

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

**ИСКУССТВО
И АРТ-ПРАКТИКА**

ДОНСКАЯ АССОЦИАЦИЯ КОЛЛЕКТИВОВ
НЕГОСУДАРСТВЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

ИСКУССТВО И АРТ-ПРАКТИКА

АНТЕЙ
РОСТОВ-НА-ДОНУ
2010



Пигулевский В. О. Искусство и арт-практика. Ростов-на-Дону.
Издательство «Антей», 2010
Рецензенты:
Доктор философских наук Диденко В. Д.
Доктор философских наук Кожевников С. Д.

В книге рассматриваются основные концепции и аспекты искусства. Показывается трансформация концепций искусства от классической традиции к элитарному творчеству и постклассической ситуации. Автор стремится дать читателю стратегию, позволяющую глубже понять классику, модернизм и постмодернизм. Книга будет полезна студентам, художникам и поэтам, а также всем кто задумывается над окружающими нас художественными феноменами.

Содержание

8	Введение
14	Проблема дефиниции искусства
72	Традиционная трактовка искусства
132	Модернизация традиционной модели
166	Нетрадиционное понимание искусства в ситуации постмодерна
188	Арт-практика в контексте культуры постмодерна
218	Заключение в трех частях
226	Приложение I. Проблема прекрасного
236	Приложение II. Проблема свободы творчества
258	Приложение III. Арт-практика и арт-дизайн
270	Приложение IV. Модернизм

*Мне мило отвлеченное:
Им жизнь я создаю...
Я все уединенное,
Неявное люблю.*

*Я — раб моих таинственных,
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов...*

Зинаида Гиппиус

*Я знаю Смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя.*

Франсуа Вийон

Искусство — странное, труднообъяснимое явление нашей жизни, которое вызывает затруднения в понимании его сути даже у художника, который занимается творчеством всю свою жизнь. Быть может потому, что оно является одной из вечных ценностей человечества наряду с истиной, добром, верой и может быть понято только через свой предмет. Сравнивая искусство с наукой, В. Г. Белинский заметил, что наука познает мир в понятиях, а искусство — в образах. И действительно сущность искусство в его образности. Однако остается вопрос о предмете искусства. Нельзя сказать, что подразумевается мир внешний по отношению к человеку, скорее наоборот речь идет об очеловеченном мире, о мире человека. Предметом искусства является сам человек, но понятый широко. Во-первых, как социальное существо, то есть как совокупность всех общественных отношений — политических, экономических, правовых, словом общественная жизнь человека. Во-вторых, как биологическое существо обладающее телесностью и сущностными силами — зрением, слухом, страстью, артикулированной речью. В этом плане ориентированы виды искусства, скажем изобразительные искусства связаны с развитием ви-

зуальной культуры, литература с развитием человеческого языка, музыка с совершенствованием слуха и т. д. В-третьих, человек как духовное существо, носитель культуры — эстетической, нравственной, философской и религиозной. Словом искусство постигает человека целостно в единстве всех сторон его внешней и внутренней жизни.

Но если так, то вопрос о сути искусства должен быть переадресован самому человеку. Чтобы ответить на вопрос «что такое искусство?» надо ответить на вопрос «что такое человек?» Однако человек является проблемой для самого себя, потому, что он является творцом мира и собственных способностей. Стоит хоть приблизительно найти ответ, как на следующем историческом этапе он будет либо неверен, либо недостаточен, поскольку творчество всегда предполагает выходжение за пределы данного, наличного. Вот почему с древних времен до наших дней философия бьется над вопросом об искусстве, выдвигает множество доктрин и гипотез, но остается в состоянии постоянной неудовлетворенности, поскольку не находит конечного ответа. Вопрос остается вечным, также как вопросы о добре, истине, красоте мира и человека. Скорее искусство, занятое человеком не познается, а интерпретируется эстетикой, которая дает все новые и новые точки зрения. Как понимается человек, какое место он занимает в мире, как трактуется субъективность — ответы на эти вопросы являются исходными данными для истолкования искусства.

Существует множество теорий, каждая из которых верна по своему, поскольку охватывает какую-либо важнейшую черту искусства, но не одна из них не является полной и завершенной. Также в конце XX века

складывается совершенно иной взгляд на искусство, нежели он существовал в истории культуры. В самом деле, если взять такое произведение как *Колесо* Марселя Дюшана, возникает недоумение — можно ли его считать искусством, если там отсутствует мастерство, условность и стиль, если автор воспользовался готовым предметом промышленного производства — велосипедным колесом и просто выставил его в музей. С точки зрения сложившегося общественного мнения на протяжении веков подобное искусство — нонсенс. Но ведь критерием отбора художественных и нехудожественных явлений является история, которая показывает, что по прошествии почти столетия работа Дюшана остается классикой авангарда, оказывается втянутой в культуру. Значит, дело здесь еще и в определенном понимании культуры как фона или контекста, по отношению к которому выступает творчество. Для того, чтобы понимать загадки современного изобразительного, пластического искусства обратимся к классическому и постклассическому воззрению на искусство и культуру.

Все классические представления об искусстве исходят из целостного мирозерцания, понимания европейской культуры того или иного периода как основанного на каком-либо фундаментальном принципе. Этот принцип объяснения в той или иной степени можно нащупать вплоть до XIX века, когда происходит распад общей картины мира. Так для античности характерен космологизм, из которого следует нормативная эстетика и правила «золотого сечения» определяющие творчество. Для культуры средневековья — теоцентризм, когда Бог становится объясняющим принципом всей человеческой жизни и канона в искусстве.

Для Ренессанса с его гуманистическими, утопическим и реформаторскими течениями важным оказывается антропоцентризм, и все интересы искусства обращаются к красоте человеческого тела, гармонично сочетающегося с природой. Наконец для классицизма и Просвещения, возводящих на пьедестал Разум, характерен рационализм, своеобразно воплотившийся в искусстве то в виде строгой ясной формы, то в виде причудливого стиля рококо. Несмотря на изменения культуры, в классическом понимании она остается системой ценностей, главными из которых являются помимо искусства добро, истина, вера или ценности морали, философии, религии.

