.

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

И. Тэн

Философия искусства

Ипполит Адольф Тэн (1827–1893) – французский философ, историк и социолог искусства. Тэн пытался сообщить эстетике научность, исследуя процесс художественной деятельности с точки зрения ее обусловленности тремя факторами – «расой, средой и моментом». Автор создал целостную теорию, объясняющую связи и отношения, детерминирующие творчество конкретного художника, его эстетическое сознание, выбор формы, жанра и художественных средств произведений.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Какими социальными факторами определяется творческий процесс, согласно автору?

2. Влияют ли климат и другие географические особенности страны происхождения художника на его творчество? Каким образом?

3. На примере классических отечественных произведений покажите связь между социальным положением автора и художественными особенностями его произведений.

Исходная точка метода заключается в признании того, что художественное произведение не есть одинокое, особняком стоящее явление, и в отыскании поэтому того целого, которым оно обуславливается и объясняется.

Первый шаг нетруден. Прежде всего, очевидно, художественное произведение, картина, трагедия, статуя составляют часть целого – именно часть всей деятельности художника, творца их. Это понятие элементарное. Всякому известно, что различные произведения одного художника все родственны друг другу, как дети одного и того же отца, т. е. все имеют между собою заметное сходство. Вы знаете, что у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях. Если это живописец, у него есть свой колорит, роскошный или тусклый, свои любимые типы, благородные или площадные, свои позы, свой образ сочинения, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лепка, своя накладка красок, своя отделка. Если это писатель, у него свои герои, пылкие или нежные, свои завязки, запутанные или простые, свои развязки, трагические или комические, своя особенность в стиле, свои периоды и даже свои любимые слова и выражения. <...>

Вот первое целое, с которым связано художественное создание. Второе заключается в следующем.

Этот же самый художник, рассматриваемый в связи со всем тем, что произвел он, не есть что-либо одинокое. Здесь также есть целое, в котором совмещается и он; это целое, более обширное, чем вся собственная его деятельность, есть школа или семья художников той страны и того времени, к которым он принадлежит. Например, вокруг Шекспира, который с первого взгляда кажется каким-то чудом, свалившимся к нам с неба, метеоритом, упавшим из пределов другого мира, мы находим дюжину отличных драматических писателей: Вебстера, Форда, Мэссинджера, Марло, Бена Джонсона, Флетчера и Бомонта, которые писали таким же стилем и в том же духе, как он. Их драматические произведения носят на себе те же характерные черты; вы найдете там те же дикие и ужасные лица, те же кровавые и неожиданные развязки, те же быстрые и необузданные страсти, тот же беспорядочный, причудливый, резкий и вместе с тем роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, те же нежные и глубоколюбящие типы женщин. Равным образом Рубенс кажется лицом одиноким, без предшественников и без последователей. Но стоит лишь отправиться в Бельгию и зайти там в церкви в Генте, Брюсселе, Брюгге и Антверпене, чтобы увидеть целую группу живописцев, сходных с ним по таланту: во-первых, Крейер, считавшийся в его время соперником его, Сегерс, Ван Оост, Эвердинген, Ван Тульден, Квеллин, Гондтгорст и другие, наконец, известные вам Иордане, Ван Дейк, которые все понимали живопись в его духе и все, помимо иных личных особенностей, представляют явное между собою сродство. Подобно Рубенсу, они предпочли изображение цветущего, здорового тела, роскошного, кипящего жизнью движения, резкого кровавого румянца – этого признака жизни, предпочли изображение действительных, часто грубых типов, порыва и увлечения прихотливой страсти, пышных, лоснящихся и пестреющих тканей, блеска пурпура и шелка, волнующейся и свивающейся драпировки. Теперь, славою их великого современника, они как будто совершенно уничтожены; но все-таки не менее достоверно то, что для понимания Рубенса необходимо собрать вокруг него этот сноп талантов, в котором он высится лишь самым видным стеблем, – этот кружок художников, в котором он является самым знаменитым представителем.

Вот второй шаг. Остается ступить третий. Эта же самая семья художников совмещается в более обширном целом – в окружающем их мире, вкус которого сходен с их вкусом. Ибо нравственное и умствен-

ное состояния одни и те же как для общества, так и для художников; они не стоят же ведь совершенно особняком. Один лишь их голос слышим теперь мы, отдаленные от них целыми веками; но в звуках этого гремящего голоса, дрожания которого достигают нашего слуха, мы распознаем сложный гул и как бы необъятное, глухое жужжание, – распознаем великий, бесконечный, сложный говор народа, вторившего им вокруг. Они и великими-то сделались только вследствие этой гармонии. Да иначе и не могло быть. Фидий, Иктин, люди, создавшие Парфенон и Юпитера-Олимпийца, были, подобно другим афинянам, свободные граждане и язычники, воспитанные в палестре, которые боролись и упражнялись в гимнастике, раздевшись донага, были знатоки в решении дел и голосовании на общественной площади, имели одни и те же привычки, интересы, идеи, верования, – люди одного и того же племени, одинакового воспитания, говорившие одним языком, так что во всех главнейших частях своей жизни они были совершенно схожи со своими зрителями.

Это соотношение становится еще осязательнее, если мы обратимся к более близкому нам времени; вспомним, например, великую испанскую эпоху, начинающуюся с XVI века и идущую вплоть до половины XVII столетия, – эпоху великих поэтов: Лопе де Веги, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молины, дон Луиса де Леона и многих других; эпоху великих живописцев: Веласкеса, Мурильо, Сурбарана, Франсиско де Герреры, Алонсо Кано, Моралеса. Вы знаете, что Испания в то время была государством всецело монархическим и католическим, побеждала турок при Лепанто, попирала ногою Африку и вводила там свои учреждения; сражалась с протестантами в Германии, преследовала их во Франции и нападала на них в Англии; обращала и покоряла идолопоклонников Нового Света, изгоняла из своих пределов евреев и мавров, очищала свою собственную веру с помощью аутодафе и гонений, тратила очертя голову флот, армию, золото и серебро своей Америки – самого дорогого из ее детищ, живую кровь ее собственного сердца – в частых, чересчур смелых крестовых походах, тратила с таким упорством и с таким фанатизмом, что, по прошествии полутора столетия, должна была наконец изнеможенная пасть к ногам Европы. Но и в самом падении своем она отличалась таким энтузиазмом, окружена была таким ореолом славы и такою привязанностью ко всему родному, что подданные ее в своем увлечении к единой державию, с которым сопрягались их силы, и к делу, ради которого они жертвовали своею жизнью, все были проникнуты единым желанием – возвеличить своим повиновением церковь и короля и образовать вокруг алтаря

и трона тесный кружок верных защитников и поклонников. В этой стране инквизиторов и крестоносцев, которые свято хранят рыцарские чувства, мрачные страсти, алчность, нетерпимость и мистицизм Средних веков, величайшими художниками были люди, обладавшие в высшей степени способностями, чувствами и страстями окружавшего их общества. Знаменитейшие из поэтов – Лопе де Вега и Кальдерон были солдатами-авантюристами, волонтерами армады, дуэлянтами и любовниками, столь же экзальтированными и столь же таинственными в любви, как поэты и донкихоты феодальных времен, страстными, до того пламенными католиками, что к концу жизни один из них сделался приспешником инквизиции, другие приняли сан священника, а величайший между ними, славный Лопе де Вега, совершая мессу, упал в обморок при мысли о жертве и страданиях Иисуса Христа. Всюду, впрочем, мы найдем примеры подобной связи и внутренней гармонии, установившихся между художником и его современниками; и можно сказать с уверенностью, что если кто хочет понять вкус и талант артиста, причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие чувства, то объяснения тому следует искать в общем состоянии нравов и в духе общества.

Итак, мы дошли до установления следующего правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение; здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. Истина эта, милостивые государи, подтверждается опытом. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире; трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости и этой энергии, в то время, когда ослабление характеров и победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрожденном XI столе-

тии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов, с порожденным им состоянием нравов, рушится к концу XV века вследствие появления новейших монархий. Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается из-под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом, хорошо устроенным, хорошо управляемым, уютным, где человеку можно привольно жить в качестве благоразумного гражданина, без всяких честолюбивых стремлений и особенно – сильных душевных тревог. Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции.

Мне бы хотелось с помощью сравнения представить для нас осязательнее то влияние, какое нравственный и умственный быт оказывают на художественное произведение. Пускаясь из какой-либо южной страны по направлению к северу, вы замечаете, что, по мере того как вступаете в известный пояс, начинается особого рода культура и особого рода растительность, сперва алоэ и померанцевое дерево, несколько далее – маслина или виноград, затем дуб и овес, дальше ель и, наконец, мхи и лишайники. Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами; и та и другая связаны с ним неразрывно. Он-то и составляет условие их существования: своим отсутствием или присутствием он определяет исчезновение или появление их. Следовательно, что же такое и самый пояс, если не своего рода температура, т. е. известное состояние теплоты и влажности, – короче, определенное число преобладающих обстоятельств, подобных, в своем роде, тому, что мы назвали недавно общим состоянием нравов и умственного развития. Как есть физическая температура, своими изменениями определяющая появление того или другого рода растений, точно так же есть и тем-

пература нравственная, определяющая своими изменениями появление того или другого рода искусства. И подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или другого рода растений: кукурузы или овса, алоэ или ели, – точно так же необходимо изучить температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства: языческую скульптуру или реалистическую живопись, мистическую архитектуру или классическую словесность, полную страсти музыку или идеальную поэзию. Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами. <...>

Мое дело – изложить вам факты и показать, каким образом произошли они. Новый метод, которому я стараюсь следовать и который начинает входить во все нравственные науки, заключается в том, чтобы смотреть на человеческие произведения, в частности на произведения художественные, как на факты и явления, характерные черты которых должно обозначить и отыскать причины, – и более ничего. Наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает; она только указывает и объясняет. Она не говорит вам: «Презирайте голландское искусство – оно слишком грубо, восхищайтесь лишь итальянским искусством». Равным образом не скажет она вам: «Презирайте готическое искусство – оно болезненно, восхищайтесь лишь греческим». Она предоставляет каждому полную свободу следовать собственным своим симпатиям, предпочитать то, что согласно с его темпераментом, и изучать с более глубоким вниманием то, что более соответствует развитию собственного его духа. Что касается до нее самой, то она относится сочувственно ко всем формам искусства и ко всем школам, даже к тем, которые кажутся наиболее противоположными: их она считает различными проявлениями человеческого духа; она полагает, что чем многочисленнее они, тем лучше раскрывают дух человеческий со многих новых сторон; она поступает, подобно ботанике, которая с одинаковым интересом изучает то апельсиновое дерево и лавр, то ель и березу; сама она нечто вроде ботаники, исследующей только не растения, а человеческие произведения. Вот почему она следует общему движению, которое в настоящее время сближает нравственные науки с науками естественными и, сообщая первым принципы, благоразумие и направление последних, придает им ту же прочность и обеспечивает за ними такой же успех. <...>

Рассмотрим теперь более трудный пример – целую страну с ее бесчисленными частностями строя, наружного вида, культуры, с ее растениями, животными, с ее обитателями, ее городами, например

хоть Нидерланды. Существенный характер этой страны заключается в том, что она образовалась посредством намывов, или наносов, т. е. больших осадков земли, которые уносятся реками и скопляются близ их устьев. Из этого одного слова проистекает бесконечное множество частных, составляющих весь жизненный быт страны, не только ее физический наружный вид и то, что она есть сама по себе, но также общий склад ума, нравственные и физические качества жителей и их произведения. Во-первых, в неодушевленной природе – сырые и плодоносные равнины. Это необходимо по причине множества и ширины рек и огромного осадка растительной земли. Эти равнины постоянно зелены, потому что большие, спокойные, лениво катящиеся реки, бесчисленные каналы, удобно расположенные в низкой и влажной почве, поддерживают постоянную свежесть. Вы угадаете теперь, силою одного лишь соображения, наружный вид этой страны, это бледное, дождливое небо, беспрестанно полосуемое ливнями и даже в хорошие дни покрытое легкими, как газ, испарениями, которые поднимаются с мокрой почвы и образуют прозрачный свод, воздушную ткань, словно из тоненьких хлопьев снега, над зеленой, закругленной до самого горизонта корзиной. В одушевленной природе это множество и это богатство пастбищ привлекают многочисленные мирные стада, которые, лежа в траве или пощипывая ее, испещряют желтоватыми, белыми и черными пятнами бесконечную плоскую поверхность луга. Отсюда это обилие молока и говядины, которые вместе с зернами и овощами, доставляемыми плодоносной землей, снабжают жителей обильной и дешевой пищей. Можно сказать, что в этой стране вода производит траву, трава – скот, скот – сыр, масло и говядину, а последнее, вместе с пивом, производят жителя. В самом деле, из жирной жизни и пропитанной влажным воздухом физической организации рождается фламандский темперамент, флегматический характер, правильные привычки, спокойствие ума и нервов, способность понимать жизнь рассудительно и благоразумно, постоянное довольство всем, вкус к этакому благосостоянию, а отсюда господство опрятности и совершенство жизненных удобств. Влияние это идет так далеко, что оно обнаруживается даже на внешности городов. В стране наносов нет песчаниковых крыш; вместо камня употребляют обожженную глину, кирпичи или черепицу; так как дожди обильны и часты, то крыши делаются очень покатыми; так как сырость постоянна, то фасады домов кроются поливой или глазурью. <...> В Голландии они делаются из кирпича и часто вперемежку с фаянсом; в пять часов утра служанки, ползая на коленях, моют

их тряпками. Бросьте взгляд сквозь эти блестящие стекла; войдите в какой-нибудь клуб, убранный зелеными деревьями, где паркет усыпан постоянно переменяемым песком; посетите эти таверны, расписанные яркими и мягкими красками, где тянутся ряды темных толстопузых бочек, где желтоватое вино пенится в вычурно обделанных стаканах. Во всех этих мелочах обыденной жизни, во всех этих проявлениях домашнего довольства и неизменного благосостояния вы увидите следы основного характера, выразившегося в климате и почве, в царстве растительном и животном, в человеке и его делах, в обществе и в отдельной личности.

По этим бесчисленным действиям вы можете судить о его значении. Его-то именно искусство и хочет выставить в полном свете, и если искусство принимает на себя это дело, то потому только, что природа оказывается для того недостаточной, ибо в природе характер составляет только общую всему основу, искусству же предстоит сделать его преобладающим, господствующим над всем. Характер этот, конечно, видоизменяет действительные предметы, но видоизменяет не вполне. Он стеснен в своем действии, спутан вмешательством других причин. Он не мог достаточно углубиться в предметы, носящие печать его, не мог отразиться в них со всей ясностью. Человек чувствует этот недостаток, и, чтобы восполнить его, он изобретает искусство.

Преизобильная и раскормленная природа пыталась произвести нравы и телосложения столь же грубые и крупные, но достигала этого лишь вполовину. Являлись другие причины, чтобы ослабить силу разгульной, плотской энергии, и прежде всего бедность. В лучшие времена и в лучших странах у бедных людей нет в достаточном количестве пищи, и если не голод, то, по крайней мере, проголодь, нищета, дурной воздух – все, чем сопровождается бедность, ослабляет развитие и порывы врожденной грубости, и человек, перенесший лишения, всегда менее силен и более сдержан. Религия, закон, полиция, привычки, укореняемые правильным трудом, производят такое же влияние; ко всему этому присоединяется еще воспитание. На сто человек, которые при соответственных условиях доставили бы Рубенсу натурщиков, оказалось не более пяти-шести, которые годились ему для этой цели. Теперь вспомните, что эти пять или шесть человек на действительных праздниках, которые он мог видеть, терялись в массе лиц более или менее умеренных, более или менее обыкновенных; заметьте также еще, что в то время, когда он смотрел на них, они не имели позы, выражения, жеста, живости, костюма, разгильдяйства, необходимых для того, чтобы яснее обнаружить преобладание грубого веселья. Для пополнения всех таких

недостатков природа зовет на помощь себе искусство; она не могла с достаточной ясностью выделить характер; и вот наверстать этот пробел в природе предстоит художнику. <...>

Итак, все дело художественного произведения – передать как можно рельефнее и осязательнее существенный характер или по крайней мере характер, преобладающий в предмете. А для этого художник устраняет все черты, закрывающие этот характер, избирает между остальными те, которые лучше обнаруживают его, выбирает те, в которых характер этот извращен, и восстанавливает те, в которых он почти уничтожен.

Рассмотрим теперь уже не художественные произведения, а самих художников, т. е. их образ чувства, склад их изобретательности и творчества; вы найдете их соответствующими этому определению художественного произведения. Есть дар, существенно для них необходимый; никакое изучение, никакое терпение не заменят его; если его у них нет, они становятся просто копиистами, работниками. По отношению к изображаемым предметам у них должна быть самобытная восприимчивость; известный характер в предмете поразил их, и следствием такого толчка является сильное и ясное впечатление. Другими словами: когда у человека есть врожденный талант, его впечатлительность, по крайней мере к известного рода вещам, отличается тонкостью и быстротой; с чутким и верным тактом естественно распознает и схватывает он оттенки и отношения – то жалобное или героическое значение целого ряда звуков, то величавость или негу известного положения, то богатство или сдержанность двух взаимно пополняющихся или смежных тонов; силой этой способности он проникает в глубь предмета и кажется прозорливее всех других людей. И эта столь живая, столь личная восприимчивость не остается в бездействии; весь механизм мысли, вся нервная система получают от нее сильный толчок. Невольно выражает человек свое внутреннее ощущение: его тело производит известное движение – является мимика; он чувствует потребность внешним образом воссоздать предмет в том виде, в каком он его себе представляет, – голос ищет подражательной интонации; речь ловит цветистые выражения, быстрые обороты, фигурный, искусственный, гиперболический стиль. Очевидно, что силой первого толчка деятельный мозг передумал и преобразовал предмет – то для того, чтобы украсить его и возвеличить, то чтобы исказить и забавным образом свернуть его в одну какую-нибудь сторону; в смелом эскизе, в злой карикатуре вы сейчас же откроете у поэтических темпераментов это влияние невольного впечатления. <...>

Но в музыке есть другой еще принцип, и этот новый элемент сообщает ей совсем особенную, и чрезвычайную притом, силу. Помимо своих математических свойств, звук подобен ведь крику, и вследствие этого он прямо выражает с неподражаемой точностью, нежностью и силой страдание, радость, гнев, негодование – все движения, все волнения живого и чувствующего существа с их мельчайшими оттенками и неизведанными тайнами. С этой стороны он похож на поэтическую декламацию и образовал целую музыку, музыку экспрессии, музыку Глюка и немцев, названную так в отличие от певучей музыки Россини и итальянцев. Но какова бы ни была точка зрения, предпочитаемая композитором, оба элемента действуют в музыке заодно, сообщая, и звуки образуют всегда совокупности частей, соединяющихся между собою вследствие математических их отношений и вместе с тем силой того соответствия, какое имеют они со страстями и различными внутренними состояниями нравственного существа. Так что музыкант, задумав выразить известный преобладающий или выдающийся характер, печаль или радость, нежную любовь или сильный гнев, ту или другую мысль, то или другое чувство, каковы бы они ни были, может избрать и комбинировать по своему произволу, в этих математических отношениях и в этих отношениях нравственных, каким образом лучше обнаружить задуманный им характер.

Итак, все искусства подходят под наше определение: в архитектуре и музыке, так же как в скульптуре, живописи и поэзии, художественное произведение имеет целью обнаружить какой-нибудь существенный характер и для этого употребляет совокупность собранных воедино частей, отношения которых художник комбинирует или видоизменяет по своему произволу.

В. М. Фриче

Социология искусства

Владимир Максимович Фриче (1870–1929) – филолог, мыслитель и историк искусства.

Фриче развивает социологию искусства в марксистском ключе, выявляя причинно-следственную связь между материальным и художественным производством внутри отдельных формаций и в истории в целом. Автор указывает на классовую обусловленность искусства, его функций, видов и жанров на каждом этапе общественно-исторического развития, а также диалектические закономерности его существования и развития.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Определите основные вехи развития художественной деятельности. Какова, с точки зрения автора, экономическая основа каждой из них?

2. В чем различие ремесленной и артистической деятельности?

3. Назовите основные черты искусства начала XX века. Какую оценку дает автор современному художественному творчеству?

4. Справедливы ли замечания автора в отношении текущей ситуации на арт-рынке? Обоснуйте ответ.

Производство художественных произведений подчинено тем же законам, что и производство материальных ценностей. Господствующая на разных ступенях общественного развития хозяйственная система предопределяет неизбежно и производственный труд художника (равно как и его социальное положение). Подобно тому как материальные ценности производятся или для собственного потребления, внутри домашнего хозяйства, или же на заказ, или же, наконец, на рынок, так точно в области создания художественных произведений друг друга сменяют те же самые формы производства. В феодальном обществе художник создает свои произведения в пределах царской или барской вотчины, в ремесленно-организованных обществах он творит на заказ, в капиталистических обществах он вынужден работать на рынок. В феодальном хозяйстве художник – крепостной или слуга, в ремесленно-построенном обществе он – ремесленник, в капиталистическом строе он – производитель товара, подчиненный закону предложения и спроса. В переходную эпоху между феодализмом и капитализмом, когда дворянство и буржуазия находили свою равнодействующую в виде политической власти абсолютного монарха, художник был, как в феодальном хозяйстве, слугой, получившим, однако, свое вознаграждение не натурой, а деньгами, и не был на всю жизнь прикреплен ко двору. <...>

Там, где наряду с феодальным поместьем, в городах имелись ремесленные цехи и корпорации, или там, где в городах, оттеснявших поместье, труд был организован ремесленным образом, – одним словом, везде там, где рядом или выше феодального класса становилась ремесленная буржуазия, художник – сам ремесленник – творил на заказ, сначала на заказ всего городского коллектива или целых ремесленных организаций, впоследствии – вместе с продвижением торговой буржуазии – и на заказ частных лиц – богатеев. Так, в классической Греции, в Греции VI–V веков, художник был ремесленником, причем художественное ремесло передавалось из поколения в поколе-

ние, от отца к сыну... В пору, когда город-государство еще главенствовал над отдельной личностью, этот художник-ремесленник работал на заказ всего городского коллектива: пример – Фидий, приглашенный Периклом к постройке Акрополя. В IV веке, когда буржуазный индивидуализм разложил гражданское чувство афинянина, когда отдельные богачи стали играть первенствующую роль, художники работали столько же, если не больше, на заказ частных лиц.

Ремесленником, работающим на заказ всего городского коллектива, организованного в цехи, был художник и в средневековой Европе. Строители и ваятели входили в цех каменщиков, и в документах их называют обычно *operarii*, т. е. рабочими. Несколько позже организовались в цехи и художники-живописцы. Так как евангелист Лука считался художником, то цехи живописцев присвоили себе название цехов св. Луки. В Венеции, в 1290 году кажется, организовался такой цех – позже и в других городах Италии, и в других европейских странах. Состоя в ремесленном цехе, художники XII–XIII и даже еще в XIV веках работали на заказ для отдельных цехов или для всего городского ремесленного населения, воздвигая и украшая преимущественно храмы. Все население стекалось на место стройки с песнями, само подвозило строительный материал и съестные припасы. Лишь по мере развития денежного хозяйства художники оплачивались уже не натурой, а денежным гонораром; впервые, кажется, это имело место в Италии в 1304 году, когда флорентийская сеньория уплатила Джотто определенную денежную сумму за картину, заказанную ею для одного из помещений ее дворца. <...>

Итальянский художник эпохи Возрождения был в самом деле ремесленником, а не артистом. <...> Как ремесленники, они странствовали из города в город и писали отнюдь не одни картины. Художники изготовляли деревянную мозаику, церковные подсвечники, рисунки для ковров, гербы, даже вывески. Живописцы крупного калибра не гнушались выполнять подобные ремесленные заказы. <...>

По мере развития торгового капитализма, по мере оттеснения ремесленной буржуазии буржуазией торговой, по мере роста индивидуалистического чувства ремесленник-художник все более превращался в артиста-буржуа. Связь с цехом его тяготит. <...> Если художник ремесленной эпохи творил анонимно (мы только случайно узнаем из писанных источников имена строителей романских и готических соборов и еще реже – имена ваятелей), то теперь художник стремится выделиться как творческая личность из ремесленного коллектива. Чем ближе мы подходим к Ренессансу, тем чаще встречаются имена художников.

Мастера Раннего Возрождения редко подписываются под отдельными произведениями, их честолюбие добивается лишь общего признания. Позднее подписываются под всякой, до смешного незначительной картиной, работают для своего прославления. <...>

Превращаясь из «ремесленников» в «артистов», художники позднего Ренессанса уже не считают возможным выполнять ремесленного характера заказы и работают исключительно в области «высоких искусств», в области «чистого искусства». Корпеть над своими произведениями считается признаком ремесленнической усидчивости, работать быстро – такова отличительная черта «гениального» артиста. Освобождаясь от оков ремесленной организации, эти художники и материально живут как буржуа. Они владеют домами и поместьями, накапливают значительные состояния.

Торговый капитализм на определенной стадии развития организовался политически в виде самодержавной монархии.

Политическим и культурным центром становился двор государя. Художник в эти эпохи и в таких общественных формациях снова попадал в то же почти положение, в каком находился в феодальном хозяйстве, с той разницей, что он уже не был крепостным, а приглашался временно ко двору за определенную денежную, а не натуральную плату. Впервые это явление имело место в эллинистический период греческой общественной истории, при Александре Великом и его преемниках. <...> То же явление повторяется в Европе в XVI–XVII веках, кое-где и в XVIII веке, сначала в Италии, потом во Франции, Англии (времена реставрации Стюартов), в Испании и, наконец, в России. <...>

Если в феодальном и дворцовом хозяйстве художник обслуживал фараона, или монарха, или барина, если в ремесленно-купеческом обществе художник работал на заказ города или цехов и, наконец, частных лиц, то в развитых капиталистических общественных формациях, где всякое производство совершается на рынок, он вынужден работать на безличный рынок: его произведение становится товаром, который покупается, как всякий товар. Впервые это явление замечается уже в эпоху позднегреческой буржуазной культуры. Это явление повторяется затем в Европе в XVI в. – в Германии, где Дюрер посылает свою жену и мать на аугсбургскую и шоренбургскую ярмарку продавать его гравюры, и находит свое чистое выражение в Голландии XVII веке. <...>

Художник стоит здесь лицом к лицу с рынком, и если портреты пишутся, естественно, на заказ, то остальные виды картин покупаются. Художник нуждается здесь в посредствующем звене между

собой и публикой. Первоначально он выставляет свои картины на показ в своей мастерской – имеются такие картины голландских художников, изображающие мастерскую-выставку, – или сдают их на комиссию торговцам на ярмарках. С неодолимой силой пробивается, однако, мысль о подлинной выставке, которая сначала устраивается в Амстердаме, в помещении биржи, этого центра коммерческой жизни, где толкуются денежные люди, а затем – в 60-х годах XVII века – устраиваются первые картинные выставки в нашем смысле слова в Гааге и Утрехте. Картина все более становилась товаром, который порой продавался с аукциона. <...>

Снова в ярком проявлении художественное творчество становится рыночным в Европе и на этот раз постепенно во всех странах Европы в XIX веке, когда всюду установились буржуазные отношения, когда производство на заказ повсюду во всех областях жизни оттеснялось производством на капиталистический рынок. Для строительного искусства это явление констатировано не кем иным, как К. Марксом во II томе «Капитала». <...>

Товаром становились в XIX веке также живопись и скульптура. Как в Голландии XVII века, художник-живописец и ваятель только в редких случаях работают на заказ, полученный от государственной власти, городских самоуправлений, ученых обществ, пролетарских организаций. Почти как на исключение может художник XIX века рассчитывать и на мецената, который будет скупать его картины, как в Англии Рескин скупал картины прерафаэлитов, у нас Третьяков – картины передвижников. Художник нуждается, как в Голландии XVII века, в посредствующем звене между собой и публикой. Этим звеном является выставка. У нас уже в эпоху крепостного права выступают отдельные художники перед публикой с одной какой-нибудь картиной: Брюллов со своим «Последним днем Помпеи»; Федотов со своим «Сватовством майора»; Иванов со своим «Явлением Христа народу». Первые подлинные выставки картин относятся, однако, естественно, лишь к началу второй половины XIX века, когда пало крепостное право и капитализм преобразовал производство вообще в производство на рынок. Художники-разночинцы, пионеры буржуазного искусства в России, именовавшие себя сначала «Артелью свободных художников», присвоили себе потом наименование: «Товарищество передвижных выставок». Отсюда – «передвижники». Как видно из самого их названия, они обращались посредством выставки к широкой публике, к рынку, от которого они теперь зависели в условиях воцарявшегося кругом капиталистического производства. Картина и скульптура становились товаром, цена которого определя-

лась часто совершенно произвольно. <...> Обычно не сам художник устанавливает цену произведения, а предприниматели или скупщики, внимательно следящие за художественным рынком, за модными художниками, подчас сами устанавливающие моду на того или иного художника, на то или иное художественное направление.

Став рыночным товаром, картина (и скульптура) становится вместе с тем в капиталистических обществах предметом ввоза и вывоза. <...> Производство художественных произведений на рынок имело свои разнообразные последствия и для художников, и для искусства. Как в Голландии XVII века замечалось несомненное перепроизводство художественных произведений, что видно хотя бы из аукционов, когда распродавались картины, не проданные художником, наряду с приготовленными для продажи, так и в Европе XIX–XX веков налицо несомненное перепроизводство как художественных произведений, так и самих художников. <...>

Необходимость работать на рынок имела еще и то отрицательное для искусства последствие, что художники часто работали наспех, подлаживались под невысокие вкусы «чуждого собственно художественных интересов населения больших городов», стремились победить своих конкурентов «оригинальностью» и эксцентричностью. <...>

Производство художественных произведений на рынок имело своим последствием не только перепроизводство художественных произведений, немислимое в обществах, где всякое производство, в том числе и художественное, совершалось по заказу, и не только вообще ухудшение производимых ценностей, чему мешали в феодальном и дворцовом искусстве вкус потребителя, а в ремесленных организациях – связь художника с ремеслом, но и еще одно отрицательное явление.

В эпохи господства ремесла и ремесленного производства все предметы обихода делались на продолжительное время, и прочность ценилась в них больше новизны. Отсюда вообще значительная устойчивость и некоторый консерватизм общественных вкусов. Как вся жизнь, так и «мода» на предметы отличалась малой подвижностью. Устойчивыми были в эти эпохи и эстетически-художественные вкусы. Художественные направления или стили держались десятилетиями. Даже в первой половине XIX века, когда капитализм еще не вполне преобразовал производство и жизнь, в искусстве сменили друг друга только два, много три художественных направления: классицизм, романтизм, реализм.

Иное дело, когда производство совершается на рынок. Предметы обихода меняют свой облик часто и быстро. «Моды, например, дамских платьев в течение одного сезона меняются четыре-пять раз».

Эта быстрая смена «моды» объясняется вообще нервозностью и лихорадочностью городской жизни, а также и тем обстоятельством, с одной стороны, что предприниматели, конкурируя на рынке между собой, стремятся новизной привлечь покупателя, а с другой стороны, тем, что едва появилась данная мода в высшем слое общества, как она уже обесценена (в глазах этих слоев) тем, что низший слой также присваивает ее себе. Возникает дикая погоня за новыми формами, темп которой все ускоряется по мере совершенствования техники и обращения. Отсюда жажда быстрой смены, требование все новых, не изведенных еще впечатлений. <...>

Такой же неустойчивостью и изменчивостью отличаются, естественно, и художественные вкусы общественного человека эпохи производства на рынок. В конце XIX и в начале XX века замечается в области искусства в самом деле «дикая погоня» за «новыми формами»: сменяют друг друга с лихорадочной быстротой импрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, неоклассицизм и т. д. Эпоха быстрой смены «стилей», вместе с тем не имеющая единого стиля!

Х. Ортега-и-Гассет

Дегуманизация искусства

Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) – философ, социолог, общественный деятель.

Философ анализирует современные процессы в обществе, уделяя особое внимание тенденциям развития искусства, новым художественным направлениям. Определяя черты нового художественного стиля, автор указывает на причины сложной рецепции авангарда в условиях формирования массового общества.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Какие художественные направления автор относит к новому искусству? Почему, по его мнению, оно не пользуется популярностью у публики? Определите его общие черты.

2. Какой критерий автор предлагает для различения нового и традиционного искусства? Каковы тенденции в новом искусстве?

3. Дайте определение массовому искусству. Чем определяются эстетические вкусы массы? Элитарного искусства?

4. Что, по вашему мнению, формирует общественный вкус? Обсудите свой ответ.

<...> Живая сила социологии искусства открылась мне неожиданно, когда несколько лет назад довелось писать о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси. Я стремился определить с возможно большей точностью разницу в стиле новой и традиционной музыки. <...> Сегодня я хотел бы высказаться в общем, предварительном плане, имея в виду все искусства, которые сохраняют еще в Европе какую-то жизненность: наряду с новой музыкой – новую живопись, новую поэзию, новый театр.

Воистину, поразительно и таинственно то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несходных между собою. Не отдавая себе в том отчета, молодой музыкант стремится воспроизвести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург – его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим последствиям. В самом деле, непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно – и не случайно, но в силу его внутренней судьбы. <...>

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успевает стать народным; он непопулярен, но также и не народен. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно противоположно тому, что являет искусство сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закостеневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем *par excellence*.

Первенец демократии, он был баловнем толпы. Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно. Любая вещь, рожденная им, автоматически вызывает в публике курьезный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей, настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно. (Оставим в стороне капризную породу «снобов».) Значит, произведения искусства действуют подобно соци-

альной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей.

По какому же признаку различаются эти две касты? Каждое произведение искусства вызывает расхождения: одним нравится, другим – нет; одним нравится меньше, другим – больше. У такого разделения неорганический характер, оно непринципиально. Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоком, чем прихоти нашего индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики не нравится новая вещь, а меньшинству – нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто не понимает ее. <...>

«С социологической точки зрения» для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда – раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства именно поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет доброго буржуа чувствовать себя именно таким образом: добрый буржуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания «народа». Привыкшая во всем господствовать, теперь масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих «правах», ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их. <...>

Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга – орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спа-

сительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала – то, что существовало на протяжении последних полутора столетий, – не может существовать далее. Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда – ложный постулат реального равенства людей. <...>

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других. Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым», если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие – только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. <...> Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведе-

ние искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

В этом пункте нужна полная ясность. Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием.

<...> Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально. Только при одном условии мы можем наслаждаться Тициановым портретом Карла V, изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность – вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет – вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим. В первом случае мы «живем вместе» с Карлом V; во втором – «созерцаем» художественное произведение как таковое. <...>

На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было, так или иначе, реалистическим. Реалистом были Бетховен и Вагнер. Шатобриан – такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни. Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе необязательно быть чувствительными неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью

жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства, последнее всегда было реалистическим.

<...> Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет прогрессивному вытеснению элементов «человеческого, слишком человеческого», которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда «человеческое» содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство.

<...> В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени – единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготавлять еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман. В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни происходит от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное мастерство, наконец; 7) искус-

ство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой-либо трансценденции.

Обрисую кратко каждую из этих черт нового искусства. <...>

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. <...>

Вот что важно: в мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства. При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает общее, родовое начало, будучи их первоисточником. Небезынтересно разобратся в этом явлении. Пытаясь определить обще родовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства. <...>

При сопоставлении полотна, написанного в новой манере, с другим, 1860 года, проще всего идти путем сравнения предметов, изображенных на том и другом, – скажем, человека, здания или горы. Скоро станет очевидным, что в 1860 году художник в первую очередь добивался, чтобы предметы на его картине сохраняли тот же облик и вид, что и вне картины, когда они составляют часть «живой», или «человеческой», реальности. Возможно, что художник 1860 года ставит нас перед лицом многих других эстетических проблем; но тут важно одно: он начинал с того, что обеспечивал такое сходство. Человек, дом или гора узнаются здесь с первого взгляда – это наши старые знакомые. Напротив, узнать их на современной картине стоит усилий; зритель думает, что художнику, вероятно, не удалось добиться сходства. Картина 1860 года тоже может быть плохо написана, то есть между предметами, изображенными на картине, и теми же самыми предметами вне ее существует большая разница, заметное расхождение. И все же, сколь ни была бы велика дистанция между объектом и картиной, она свидетельствует об ошибках художника-традиционалиста. <...> В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, – отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизированному» объекту.

Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко дефор-

мировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться. В Джоконду влюблялись многие англичане, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их «живой» реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести нас в наш обычный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». <...> Эта новая жизнь, эта жизнь изобретенная предполагает упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей первозданной «человеческой» жизни. Это вторичные эмоции; ультраобъекты пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это специфически эстетические чувства.