Начиная с коперниканского переворота Канта в философии, поставившего в центр внимания человеческую субъективность, а также благодаря романтикам, сделавшим предметом своего интереса внутреннюю жизнь личности классическая модель модернизируется. Понимание культуры смещается в сферу духовности личности. В XIX веке наступает период переоценки ценностей, вечные устои ставятся под сомнение, картина мира распадается на самостоятельные сферы науки, морали, религии, полезного и красоты, в результате чего искусство выделяется в самостоятельную профессиональную сферу, восхищаясь собственным мастерством, виртуозным владением кистью или пером. Традиционное понимание искусства меняется, ибо его стиль, владение изобразительно-выразительными средствами нацелены сугубо на выражение внутреннего мира человека. Мифы о душе — вот что создает искусство модернизма в XX веке, когда в культурной жизни воцаряется релятивизм и плюрализм. При этом отчетливо осознается, что культура есть некая духов-



Пабло Пикассо.
Портрет женщины

Питер Пауль Рубенс.
Портрет молодой женщины,
1625

ность личности, взятая по ту сторону добра и зла, по ту сторону социальной действительности. Субъективность личности, взятая обособленно, мастерство и вкус так и или иначе обуславливают понимание искусства. Во второй половине XX века Эго — последнее, что преодолевается в культуре и культура, размытая смутным потоком массовой информации, осознается уже не как совокупность ценностей, и не как духовность личности, но как знаково-символический универсум, а точнее текст и текстуальность. Искусство переосмысливается онтологически как бытие в контексте культуры и в результате возникает постклассическая модель, где может быть использовано все что угодно, смысл и значение чего определяется не мастерством и вкусом, а контекстом культуры.

*Если меня спросят, в чем заключается
прелесть и соль искусства, я отвечу:
это нечто неопределенное, что легче
ощутить, чем выразить словами.*

Н. Буало

Проблема дефиниции искусства

Искусство как мимесис

Наиболее распространенной является теория, берущая свое начало в древнегреческой философии, согласно которой искусство есть подражание природе. Учитывая космологизм античной культуры можно сказать, что имеется ввиду воспроизведение числовой гармонии, которая согласно пифагорейско-платоновской традиции лежит в основе космоса. Порядок мира определяется числовыми соотношениями, которые оформляя аморфную материю, обладают энергией и говорят о разумной основе бытия. Искусство подражает посредством ритма, слова и гармонии. Музыка, например, подражает гармонии небесных сфер (Пифагор), пластические искусства — животным (Демокрит), предметам и явлениям материального мира. Но создание произведения основано на норме — «золотом сечении», пропорции которого ложатся в основу строительства храмов и скульптурных произведений. Тем самым воспроизводится мировой порядок. В эпоху средневековья с его принципом тео-

центризма искусство становится символическим, обозначая божественное. *Ars sacra* подражает предвечным образцам, прототипам всех вещей. Например строительство собора проектируется на основе квадрирования и триангулирования то есть сочетания квадратов и треугольников, выражающих трансцендентную сущность мироздания, обладающих священным смыслом. Иконографический канон становится подбором условностей вроде жестов, форм, обратной перспективы, символики цвета для намека на потустороннее.

Эта концепция получает развитие в эпоху Возрождения, но смысл понятия «мимесис» несколько преобразуется и расширяется. От средневековья наследу-



Виллем Хедда. Натюрморт с устрицами, 1635

ются пантеистические представления, поэтому красота природы, которую воспроизводит искусство мыслится как величайшее божественное творение. Таковы взгляды Леона Батиста Альберти, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера и др. Под подражанием природе понимается нечто большее — не только сама природа, но элементы человеческой культуры (Вико, Вазари), ведь новая эпоха обращается к классическому античному идеалу. Антропоцентризм — основная черта культуры заключается в том, что в центре внимания оказывается всесторонне развитая, титаническая личность, способная жить всеми страстями. Найдя аналог телесной красоты в античности, ренессанс, однако ищет свой путь изображения гармоничного человека — это измерение и поиск «усредненной красоты» (Дюрер) на основе пропорций реальных людей. Искусство подражает античной гармонии, божественной красоте и предметности окружающего мира, оказываясь очарованным многообразием вещей и явлений.

В Новое время, когда на смену титанизму Возрождения пришли дисциплина и порядок, порожденные государственным абсолютизмом и рационализмом, формулируется доктрина классицизма. Искусство являет собою подражание облагороженной природе и рафинированным римским образцам. Подражание основывается на знании и соблюдении незыблемых правил художественного творчества, о которых ясно заявил Никола Буало в работе *Поэтическое искусство*. Рационалистическое понимание искусства несколько преодолевается в эпоху Просвещения под влиянием развивающихся свободных буржуазных отношений. Искусство понимается как подражание естественной природе, под которой подразумевается также культура

и история. В русле подобной теории предмет отображения наиболее широко понимается как общественное бытие. Искусство определяется как воспроизведение жизни (Н. Чернышевский), причем главным предметом выступает человек. Искусство воспроизводит общественноинтересное в жизни, но не оригинальное, а то, что соответствует общественным интересам.

Таким образом, в русле этой теории предмет был расширен до того, что акцент оказался перенесен с природы на человека. Однако возникла проблема, обусловленная трактовкой искусства как вторичного продукта по отношению к действительности. Как объяснить творческий характер искусства, если оно подражает природе? Впервые эту проблему осознали французские просветители: если искусство воспроизводит действительность, отражая нравы людей, а система общественных отношений времени явно противоречит принципам гуманизма, является столкновением своекорыстных интересов, скоплением злобы и лжи, то как возможно, что искусство дает людям передовой идеал? Поставив этот вопрос просветители на него ответа не нашли из-за созерцательности концепции искусства. Перенос акцента на общественную жизнь человека позволил решить проблему идеала, но проблему творчества не решил, ибо привел лишь к ее новой формулировке.

В русле данной традиции предстает марксистское понимание искусства как образного отражения действительности. Действительность понимается здесь как социальная реальность, фундаментом которой выступает способ производства, а, значит, конфликт классовых интересов. Правда К. Маркс замечает, что развитие искусства отнюдь не обусловлено социаль-

но-экономическим базисом непосредственно — условиями просвещения людей, социальным заказом, торговлей и пр., а определяется ими лишь в конечном итоге. Искусство относительно самостоятельно. Оно отражает, прежде всего, общественную жизнь, а потому в последующей марксистской эстетике высшим развитием признается реализм с его ориентацией на типическое, на отражение наиболее характерных социальных явлений в наиболее характерных образах. Заключение странное, но оно лишь результат логических умозаключений, исходящих из понимания искусства как мимесиса, воспроизведения, отражения. Вопрос о творческом отражении решается через новое понимание идеала, который рассматривается в перспективе исторического процесса: «Идеал не цель, но тенденция, преодолевающая современное состояние развития» (К. Маркс). Идеалы скрываются в действительности; они не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты, а угаданная умом возможность того или иного явления» (В. Белинский). «Жизнь идет к совершенству, руководствуясь идеалом — тем, что еще не существует, но мыслится, воображается возможным к осуществлению» (А. Горький).