Могут сказать, что подобного результата всего проще достичь, полностью избавившись от «человеческих» форм – от человека, здания, горы – и создав не похожее ни на что изображение. Но, во-первых, это нерационально. Быть может, даже в наиболее абстрактной линии орнамента скрыто пульсирует смутное воспоминание об определенных «природных» формах. Во-вторых, и это самое важное соображение, искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно» не только потому, что не включает в себе «человеческих» реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию. <...> Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека – дом или гору, – но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека; дом, который сохранил бы лишь безусловно необходимое для того, чтобы мы могли разгадать его метаморфозу; конус, который чудесным образом появился бы из того, что прежде было горной вершиной, подобно тому как змея выползает из старой кожи. Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предьявлять удушенную жертву.

Толпа полагает, что это легко – оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете. Легко произнести или нарисовать нечто начисто лишённое смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи или провести наудачу несколько линий. Но создать нечто, что не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием, – это предполагает дар более высокий.

«Реальность» постоянно караулит художника, дабы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! Нужно быть «Улиссом наоборот» – Улиссом, который освобождается от своей повседневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи. <...>

По мере того как метафора становится субстанциальной, она превращается в героя поэтического действия. Это, в сущности, означает, что эстетическое чувство в корне изменилось – оно повернулось на 180 градусов. Раньше метафора покрывала реальность как кружево, как плащ. Теперь, напротив, метафора стремится освободиться от внепоэтических, или реальных, покровов – речь идет о том, чтобы реализовать метафору, сделать из нее *res poetica*. Но эта инверсия эстетического процесса связана не только с метафорой, она обнаруживает себя во всех направлениях и всех изобразительных средствах, так что можно сказать: как тенденция она теперь составляет генеральную линию всего современного искусства.

Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые нам удалось сформировать относительно нее. Наши идеи как бы смотровая площадка, с которой мы обзираем весь мир. <...>

Однако между идеей и предметом всегда существует непреодолимый разрыв. Реальность всегда избыточна по сравнению с понятием, которое стремится ограничить ее своими рамками. Предмет всегда больше понятия и не совсем такой, как оно. Последнее всегда только жалкая схема, лесенка, с помощью которой мы стремимся достичь реальности. Тем не менее нам от природы свойственно верить, что реальность – это то, что мы думаем о ней; поэтому мы смешиваем реальный предмет с соответствующим понятием, простодушно принимаем понятие за предмет как таковой. В общем, наш жизненный инстинкт «реализма» ведет нас к наивной идеализации реального. Это врожденная склонность к «человеческому».

И вот если вместо того чтобы идти в этом направлении, мы решимся повернуться спиной к предполагаемой реальности, принять идеи такими, каковы они суть, просто в качестве субъективных схем, и оставим их самими собой – угловатыми, ломкими, но зато чистыми и прозрачными контурами, – в общем, если мы поставим себе целью обдуманно, сознательно субстантивировать идеи, поставить их на место вещей, мы их тем самым дегуманизируем, освободим от тождества с вещами. Ибо, в сущности, они ирреальны. Принимать их за реальные вещи – значит «идеализировать», обогащать

их, наивно их фальсифицировать. Заставлять же идеи жить в их собственной ирреальности – это значит, скажем так, реализовать ирреальное именно как ирреальное. Здесь мы не идем от сознания к миру, – скорее, наоборот: мы стремимся вдохнуть жизнь в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции.

Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендует на то, что он погружен в реальность изображаемого лица, тогда как в действительности живописец самое большое наносит на полотно схематичный набор отдельных черт, произвольно подобранных сознанием, выхватывая их из той бесконечности, каковая есть реальный человек. А что если бы, вместо того чтобы пытаться нарисовать человека, художник решил бы нарисовать свою идею, схему этого человека? Тогда картина была бы самой правдой и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, то есть в ирреальность.

Экспрессионизм, кубизм и т. п. в разной мере пытались осуществить на деле такую решимость, создавая в искусстве радикальное направление. От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта. <...>

Вероятно, не будет натяжкой утверждать, что пластические искусства нового стиля обнаружили искреннее отвращение к «живым» формам, или к формам «живых существ». Это станет совершенно очевидным, если сравнить искусство нашего времени с искусством той эпохи, когда от готического канона, словно от кошмара, стремились избавиться живопись и скульптура, давшие великий урожай мирского ренессансного искусства. Кисть и резец испытывали тогда сладостный восторг, следуя животным или растительным образцам с их уязвимой плотью, в которой трепещет жизнь. Неважно, какие именно живые существа, лишь бы в них пульсировала жизнь. И от картины или скульптуры органическая форма распространяется на орнамент. Это время рогов изобилия, эпоха потоков бьющей ключом жизни, которая грозит наводнить мир сочными и зрелыми плодами.

Почему же современный художник испытывает ужас перед задачей следовать нежным линиям живой плоти и искажает их геометрической схемой? Все заблуждения и даже мошенничества кубизма не омрачают того факта, что в течение определенного времени мы наслаждались языком чистых эвклидовых форм.

Феномен усложнится, если мы вспомним, что через историю периодически проходило подобное неистовство изобразительного

геометризма. Уже в эволюции доисторического искусства мы замечаем, что художественное восприятие начинается с поисков живой формы и завершается тем, что уходит от нее, как бы исполненное страха и отвращения, прячась в абстрактных знаках – в последнем прибежище одушевленных или космических образов. Змея стилизуется как меандр, солнце – как свастика. <...>

<...> Первое следствие, к которому приводит уход искусства в самое себя, – это утрата им всяческой патетики. В искусстве, обремененном «человечностью», отразилось специфически «серьезное» отношение к жизни. Искусство было штукой серьезной, почти священной. Иногда оно – например, от имени Шопенгауэра и Вагнера – претендовало на спасение рода человеческого, никак не меньше! Не может не поразить тот факт, что новое вдохновение – всегда непременно комическое по своему характеру. Оно затрагивает именно эту струну, звучит в этой тональности. Оно насыщено комизмом, который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает вовсе. И не то чтобы содержание произведения было комичным – это значило бы вновь вернуться к формам и категориям «человеческого» стиля, – дело в том, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремиться... к фикции как таковой – подобное намерение может возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривает себя как фарс. Это главным образом и затрудняет серьезным людям, с менее современной восприимчивостью, понимание новых произведений: эти люди полагают, что новые живопись и музыка – чистый «фарс» в худшем смысле слова, и не допускают возможности, чтобы кто-либо именно в фарсе видел главную миссию искусства и его благотворную роль. Искусство было бы «фарсом» в худшем смысле слова, если бы современный художник стремился соперничать с «серьезным» искусством прошлого и кубистское полотно было рассчитано на то, чтобы вызвать такой же почти религиозный, патетический восторг, как и статуя Микеланджело. Но художник наших дней предлагает нам смотреть на искусство как на игру, как, в сущности, на насмешку над самим собой. Именно здесь источник комизма нового вдохновения. Вместо того чтобы потешаться над кем-то определенным (без жертвы не бывает комедии), новое искусство высмеивает само искусство. <...>

Очевидно, что это предназначение нового искусства – быть непременно ироничным – сообщает ему однообразный колорит, что может привести в отчаяние самых терпеливых ценителей. Однако эта окраска вместе с тем сглаживает противоречие между любовью

и ненавистью, о котором говорилось выше. Ибо если ненависть живет в искусстве как серьезность, то любовь в искусстве, добившемся своего триумфа, являет себя как фарс, торжествующий над всем, включая себя самого, подобно тому как в системе зеркал, бесконечное число раз отразившихся друг в друге, ни один образ не бывает окончательным – все перемигиваются, создавая чистую мнимость.

Все это концентрируется в самом рельефном, самом глубоком признаке нового искусства, в странной черте нового эстетического восприятия, которая требует напряженного размышления. Вопрос этот весьма тонок помимо всего прочего еще и потому, что его очень трудно точно сформулировать.

Для человека самого нового поколения искусство это дело, лишенное какой-либо трансцендентности. <...> Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по теме, которая обычно отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство всему человеческому роду и оправдывающая его. Нужно видеть торжественную позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, – позу пророка, основателя новой религии; величественную осанку государственного мужа, ответственного за судьбы мира!

Думаю, что сегодня художника ужаснет возможность быть помазанным на столь великую миссию и вытекающая отсюда необходимость касаться в своем творчестве материй, наводящих на подобные мысли. Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степень, легкомысленно пускаются в пляс... Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса.

Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу. <...>

Все особенности нового искусства могут быть сведены к его нетрансцендентности, которая в свою очередь заключается не в чем ином, как в необходимости изменить свое место в иерархии чело-

веческих забот и интересов. <...> Стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, но, напротив, – величайшей скромностью. Искусство, освободившись от чужелюбовской патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством, без претензии на большее. <...>

П. А. Сорокин

Кризис нашего времени

Питирим Александрович Сорокин (1889–1968) – русско-американский социолог и культуролог. В данном труде сквозь историю мирового искусства ученый рассматривает процесс социокультурной динамики, автором оригинальной концепции которой он является. Обозначив три основных типа культуры, Сорокин приводит их существенные характеристики и демонстрирует на исторических примерах циклический порядок их смены.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Назовите три типа искусства, выделенных Сорокиным, дайте им характеристику. Какие стили и формы доминируют в каждом из них?*
- 2. Укажите временные границы для каждого типа искусства, обратив внимание на переходные этапы. Определите авторов и произведения искусства, которые являются символами эпохи.*
- 3. С чем автор связывает кризис в западноевропейском искусстве в первой половине XX века? Были ли иные кризисы искусства и культуры в мировой истории? Каков их исход?*

Когда в некоей данной общей культуре изменяется доминирующая сверхсистема, то в этом же направлении меняются и все основные формы изобразительных искусств. Если на смену чувственной сверхсистеме приходит идеациональная, то чувственное искусство уступает место идеациональному искусству, и наоборот. Примером этого процесса являются переходы от одной доминирующей формы к другой в истории греко-римского и западного изобразительных искусств. Давайте взглянем на эти изменения не столько ради них самих, сколько для понимания природы современного кризиса в западном изобразительном искусстве.

История начинается с крито-микенского искусства, точнее, со знаменитой чаши Вафио, являющейся совершенным образцом изобразительного искусства и показывающей непревзойденное

чувственное мастерство художника. Она дает нам превосходное импрессионистическое изображение приручения быка. Известно также, что последний период крито-микенской культуры – период упадка чувственной формы.

Когда мы подходим к анализу греческого искусства VIII–VI веков до нашей эры, мы сталкиваемся с царством так называемого архаического золота или, точнее, с идеациональным искусством со всеми присущими ему характеристиками. Оно символично, религиозно, потусторонне. Оно не изображает предметы такими, какими они открываются нашему глазу, а использует геометрические и другие видимые символы невидимого мира религиозных ценностей.

Начиная с конца VI века до нашей эры мы наблюдаем упадок идеационального искусства во всех его проявлениях и генезис идеалистического искусства, которое достигает расцвета в V веке до нашей эры – во времена Фидия, Эсхила, Софокла и Пиндара. Это, вероятно, пример *par excellence* («по преимуществу» (фр.)) идеалистического искусства. Парфенон, как пример этого искусства, наполовину религиозен, наполовину эмпиричен. Из чувственного мира он получил только свои благородные формы и позитивные ценности. Это – идеализированное, типологическое искусство. Его портреты – великолепные типажи, реальные изображения данных индивидов. Оно не искажено ничем низким, вульгарным или унижительным. Оно светлое, спокойное и величественное. Его идеализм выражается в отличном знании художником анатомии человеческого тела и знании средств воплощения этого знания в идеальной или совершенной форме: в изображенных человеческих персонажах, в их позах, в абстрактной трактовке типа человека. Мы не найдем ни конкретных портретов, ни уродства, ни прочих дефектов. Мы представлены бессмертным и идеализированным смертным; старики вновь молоды, дети изображены взрослыми; женщины демонстрируют меньше женственности и спрятаны в фигурах атлетов. Нет реалистического пейзажа. Позы и выражения лиц лишены всякого неистовства, начиная от сильных эмоций и кончая разрушающими страстями. Они спокойны и невозмутимы, как боги. Даже мертвые отражают эту спокойную красоту. Эти черты не есть результат каких-либо технических ограничений, а скорее желание художника избежать всего того, что могло бы нарушить идеальный порядок и гармонию идеалистического образа жизни. Наконец, это искусство было глубоко религиозным, морализирующим, поучающим, облагораживающим и патриотичным. Оно не было искусством ради искусства, а искусством, тесно связанным с другими ценностями:

религиозными, моральными и гражданскими. Художник самоуничтожал себя и растворял свою индивидуальность в общности себе подобных: Фидий, Поликлет, Полигнот, Софокл были лишь *primi inter pares* («первые среди равных» (лат.)) в коллективной религиозной или гражданской общине. Они еще не стали, как художники чувственной культуры, профессионалами, целиком поглощенными искусством ради искусства, и поэтому свободными от любых гражданских, моральных и религиозных обязанностей. Короче говоря, это было искусство, великолепно сливающее небесное совершенство с благородной земной красотой, перемещающее религиозные и другие ценности с возвышенными чувственными формами. Его можно обозначить как «ценностное» искусство в противоположность «бесценностному» искусству эстетов-пуристов.

После V века до нашей эры волна чувственного искусства резко поднялась, а волна идеационального начала спадать. В результате этого идеалистический синтез разрушился и начиная приблизительно с III века до нашей эры и по IV век нашей эры длился период господства чувственной формы искусства. В течение первых веков нашей эры она вступила в пору своего расцвета, отмеченную реализмом и все возрастающим темпом имитации архаического, классического и других стилей. Этот же период явился свидетелем появления христианского идеационального искусства, которое шло в ногу с распространением христианской религии, ставшего в VI веке нашей эры господствующей формой искусства.

С наступлением IV века нашей эры чувственная форма греко-римской культуры претерпела сильное изменение. Хотя многие историки характеризуют это изменение как распад классического искусства, но более точно следует интерпретировать его как распад чувственной формы и как окончательную замену на новую доминирующую форму, а именно на христианское идеациональное искусство, которое господствовало с VI по конец XII века.

Величайшие примеры средневековой архитектуры – соборы, церкви – все они суть строения, посвященные Богу. Их внешний абрис, как-то: крестообразное основание, купол или шпиль – и фактически каждая архитектурная или скульптурная деталь символичны. Это воистину «Библия в камне»! Не менее религиозна и средневековая скульптура. Это снова и снова Ветхий и Новый заветы, застывшие в камне, глине или мраморе. Средневековая живопись также сверхрелигиозна – все то же художественное воспроизводство Ветхого и Нового заветов. Она почти целиком символична и духовна. В ней не предпринята даже попытка создать иллюзию

трехмерной реальности в двухмерном измерении. В ней очень мало обнаженного тела, а если оно и есть, то изображение крайне аскетично. Полностью отсутствуют пейзажи, жанровые темы, реалистичные портреты, сатира, карикатура или комедия. Средневековая литература происходит главным образом из Библии. Это и ее комментарии, и молитвы, и жития святых, и другая религиозная словесность. Доля светской литературы незначительна. Если и используется греко-римская светская литература, то она в такой степени символически видоизменена и переинтерпретирована, что от Гомера, Овидия, Вергилия, Горация осталась лишь видимость. Лишь в XII веке вновь появляется светская литература в общеизвестном смысле слова. Вся окружающая реальность игнорировалась. Средневековая драма и театр представлены религиозными службами, процессиями и мистериями. Средневековая музыка представлена Амброзианскими, Грегорианскими и другими песнопениями со своими *Kyrie eleison*, *Alleluia*, *Agnus Dei*, *Gloria*, *Requiem*, *Mass* («Господи помилуй», «Аллилуйя», «Агнец Божий», «Слава», «Реквием», (греч. и лат.)) и им подобными религиозными песнями.

Все это искусство внешне просто, аскетично, традиционно и духовно. Для человека чувственной культуры, привыкшего к великолепию отделки, все это может показаться бесцветным и непривлекательным, лишенным технического мастерства, радости и красоты. Тем не менее когда становится понятно, что идеациональное искусство субъективно, погружено в сверхчувственный мир, то и оно покажется таким же импрессивным, как и любое из известных чувственных искусств. Идеациональное искусство этих веков неземное, великолепно и чрезвычайно последовательно выражающее свою сверхчувственность. Это – искусство человеческой души, наедине общающейся с Богом. Оно не предназначено ни для рынка, ни для прибыли, ни для славы, ни для известности, ни для чувственного наслаждения и ни для каких-либо других ценностей чувственной культуры. Оно было создано, как заметил Теофил, *nec humane laudis amore, nec temporalis premii cupiditate... sed in augmentum honoris et gloriae nominis Dei* («Не для прославления страстей людских, не для умаления алчности преходящей... а во возвеличение хвалы и славы имени Божия» (лат.)).

Отсюда – анонимность искусства. Художники составляли гильдии. Всей коммунальной строили соборы и церкви. Ведущие мастера не старались закрепить свои имена за своими творениями. За редким исключением мы не знаем имен создателей даже самых выдающихся соборов, скульптур и других шедевров средневекового искусства.

Таковы были наиболее характерные черты средневекового искусства на протяжении VI–XII веков. <...>

В конце XII века дают о себе знать первые признаки заката всех идеациональных изобразительных искусств, кроме музыки, упадок которой произойдет позднее. Изобразительные искусства проходят путь от идеациональной формы к идеалистической в течение всего XIII и начала XIV века. В некотором смысле все это напоминает греческое идеалистическое искусство V века до нашей эры. В обоих случаях искусство опирается на сверхчувственный мир, но все более и более начинает отражать благородные и возвышенные ценности реального мира, безразлично, относятся ли они к человеку и к гражданским институтам или к идеализированной красоте. В своем стиле оно объединяет высочайшее техническое мастерство художника чувственной культуры и чистое, благородное, идеалистическое *Weltanschauung* («мировоззрение» (нем.)). В отношении чувственного мира это искусство высокоизбирательное; оно берет в нем только положительные ценности, типы, события, игнорируя патологические и негативные явления. Оно приукрашивает даже положительные ценности реального мира, никогда не изображая их такими, какими они действительно выглядят, или, другими словами, такими, какими они открываются нашим органам чувств. Это – искусство идеализированных типов, крайне редко индивидуализирующее личность или событие. Как и в греческом искусстве V века, портретная живопись стремится не к простому воспроизведению черт данного лица, а создает абстрагированное и благородное, весьма отдаленное, если оно вообще и есть, сходство с реальными чертами человека. В жанровой живописи отражаются только великие события. Ее героини – бессмертные и полубожественные существа, героические фигуры в своих деяниях или по своей трагедийности. Она как бы придает смертным бессмертие. Даже если она изображает смерть, то часто с открытыми глазами, как будто бы мертвые видят свет, не воспринимаемый нами; они также лишены признаков разрушения и, так сказать, физической смерти. Живопись ясна, спокойна, свободна от какой-либо фривольности, комедии или сатиры, сильных страстей или эмоций, всего того, что унижает достоинство. <...> Эти черты заметны во всех изобразительных искусствах, но в меньшей степени в музыке. Музыка еще остается главным образом идеациональной; только спустя около полувека она начинает приобретать благородные формы чувственной красоты идеалистической музыки.

Идеалистический период заканчивается в XV веке. Результатом продолжающегося заката идеациональной формы культуры и

восхождения чувственной формы явилось господство чувственной культуры во всех изобразительных искусствах. Это господство все возрастает и с незначительными колебаниями достигает своего апогея и абсолютного предела в XIX веке.

Нам уже известны характерные черты роскоши чувственного искусства. Оно светское во всем и оттого стремится отразить чувственную красоту и обеспечить чувственное удовольствие и развлечение. Как таковое, это – искусство ради искусства, лишенное всяких религиозных, моральных или гражданских ценностей. Его герои и персонажи типичные смертные, а позднее ими становятся субсоциальные и паталогические типы. Его эмоциональный тон страстный, сенсационный, патетический. Оно отмечено возбуждающей и чувственной наготой. Это искусство пейзажа и жанра, портрета, карикатуры, сатиры и комедии, водевиля и оперетты; искусство голливудского шоу; искусство профессиональных художников, доставляющих удовольствие пассивной публике. Как таковое, оно создано для рынка, как объект купли и продажи, зависящее в своем успехе от конкуренции с другими товарами.

По внешнему стилю оно – реалистично, натуралистично, визуально. Оно изображает окружающую реальность такой, какой она открывается нашим органам чувств. В музыке оно представляет собой комбинацию звуков, которые или услаждают, или раздражают; достигается же это посредством чисто физических качеств, а не символами или трансцендентальным значением, стоящим за ними. В этом смысле оно отражает лишь поверхность явлений окружающего мира – их внешние формы, вид и звуки, вместо того чтобы проникать в трехмерную глубину живописных предметов и в суть лежащей за поверхностью действительности. Отсюда происходит иллюзорный характер этого искусства. Любое полотно чувственного искусства своим ракурсом и перспективой стремится создать иллюзию трехмерной реальности, хотя и средствами двухмерного пространства. Подобных приемов было достаточно и в скульптуре, и даже в архитектуре. Они стремились к показной пышности, отражая в большей степени внешней вид, а не саму субстанцию. Коротче говоря, мы находим все эти характерные черты в развивающемся чувственном искусстве. <...>

Цифры убедительно свидетельствуют о том, что средневековая живопись и скульптура были преимущественно религиозными. Роль религиозного фактора начала снижаться лишь после XIII века и наконец становится совершенно незначительной в XIX и XX столетиях. Одновременно процент светских картин и скульптур, ко-

торые фактически отсутствовали в Средние века, увеличивается с XIII века приблизительно до 90–96% от числа всех известных картин и скульптур XIX–XX веков.

Такая же ситуация наблюдается в музыке, литературе и архитектуре.

Средневековая музыка представлена Амброзианским, Григорианским и другими хоралами религиозного содержания. Почти на все 100% музыка была религиозной. В период между 1090 и 1290 годами появляется впервые светская музыка трубадуров, труверов и миннезингеров. С тех пор светская музыка неуклонно шла в гору. Среди ведущих музыкальных сочинений доля религиозных падает до 42% в XVII–XVIII веках, до 21% в XIX веке и, наконец, до 5% в XX веке. Процент же светских сочинений вырастает соответственно до 95% в нашем столетии.

Точно так же и в литературе в период с V по X век почти нет светских шедевров. Произведения греко-римских поэтов и писателей настолько радикально изменены и подвержены столь сильной символической переинтерпретации, что у них осталось мало общего со своими оригиналами, и они скорее служат лишь своеобразным придатком религиозной литературы. <...> В архитектуре Средневековья фактически все выдающиеся творения представляли собой соборы, церкви, монастыри, аббатства. Они господствовали над городами и селами, воплощая творческий гений средневековой архитектуры. Напротив, в течение нескольких последних веков Нового времени подавляющее большинство архитектурных творений были светскими по своему характеру – дворцы правителей, особняки богачей, ратуши и другие городские административные здания, конторы, железнодорожные вокзалы, музеи, филармонии; оперные театры и т. п. Среди подобных строений и такие, как *Empire States Building*, *Chrysler Building*, *Radio City*, башни редакций столичных газет; среди них огромные соборы наших городов и вовсе затерялись. <...>

Преимущественно идеациональный (символический, иератический, формальный) стиль Средневековья и в основном визуальный (чувственный) стиль последних пяти столетий налицо. В XIII–XIV веках идеациональное искусство уступает первенство сначала идеалистической, а уже после – чувственной форме. XX век характеризуется резким спадом визуально-чувственного стиля и заметным ростом экспрессивной манеры, нарушая тем самым наметившуюся с XIII по XIX век тенденцию.

С некоторыми модификациями подобные переходы происходили в других видах изящных искусств.

В литературе мы наблюдаем, как после XII века чисто религиозная, символическая литература сперва уступила место аллегорической словесности XIII–XIV веков, а затем – реалистической, натуралистической манере последних четырех столетий.

В музыке мы наблюдаем, как уменьшается доля простой и при этом возвышенной музыки хоралов и постепенно увеличивается доля музыки, богатой чувственными изысками. Этот процесс выразился, в частности, в замене неприукрашенной унисонной музыки хоралов полифонией, контрапунктом и фугой, гармонией и монофонией, сложными ритмами и динамическими контрастами, увеличением числа и разнообразия инструментов и другими технически усовершенствованными музыкальными средствами. Наконец, наш век вводит такие музыкальные инновации, как хроматическая гамма, атональность и какофония. <...>

Другие характеристики, которые демонстрируют те же переходы западных искусств от одной формы к другой, заключены в трансформации их тем и стилей. Обратимся к примеру духовно-аскетичной и чувственной атмосферы картин и скульптур. В средневековый период с VI по XIV век процент чувственных произведений колеблется от 0 до 0,8%. В последующие столетия он поднимается до 20,2% в XVII веке, 23,6% в XVIII веке, 18,4% в XIX веке и вновь понижается до 11,9% в XX веке – веке кризиса. Средние века не дали картин чувственного, сексуального характера; абсолютное большинство средневековых произведений высокодуховны и аскетичны. За последние три века, наоборот, процент преимущественно духовных картин резко падает до незначительной доли, а процент чувственных картин быстро поднимается, особенно в XVIII–XX веках. В средневековом воспроизведении обнаженной натуры процент эротизма равен нулю, за последние же столетия он поднимается до 21,3% в XVII веке, 36,4 в XVIII веке, 25,1 в XIX веке и 38,1% в XX веке. Вся схожая симптоматика явствует и из процентного соотношения для тем изученных нами картин и скульптур. <...>

Итак, мы вплотную подошли к анализу современного кризиса в изобразительных искусствах Запада. В чем его смысл и каковы его симптомы? Уже был дан общий ответ касательно природы кризиса: он заключается в разрушении чувственной формы, которая господствовала в течение последних пяти столетий. Во второй половине XIX и в начале XX века чувственное искусство достигло стадии зрелости и с этого момента постепенно становится бесплодным и внутренне противоречивым. Эта все возрастающая бессодержательность делает искусство все более и более стерильным и, сле-

довательно, отвращает от него. Его все возрастающие внутренние противоречия усиливают присущий ему дуализм и разрушают его единство, то есть самую его природу.

Достижения нашего чувственного искусства. Давайте совершим краткий экскурс в период его *Blutezeit* («расцвет» (нем.)) и в период возрастающей слабости его последнего этапа – декаданса. Воистину западное чувственное искусство изобилует выдающимися достижениями.

Чисто с технической стороны оно более совершенно, чем чувственное искусство любого другого века и культуры. Наши мастера искусства остаются непревзойденными во владении техническими средствами. Они могут имитировать примитивное искусство, искусство Фидия или Полигнота, готических соборов и египетских пирамид, Рафаэля и Микеланджело, Гомера и Данте, Палестрина и Баха, греческого и средневекового театра. Вдобавок ко всему современное искусство достигло *Chefs d'oeuvre* («шедевр, совершенство» (фр.)), неведомого предшествующим периодам.

Количественно наша культура создала творения искусства, беспримерные и по своему объему, и по своему размеру. Наши здания сделали карликовыми самые огромные строения прошлого; лилипутскими кажутся старые оркестры и хоры по сравнению с оркестрами и хорами нашего времени; то же самое можно сказать и о романах и поэмах. Результат – наше искусство описывает жизнь масс с невиданным до сих пор размахом. Оно проникает во все аспекты социальной жизни и влияет на все продукты цивилизации – от прозаических инструментов и орудий (подобно ножам, вилкам, столам и автомобилям) до домашней обстановки, одежды и многого другого. Если раньше музыка, картины, скульптуры, поэмы и драмы были доступны только избранному меньшинству, которому посчастливилось оказаться в той комнате, где исполняли музыку, выставляли картины или скульптуру, читали поэму или разыгрывали драму, то в настоящее время почти каждый может наслаждаться симфониями, исполняемыми лучшими оркестрами; драмами, разыгрываемыми лучшими актерами; литературными шедеврами, опубликованными тысячными тиражами и проданными за приемлемую миллионам цену или доступными во множестве библиотек; картинами и скульптурами в оригинале, выставленными в музеях и размноженными в бесчисленном множестве отличных копий, и т. п. и т. д. С минимальной затратой энергии каждый может оказаться наедине с любым предметом искусства. Это искусство вошло в повседневную жизнь современного человека, найдя отражение в колере и

линиях его автомобиля, в цвете и форме его одежды, в изгибе линий его обуви и стола, в мельчайших аксессуарах его ванной комнаты. Социально-культурные предметы, проданные даже в дешевых магазинчиках, не есть чисто предметы потребления, они включают в себя большую долю чувственной красоты. <...>

Другим значительным достоинством нашего искусства является его бесконечное многообразие – типичная черта любого чувственного искусства. Оно не ограничено каким-либо одним стилем или сферой, как искусство всех предшествующих эпох. Оно так богато своим разнообразием, что на любой вкус можно найти встречное предложение. Примитивное, древнее, египетское, восточное, греческое, римское, средневековое, классическое, романтическое, экспрессионистическое, импрессионистическое, реалистическое и идеалистическое, искусство Возрождения, барокко, рококо, визуальное и осязательное, идеациональное и чувственное, кубистское и футуристское, старомодное, религиозное и светское, консервативное и революционное – все эти стили наравне друг с другом присутствуют в нашем искусстве. Оно как энциклопедия или гигантский универсам, где каждый может найти все, что он ищет. Такое разнообразие, да еще в таком широком ассортименте, не знало ни одно чувственное искусство прошлого. Это, конечно же, уникальное явление. <...>

Во всех этих отношениях современное искусство обогатило культуру и в значительной степени облагородило самого человека.

Недуги нашего чувственного искусства. Но рядом с этими великолепными достижениями наше чувственное искусство заключает в себе самом вирусы распада и разложения. Эти патологические вирусы суть врожденные. Пока искусство растет и развивается, они еще не опасны. Но когда оно истрачивает большую часть запаса своих истинно творческих сил, они становятся активными и обращают многие добродетели чувственного искусства в его же пороки. Этот процесс обычно приводит к аридной стерильности его последней фазы – декаданса, а затем – к разрушению. Уточним это положение. Во-первых, функция давать наслаждение и удовольствие приводит чувственное искусство на стадию разрушения оттого, что одна из его базовых социально-культурных ценностей низводится до простого чувственного наслаждения уровня «вино – женщины – песня». Во-вторых, пытаясь изображать действительность такой, какой она открывается нашим органам чувств, искусство постепенно становится все более и более иллюзорным, не отражающим суть чувственного явления, то есть ему суждено стать поверхностным, пустым, несовершенным, обманчивым. В-третьих, в поисках

пользующегося большим успехом чувственного и сенсационного материала как необходимого условия стимуляции и возбуждения чувственного наслаждения искусство уклоняется от позитивных явлений в пользу негативных, от обычных типов и событий к патологическим, от свежего воздуха нормальной социально-культурной действительности к социальным отстойникам, и, наконец, оно становится музеем патологий и негативных феноменов чувственной реальности. В-четвертых, его чарующее разнообразие побуждает к поиску еще большего многообразия, что приводит к разрушению гармонии, единства, равновесия и превращает искусство в океан хаоса и непоследовательности. В-пятых, это многообразие вместе со стремлением дать людям больше наслаждений стимулирует все возрастающее усложнение технических средств, что, в свою очередь, приводит их к логическому завершению, а это – вред, наносимый внутренним ценностям и качеству изобразительных искусств. В-шестых, чувственное искусство, как мы видели, – это искусство, создаваемое для публики профессионалами. Такая специализация сама по себе благо, однако она приводит на последних стадиях развития чувственной формы к отдалению художника от его репрезентативной общности – фактор, от которого страдают и те, и другие, да и сами изобразительные искусства.

Таковы внутренние достоинства чувственного искусства, которые в процессе своего развития все больше превращаются в его же пороки, а это в результате ведет к разрушению искусства.

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Л. С. Выготский

Психология искусства

Лев Семенович Выготский (1896–1934) – психолог, исследователь психологии искусства, литературовед. Предметом своего теоретического рассмотрения Выготский сделал специфический опыт восприятия искусства. Автор анализирует причины, в силу которых произведения способны оказывать влияние на психическое состояние человека, описывает феномен эмоциональной разрядки в эстетическом опыте – катарсис – и находит ему объяснение в социальном характере психологических переживаний.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. В чем различие эстетических эмоций от иных психических состояний человека?*
- 2. Что такое катарсис? Опишите его психический механизм.*
- 3. Почему произведение искусства способно «заражать» эмоциями? Приведите примеры, иллюстрирующие такое свойство искусства, как суггестивность.*
- 4. Каковы, согласно автору, назначение и задачи художественной критики?*

В каком отношении эстетическая реакция стоит ко всем остальным реакциям человека, как в свете этого понимания уясняется роль и значение искусства в общей системе поведения человека? Мы знаем, что до сих пор на этот вопрос даются совершенно разные ответы и совершенно по-разному расценивается роль искусства, которая одними авторами сводится к величайшему достоинству, а другими – приравнивается к обыкновенной забаве и отдыху.

Совершенно понятно, что оценка искусства будет всякий раз стоять в прямой зависимости от того психологического понимания, с которым мы к искусству подойдем. И если мы хотим решить вопрос о том, в каком отношении находятся искусство и жизнь, если мы хотим поставить проблему искусства в плоскости прикладной психологии, мы должны вооружиться каким-нибудь общетеоретическим взглядом, который позволил бы нам иметь твердую основу при решении этой задачи.

Первое и самое распространенное мнение, с которым здесь приходится столкнуться исследователю, – это мнение о том, что искус-

ство будто бы заражает нас какими-то чувствами и что оно основано на этом заражении. <...>

Эта точка зрения сводит, таким образом, искусство к обыкновеннейшей эмоции и утверждает, что никакой существенной разницы между обыкновенным чувством и чувством, которое вызывает искусство, нет и что, следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Никакого специфического отличия у искусства нет, а потому оценка искусства и должна исходить в данном случае из того же самого критерия, из которого исходим мы, когда оцениваем всякое чувство. Искусство может быть дурно и хорошо, если оно заражает нас дурным или хорошим чувством; само по себе искусство как таковое не дурно и не хорошо, это только язык чувства, который приходится оценивать в зависимости от того, что на нем скажешь. <...>

Нам думается, что если мы сравним по заразительности обыкновенный крик ужаса и сильнейший роман или трагедию, то произведение искусства не выдержит этого сравнения, и очевидно, что надо привнести нечто еще иное к простой заразительности, для того чтобы понять, что такое искусство. Очевидно, искусство производит какое-то другое впечатление. <...>

И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве. <...> Чудо искусства тогда напоминало бы безотрадное евангельское чудо, когда пятью-шестью хлебами и двенадцатью рыбами была накормлена тысяча человек, и все ели и были сыты, и оставшихся костей набрано двенадцать коробов. Здесь чудо только в количестве – тысяча евших и насытившихся, но каждый ел только рыбу и хлеб, хлеб и рыбу. И не то ли же самое ел каждый из них каждый день в своем доме без всякого чуда?

Если бы стихотворение грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства, скорее, напоминает другое евангельское чудо – претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом

осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, – сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится.

Выходит, таким образом, что чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается. И здесь дело происходит так, будто ничего никогда от себя искусство в это чувство не привносит, и для нас становится совершенно непонятным факт, почему искусство следует рассматривать как акт творческий и чем оно отличается от простого выкрика или от речи оратора, и где же тот трепет, если за искусством признается одна заразительность? Мы должны признать, что ведь наука не просто заражает мыслями одного человека все общество, техника не просто удлиняет руку человека, так же точно и искусство есть как бы удлиненное, «общественное чувство», или техника чувств. <...>

А. Веселовский в «Трех главах из исторической поэтики» прямо указывает, что древнейшая песня и игра возникают из какой-то сложной потребности в катарсисе, хоровая песня за утомительной работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов, с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это – потребность того же психофизического катарсиса, какой был формулирован Аристотелем для драмы. <...>

Как известно, музыка и поэзия возникают из общего начала, из тяжелой физической работы, и они имели задачу катартически разрешить тяжелое напряжение труда. <...> Песня, во-первых, организовывала коллективный труд, во-вторых, давала исход мучительному напряжению. И на своих самых высших ступенях искусство, видимо, отделившись от труда, потеряв с ним непосредственную связь, сохранило те же функции, поскольку оно еще должно систематизировать или организовывать общественное чувство и давать разрешение и исход мучительному напряжению. <...>

Искусство, таким образом, первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтоб его роль сводилась только к коммуникации чувства и чтобы оно не заключало в себе никакой власти над этим чувством. <...>

И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли в себе исхода в нормальной жизни, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение

есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение.

Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразнее и запутаннее становятся процессы уравнивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравнивание совершалось до конца гармонически и гладко, всегда будут известные колебания нашего баланса, всегда будет известный перевес на стороне среды или на стороне организма. Ни одна машина, даже механическая, никогда не могла бы работать до конца, используя всю энергию исключительно на полезные действия. Всегда есть такие возбуждения энергии, которые не могут найти себе выхода в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени разряжать не вошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравнивать наш баланс с миром. <...>

Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит только один; из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может прорваться наружу – четыре остаются на станции. Нервная система, таким образом, напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано даже к жизни, но не нашло себе выхода. <...> Совершенно понятно, что эта неосуществившаяся часть жизни, не прошедшая через узкое отверстие часть нашего поведения, должна быть так или иначе изжита. Организм приведен в какое-то равновесие со средой, баланс необходимо сгладить, как необходимо открыть клапан в котле, в котором давление пара превышает сопротивление его тела. <...>

И вот искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравнивания со средой в критических точках нашего поведения. Уже давно выражалась мысль о том, что искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее возможности! <...>

Только в критических точках нашего пути мы обращаемся к искусству, и это позволяет нам понять, почему предложенная нами формула раскрывает искусство именно как творческий акт. Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство. Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого ему не хватает не просто техники и мастерства, потому что даже чувство, выраженное техникой,

никогда не создает ни лирического стихотворения, ни музыкальной симфонии; для того и другого необходим еще и творческий акт преодоления этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда этот акт является налицо, только тогда осуществляется искусство. Вот почему и восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобратся и в структуре самого произведения – необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна. <...>

Искусство, таким образом, никогда прямо не порождает из себя того или иного практического действия, оно только приуготовляет организм к этому действию. В искусстве полезным является сам по себе страх, сам по себе разряд человека, который создает возможность для правильного бегства или нападения. И в этом, конечно, заключается экономизация наших чувств. <...> Это не просто стремление избежать всякой психической затраты – в этом смысле искусство не подчинено принципу экономии сил, наоборот, оно заключается в бурной и взрывной трате сил, в расходе души, в разряде энергии. То же самое произведение искусства, воспринятое холодно, прозаически или переработанное для такого понимания, гораздо более экономизирует силу, чем соединенное с действием художественной формы. Будучи само по себе взрывом и разрядом, искусство все же вносит действительно строй и порядок в наши расходы души, в наши чувства.

Еще яснее становится этот принцип экономизации чувств, если мы попытаемся выяснить социальное значение искусства. Искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны. Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное. Дело происходит не таким образом, как изображает теория заражения, что чувство, рождающееся в одном, заражает всех, становится социальным, а как раз наоборот. Переплавка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества.

Существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он вносит и отделяет от своего тела и аппарат техники, и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильно было бы сказать, что чувство не становится социальным, а, напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным. <...> Оно вводит все больше и больше действие страсти, оно создает нарушение внутреннего равновесия, видоизменение воли в новом смысле, оно формулирует для ума и оживляет для чувства такие эмоции, страсти и пороки, которые без него остались бы в неопределенном и неподвижном состоянии. <...> Изображение убийства вовсе не вызывает убийства. Сцена прелюбодеяния вовсе не толкает на разврат; отношения искусства и жизни очень сложны, в самом приблизительном виде их можно охарактеризовать следующим образом.

<...> По прекрасному выражению одного из исследователей, когда мы воспринимаем какое-либо произведение искусства, нам кажется, что мы выполняем исключительно индивидуальную реакцию, связанную только с нашей личностью. Нам кажется, что к социальной психологии этот акт не имеет никакого отношения. Но это такое же заблуждение, как если человек, который вносит в государственное казначейство налог, думает и обсуждает этот акт исключительно с точки зрения своего личного хозяйства, не понимая, что тем самым он принимает совершенно неведомо для себя участие в сложном государственном хозяйстве и в этом акте уплаты налога сказывается его участие в сложнейших предприятиях государства, о которых он и не подозревает. Вот почему неправ Фрейд, когда полагает, что человек стоит лицом к лицу с природной реальностью и что искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют наши влечения, и принципом реальности, который заставляет их отказываться от удовлетворения. Между человеком и миром стоит еще социальная среда, которая по-своему преломляет и направляет и всякое раздражение, действующее извне к человеку, и всякую реакцию, идущую от человека вовне. В таком случае для прикладной психологии бесконечно значителен и важен тот факт, что и в переживании рядового слушателя музыка есть великое и страшное дело. Она побуждает к действию, и если военный марш разрешается

в том, что солдаты браво проходят под музыку, то в каких же исключительных и грандиозных поступках должна реализоваться музыка Бетховена. Сама по себе и непосредственно она как бы изолирована от нашего ежедневного поведения, она непосредственно ни к чему не влечет нас, она создает только неопределенную и огромную потребность в каких-то действиях, она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты. <...>

Поэтому искусство можно назвать реакцией отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжительный промежуток времени. Отсюда, однако, не следует, чтобы действие искусства было сколько-нибудь таинственно, мистично или требовало для своего объяснения каких-нибудь новых понятий и законов, чем те, которые устанавливает психолог при анализе обычного поведения. <...>

Воспитательное значение искусства и связанная с ним практика естественно распадаются на две сферы: мы имеем, с одной стороны, критику художественного произведения как основную общественную силу, которая пролагает пути искусству, оценивает его и назначение которой как бы специально заключается в том, чтобы служить передаточным механизмом между искусством и обществом. Можно сказать, что с психологической точки зрения роль критики сводится к организации последствий искусства. Она дает известное воспитательное направление его действию, и, сама не имея силы вмешаться в его основной эффект, она становится между этим эффектом искусства как такового и между теми поступками, в которых этот эффект должен разрешиться.

Задача критики, таким образом, с нашей точки зрения, совсем не та, какую приписывали ей обычно. Она не имеет вовсе задачи и цели истолкования художественного произведения, она не заключает в себе и моментов подготовки зрителя или читателя к восприятию художественного произведения. Можно прямо сказать, что никто еще не стал читать иначе какого-нибудь писателя, после того что начитался о нем критиков. Задача критики только наполовину принадлежит к эстетике, наполовину она общественная педагогика и публицистика. Критик хочет быть той организующей силой, которая является и вступает в действие, когда искусство уже отторжествовало свою победу над человеческой душой и когда эта душа ищет толчка и направления для своего действия.

Из такой двойственной природы критики возникает, естественно, и двойственность стоящих перед ней задач, и критика, кото-

рая заведомо и сознательно прозаизирует искусство, устанавливая его общественные корни, указывая на ту жизненную социальную связь, которая существует между фактом искусства и общими фактами жизни, призывает наши сознательные силы на то, чтобы известным образом противодействовать или, наоборот, содействовать тем импульсам, которые заданы искусством. Эта критика заведомо делает скачок из области искусства в потустороннюю для него область социальной жизни, но для того только, чтобы направить возбужденные искусством силы в социально нужное русло. Кто не знает того простейшего факта, что художественное произведение действует совершенно по-разному на разных людей и может привести к совершенно различным результатам и последствиям. Как нож и как всякое другое орудие, оно само по себе не хорошо и не дурно, или, вернее сказать, заключает в себе огромные возможности и дурного, и хорошего, и все зависит от того, какое употребление и какое назначение мы дадим тому орудью. Нож в руках хирурга и нож в руках ребенка, как гласит банальный и избитый пример, расценивается совершенно по-разному. Но это только одна половина задач критики. Другая половина заключается в том, чтобы сохранить действие искусства как искусства, не дать читателю расплескать возбужденные искусством силы и подменить его могучие импульсы пресными протестантскими рационально-моральными заповедями. <...>

Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т. п. Было бы ложно думать, что последующие бессознательные процессы не зависят от того направления, какое мы дадим процессам сознательным; организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству, мы заранее обеспечиваем успех или проигрыш этому произведению искусства. <...> Процесс этот... расширяет личность, обогащает ее новыми возможностями, предрасполагает к законченной реакции на явление, т. е. поведению, имеет по своей природе воспитывающее значение. <...>

Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призовет к формированию нового человека. <...> Несомненно только то, что в этом процессе искусство скажет самое веское и решающее слово. Без не-

вого искусства не будет нового человека. И возможности будущего также непредвидимы и неисчислимы наперед для искусства, как и для жизни.

3. Фрейд

Художник и фантазирование

Зигмунд Шломо Фрейд (1856–1939) – психиатр, основатель психоанализа, патограф.

С психоаналитических позиций автор анализирует фантазию и ее психологические функции, возрастные и половые особенности фантазирования, его основные мотивы. Фрейд подчеркивает терапевтическое значение искусства.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Отметьте общее и различное в детской и художественной игре. Чем индивид, взрослея, замещает игру и почему?

2. Какова природа и основные мотивы фантазирования взрослых? Что роднит его со сновидениями?

3. Приведите примеры художественных произведений, подтверждающих или опровергающих теорию Фрейда о художественном творчестве.

Мы, дилетанты, постоянно жаждем узнать, откуда художник, эта удивительная личность, черпает свои темы. <...> Наш интерес к этому лишь усиливает тот факт, что сам художник, если мы справимся у него, не сообщит нам ничего или ничего удовлетворительного; этой заинтересованности не помешает даже наше знание, что ни лучшее проникновение в условия выбора литературного материала, ни в суть литературного формотворчества – ничто не поможет превращению нас самих в художников. <...>

Не следует ли нам поискать первые следы художественной деятельности еще у дитяти? Самое любимое и интенсивное занятие ребенка – игра. Видимо, мы вправе сказать: каждый играющий ребенок ведет себя подобно поэту, созидая для себя собственный мир или, точнее говоря, приводя предметы своего мира в новый, удобный ему порядок. В таком случае было бы несправедливо считать, что он не принимает этот мир всерьез; напротив, он очень серьезно воспринимает свою игру, затрачивая на нее большую долю страсти. Игре противоположна не серьезность, а действительность. Вопреки всей увлеченности, ребенок очень хорошо отличает мир своей игры

от действительности и с охотой подкрепляет свои воображаемые объекты и ситуации осязаемыми и видимыми предметами реального мира. Что-то иное, чем эта опора, отличает «игру» ребенка от «фантазирования».

Ведь и поэт, подобно играющему ребенку, делает то же: он создает фантастический мир, воспринимаемый им очень серьезно, то есть затрачивая на него много страсти, в то же время четко отделяя его от действительности. И язык закрепил это родство детской игры и литературного творчества, назвав такие произведения писателя, имеющие надобность в опоре на осязаемые объекты и способные быть представленными зрелищем, комедией и трагедией, – а лиц, которые их изображают, – актерами. Из кажимости поэтического мира проистекают, однако, очень важные последствия для художественной техники, ибо многое, что, будучи реальным, не смогло бы доставить наслаждение, все же достигает этого в игре фантазии, многие, собственно, мучительные сами по себе переживания способны стать источником удовольствия для человека, слушающего или наблюдающего художника.

Задержимся еще на момент в другой связи на противоположности действительности игры! Когда ребенок подрос и перестал играть, когда он многие годы от души стремится с должной серьезностью воспринимать реалии жизни, то в один прекрасный день он может оказаться в некоем душевном расположении, которое опять-таки воздвигает антагонизм между игрой и действительностью. Взрослый в состоянии вспомнить о том, с какой глубокой серьезностью он когда-то отдавался своим детским играм, и, сопоставляя теперь свои мнимо серьезные занятия с теми детскими играми, он сбрасывает слишком тяжелый гнет жизни и домогается глубокой притягательности юмора.

Стало быть, юноша, прекращая игры, по видимости отказывается от удовольствия, которое он получает от игры. Но кто знаком с психической жизнью человека, тот знает, что едва ли что-нибудь другое дается ему столь трудно, как отречение от однажды изведенного удовольствия. Собственно, мы и не способны от чего-либо отказаться, а лишь заменяем одно другим: то, что кажется отречением, в самом деле есть образование замены или суррогата. Так и юноша, когда он прекращает играть, отказывается всего лишь от опоры на реальные объекты; теперь он фантазирует, вместо того чтобы играть. Он строит воздушные замки, творит то, что называют «сны наяву». Полагаю, что большинство людей в разные периоды своей жизни творят фантазии. Именно этот факт долгое время упускали из виду и потому достойно не оценили его значение.

Фантазирование взрослых наблюдать труднее, чем игры детей. Ребенок играет, даже оставаясь один, или образует психически замкнутый кружок для удобств игры, но, хотя он ничего и не демонстрирует взрослым, он ведь и не скрывает от них свои игры. Взрослый, однако, стыдится своих фантазий и скрывает их от других людей, он оберегает их, как свою самую задушевную тайну, и почти всегда охотнее, видимо, признается в своих проступках, чем поделится своими мечтами. Быть может, поэтому ему кажется, что он остался единственным человеком, который творит такие мечты, и вовсе не подозревает о всеобщем распространении таких же в точности творений среди других людей. Это различие в поведении играющего и фантазирующего находит свое достоверное обоснование в мотивах каждого из двух видов деятельности, все же продолжающих друг друга.

Игра детей управляют желания, собственно, одно желание, помогающее воспитывать ребенка, – желание быть «большим» и взрослым. Он постоянно играет в «большого», имитирует в игре то, что стало ему известным о жизни взрослых. У него, следовательно, нет оснований скрывать это желание. Иное дело со взрослым; последний, с одной стороны, знает, что от него ждут уже не игр или фантазий, а действий в реальном мире, а с другой стороны, среди вызывающих его фантазии желаний есть такие, которые он вообще вынужден скрывать; поэтому он стыдится своего фантазирования как ребяческого и запретного. <...>

Приступим же к знакомству с некоторыми из особенностей фантазирования. Нужно сказать: никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания – движущие силы мечтаний, а каждая фантазия по отдельности – это осуществление желания, исправление неудовлетворяющей действительности. Побудительные желания различаются зависимо от пола, характера и от условий жизни фантазирующей личности; однако без натяжки их можно сгруппировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвышению личности, либо эротические. У молодых женщин почти без исключений господствуют эротические желания, ибо их честолюбие, как правило, поглощается стремлением к любви; у молодых мужчин, наряду с эротическими, довольно важны себялюбивые и честолюбивые желания. Несмотря на это, мы намерены подчеркивать не противоположность двух направлений, а, напротив, их частое единение; как на многих на престольных образах в углу видно изображение дарителя, так и в большинстве честолюбивых мечта-

ний мы в состоянии обнаружить в каком-нибудь закутке даму, ради которой мечтатель совершает все эти героические деяния, к ногам которой он складывает их результаты. Вы видите, здесь достаточно важных мотивов для сокрытия; к тому же благовоспитанной женщине вообще дозволен только минимум эротической потребности, а молодой человек обязан научиться подавлять избыток чувства собственного достоинства, привнесенного детской избалованностью, ради включения в общество, столь богатое такими же претенциозными индивидами.

Продукты этой фантазирующей деятельности, отдельные фантазии, воздушные замки или дневные грезы мы не вправе представлять себе застывшими и неизменными. Напротив, они приравниваются к переменчивым житейским потрясениям, меняются с каждой сменой жизненных обстоятельств. <...> Психическая деятельность начинается с живого впечатления, с сиюминутного повода, способного пробудить одно из важных желаний личности, исходя из этого вернуться к воспоминанию о раннем, чаще всего инфантильном переживании, в котором было исполнено такое желание, а после этого создает относящуюся к будущему ситуацию, представляющую собой осуществление такого желания, те самые дневные грезы или фантазии, которые теперь как бы несут на себе следы своего происхождения от сиюминутного повода и от детского воспоминания. Итак, прошедшее, настоящее и будущее словно наизаны на нить продвигающегося желания.

Пусть простейший пример разъяснит вам мое построение. Вообразите случай с бедным и осиротевшим юношей, которому вы сообщили адрес работодателя, у которого он, вероятно, сможет получить должность. По дороге туда он, скорее всего, погрузится в грезы соответственно своему положению. Содержание этой фантазии может выглядеть примерно так: он получает должность, приходится по душе своему новому начальнику, становится необходимым для дела, входит в семью хозяина, женится на его пленительной дочке, а позднее сам становится во главе как совладелец, а потом и как наследник дела. И сверх того мечтатель восполняет себе то, чем обладал в счастливом детстве: хранительный кров, любящих родителей и первые объекты своей сердечной привязанности. На этом примере вы видите, как желание использует сиюминутный повод, чтобы по образцу прошлого начертать эскиз будущего.

<...> Никак не могу все же пройти мимо отношения мечтаний к сновидению. ...И если вопреки этому указующему персту смысл наших сновидений чаще всего остается для нас невнятным, то это –

результат того обстоятельства, что и ночью в нас пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся и вынуждены скрывать от самих себя, которые именно поэтому вытесняются, сдвигаются в бессознательное. Значит, таким вытесненным желаниям и их отпрыскам не может быть дозволено ничего другого, кроме выражения в сильно обезображенном виде. После того как исследовательской работе удалось объяснить искажения сна, уже нетрудно осознать, что ночные сновидения точно так же являются осуществлением желаний, как и сны наяву, как всем нам столь знакомые мечты.

Так много о фантазиях, а теперь к художнику! На самом ли деле мы должны пытаться сравнивать художника со «сновидцем при свете дня», а его творения со снами наяву? Тут, верно, напрашивается первое различие; мы обязаны отделять художников, берущих готовые темы, подобно древним творцам эпоса и трагикам, от тех кто, казалось бы, создает свои темы самостоятельно. <...> В творениях этих писателей нам должна прежде всего броситься в глаза одна черта: все они имеют одного героя, средоточие заинтересованности, к которому поэт, не жалея средств, пытается привлечь нашу симпатию и которого он оберегает, казалось бы, с особой предусмотрительностью. Если в конце одной главы романа я оставил героя без сознания, истекающим кровью от тяжелых ран, то наверняка в начале следующей я найду его окруженным самым заботливым уходом, на пути к исцелению, а если первый том закончился гибелью в бушующем море судна, на котором находился наш герой, то я уверен, что в начале второго тома прочитаю о его чудесном спасении, ведь иначе бы роман закончился. <...> Я, однако, думаю: в этом предательском признаке неуязвимости без труда узнается Его Величество Я – герой всех снов наяву, как и всех романов.

И другие типичные черты этих эгоцентрических повествований указывают на то же родство. Если все женщины романа постоянно влюбляются в главное действующее лицо, то это вряд ли следует представлять как реальное изображение, но легко понять как необходимую составную часть грезы. Равно как и жесткое разделение оставшихся персонажей на добрых и злых, вопреки наблюдаемой в реальности пестроте человеческих характеров; «добрые» – всегда помощники, а «злые» – враги и конкуренты Я, превратившегося в героя.