Поэтому для реализма творчество заключается в отражении конфликта интересов в социально-историческом процессе и осмыслении тенденции развития с точки зрения идеала будет ли эта тенденция экономической, социальной или нравственной. Поэтому существенным признается жизненная правда, а также значительное внимание, благодаря втягиванию искусства в сферу политической идеологии придается классовости и партийности (В. Ленин). Однако возникает другая проблема — правды и правдоподобия,

воспроизведения и условности. Ясно, что искусство не копирует действительность, отбирая ее существенные черты — идеализируя или типизируя, но также ясно и то, оно это делает косвенно, иносказательно, внося условность, метафоричность, пластически деформируя образ. Где грань действительного и вымышленного? Имеет ли смысл вымысел сам по себе? И вот знаменем реализма становится М. Шолохов или буревестник революции М. Горький, а не магический реалист М. Булгаков, что указывает на перекосы в теории. Творчество нереалистических направлений вообще выглядит как инородное и кризисное. Зато классическое искусство, исходя из социокультурной обусловленности творчества всеми формами общественного бытия и сознания, принимается вполне и всецело отвечает теории отражения. Проблема правды и правдоподобия показывает ограниченность данной теории. Так или иначе, а трактовка остается созерцательной, даже если искусство ведомо историческим идеалом. Как остроумно заметил по поводу теории мимесиса Гегель «при одном лишь подражании искусство не выдерживает конкуренции с природой и получает вид медленно ползущего червяка, который хочет поспеть за слоном».

Искусство как предмет, вызывающий шок

Творчество — вот камень преткновения теории мимесиса. Но ведь оно продукт особой человеческой способности — воображения, создающего нечто необычное. Воображение тклет яркий ковер вымысла, который всегда оригинален по отношению к логике здравого смысла, привычному ходу вещей, повседневной рутине или формально-логическому мышлению. Мыслитель эллинистического периода Псевдо-Лонгин подметил, что искусство всегда оригинально по сравнению с окружающим миром: «Цель искусства — изумлять». Впоследствии романтик Ж. Казот в качестве творческого кредо выдвинул мысль, что «искусство должно изумлять и вызывать ужас». В XX веке возникли жанры «фэнтези», романы и фильмы ужасов, где существенное значение имеет умение вызвать интеллектуальный шок, причем за счет таких явлений, которые не существуют в действительности. Вымысел порой опирается на легенды, предания и суеверия, доводя их до пароксизма, ибо «легенда — это то, чего никогда не было, но зато всегда есть» (Гай Салюстий Крисп).

Эта теория казалось бы является второстепенной по отношению к магистральной линии развития эстетики, для которой искусство, подражая действительности, ищет гармонию в природе, общественных отношениях и ориентируется на общественный идеал. Однако теория шока подчеркивает существенную черту художественности — вымысел, который затруднителен для теории подражания. А без работы воображения творчество невозможно. Уже в русле аскетического отношения к миру в эпоху средневековья зарождается

идея о том, что прекрасные формы материальных явлений являются разновидностью соблазна, смущающего разум человека, душа которого обращена к всевышнему, к духовному и вечному. Поэтому для глаза полезны формы отвратительные и безобразные, способные предостеречь человека от дьявольских чар. Известные художники XVI века Босх, Грюневальд передают идею о вечных муках и наказаниях за грехи, используя фантастический гротеск — выражение безобразного и отвратительного. Вообще усиление мистицизма в период кризиса ренессанса рождает искусство барокко, а затем литературу тайн и ужасов, использующие странные формы, вызывающие недоумение, оставляющие разум в замешательстве, но несущие острое эмоциональное переживание.

Сплошь и рядом в изобразительном искусстве встречается деформация отображенного предмета по сравнению с физиологически точным образом восприятия. Взглянем на картины Пабло Пикассо. В них можно увидеть такие искажения, что порой становится очень трудно распознать изображаемый предмет. Зато большое значение приобретает колорит, линейный рисунок, пересечение плоскостей и точек зрения, то есть разнообразные графические и живописные приемы. Впрочем, нечто подобное обнаруживается и в средневековой иконописи. Даже реалистическое искусство создает колористическую гамму картины, которая не встречается в природе, дает светотень, как бы забывая о законах перспективы и распространения света. Иное произведение вообще формально представляет собой предмет-живопись или образ-метафору, весьма мало похожие на предмет природы. Одно из проявлений творческой фантазии — стихотворение Велимира Хлебникова:

*Там, где жили свиристы,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времийей.
Где шумели тихо ели,
Где поюнны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времийей.
В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких времийей.
Стая легких времийей!
Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны,
В сердце входишь, как волна!
Ну же, звонкие поюнны,
Славу легких времийей!*

Основой образного мышления выступает метафоричность, которая несет элемент оригинальности по отношению к логике здравого смысла. Соединяя разноплановые предметы и явления, приводя к неожиданным превращениям, метафоричность придает полету воображения раскованность, освобождает мышление от пут обыденности. Метафоричность предполагает особый взгляд на окружающий мир, способность делать такие сравнения и сопоставления, которые показывают привычные вещи в необычном ракурсе, вызывая тем самым интеллектуальный шок, недоумение. Такие метафоры как «стали перлами глаза» (Шекспир), «по моим рукам стекает тишина» (Рильке), «железной нежностью хмелеет голова» (Лорка)

позволяют увидеть мир сквозь призму воображения, точнее создать новую поэтическую реальность. Формально метафоричность представляет собой выражение одного явления через другое, позволяющее в ряде сопоставлений удержать многозначный смысл. Метафорическая природа художественной фантазии раскрывается в *Портрете* Поля Элюара:

*Бронею бархатной щека
Мазком воздушным нос,
Морским прибором лоб
Горячей струйкой рот
Звонящими весами подбородок
И в завершение росчерк птичьего крыла
И вот рождаются огни
Слова над мягкими холмами
Ее зеленых глаз
И ясный день
Который вписан в контур головы.*

Столкновение с парадоксами фантазии и воображения заставляет задуматься о природе шокирующих конструкций. Хотя метафоричность и предполагает во многом самостоятельное творчество формы, ее образование диктуется внутренним смыслом и переживанием. Метафорическая связь всегда ассоциативна, ибо сопоставление ближних и дальних ассоциаций дает возможность представить не предмет, а отношение человека к предмету и самому себе. Если выделить метафоры в стихотворении Есенина, то многие из них не имеют логического смысла, однако в целом, в сочетании создается поэтический образ прекрасного теплого вечера и сожаления о человеке:

*О красном вечере задумалась дорога,
Кусты рябин туманней глубины.
Изба-старуха челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины.*

*Осенний холод ласково и кротко
Крадется мглой к овсяному двору;
Сквозь синь стекла желтоволосый отрок
Лучит глаза на галочью игру.*

*Обняв трубу, сверкает по повети
Зола зеленая из розовой печи.
Кого-то нет, и тонкогубый ветер
О ком-то шепчет, сгинувшем в ночи.*

*Кому-то пятками уже не мять по роцам
Щербленный лист и золото травы.
Тягучий вздох, ныряя звоном тощим,
Целует клюв нахохленной совы.*

*Все гуще хмарь, в хлеву покой и дрема,
Дорога белая узорит скользкий ров...
И нежно охает ячменная солома,
Свисая с губ кивающих коров.*

Воображение и фантазия создают необычный порядок, странное сцепление образов и идей, хотя невозможное, созданное воображением, может совмещаться с действительным. Установление воображаемой связи чувственных образов имеет целью выражение скрытого смысла, собственно между предметами устанавливается не причинно-следственная, не формально-логическая, а смысловая связь. С одной стороны, метафорический об-

раз, становится острашением (В. Шкловский), очуждением (Б. Брехт) действительности, позволяющим по-новому взглянуть на окружающий мир. А с другой стороны, это «новое увиденное в обычном, сознание несходства сходного» (В. Шкловский) выражает личностный смысл, индивидуальное настроение, субъективное переживание. Если, скажем, Фредерико Гарсиа Лорка пишет:

*Море смеется
у края лагуны!
Пенные зубы,
Лазурные губы...,*

то здесь выражается его личное мировосприятие. Метафора не обобщает такие несовместимые образы как «море» и «улыбка», а выражает собой единственный и неповторимый момент чего-то нового, прочувствованного поэтом.

Личностный смысл, удержанный метафорами, оставался бы совершенно нерасшифрованным для другого человека, не дополняясь метафоричностью образными сравнениями. Их применение означает установление как бы сходства между предметами. Образ возникает в контексте ближних и дальних ассоциаций, в результате чего происходит разыгрывание общепринятых значений. В сопоставлении вроде: «как нитки ожерелья, строки рвутся, и буквы катятся, куда хотят» (П. Элюар) или «как дерево роняет тихо листья, так я роняю грустные слова» (С. Есенин) выражается не только личностное чувство, но и обыгрываются общеизвестные вещи. Благодаря свободным, игровым, условным соотношениям образ становится не только оригинальным, но и многозначным. Последнее позволяет читателю увидеть что-то

для себя, близкое своему сердцу и через игру общезначимого понять идеи автора.

Игра смысла, многозначность и одновременно уникальность, неповторимость художественного образа — это разыгранный в произведении субъективно-личностный, внутренний мир человека. Это наглядно обнаруживается при поэтическом переводе, когда переводчик, постигая индивидуальный замысел автора, одновременно вносит в оригинал свое отношение. Примером тому может служить, в частности, перевод Маршаком одного из сонетов Шекспира, словесная ткань которого не поддается буквальному пониманию, а требует сопереживания и сотворчества при истолковании изощренного сплетения метафор. Перевод поэтический:

*Мой глаз гравером стал и образ твой
Запечатлел в моей груди правдиво.
С тех пор служу я рамою живой,
А лучшее в искусстве — перспектива.*

*Сквозь мастера смотри на мастерство,
Чтоб свой портрет увидеть в этой раме.
Та мастерская, что хранит его,
Застеклена любимыми глазами.*

*Мои глаза с твоими так дружны:
Моими я тебя в душе рисую.
Через твои с небесной вышины
Заглядывает солнце в мастерскую.*

*Увы, мои глазам через окно
Твое увидеть сердце не дано.*

Перевод буквальный:

Мой глаз стал художником и запечатлел твой облик в моем сердце, мое тело — рама этого портрета; и высшее искусство в том, чтобы создать перспективу. Сквозь искусство мастера ты должен увидеть, где находится твой подлинный образ: он висит в моем сердце, подобно картине в мастерской, окнами которой служат твои глаза. Смотри, как помогают друг другу наши глаза: мои нарисовали твой образ, а твои служат окнами в мою грудь, через которые солнце может заглядывать, чтобы смотреть на тебя. Но глаза не обладают зрением этого: они рисуют только то, что видят, и не знают того, что в сердце.

Фантастические сравнения и метафоры, таким образом, являются продуктом такой конструктивности воображения, которая выражает самые интимные стороны человеческой души. Более частная форма выражения — олицетворение, персонификация какой-либо идеи, понятия или чувства. Олицетворение предполагает одушевление некоего явления, придание ему видности человеческой личности, персоны: «Луна в жасминовой шали явилась в кузню к цыганам» (Лорка), «Берег нетвердой рукой бросал трап туманов» (Г. Аполлинер).

В изобразительных искусствах аналогом метафоричности служит пластическая деформация. Портреты Модильяни и Пикассо, Гутузо и Матисса, в которых форма и цвет явно отступают от оригинала, — пластические метафоры настроений. Аналогом поэтического сравнения служат пропорциональные, цветовые и

тоновые отношения. Ритмическая структура картины возникает из сравнений и сопоставлений частей и целого, отдельных масс и объемов, нюанса и контраста. Введенное английским художником Вильямом Хогартом понятие «линии красоты» описывает линейные взаимозависимости и уподобления, которые лежат в основе объемного и плоскостного изображения. Способом выражения конструирующей функции воображения в киноискусстве становится монтаж, различные планы, эмоциональное движение кинокамеры. Когда Сергей Эйзенштейн разрабатывал принципы монтажа, он подчеркивал, что сопоставление двух разносюжетных планов образует третий смысл, отсутствующий в каждом из них в отдельности. Это сопоставление реализует, разыгрывает замысел режиссера. И не случайно Эйзенштейн раскрывал понятие монтажа через анализ пластических метафор художника Хуана Гриса, ибо монтаж может быть понят как общий принцип метафоричности, преломленный сообразно изобразительно-выразительным средствам кинематографа.