<...> Исходя из достигнутого понимания фантазии, мы должны были бы ожидать следующего положения: сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания,

которое создает свое осуществление в произведении; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания.

<...> Давайте не забудем вернуться к тому классу литературных произведений, в которых мы вынуждены видеть не самостоятельные творения, а обработку готовых и известных тем. Даже при этом у художника остается некоторая доля самостоятельности, которая будет выражаться в выборе материала и в изменении, зачастую далеко идущем, последнего. Но уж если материал задан, он рождается из народной сокровищницы мифов, саг и сказок. Исследование этих образований народной психологии ныне еще нельзя считать завершенным, но из анализа мифов, например, с большой вероятностью следует, что это – всего лишь искаженные остатки желаний-грез целых народов, вековые мечтания юного человечества.

<...> Помните, мы говорили, что мечтатель тщательно скрывает свои фантазии от других, потому что ощущает основания стыдиться их. Теперь добавлю: даже если бы он сообщил их нам, он не смог бы доставить нам такой откровенностью никакой радости. Нас, если мы узнаем такие фантазии, они оттолкнут и оставят в высшей степени равнодушными. Но когда художник разыгрывает перед нами свою пьесу или рассказывает нам то, что мы склонны объявить его личными грезами, мы чувствуем глубокое, вероятно, стекающееся из многих источников удовольствие. Как это писателю удастся его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления упомянутого отторжения, которое, конечно же, имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я, заключена подлинная *Ars poetica*. Мы способны расшифровать двоякий способ такой техники: художник с помощью изменений и сокрытий смягчает характер эгоистических грез и подкупает нас чисто формальной, то есть эстетической, привлекательностью, предлагаемой нам при изображении своих фантазий. <...>

К. Г. Юнг

**Об отношении аналитической психологии
к поэтико-художественному творчеству**

Карл Густав Юнг (1875–1961) – психиатр, основатель аналитической психологии.

На основе оригинальной теории о коллективном бессознательном автор развивает интерпретацию художественного творчества, в основу которой кладет представление о глубинных архети-

пах. Анализируя искусство в рамках глубинной психологии, Юнг раскрывает тайну его воздействия на психику.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. *Может ли психология разгадать «тайну искусства»? Согласен ли автор с интерпретацией художественной деятельности Фрейда?*

2. *Какие два типа художественного творчества выделяет Юнг? Что для них характерно?*

3. *Что такое творческий автономный комплекс и как он связан с архетипом? Продемонстрируйте действие архетипа на примерах художественных произведений.*

Необходимость говорить об отношениях аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству, при всей трудности задачи, – для меня желанный повод изложить свою точку зрения по напумевшей проблеме границ между психологией и искусством. Бесспорно одно: две эти области, несмотря на свою несоизмеримость, теснейшим образом связаны, что сразу же требует их размежевания. Их взаимосвязь покоится на том обстоятельстве, что искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность и в качестве таковой может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению: под названным углом зрения оно наравне с любой другой диктуемой психическими мотивами человеческой деятельностью оказывается предметом психологической науки. С другой стороны, однако, утверждая это, мы тем самым весьма ощутимым образом ограничиваем приложимость психологической точки зрения: только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения. <...>

Искусство в своем существе – не наука, а наука в своем существе – не искусство; у каждой из этих двух областей духа есть свое неприступное средоточие, которое присуще только ей и может быть объяснено только само через себя. Вот почему, говоря об отношении психологии к искусству, мы имеем дело только с той частью искусства, которую в принципе можно без натяжек подвергнуть психологическому разбору; и к чему бы ни пришла психология в своем анализе

искусства, все ограничится психическим процессом художественной деятельности, без того, что будут затронуты интимнейшие глубины искусства: затронуть их для психологии также невозможно, как для разума – воспроизвести или хотя бы уловить природу чувства.

<...> Черты художественного творчества, отбор материала и индивидуальную разработку последнего можно, конечно, попытаться объяснить интимным отношением художника к своим родителям, но наше понимание его искусства ничуть не станет после этого глубже. В самом деле, подобную редукцию можно провести и во всевозможных других случаях, включая не в последнюю очередь болезненные нарушения психики: неврозы и психозы, равно как хорошие и дурные привычки, убеждения, особенности характера, увлечения, специфические интересы тоже ведь редуцируются к отношениям, существовавшим у ребенка с родителями. Но нельзя допустить, чтобы все эти очень разные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение, иначе легко докатиться до вывода, будто перед нами одна и та же вещь. Если произведение искусства истолковывать как невроз, то либо произведение искусства – определенный невроз, либо всякий невроз – произведение искусства. <...> Мы не приобретаем здесь ровно ничего специфического для суждения о художественном произведении. <...> Редукционистский метод Фрейда – метод именно медицинского лечения, имеющего объектом болезненную и искаженную психологическую структуру. Эта болезненная структура занимает место нормального функционирования и должна быть поэтому разрушена, чтобы освободить путь к здоровой адаптации. <...> Содержания сознания, заставляющие подозревать присутствие бессознательного фона, Фрейд неоправданно называет «символами», тогда как в его учении они играют роль просто знаков или симптомов подспудных процессов, а никоим образом не роль подлинных символов; последние надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры или когда Христос излагает понятие Царства Божия в своих притчах, то это – подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых еще не существует словесного понятия. Если бы мы попытались истолковывать платоновский образ по Фрейду, то, естественно, пришли бы к материнскому чреву и констатировали бы, что даже дух Платона еще глубоко погружен в изначальную и, больше того, инфантильно-сексуальную стихию. Но зато мы совершенно не заметили бы, что Платону удалось творчески создать из

общечеловеческих предпосылок в своих философских созерцаниях; мы поистине слепо прошли бы у него мимо самого существенного и единственно лишь открыли бы, что, подобно всем другим нормальным смертным, он имел инфантильно-сексуальные фантазии. <...>

Чтобы отдать должное художественному творчеству, аналитическая психология должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, потому что художественное творчество не болезнь и тем самым требует совсем другой, не врачебно-медицинской ориентации. <...> Психология, верная идее чистой каузальности, невольно превращает каждого человеческого субъекта в простого представителя вида *homo sapiens*, потому что для нее существуют только следствия и производные. Но произведение искусства – не следствие и не производная величина, а творческое преобразование как раз тех условий и обстоятельств, из которых его хотела бы закономерно вывести каузалистская психология. <...> Художественное произведение надо рассматривать как образотворчество, свободно распоряжающееся всеми своими исходными условиями. Его смысл, его специфическая природа покоятся в нем самом, а не во внешних условиях; можно было бы, пожалуй, даже говорить, что оно есть самосущность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать.

Однако я забегая тут вперед, заведя речь об одном особенном роде художественных произведений – о роде, который мне надо сначала представить. Дело в том, что не всякое художественное произведение создается при такой пассивности своего создателя. Существуют вещи и стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из намерения и решимости их автора достичь с их помощью того или иного воздействия. В этом последнем случае автор подвергает свой материал целенаправленной сознательной обработке, сюда что-то добавляя, оттуда отнимая, подчеркивая один нюанс, заглушая другой, нанося здесь одну краску, там другую, на каждом шагу тщательно взвешивая возможный эффект и постоянно соблюдая законы прекрасной формы и стиля. Автор пускает в ход при такой работе всю силу своего суждения и выбирает свои выражения с полной свободой.

Его материал для него – всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить вот это, а не что-то другое. В подобной деятельности художник совершенно идентичен творческому процессу независимо оттого, сам он намеренно поставил себя

у руля или творческий процесс так завладел им как инструментом, что у него исчезло всякое сознание этого обстоятельства. Он сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слился с ним, погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим умением. Мне едва ли нужно приводить здесь примеры из истории литературы или из признаний поэтов и писателей.

Несомненно, я не скажу ничего нового, заведя речь и о другом роде художественных произведений, которые текут из-под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса. Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму; что он хотел бы добавить от себя, отменяется, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошенно стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Пускай неохотно, но он должен признать, что во всем этом через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не силах перечить. Он не тождествен процессу образотворчества; он сознает, что стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним – словно подчиненная личность, попавшая в поле притяжения чужой воли.

<...> На языке психологии первый тип мы называем интровертивным, а второй – экстравертивным. Для интровертивной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта; экстравертивная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованиями объекта. Драмы Шиллера, равно как и основная масса его стихов, на мой взгляд, дают неплохое представление об интровертивном подходе к материалу. Поэт целенаправленно овладевает материалом. Хорошей иллюстрацией противоположной установки служит «Фауст», 2-я часть. Здесь заметна упрямая непокорность материалу. А еще более удачным примером будет, пожалуй, «Заратустра» Ницше, где, как выразился сам автор, одно стало двумя.

<...> В самом деле, вовсе не исключено (как, впрочем, я немножко уже и намекал), что даже тот художник, который творит, по всей

видимости, сознательно, свободно распоряжаясь своими способностями и создавая то, что хочет, при всей кажущейся сознательности своих действий настолько захвачен творческим импульсом, что просто не в силах представить себя желающим чего-то иного, – совершенно наподобие того, как художник противоположного типа не в состоянии непосредственно ощутить свою же собственную волю в том, что предстает ему в виде пришедшего извне вдохновения, хотя с ним явственно говорит здесь его собственная самость. Тем самым убеждение в абсолютной свободе своего творчества скорее всего просто иллюзия сознания: человеку кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение.

Наша догадка вовсе не взята с потолка, она продиктована опытом аналитической психологии, в своих исследованиях обнаружившей множество возможностей для бессознательного не только влиять на сознание, но даже управлять им. Поэтому догадка наша оправдана. Где же, однако, мы почерпнем доказательства того, что и сознательно творящий художник тоже может находиться в плену у своего создания? Доказательства здесь могут быть прямого или косвенного свойства. К прямым доказательствам следовало бы причислить случаи, когда художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно говорит больше, чем сам осознает; подобные случаи вовсе не редкость. Косвенными доказательствами можно считать случаи, когда над кажущейся свободой художественного сознания возвышается неумолимое «должно», властно заявляющее о своих требованиях при любом произвольном воздержании художника от творческой деятельности, или когда за невольным прекращением такой деятельности сразу же следуют тяжелые психические осложнения.

Практический анализ психики художников снова и снова показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время – насколько он своенравен и своеволен. Сколько биографий великих художников говорят о таком порыве к творчеству, который подчиняет себе все человеческое и ставит его на службу своему созданию даже за счет здоровья и обычного житейского счастья! Не родившееся произведение в душе художника – это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека – носителе творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого созидания

наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе. Соответственно, художник, отождествляющий себя с творческим процессом, как бы заранее говорит «да» при первой же угрозе со стороны бессознательного «должно». А другой, кому творческое начало предстает чуть ли не посторонним насилием, не в состоянии по тем или другим причинам сказать «да», и потому императив захватывает его врасплох.

<...> Но все-таки, спросит кто-нибудь, что же приблизит аналитическую психологию к центральной проблеме художественного создания, к тайне творчества? В конце концов, ничто из до сих пор сказанного не выходит за рамки психической феноменологии. Поскольку «в тайники природы дух сотворенный ни один» не проникнет, то и нам от нашей психологии тоже нечего ожидать невозможного, а именно адекватного разъяснения той великой тайны жизни, которую мы непосредственно ощущаем, сталкиваясь с реальностью творчества. Подобно всякой науке, психология тоже предлагает от себя лишь скромный вклад в дело более совершенного и глубокого познания жизненных феноменов, но она так же далека от абсолютного знания, как и ее сестры.

Мы так много говорили о «смысле и значении художественного произведения», что всякого, наверное, уже подмывает усомниться: а действительно ли искусство что-то «означает»? Может быть, искусство вовсе ничего и не «означает», не имеет никакого «смысла» – по крайней мере в том аспекте, в каком мы здесь говорим о смысле. Может быть, оно – как природа, которая просто есть и ничего не «обозначает». Не является ли всякое «значение» просто истолкованием, которое хочет обязательно навязать вещам жаждущая смысла рассудочность? Можно было бы сказать, что искусство есть красота, в красоте обретает свою полноту и самодостаточность. Оно не нуждается ни в каком «смысле». Вопрос о «смысле» не имеет с искусством ничего общего. Когда я смотрю на искусство изнутри, я волей-неволей должен подчиниться правде этого закона. Когда мы, напротив, говорим об отношении психологии к художественному произведению, мы стоим уже вне искусства, и тогда ничего другого нам не остается: приходится размышлять, приходится занимать-

ся истолкованием, чтобы вещи обрели значение, – иначе мы ведь вообще не можем о них думать. Мы обязаны разлагать самодовлеющую жизнь, самоценные события на образы, смыслы, понятия, сознательно отдаляясь при этом от живой тайны. Пока мы сами погружены в стихию творческого, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание. Но находясь вовне творческого процесса, мы обязаны прибегнуть к его познанию, взглянуть на него со стороны – и лишь тогда он станет образом, который говорит что-то своими «значениями». Вот когда мы не просто сможем, а будем обязаны повести речь о смысле. <...>

Говоря выше о художественном произведении как о дереве, растущем из своей питательной почвы, мы могли бы, конечно, с не меньшим успехом привлечь более привычное сравнение с ребенком в материнской утробе. Поскольку, однако, все сравнения хромают, то попробуем вместо метафор воспользоваться более точной научной терминологией. Я, помнится, уже называл произведение, находящееся *in statu nascendi* («в состоянии зарождения» (лат.)), автономным комплексом. Этим термином обозначают просто всякие психические образования, которые первоначально развиваются совершенно неосознанно и вторгаются в сознание, лишь когда набирают достаточно силы, чтобы переступить его порог. Связь, в которую они вступают с сознанием, имеет смысл не ассимиляции, а перцепции, и это означает, что автономный комплекс хотя и воспринимается, но сознательному управлению – будь то сдерживание или произвольное воспроизводство – подчинен быть не может. Комплекс проявляет свою автономность как раз в том, что возникает и пропадает тогда и так, когда и как это соответствует его внутренней тенденции; от сознательных желаний он не зависит. Это свойство разделяет со всеми другими автономными комплексами и творческий комплекс. <...> Итак, автономный комплекс сам по себе не есть нечто болезненное, лишь его учащающиеся и разрушительные проявления говорят о патологии и болезни.

<...> Из чего состоит творческий автономный комплекс? Этого вообще невозможно знать заранее, пока заверщенное произведение не позволит нам заглянуть в свою суть. Произведение являет нам разработанный образ в широчайшем смысле слова. Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ. Напротив, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, мы констатируем тем самым, что по крайней мере для нас смысл произведения лишь в том, что оно явственным образом

говорит, или, другими словами, оно для нас есть лишь то, чем оно кажется. Я говорю «кажется» – потому что, возможно, наша ограниченность просто не дает нам пока заглянуть поглубже. Так или иначе в данном случае у нас нет ни повода, ни отправной точки для анализа. В первом случае, наоборот, мы сможем припомнить в качестве основополагающего тезис Герхарта Гауптмана: быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало Праслово. В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому праобразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?

Такая постановка вопроса во многих аспектах требует прояснения. Я взял здесь, согласно вышесказанному, случай символического произведения искусства, притом такого, чей источник надо искать не в бессознательном авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Я назвал эту сферу соответственно коллективным бессознательным, отграничив ее тем самым от личного бессознательного, под которым я имею в виду совокупность тех психических процессов и содержаний, которые сами по себе могут достичь сознания, по большей части уже и достигли его, но из-за своей несовместимости с ним подверглись вытеснению, после чего упорно удерживаются ниже порога сознания. Из этой сферы в искусство тоже вливаются источники, но мутные, которые в случае своего преобладания делают художественное произведение не символическим, а симптоматическим.

<...> Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, – так сказать, категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам.

Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно, мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опы-

та бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. <...>

В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы – род, голос всего человечества просыпается в нас. Потому 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 в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти не в состоянии. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа, в чем легко можно убедиться по тому, как охотно люди аллегоризируют такие идеалы, – скажем, отечество в образе матери, где сама аллегория, разумеется, не располагает ни малейшей мотивирующей силой, которая вся целиком коренится в символической значимости идеи отечества. Этот архетип есть так называемая «мистическая причастность» первобытного в человеке к почве, на которой он обитает и в которой содержатся духи лишь его предков. Чужбина горька.

Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праяобразом говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечно сущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь.

Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания, пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание праяобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками. Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше не доставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того праяобраза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и одно-

бокось современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности. <...>

Р. Арнхейм

Искусство и визуальное восприятие

Рудольф Арнхейм (1904–2007) – теоретик и психолог искусства, киновед и кинокритик. Его труд представляет собой осуществленное на обширном эмпирическом материале исследование проблемы психологического восприятия произведений искусства. Арнхейм выводит и иллюстрирует примерами формальные закономерности визуального восприятия. В отрывке упоминаются следующие живописные произведения, с которыми нужно предварительно ознакомиться: «Завтрак на траве» и «Олимпия» Э. Мане, «Пьета» Эль Греко, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, «Мадам Сезанн в желтом кресле» П. Сезанна, Изенгеймский алтарь Грюневальда, «Слепые» П. Брейгеля, «Тайная вечеря» да Винчи.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

1. Какие закономерности визуального восприятия выводит автор? Поясните примерами.
2. Примените данные закономерности к произвольно выбранному произведению.
3. Существуют ли произведения, восприятие которых не подчиняется данным законам?

<...> Описывая вещи и предметы, мы постоянно указываем на их соотнесенность с окружающей средой... Восприятие чего-то означает приписывание этому «чего-то» определенного места в системе: расположения в пространстве, степени яркости, величины расстояния.

Иначе говоря, каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение. Иногда думают, что суждение – это монополия интеллекта. Но визуальные суждения не являются результатом интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальные суждения – это необходимые и непосредственные ингредиенты самого акта восприятия. <...>

Обсуждая вопрос о влиянии месторасположения объекта на его восприятие, мы неизбежно сталкиваемся с фактором равновесия.