Надо сказать, что повышенная оригинальность отличает художественную метафору от общеязыковой и научной. В обыденном языке, где важна общезначимость и общепонятность метафоре отведена вспомогательная роль. Сравним принятые в науке и обыденной речи образования вроде «световой поток», «запорошенная земля», «уличная теснота» и поэтические образы — «сумасшедшего света каскад» (Л. Арагон), «земля вся синяя как апельсин» (П. Элюар), «дома толпятся, наползая друг на друга» (Рильке). Разница между ними в том, что поэтические метафоры субъективны и фантастичны, а научные и повседневные — объективны и прагматичны.

В XIX–XX веках воображение вытесняет действительность настолько, что место прекрасных и приятных сочетаний занимает безобразное, ужасное, гротескное, эротическое способное даже искушенный ум привести в замешательство. Поэтому положение о шоковом характере искусства можно завершить цитатой из Песен Мальдорора поэта романтика Лотреамона:

Я зарос грязью. По мне ползают виши. Свиной тошнит от моего вида. Струпья и корки проказы покрывают чешуей мою кожу, сочащуюся желтоватым гноем. Мне не ведомы ни воды рек, ни роса облаков. На моем затылке, как на навозной куче, вырос огромный поганый гриб. Сидя на бесформенной насыти, я вот уже четыре века не шевелил ни рукой, ни ногой. Мои ноги вросли корнями в землю, и теперь к животу поднимается некий многолетний нарост, кишачный гнусными паразитами, — это еще не растение, но уже и не плоть. Между тем мое сердце бьется. Но как бы оно билось, если бы гниение и разложение моего трупа не питали его в избытке. В левой подмышке у меня поселилось семейство жаб, и одна из них, ползая, все время щекочет меня. Следите, чтобы другая не убежала и не вгрызлась вам в ухо, — она может тогда проникнуть в мозг. В правой подмышке живет хамелеон, который вечно охотится, чтобы не умереть с голоду, все хотят жить. Но порою, когда его опережает другой и охота не удастся, он не находит ничего лучшего, как, не стесняясь, обгладывать нежную мякоть у меня на боках; я к этому привык. Злая гадюка сожрала мой член и заняла его место: она сделала из меня евнуха, подлая тварь. О! если бы я

мог защищаться моими парализованными руками, но, я думаю, они давно превратились в чурбаны. Во всяком случае, в них не бежит больше алая кровь... Задний проход загородил краб; осмелев от моего бездействия, он заслоняет отверстие и причиняет мне сильную боль. Две медузы пересекли моря, привлеченные надеждой, которая их не обманула. Они внимательно посмотрели на две мясистые половинки, образующие человеческий зад, и, присосавшись к их полушариям, расплющили их с такой силой, что два куска плоти исчезли и вместо них теперь два чудовища, вышедших из царства слизи, одинаковых по цвету, форме и алчности.

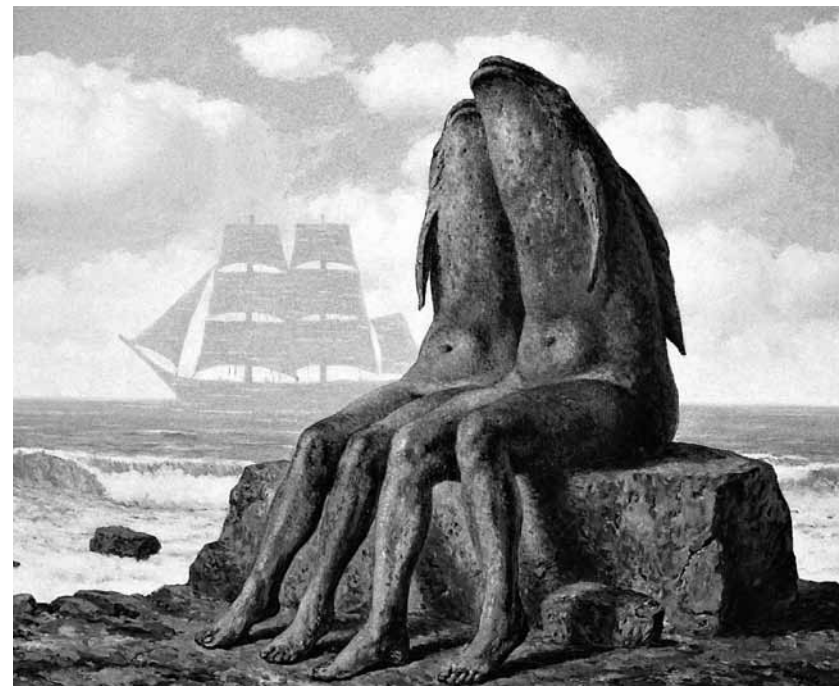
Итак, как предмет, вызывающий шок, искусство создается воображением, поэтому основная проблема этой теории — вопрос конструирования вымысла и природы данной способности. Является ли творчество самостоятельным законом или же воображение нечто выражает? Быть может, оно работает чисто формально как в научной фантастике? Является ли вымысел мостом иллюзий, перекинутым над пропастью душевной опустошенности, или воображение на тонкой пленке реальности тклет свои бесконечные узоры (И. Бергман)? Является ли оно откровением вечного (У. Блейк) или иносказательными образами стихий — огня, воды, воздуха, земли (Г. Башляр)? Быть может оно продукт подавления разумом подспудной психосексуальной энергии — нераспознаваемый комплекс, спутанный фантастический образ (З. Фрейд)? Но, не оставаясь же нам в царстве туманов и призраков (Кольридж), сосредоточившись сугубо на игре воображения. Видимо эта теория также обладает неполнотой.

Искусство как игра и видимость

Существует генетическая общность между игрой и искусством, игрой и культурой, поэтому теория игры является существенным указанием на духовную свободу искусства и культуры в противовес природной необходимости, серьезности жизни, социальному принуждению.

Разрабатывая концепцию игры, Фридрих Шиллер исходит из человеческих стремлений и потребностей. Он различает побуждения чувственные и разумные. Чувственные побуждения устремлены к объективности, физической природе, созданию случаев в жизни и носят страдательный характер. Разумные побуждения направлены к форме, это творческое стремление к созиданию объекта, установлению законов, прежде всего моральных. Человек оказывается в зависимости как от природной, материальной так и от социальной, формальной необходимости, понятой как две стороны его существа. Поэтому возникает проблема подчинения бесконечного мира явлений единству своего разума, сочетания свободы и необходимости. Таким способом преодоления формальной и материальной стороны нашего существа является игра, в которой человек может впитать в себя мир многообразных явлений и выразить свою самостоятельность и свободу. Игра делает обоим побуждения случайными, внося в форму реальность, а в материю форму, приводя динамические влияния аффектов к согласию с разумом. Игра «в той же мере, в какой она отнимет моральное понуждение у законов разума, она примирит эти законы с интересами чувств».

Предметом чувственных устремлений является жизнь, а предметом побуждения к форме — образ, со-



Рене Магритт. Глас природы, 1953

единение дает живой образ или красоту как середину между законом и потребностью в свободе. В игре все действительное теряет свою значительность, когда приходит в соприкосновение с идеями, ибо оно становится малым, и все необходимое перестает быть серьезным, ибо становится легким, как только оно встречается с ощущениями. Отсюда Шиллер заключает, что пользу и добро человек принимает всерьез, а красоту постигает через игру. В игре исчезает как материальное понуждение законов природы, так духовное принуждение нравственного закона и из единства этих двух необходимостей возникает истинная свобода.

Определив игру как сферу свободы, в которой преодолевается природная и моральная необходимость, Шиллер делает фундаментальный вывод о положении человека в мире: человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда он играет. Путь к свободе лежит только через красоту. Эстетическое расположение духа — это состояние высшей реальности, поскольку в ней отсутствуют всякие границы, природа не властвует над человеком, но и разум со своими условностями и законами не является господином. Равновесие чувственной реальности и формы образует красоту, которая носит игровой характер и остается идеей, отвлеченной от действительности. Но, будучи оформлена как созданный объект — произведение, красота приобретает характер видимости. Поэтому искусство Шиллер и определяет как игру и видимость.

Под влиянием Шиллера Кант понимает игру как среднее звено между жизнью и сознанием, которая выступает не утилитарным, прозаическим началом, и в то же время отнюдь не отрешенной деятельностью воображения, а свободным проявлением всех творческих сил и способностей человека — чувственных и разумных. Ее продукт — видимость является чем-то средним между идеальным по отношению к жизни и реальным по отношению к воображению. Игра — сфера свободы, заключенная между серьезностью действительной жизни и бесцельной, неоформленной деятельностью фантазии. Игра, по Канту, есть деятельность, порождающая видимость, изображая идеальное как возможное, представляя предмет скорее как возможный или желательный, чем как действительный или необходимый.

Влияния Шиллера на Гадамера приводит к пониманию игры как исполнения, строится концепция интерпретации. Искусство становится истолкованием смысла.

Более широкое понимание — культуры как игры дается Й. Хейзингой. Игру он определяет как «действие, протекающее в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы или необходимости». Игра есть форма жизни — это всегда «как будто» жизнь, условное действие по свободно принятым правилам и противостоящее серьезности действительного существования. Это способ бытия культуры, «дом фантазии» (Э. Финк), условность, которая позволяет произвести исключение из обыденности, рутины повседневности.

Как импульс человеческого духа игра с древних времен вызывала рост культуры. Дух, формирующий язык, сместился с материального на идеальный уровень. Культ перерос в священную игру. Поэзия, музыка и танец возникли в игре и приобрели игровые формы. Из обычаев социальной игры выделилось право. Культура, как считает Хейзинга, «происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела, она развивается в игре и как игра». Однако с XVIII века дух общества в силу развивающегося культа Разума заполняется трезвым понятием пользы. Материальные, экономические силы определяют прогресс общества, ход истории, в результате чего рационализм и утилитаризм убивают таинство, провозглашая человека свободным от вины и греха. Поклоняются труду и производству, игровой элемент культуры стирается, дух становится прозаическим. В XX веке игра вырож-

дается наивность и ребячество, в структуре культуры возникает путаница игры и серьезного. Словом, для культуры губителен как приоритет корыстных, материальных интересов, серьезного, так и приоритет игрового начала, становящегося фальшивым.

Гармония, единство противоположностей жизни, таких как серьезное-несерьезное позволяет поставить проблему расцвета и кризиса культуры. Игра может осуществляться с разной целью: 1) ради серьезного, 2) игра ради игры. В первом случае в культуре игра выступает как празднество, забава, как представление, как состязание (агон, софистика и риторика, остроумие), как культ, священнодействие. Игра обеспечивает серьезные вещи — веру или мудрость, радость бытия или выражение в искусстве. Социально-экономическая жизнь остается основой, над которой надстраиваются игры духа. Серьезное символизируется, возводится в закон жизни, устанавливается равновесие материальной и духовной жизни, главным становится стремление ко вне лежащему идеалу, овладение природой сдерживается ответственностью, обузданием собственной природы — в этом случае создаются условия для расцвета культуры. Напротив, недуг эпохи — это контаминация, смешение игры и жизни. Игры воспринимаются всерьез, особенно пустые занятия — азартные игры, газетная мишура, политические интриги, реклама, а отношение к труду, долгу, судьбе, жизни остается легкомысленным. Словом, происходит потеря метафизических оснований. XX век отмечен наиболее своим кризисным характером: интенсификация развития науки и производства не прибавляет мудрости, а сопровождается оглуплением людей средствами массовой коммуникации, сни-

жением критицизма и интереса к своему внутреннему миру, целью становится бездумное стремление наслаждаться жизнью и действовать не вникая в суть вещей, к этому добавляется упадок моральных норм и сведение потребностей на животный уровень.

Но что происходит, если игра проникает в содержание искусства. Х. Ортега-и-Гассет в статье *Дегуманизация искусства* показывает, что несерьезным становится гуманистический смысл, ценности, которые выражаются искусством и искусство становится бесчеловечным. Это характерно для элитарного искусства XX века. В обществе утверждается «спортивно-праздничный образ жизни», потому что виды деятельности, связанные с выполнением каких-либо целей рассматриваются как второстепенные. Жизненная активность проявляется непринужденно, бесцельно и свободно. Она возникает отнюдь не из необходимости достижения каких-либо результатов. Это позволяет подняться над системой утилитарных отношений, но губительно для искусства. Когда само искусство становится игровым, исчезает собственно человеческое, искусство дегуманизируется, комическое наполняет его суть. Ортега-и-Гассет писал, что современное искусство насыщено комизмом, который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает вовсе.¹ 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 стремление к игре, к фик-

¹Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.



Рене Магритт. Зов вершин, 1942

ции, как таковой может, очевидно, возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривается как фарс. Художник не соперничает с «серьезным» искусством, а предлагает, чтобы мы смотрели 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 самое себя.