Все элементы, особенно в художественном произведении, должны быть распределены таким путем, чтобы в результате достигался эффект равновесия. Но что такое равновесие и почему оно необходимо? С точки зрения физики равновесие – это состояние тела, в котором действующие на него силы компенсируют друг друга. В самом простом примере подобное состояние достигается, когда две силы равной величины действуют в противоположных направлениях. Данное определение применимо и к визуальному равновесию. Как и всякое физическое тело, каждая имеющая границы визуальная модель обладает точкой опоры или центром тяжести. <...>

Грубо говоря, центр тяжести картины совпадает с центром рамки. Едва заметные отклонения от геометрического центра вызываются главным образом двумя причинами. Различие в «весе» между верхней и нижней частями зрительно воспринимаемого объекта сдвигает в процессе восприятия центр объекта вверх. Смещение центра пространства, заключенного в рамку картины, может также явиться результатом взаимодействия зрительной модели со структурным планом плоскости картины. Во всех произведениях искусства, где такая рамка отсутствует, например в скульптуре, точка опоры определяется самой фигурой, за исключением случаев, где оказывает свое влияние окружающая среда. (Скажем, ниша, в которой может быть размещена скульптура, или постамент, на котором стоит это скульптурное произведение.) <...>

Почему изображение на картине нуждается в равновесии? Надо напомнить, что в визуальном смысле, так же как и в физическом, равновесие – это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении... Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции взаимно обуславливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом данная композиция выглядит «нуждающейся» во всех составляющих ее частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и формы, с тем чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре. В таких условиях мысль художника становится непонятной... У нас создается впечатление, что процесс работы над картиной был неожиданно прерван где-то на половине пути. <...>

Вероятно, в данном месте будет полезно описать в более систематической форме два фактора, обуславливающие момент равновесия: вес и направление того или иного элемента художественной

композиции. Вес зависит от месторасположения изобразительного элемента. Элемент, находящийся в центре композиции или близко к нему либо расположенный на вертикальной оси, проходящей по центру композиции, композиционно весит меньше, чем элемент, находящийся вне основных линий... в группе из трех симметрично расположенных арок центральная из них должна быть более широкой. Если ее размеры соответствовали бы двум другим аркам, то она выглядела бы слишком хрупкой и слабой. <...>

Предмет верхней части композиции тяжелее того, что помещен внизу, а предмет, расположенный с правой стороны, имеет больший вес, чем предмет, расположенный с левой. При анализе изобразительной композиции также может оказаться полезным и принцип рычага, заимствованный из физики. Согласно этому принципу, вес изображаемого элемента возрастает пропорционально его расстоянию от центра равновесия. <...>

По-видимому, эффект рычага можно применить и в отношении третьего измерения – глубины. Другими словами, в изображаемом пространстве чем дальше от зрителя расположены предметы, тем больший вес они несут... В результате этого данный предмет может выглядеть более тяжелым, чем это допускает площадь его изображения на художественном полотне. В картине Мане «Завтрак на траве» фигура девушки, собирающей в отдалении цветы, имеет значительно больший вес по сравнению с тремя большими фигурами, изображенными на переднем плане. <...>

Вес зависит также от размеров объекта. При прочих равных условиях предмет больших размеров будет и выглядеть тяжелее. Что касается цвета, то красный цвет тяжелее голубого, а яркие цвета тяжелее, чем темные. Чтобы взаимно уравновесить друг друга, площадь черного пространства должна быть большей, чем площадь белого пространства. Частично это является результатом эффекта иррадиации, который заставляет яркую поверхность выглядеть относительно большей. В качестве одного из факторов композиционного веса Пуффер обнаружил «внутренний интерес». Внимание зрителя может быть привлечено к пространству картины либо ее содержанием, либо сложностью ее формы, либо другими особенностями. (Сравните многокрасочный букет цветов в работе Мане «Олимпия».) Крошечный объект может придать картине очарование и прелесть, способные возместить легкий вес, обусловленный его маленькими размерами. <...>

Чувству веса содействует изоляция объекта от его окружения. Луна и солнце в безоблачном небе будут казаться намного тяжелее,

чем подобные предметы, находящиеся в окружении других объектов. На театральной сцене изоляция, одиночество используются как способ выразительности. Очень часто актеры, играющие главные роли, просят своих коллег в наиболее ответственных местах не приближаться к ним слишком близко. <...>

Направление, так же как и вес, влияет на равновесие. Подобно весу, на восприятие направления влияет месторасположение изобразительного элемента. Вес любого элемента композиции, является ли он частью скрытого структурного плана или видимым объектом, притягивает все предметы, расположенные по соседству, и таким образом навязывает им определенное направление. <...>

Форма изображаемых объектов предполагает соответствующие оси симметрии, а эти оси создают направленные силы. Данное положение является истинным не только в отношении таких четко определяемых объектов, как человеческая фигура, вертикальное расположение которой ясно демонстрирует вертикально направленную силу, но и по отношению к любой ее детали, как, например, линии рта, а также и к группе объектов, скажем, несколько человек, образующих огромный прямоугольник. Так, например, в картине Эль Греко «Пьета» композиционные треугольники постепенно выстраивают группы фигур в вытянутые вверх пирамиды. <...>

В любом конкретном произведении искусства действуют за и против друг друга огромное число разобранных выше факторов, создавая в конце концов равновесие целого. Вес, образованный цветом, может уравновешиваться весом, созданным месторасположением. Направление формы может быть сбалансировано движением к центру притяжения. Сложность этих отношений способствует оживлению художественного произведения. Когда используется реальное движение, например в балете, кино, театре, то направление указывается самим движением. Равновесие достигается либо между событиями, происходящими в одно и то же время (например, когда двое танцоров симметрично движутся относительно друг друга), либо между событиями, следующими одно за другим. <...>

Трудная проблема возникает в связи с асимметрией правого и левого. Я затрону этот вопрос лишь в связи с психологией зрительного равновесия. Один из историков искусства, Г. Вельфлин, обратил внимание на тот факт, что если картина отражается в зеркале, то меняется не только ее внешний вид, но и теряется ее значение. Вельфлин считал, что это происходит вследствие обычного «чтения» картины слева направо, а при перевертывании картины последовательность ее восприятия изменяется. Вельфлин заметил,

что направление диагонали, идущей от левого нижнего угла в верхний правый, воспринимается как восходящее и набирающее высоту, направление же другой диагонали представляется нисходящим. Любой изображаемый предмет выглядит тяжелее, если он находится в правой стороне картины. Например, если фигуру монаха в картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна» посредством инверсии переставить с левой стороны направо, то она становится настолько тяжелой, что композиция в целом опрокидывается.

<...> В распятии Грюневальда, выполненном им для Изенгеймского алтаря, группа, состоящая из девы Марии и странствующего проповедника, находящихся слева, обладает значением благодаря близости к фигуре Христа, расположенной в центре, тогда как Иоанн Креститель, стоящий справа, привлекает внимание зрителя к сцене, на которую он указывает своим жестом. <...>

«Мадам Сезанн в желтом кресле».

<...> Работа Сезанна над портретом своей жены, сидящей в желтом кресле, продолжалась с 1888 по 1890 год. Прежде всего обращает на себя внимание сочетание внешнего спокойствия с внутренней активностью. Фигура отдыхающей в кресле женщины полна энергии, которая излучается по направлению ее взгляда. Фигура выглядит прочно и стабильно, но в то же время легка, как будто висит в воздухе. Она поднимается, но в то же время сама по себе остается на месте. <...>

Картина имеет вертикальное расположение с приблизительными пропорциями 5:4. Такой формат способствует удлинению целого по вертикали и усиливает удлинённый характер фигуры, кресла, головы. Кресло выглядит стройнее и тоньше, чем рама картины, а фигура стройнее, чем кресло. Таким образом, создается шкала увеличения стройности, которая идет от заднего плана картины через кресло к фигуре, расположенной на переднем плане. <...>

Этот нарастающий эффект усиливается целым рядом других особенностей. Три главных элемента картины перекрывают в пространственном отношении друг друга: шкала трех плоскостей ведет от заднего плана через кресло к самой фигуре. Эта трехмерная шкала поддерживается двухмерной серией ступенек, которая возникает от небольшого преломления темного пояса слева через угол кресла в направлении к голове. Подобным образом увеличение яркости ведет от темного пояса к светлому лицу и ладоням, которые представляют собой два композиционных центра, два композиционных фокуса. Ярко-красный цвет пальто способствует возвышению фигуры. Все эти факторы комбинируются в мощное, расширяющееся

движение вперед. Три основных плана перекрываются в направлении от дальней левой стороны к ближней правой. Это вторичное движение вправо нейтрализуется расположением кресла, которое в основном находится в левой половине картины и, следовательно, создает тормозящее дополнительное движение влево. Но доминирующее движение вправо усиливается асимметричным по отношению к креслу расположением фигуры, так как фигура находится в правой половине кресла. Общее направление вправо усиливается в дальнейшем неравным делением фигуры, большая часть которой находится на левой стороне.

Фигура женщины и кресло наклонены примерно под одним углом относительно рамы. Напомним, что сами по себе все направления довольно неопределенны, поэтому данное направление наклона может быть влево вверх, вправо вниз или в обе стороны одновременно. Однако композиция целого помогает определить направления. Как верхняя часть фигуры, так и центр нижней части кресла находятся на центральной вертикальной оси картины. Данное расположение устанавливает в нижней части кресла точку опоры, относительно которой оно наклонено влево. Голова женщины, дважды стабилизированная своим положением – расположением на средней вертикали и в центре верхнего прямоугольника на заднем плане, – есть основание, относительно которого тело фигуры наклонено вперед и вправо. Таким образом, два композиционных центра расположены друг против друга. Голова – место локализации мозга, сознания и разума – покоится твердо. Руки – орудия труда – слегка выступают вперед, символизируя потенциальную активность. Но простой контрапункт осложняет ситуацию. Голова хотя и находится в состоянии покоя, но ее динамичное, асимметричное расположение «в профиль» и осторожные глаза содержат в себе элемент активности. Руки, хотя и выдвинуты вперед, сложены в спокойной симметричной форме. Наклоненное вперед положение фигуры взаимно уравнивается тем, что основная масса женской фигуры прочно покоится в кресле и все это в свою очередь надежно расположено в нижней части картины. <...>

Очертание – это одна из существенных характеристик объекта, улавливаемая и осознаваемая человеческим глазом. Она относится почти ко всем пространственным аспектам вещей, за исключением месторасположения и ориентации. Другими словами, очертание не говорит нам о том, где расположен объект и в каком положении он находится – вверх дном или вниз дном. Прежде всего, говоря об очертании, мы имеем в виду границы массы. Трехмерные тела

ограничиваются двухмерными поверхностями. Границы поверхности одномерны (например, линии). Внешние границы объектов могут беспрепятственно изучаться нашими органами чувств. Но очертание комнаты, пещеры или рта образуется внутренними границами твердых объектов, а в таких предметах, как чашка, шляпа или перчатки, внешняя и внутренняя границы образуют очертание совместно или же соперничают друг с другом в своих правах. <...> Художественный стиль, созданный эпохой Ренессанса, ограничивал форму тем, что можно увидеть с неподвижной точки наблюдения. Египтяне, американские индейцы, художники-кубисты игнорировали это ограничение. Дети рисуют младенца в животе матери, бушмены включают внутренние органы и кишки в рисунок кенгуру, а скульптор Генри Мур придает человеческой голове вид полого шлема, внутренние стороны которого являются такими же важными, как и внешние. <...>

Теперь я могу определить понятие простоты структурными особенностями, которые формируют зрительную модель. В абсолютном смысле предмет является простым, когда состоит из небольшого числа характерных структурных особенностей. В относительном смысле предмет будет простым, когда в нем сложный материал организован с помощью по возможности наименьшего числа характерных структурных особенностей. <...>

Подразделение зрительно воспринимаемой модели на более элементарные единицы является одним из самых существенных средств композиции в визуальных видах искусства и имеет место на различных уровнях, которые в каждом произведении искусства создают определенную иерархию. Первоначальное выделение устанавливает основные характерные черты художественного произведения. Крупные части снова подразделяют на более мелкие. И задача художника состоит в том, чтобы приспособить степень и вид выделений и связей к смыслу, который он хочет выразить в своем произведении. <...>

Правила группировки, впервые сформулированные Вертхеймером, касаются факторов, которые вынуждают рассматривать некоторые части как находящиеся гораздо ближе друг к другу, чем остальные. Данные правила можно считать применением одного из основных принципов – «принципа подобия». Этот закон утверждает, что, чем больше части какой-либо зрительно воспринимаемой модели похожи по какому-то перцептивному качеству друг на друга, тем сильнее они будут восприниматься как расположенные вместе. <...>

Правила группирования служат не только целям чисто формальной организации композиций, но и способствуют выражению их

символического значения. В этом отношении хорошим примером может явиться работа Грюневальда – распятие на кресте для Изенгеймского алтаря. Фигуры Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста, расположенные на противоположных сторонах алтаря, одеты в ярко-красные одежды. Белый цвет предназначен для одежд Девы Марии, агнца, для Библии, набедренной повязки Христа и надписи на кресте. Таким символическим путем передаются различные духовные ценности – девственность и целомудрие, жертвоприношение, откровение и так далее, которые изображены по всей панели. Таким образом, эти духовные ценности не только объединяются композиционно, но и истолковываются как имеющие общее значение. <...>

Другой пример – это картина Питера Брейгеля «Слепые». Слепые тянут друг друга в ров. Согласованная форма соединяет шесть фигур в ряд тел, которые начинают постепенно скатываться и, наконец, падают. На этой картине последовательно изображены стадии одного и того же процесса: беззаботность, растерянность, тревога, заминка и, наконец, падение. Подобие фигур выражается не в строгом повторении предыдущего, а в постепенном изменении, и глаз зрителя вынужден следовать за направлением этого процесса. Принцип движущегося изображения применен здесь для согласования одновременных фаз в пространстве. <...>

Наклонное положение создает сильный динамический эффект. Иногда фотографии разворачивают изображение на снимке относительно рамок последнего на некоторый угол, с тем чтобы придать ему элемент напряженности или выразительности. Художники-кубисты и представители экспрессионистской школы искусственно оживляли свои пейзажи путем изображения вертикальных измерений зданий, деревьев, гор в виде груды наклонных плоскостей. <...>

Впервые попытка систематического исследования психологического феномена «фигура – фон» была предпринята Е. Рубиным. Он обнаружил ряд условий, которые определяли, какая поверхность в данной модели приобретает характер «фигуры». Одна из открытых им закономерностей гласит, что поверхность, заключенная в пределах определенных границ, стремится приобрести статус фигуры, тогда как окружающая ее поверхность будет фоном. Это, вероятно, влечет за собой еще одну закономерность, согласно которой поверхность, обладающая меньшей пространственной площадью, становится при определенных условиях фигурой.

Художники, стремясь придать пространственным отношениям по глубине видимый, осязаемый характер, применяют рассмотренные выше закономерности почти бессознательно или интуитивно. <...>

Фокусирующая перспектива устанавливает основание, из которого излучается вся активность рисунка и на которое указывает все окружающее. В качестве самого простого примера можно привести картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». В этой картине центры рамы и сюжета совпадают с центром всего пространства. Линии потолка и стен сходятся в направлении фигуры Христа. В результате достигается полная гармония, симметрия, стабильность, устойчивость и минимум глубины.

ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

М. М. Бахтин

Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса

Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975) – русский философ и культуролог, теоретик искусства.

В данном произведении на материале творчества Ф. Рабле автор излагает оригинальную концепцию универсальной народной смеховой культуры, прослеживая ее становление с Античности до Возрождения и исследуя формы народно-праздничной культуры.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Каким было отношение к смеху в средневековой культуре и почему? Возможна ли полностью серьезная культура и почему?*
- 2. Какие формы имела средневековая смеховая культура?*
- 3. В чем автор видит универсальное значение смеха?*
- 4. Определите основные черты карнавала. Присутствует ли карнавализация в современной культуре? Приведите примеры.*
- 5. Дайте характеристику современной смеховой культуре.*

...В истории смеха эпоха Рабле, Сервантеса и Шекспира – существенный поворотный пункт. Нигде грани, отделяющие XVII и последующие века от эпохи Ренессанса, не носят такой резкий, принципиальный и отчетливый характер, как именно в области отношения к смеху.

Отношение к смеху Ренессанса можно предварительно и грубо охарактеризовать так: смех имеет глубокое миросозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность; поэтому смех так же допустим в большой литературе (притом ставящей универсальные проблемы), как и серьезность; какие-то очень существенные стороны мира доступны только смеху.

Как мы уже сказали, смех в Средние века находился за порогом всех официальных сфер идеологии и всех официальных, строгих форм жизни и общения. Смех был вытеснен из церковного культа, феодально-государственного чина, общественного этикета и из всех жанров высокой идеологии. Для официальной средневековой куль-

туры характерна односторонняя серьезность тона. Самое содержание средневековой идеологии с ее аскетизмом, мрачным провиденциализмом, с ведущей ролью в ней таких категорий, как грех, искупление, страдание, и самый характер освященного этой идеологией феодального строя с его формами крайнего угнетения и устрашения, определили эту исключительную односторонность тона, его леденящую окаменелую серьезность. Серьезность утверждалась как единственная форма для выражения истины, добра и вообще всего существенного, значительного и важного. Страх, благоговение, смирение и т. п. – таковы были тона и оттенки этой серьезности. <...>

В формах и самого церковного культа, унаследованных от Античности, проникнутых влиянием Востока, подвергшихся также и некоторому влиянию местных языческих обрядов (преимущественно обрядов плодородия), наличны зачатки веселья и смеха. Они могут быть вскрыты и в литургии, и в похоронном обряде, и в обряде крещения, и в обряде свадьбы, и в целом ряде других религиозных ритуалов. Но здесь эти зачатки смеха сублимированы, подавлены и заглушены. Зато их приходится разрешать в околоцерковном и околопраздничном быту, допускать даже существование параллельно культу чисто смеховых форм и обрядов.

Таковы прежде всего праздники дураков, которые справлялись школярами и низшими клириками в день св. Стефана, на новый год, в день «невинных младенцев», в «богоявление», в Иванов день. Праздники эти первоначально справлялись в церквях и носили вполне легальный характер, потом они стали полуполюгальными, к исходу же Средневековья и вовсе нелегальными; но они продолжали существовать на улицах, в тавернах, влились в масленичные увеселения. Особую силу и упорство праздник дураков проявлял именно во Франции. Праздники дураков в основном носили характер пародийной трагедии официального культа, сопровождалась переодеваниями и маскировками, непристойными танцами. Особенно необузданный характер эти увеселения низшего клира носили на новый год и в праздник богоявления.