Итак, игра является и источником жизни и домкловым мечом искусства, она пробуждает свободу духа и является выражением его гибели. Все зависит от ее места в культуре. Являясь существенной чертой культуры и искусства, она позволяет увидеть проблемы свободы и необходимости в жизни человека, баланс закона и независимости, серьезного и несерьезного, чувственной склонности и долга. Иначе говоря, она всегда указывает на что-то вне себя и показывает, что имеет смысл не сама по себе, а по отношению к социальным и моральным ценностям жизни.

Игровой аспект искусства может быть понят в плане делания, виртуозного мастерства. Как искусность и обыгрывание ценностей игра трактуется в *Игре в бисер* у Германа Гессе. Превращение искусства в игру является результатом вырождения европейской культуры, когда все уже создано, сказано, написано. Современная элитарная культура — обособленная «Касталия», ничего не создает нового, а только хранит ценности прошлого. Цель игры как искусности — эстетически-утонченное наслаждение плодами культурного наследия: музыкой Баха и Бетховена, философскими изысками неоплатоников, математическими размышлениями Кантора и

Гаусса, религиозными откровениями, мифами народов мира, сокровищами китайской и индийской мудрости и пр. Игра — квинтэссенция духа. Смысл игры Гессе раскрывает следующим образом:

*Удел наш — музыке людских творений
И музыке миров внимать любовно,
Сзывать умы далеких поколений
Для братской трапезы духовной.*

*Подобий внятных череда святая,
Сплетения созвучий, знаков, чисел!
В них бытие яснее, затихая,
И повластный правит смысл.*
(пер. С. Аверинцева)

Искусство как единство содержания и формы

В отличие от предшествующих мыслителей Гегель не связывает непосредственно красоту и искусство, а обращает внимание на самое искусство как носитель духовности. Благодаря Гегелю последующая мысль сводит сущность искусства к простой формуле: идея + форма. В конечном итоге вопрос о единстве идеального художественного образа и его носителя — произведения искусства может быть сведен к вопросу о форме и содержании.

Для Гегеля основой мироздания выступает Абсолютный Дух, который стремится к саморазвитию и самоосмыслению, развиваясь от абстрактного к конкретному. Он осмысливает себя в диалектике понятий бытие/ничто → становление — количество/качество → мера и пр. Когда вся система категорий построена и, таким образом, выстроен интеллигибельный космос, дух отчуждается в природу. Но, проявляясь в природе, он не может развиваться, потому следующей фазой его развертывания выступает история человеческого самосознания. История для Гегеля предстает как внутренняя логика саморазвития духа. Всякое диалектическое развитие идет согласно методу триады как тезис → антитезис → синтез или иначе положение → отрицание → отрицание отрицания.

В историческом развитии дух проходит три этапа образ → представление → понятие, поднимаясь от конкретно-чувственных форм мышления к понятийно-логическим. Это происходит потому, что Дух не Бог в христианском понимании, не мистическая идея, не Единое неоплатоников, но идея логическая, для кото-

рой высшей истиной будет конкретно-всеобщее философского характера. Образная стадия выражена в искусстве, ступень представления в религии, понятийная стадия — в философии.

Обращаясь к искусству, Гегель определяется его как чувственную явленность Идеи. История искусств выступает как восхождение от материальных форм к духовным, как диалектика формы и содержания. Первой стадией развития истории искусств Гегель считает символическое искусство Древнего Востока. Здесь дух выражен намеком, символически в материальных формах архитектуры, которая доминирует как вид искусства. Ясно превалирует материально-чувственная форма, в которой доминирует возвышенное. Возвышенное — несоразмерность духовного начала, «попытка выразить бесконечное, не находя в царстве явлений предмета, который бы оказался годен для этой цели». Второй стадией является классическое искусство Древней Греции, где материальное и духовное находятся в гармонии. Это ярко выражено в искусстве скульптуры — образах богов, которые уподоблены людям. Облик человека воплощает единство духовного и телесного. Земное и небесное образуют гармонию, поэтому доминирующим эстетическим содержанием здесь выступает прекрасное. Наконец, третьей и последней стадией развития становится романтическое искусство Европы, период которого начинается с христианства и завершается романтизмом. Дух явно превалирует над материальной формой, смысловое содержание переполняет доминирующий здесь вид — поэзию. Поэзия — особое искусство, где искусство начинает распадаться, ибо возвышение духовного начала над материальным ведет к завершению развития художественных форм.



Валентин Серов. Портрет Щепкина, 1905

Дальнейшее развитие идеи возможно лишь в форме религиозного представления, ибо чувственная форма уже не в состоянии удержать богатство смысла. Соответственно многообразие содержания выражено в трагическом, комическом и безобразном как синтезе предыдущих эстетических состояний. Трагическое выражает социальные противоречия и показывает закат классического искусства. Комическое — личностный способ разрешения коллизий, осознание своего превосходства и бессилия, — тоже является вершиной искусства и показателем его распада. Прозаизация чувственной жизни в эпоху капитализма подтверждает наступление заката искусства.

Разумеется, Гегель, введя исторический процесс в прокрустово ложе своего диалектического метода, его во многом искажает. В неогегелианстве и марксистской эстетике возникает стремление объяснить само искусство как автономную художественную целостность с позиции диалектики содержания и формы. Содержание — это идейный смысл произведения, который складывается под влиянием моральных, религиозных, политических и пр. мотивов, а также влияния социально-психологической жизни общества. Это область значения и смысла произведения, которую составляют: *идея* — замысел и доминирующий эмоционально-рациональный смысл; *тема* — круг явлений, отобранных художником; *сюжет* — развитие темы во времени.

Форма — это внутренняя структура и организация произведения, а также низшие уровни значений по отношению к высшим. Она включает в себя материал и язык искусства, а также правила и приемы владения им. Форма обязательно предполагает определенную стилистику, как показатель мастерства. Это может быть

манера, почерк как индивидуальный стиль, но также и стиль эпохи, направления, школы. Внутреннее пересечение формы и содержания происходит в композиции, то есть сочинении произведения.