Почти все обряды праздника дураков являются гротескными снижениями различных церковных обрядов и символов путем перевода их в материально-телесный план: обжорство и пьянство прямо на алтаре, неприличные телодвижения, обнажение тел и т. п. <...> Смех на празднике дураков вовсе не был, конечно, отвлеченной и чисто отрицательной насмешкой над христианским ритуалом и над церковной иерархией. Отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрожде-

ния и обновления. Смеялась «вторая природа человека», смеялся материально-телесный низ, не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культуре. <...>

Праздник дураков – одно из наиболее ярких и чистых выражений средневекового околоцерковного праздничного смеха. Другое его выражение «праздник осла», установленный в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле. В центре этого праздника оказалась не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно осел и его крик «*Hinham!*». Служили особые «ослиные мессы»... Но осел – один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего. <...>

Праздник осла и праздник дураков – специфические праздники, где смех играет ведущую роль; в этом отношении они подобны своим кровным родственникам – карнавалу и шаривари. Но и во всех других обычных церковных праздниках Средневековья, как мы уже говорили во введении, смех всегда играл известную – большую или меньшую – роль, организуя народно-площадную сторону праздника... Древняя традиция разрешала в пасхальные дни смех и вольные шутки даже в церкви. Священник с кафедры позволял себе в эти дни всевозможные рассказы и шутки, чтобы после долгого поста и уныния вызвать у своих прихожан веселый смех, как радостное возрождение; смех этот и назывался «пасхальным смехом». Шутки эти и веселые рассказы по преимуществу касались материально-телесной жизни; это были шутки карнавального типа. Ведь разрешение смеха было связано с одновременным разрешением мяса и половой жизни (запрещенных в пост). <...>

Кроме «пасхального смеха», существовала и традиция «рождественского смеха»... Духовное содержание переплеталось в этих песнях с мотивами светскими и с моментами материально-телесного снижения. Тема рождения нового, обновления, органически сочеталась с темой смерти старого в веселом и снижающем плане, с образами шутовского карнавального развенчания. <...>

Смех и материально-телесный момент, как снижающее и возрождающее начало, играют существеннейшую роль во внецерковной или околоцерковной стороне и других праздников, особенно тех из них, которые носили местный характер и потому могли впитать в себя элементы древних языческих празднеств, христианской заменой которых они иногда являлись... К этим праздникам обычно приурочивались местные ярмарки со всей их системой народно-площадных увеселений. Они сопровождались также необузданным

обжорством и пьянством... праздничное веселье и смех носят пиршественный характер и сочетаются с образом смерти и рождения (обновления жизни) в сложном единстве амбивалентного материально-телесного низа (поглощающего и рождающего).

Наконец смех и материально-телесное начало были легализованы в праздничном быту, пирушках, уличных, площадных и домашних увеселениях. <...>

Материально-телесный низ и вся система снижений, перевертываний, травестиризований получали существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа. Другим существенным моментом было перемещение иерархического верха в низ: шута объявляли королем, на праздниках дураков избирали шутовского аббата, епископа, архиепископа, а в церквях, непосредственно подведомственных папе, – даже шутовского папу... От надевания одежды наизнанку и штанов на голову и до избрания шутовских королей и пап действует одна и та же топографическая логика: переместить верх в низ, сбросить высокое и старое – готовое и завершенное – в материально-телесную преисподнюю для смерти и нового рождения (обновления). И вот все это и получило существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Выдвигался момент относительности и момент становления в противовес всяким претензиям на незыблемость и вневременность средневекового иерархического строя. <...>

Универсальный характер смеха во всех перечисленных нами явлениях выступает с полной очевидностью. Средневековый смех направлен на тот же предмет, что и средневековая серьезность. Смех не только не делает никакого исключения для высшего, но, напротив, преимущественно направлен на это высшее. Далее он направлен не на частность и часть, но именно на целое, на всеобщее, на все. Он как бы строит свой мир против официального мира, свою церковь – против официальной церкви, свое государство – против официального государства. Смех служит литургии, исповедует свой символ веры, венчает, совершает похоронный обряд, пишет надгробные эпитафии, избирает королей и епископов. Характерно, что самая маленькая средневековая пародия всегда построена так, как если бы она была обломком целого и единого комического мира.

Этот смеховой универсализм резче и последовательнее всего проявляется в обрядово-зрелищных карнавальных формах и в связанных с ними пародиях. <...> Рядом с универсализмом средневе-

кового смеха необходимо поставить вторую его замечательную особенность – неразрывную и существенную связь его со свободой... Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы. Самая эфемерность этой свободы только усиливала фантастичность и утопический радикализм создаваемых в праздничной атмосфере образов. <...>

Особенно остро ощущал средневековый человек в смехе именно победу над страхом. И ощущалась она не только как победа над мистическим страхом («страхом Божиим») и над страхом перед силами природы, – но прежде всего как победа над моральным страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека: страхом перед всем освященным и запретным («манна» и «табу»), перед властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что страшнее земли. Побеждая этот страх, смех прояснял сознание человека и раскрывал для него мир по-новому. <...>

Существует плоскость, где побои и брань носят не бытовой и частный характер, но являются символическими действиями, направленными на высшее – на «короля». Эта плоскость есть народно-праздничная система образов, ярче всего представленная карнавалом (но, конечно, не только им). В этой же плоскости, как мы уже говорили, встречаются и пересекаются кухня и битва в образах разъятого на части тела... В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, его затем всенародно же осмеивают, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет, подобно тому как осмеивают, бьют, разрывают на части, сжигают или топят еще и сегодня масленичное чучело уходящей зимы или чучело старого года («веселые страшилища»). <...>

Брань – это смерть, это бывшая молодость, ставшая старостью, это живое тело, ставшее теперь трупом. Брань – это «зеркало комедии», поставленное перед лицом уходящей жизни, перед лицом того, что должно умереть исторической смертью. Но за смертью в той же системе образов следует и возрождение, новый год, новая молодость, новая весна. Поэтому ругательству отвечает хвала. <...>

Здесь мы видим все элементы традиционной системы образов (развенчание, переодевание, избивание). <...>

Карнавальный характер этого избивания совершенно очевиден. Здесь даже своего рода «карнавал в карнавале», но с реальными по-

следствиями для избитого ябедника. Самый обычай свадебных тумачков принадлежит к обрядам карнавального типа (ведь он связан с плодородием, производительной силой, с временем). Обряд дает право на известную свободу и фамильярность, на нарушение обычных норм общежития. В нашем же эпизоде и самая свадьба фиктивна: она разыгрывается как масленичный фарс или карнавальная мистификация.

<...> Поэтому во всем разбираемом нами эпизоде нет бытовой драки, нет чисто бытовых, узкопрактически осмысленных ударов. Все удары имеют здесь символически расширенное и амбивалентное значение: это удары одновременно и умерщвляющие (в пределе), и дарующие новую жизнь, и кончающие со старым, и начинающие новое.

<...> Карнавал раскрывает для нас древнюю народно-праздничную стихию как относительно лучше сохранившийся обломок этого громадного и богатого мира. Это и дает нам право употреблять эпитет «карнавальный» в расширенном смысле, понимая под ним не только формы карнавала в узком и точном смысле, но и всю богатую и разнообразную народно-праздничную жизнь Средних веков и эпохи Возрождения в ее основных особенностях, наглядно представленных для последующих веков, когда большинство других форм умерло или выродилось, карнавалом... Различные народно-праздничные формы, отмирая и вырождаясь, передавали ряд своих моментов – обрядов, аксессуаров, образов, масок – карнавалу. Карнавал стал в действительности тем резервуаром, куда вливались прекратившие свое самостоятельное существование народно-праздничные формы.

<...> В наиболее четкой и, так сказать, классической форме этот процесс протекал в Италии, именно в Риме (да и в других городах этой страны, хотя, может быть, и не столь четко), затем во Франции – в Париже. Более или менее классично (но в более поздние сроки) этот процесс протекал в Нюрнберге и Кельне. В России этот процесс вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу. Петр Великий, как известно, пытался привить у нас формы поздней европейской традиции «праздника глупцов» (избрание «всешутейшего папы» и т. п.), первоапрельских карнавальных шуток и др., но формы эти не укрепились и не собрали вокруг себя местных традиций.

Д. С. Лихачев

Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей.

Сад как текст

Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999) – отечественный филолог, культуролог, искусствовед.

В данном труде автор исследует историю и семантику садов и парков как проявление художественного сознания, прослеживает смену художественных стилей в садовом искусстве с точки зрения мировоззренческих изменений в культуре отдельных эпох.

Прочитайте текст и ответьте на вопросы

- 1. Из каких элементов состоит символика садов?*
- 2. Какие социальные функции выполняли сады и парки в различные эпохи?*
- 3. Приведите примеры тематических садов.*
- 4. Дайте оценку современному садово-парковому искусству. Как это характеризует культуру?*

Искусство всегда есть попытка создания человеком некоего счастливого окружения. Но если в других искусствах это окружение только частично, то в садово-парковом оно действительно окружает. Это превращение мира в некий интерьер. Поэтому в садовом искусстве материалом служат не только деревья, кусты и сады, но и все другие искусства и частично природа за пределами сада, например небо, видимое через деревья... Сад всегда выражает некую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении. <...>

Высокая семиотичность Средневековья, Ренессанса и Барокко затем падает в садах Романтизма, заменяясь их интенсивной эмоциональностью... С середины XIX века резко уменьшается и то, и другое. Сады начинают восприниматься как архитектурные сооружения. <...> Потеря умения читать сады как некие иконологические системы и воспринимать их в свете «эстетического климата» эпохи их создания находится в связи с тем, что за последние примерно сто лет резко упала способность иконологических восприятий и элементарные знания традиционных символов и эмблем вообще... Восприятие же иконологической системы садов особенно трудно потому, что в садах чаще, чем в других искусствах давала себя знать скрытая символика, скрытые иконологические схемы... Всем известны радиальные построения аллей, знаменитая трехлучевая композиция садов Вер-

саля. Но очень редкому посетителю Версальского парка известно, что это не просто архитектурный прием, раскрывающий внутренние виды в саду и вид на дворец, а определенная иконологическая система, связанная с тем, что Версальский парк был посвящен прославлению «короля-солнца» – Людовика XIV. Аллеи символизировали собой солнечные лучи, расходящиеся от площади со статуей Аполлона – некой ипостаси не только солнца, но и самого «короля-солнца».

Цветы ничего не возбуждают в нас, кроме зрительных и очень редко обонятельных ощущений. Их символика нечасто и то только попутно вспоминается нами. Статуи в садах для нас только молчаливые и ничего не говорящие красивые украшения... Наше художественное мышление разучилось не только понимать, но и интересоваться символическим и аллегорическим значением цветов, деревьев, кустов, скульптур, фонтанов, смыслом аллей, дорожек, «зеленых кабинетов», аллегорическим значением прудов, их форм и расположения. <...>

Существует два типа семантики садов. Первый тип значения садов может быть почти адекватно выражен или объяснен словами. Это различные аллегии, символы определенных понятий, событий, людей, богов, обычно выражаемые в скульптурных или чисто архитектурных памятниках, но и прямо словами – в надписях и подписях. Второй тип значения – это общее примыкание элементов садового искусства к тому или иному понятийно-стилистическому строю. Таковы стиль сада, его части, общее настроение, создаваемое садом или его отдельными элементами, открывающимся видом, растительным и архитектурным окружением, возбуждаемые садом ассоциации. <...>

Можно сказать, что в садовом искусстве есть значения всех характеров: есть надписи, иногда поэтические, есть скульптура, изображающая определенные мифологические и исторические персонажи, архитектурные сооружения, посвященные тому или иному понятию, явлению, лицу.., есть фонтаны со значением или без значения.., гроты, эрмитажи, пруды-памятники. <...>

Смысловое содержание имеет сама форма произведения искусства. Так, Филиппино Липпи помещал голубя Святого духа в точке схождения перспективных линий, а в более раннее время в эпоху Средневековья внутренние монастырские сады неслучайно делились аллеями крестообразно на четыре «зеленых кабинета», а в центре схождения аллей (то есть в центре креста) ставился либо фонтан, символизировавший собой жертвенную жизнь Христа, либо сажался куст роз, символизировавший Богоматерь.

Не все, конечно, в садах является «носителем значений», есть и утилитарные объекты. Однако, соотношения, связи, семиотическая роль утилитарных элементов сада – все это далеко не случайно и также диктуется особенностями мировоззрения эпохи. Даже «отсутствие мировоззрения» есть мировоззренческий факт, тесно связанный с «эстетическим климатом» и идейными течениями эпохи. <...>

На самом деле садово-парковое искусство остро откликается на все те изменения в эстетических представлениях, которые охватывают всю культурную ситуацию каждой из эпох в развитии человечества.

<...> Между стилями в садовом искусстве нет таких резких переходов, какие существуют в других искусствах: деревья растут медленно, их сажают на вырост, с расчетом на будущее... Новый стиль в садовом искусстве возникает не «рядом» со старым, как в большинстве искусств, а приходит на смену ему на том же участке земли.

<...> Сады и парки были теснейшим образом связаны не только с идеями и вкусами общества, но также с бытом их хозяев, укладом жизни современников. Сады устраивались для размышлений, для поэтических мечтаний, для ученых занятий, в Средние века – для молитв и благочестивых бесед, в Новое время – для приема гостей, их узкого круга или широкого, для празднеств, иногда для официальных приемов послов (как в Англии), иногда для любовных утех и интимных свиданий, в период романтизма – для меланхолических прогулок и т. д.: в каждую эпоху по-своему.

Сады Ренессанса возрождали античные сады Лицея и Академии, в них собирались по преимуществу ученые и художники. Вместе с тем Ренессанс создавал сады для знати; эти сады отвечали потребностям быта аристократии: в них устраивались приемы и дружеские собеседования. Сады должны были соответствовать темам их бесед – преимущественно ученых, философских.

В поздний период Средних веков и в эпоху Ренессанса обязательным было музицирование в садах, танцы и игры. Немногочисленные хозяева и их гости должны были иметь возможность срывать с деревьев и кустов плоды, украшать себя сорванными цветами, находить в садах молитвенное или философское уединение.

В садах Барокко была усилена их семантическая сторона и элемент иронии.

Сады эпохи просвещенного абсолютизма во Франции, а частично и в Англии, прославляли монарха аллегорическими изображениями, фонтанными группами и скульптурами. <...>

От садов неотделимы, как отделяют сейчас, – оранжереи, парники, иногда молочные фермы, банкетные киоски, концертные залы, эрмитажи, купальни. <...>

Итак, сад – не мертвый, а функционирующий объект искусства. Его посещают, в нем гуляют, отдыхают, размышляют, развлекаются – во всякую эпоху по-своему. <...>

«Садовый быт», в отличие от городского, был сам по себе явлением эстетическим.

Сад и парк – это живые, действующие результаты деятельности людей и условий природы. Природа изменялась садоводами различных эстетических вкусов и различных по мировоззрению. <...> Эстетизации подвергались не только «растительные редкости», экзотические цветы и деревья, но и хозяйственные постройки – фермы, молочни, оранжереи, лаборатории, обсерватории, кухни, купальни, гимнастические площадки, лужайки для игр. В эстетику сада входили даже самые одежды прогуливающихся и принимающих участие в садовых празднествах. Так, например, в Большом Петергофском дворце при Елизавете на торжественных выходах и балах дамы и кавалеры должны были надевать особые «петергофские платья», гармонирующие с наружной окраской дворца и зеленым и белым цветами сада с фонтанами. <...>

Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно прочесть Вселенную... Но сад – книга особая, она отражает мир в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада – рай, Эдем.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Альберти, Л. Б. Об архитектуре // Эстетика Ренессанса: антология. В 2 т. Т. 2. / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981.

Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007.

Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998.

Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Блаженный Августин. Творения. Т. I. Об истинной религии. СПб., Киев, 1998.

Выготский, Л. С. Психология искусства. М., 2001.

Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике. В 2 т. Т. 1. СПб., 1999.

Каган, М. С. Морфология искусства. Ленинград, 1972.

Кант, И. Критика способности суждения. СПб., 2006.

Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.

Лихачев, Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей: сад как текст. СПб., 2008.

Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы: сборник. М., 1991.

Платон. Собрание сочинений в 3 т. Т. 3 (1). М., 1971.

Руссо, Ж.-Ж. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 1. М., 1961.

Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.

Тэн, И. Философия искусства. М., 1996.

Фрейд, З. Художник и фантазирование: сборник. М., 1995.

Фриче, В. М. Социология искусства. М., 2003.

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

Шопенгауэр, А. Собрание сочинений в 5 т. Т. I. М., 1992.

Юнг, К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ | 3 |
| <i>Платон. Государство (Книга X)</i> | 3 |
| <i>Аристотель. Поэтика</i> | 7 |
| <i>Аврелий Августин. Об истинной религии</i> | 12 |
| <i>Л. Б. Альберти. Об архитектуре</i> | 16 |
| <i>Ж.-Ж. Руссо. Письмо к д'Аламберу о зрелищах</i> | 20 |
| СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ | 25 |
| <i>И. Кант. Критика способности суждения</i> | 25 |
| <i>Ф. В. Й. Шеллинг. Философия искусства</i> | 45 |
| <i>Г. В. Ф. Гегель. Лекции по эстетике</i> | 54 |
| <i>А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление</i> | 64 |
| <i>С. Кьеркегор. О понятии иронии</i> | 72 |
| МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА | 80 |
| <i>А. Ф. Лосев. Проблема художественного стиля</i> | 80 |
| <i>М. С. Каган. Морфология искусства</i> | 84 |
| СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА | 96 |
| <i>И. Тэн. Философия искусства</i> | 96 |
| <i>В. М. Фриче. Социология искусства</i> | 105 |
| <i>Х. Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства</i> | 111 |
| <i>П. А. Сорокин. Кризис нашего времени</i> | 123 |
| ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА | 134 |
| <i>Л. С. Выготский. Психология искусства</i> | 134 |
| <i>З. Фрейд. Художник и фантазирование</i> | 142 |
| <i>К. Г. Юнг. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству</i> | 147 |
| <i>Р. Арнхейм. Искусство и визуальное восприятие</i> | 157 |
| ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ | 166 |
| <i>М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса</i> | 166 |
| <i>Д. С. Лихачев. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст</i> | 172 |
| <i>Библиографический список</i> | 176 |

Учебное издание

Кудря Лариса Владимировна

ЭСТЕТИКА

Учебно-методическое пособие

Редактор *О. Ю. Багиева*
Компьютерная верстка *С. Б. Мацапуры*

Сдано в набор 26.10.17. Подписано к печати 30.01.18.
Формат 60×84 1/16. Усл. печ. л. 10,35. Уч.-изд. л. 11,86.
Тираж 50 экз. Заказ № 31.

Редакционно-издательский центр ГУАП
190000, Санкт-Петербург, Б. Морская ул., 67