Однако, отход от объективного идеализма Гегеля и подчеркивание значения субъективности художника, структурирование искусства как взаимозависимость формы и содержания, приводит к новой проблеме: искусство оказывается изолировано от культуры. Вопрос теперь заключается в интерпретации произведения — способе его существования в обществе. Одно дело, что архитектура, скульптура, живопись локализованы в пространстве, другое дело литература, которая заключена в границах текста и третья музыка, пьеса, которые требуют исполнения и существуют во временном процессе. Да и что такое художественность — это дело вкуса или мастерства, имеет ли приоритет общественное мнение, сопереживание, сотворчество или важны, прежде всего, особенности произведения, обусловленные умением художника, его талантом, глубиной мысли и переживаний?

Искусство как самовыражение личности

С романтической точки зрения искусство есть «бесконечность бессознательности» (Шеллинг). «Сочинять поэзию — значит вымысливать. Всякое поэтическое создание должно быть как живой индивидуум» (Новалис). В центре внимания романтиков — личность гения, которая приобщена к мировой целокупности, ее внутренний мир расширен до бесконечности, вбирая в себя все мировые ценности и бесконечность природы.

Для Шеллинга природа является постоянным творчеством, рождением нового и в этом процессе искусство не является исключением. Основой мироздания выступает Абсолют — мировой дух, понятый как неразумное и темное первоначало — *Ungrund* — бездна, безосновность. Происхождение мира из абсолюта выступает как иррациональный, необъяснимый акт, который коренится не в разуме, а в свободе воли. Скрытое хотение образует универсум — многообразный мир в божественной путанице, возможность всех определений = ВСЕ. Универсум на основе интеллектуальной интуиции осмысливает себя подобно мировому Я и различает в себе объективное и субъективное. Абсолют распадается на природу, бессознательное и дух, сознание. Эта объективность и бесконечность вселенной постигается на гением интуитивно. Разум не может понять бесконечность мира, поскольку он находится в плену конечных вещей и собственных догм. Рассудочное познание всегда огрубляет, схематизирует и конкретизирует сферу объективного. Поэтому бесконечность мира открывается лишь художнику, который постигает ее целостно за счет интуиции, а, значит, бессознательно, точно также как творит природа.

К чему же стремится художник? Ответ известен — к красоте, но красоте сверхчувственного мира, вечной и неизменной как сама идея. Однако красота не существует сугубо идеально, это выраженная в конечном бесконечность, соразмерность идеального и реального, осязаемое воплощение духовного. Поэтому в конкретно-чувственных вещах и явлениях мира художник открывает бесконечное, за каждым явлением скрыт универсум духа. Сверхчувственная красота, будучи практически воплощена в произведение и есть искусство. Поэтому искусство как выражение интуитивной деятельности художника, его работы «по наитию» есть бессознательность и как выражение объективного мира есть бесконечность, бесконечность бессознательности. Завершением мирового духа, самосозерцанием абсолюта становится произведение. Таким образом, через личность художественного гения дух переходит от интеллектуальной интуиции к эстетическому созерцанию. Произведение становится конечным, единичным явлением за которым скрыт бесконечный и объективный мир, особенным воплощением универсального. Эта мысль также прекрасно выражена у романтика Вильяма Блейка:

*В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка.*

(пер. С. Маршака)

Поэтому, выражая собственное Я, романтик в конечном итоге стремится воплотить универсум как бесконечность духа.

Внутренняя жизнь — это спонтанность и процесс, творчество и разрушение, становление и преодо-



Михаил Врубель. Автопортрет, 1904

ление, отрицание, конструирование и самоотрицание, это стихия чувств, по прихоти которых любой предмет может быть создан или уничтожен. Материалом обыгрывания служат структуры народно-мифологического сознания, субъективно переосмысливая которые романтики оказываются причастны к всеобщему. Ведь мифология — тот же универсум только в более торжественном одеянии (Шеллинг). Но обыгрывание мифов предполагает построение новой мифологии — приватной. Ни в одном романтическом мифе нет ничего от классического сюжета (Э. Висконти). Все ставшее, условное преодолевается становлением. Игра воображения выступает принципом построения универсума духа. В этой игре все вечно будет становиться, но никогда не будет завершено. Романтический универсум — это попытка объять Все: Новалис хочет соединить музыку, пластику, геометрию, религию; Вагнер стремится осуществить всеобщий синтез искусств; Геррес осмысливает европейские и азиатские мифы; Блейк создает грандиозную мифологическую эпопею. Но *das All* не только перевернуто внутрь субъекта и переосмыслено, но втянуто в игру механизмом иронии и самоиронии. Словом происходит расширение субъекта до бесконечности.

Романтический универсум предстает бесконтрольным хаосом, сферой иррациональной, бессознательной внутренней жизни. В нем все зыбко, изменчиво, неопределенно, но сны, сказки, видения и суеверия признаются вполне достоверными, поскольку их критерием является несомненная реальность чувств. Энтузиазм воображения нагромождает хаос вздохов, чувств, мыслей, ценностей, картин мнимой и действительной жизни и, тем самым, создает духовную полноту, когда «жизнь льется через край» (Л. Тик), когда царит «дух трансцендентальной буффо-

нады» (Ф. Шлегель). В игре иллюзий обретается высшее наслаждение, так как в ней причудливость сочетается с высшей культурой и свободой.

Динамический хаос становится отрицанием классической гармонии: в поэзии текучих образов Сент-Бева все движется, летит, меняет цвета; в лирике Китса и Шелли передаются эфемерные мгновения преходящей красоты; в сказках Кэрролла постоянно меняется язык и хронотоп; в *Химерах* Нервала хаотически нагромождаются мифа, архаические образы, реминисценции. И все-таки хаос — не механическое умножение картин и образов, его динамика телеологична — это вихревое движение восходит к бесконечно глубокому средоточию. Потенцирование идей и прояснение смысла путем самоотрицания есть движение к таинственному центру любви, музыки, чувства или веры.

Не случайно у Ф. Шлегеля и Ф. Шлейермахера универсум мыслится как круг или эллипс с божественным центром. Сакрализация центра сказывается на художественном творчестве. Например, у Т. Жерико в картине *Плот Медузы* смысловые акценты расставлены так, что спиральное движение взгляда направляется от периферии к центру изображения, от пляски смерти к надежде на спасение. Концентрическая композиция свойственна также картинам: К. Д. Фридрих *Утренний туман в горах*, У. Блейк *Вихрь любовников*, Э. Делакруа *Смерть Сарданапала*, У. Тернер *Снежный шторм*. В *Amorina* Алмквиста головокружительный калейдоскоп импровизаций и комплекс озадачивающих мотивов собран в фокус. Зачастую романтический пейзаж строится как хаос, организованный вокруг вымышленного центра, а не просто как всеобъемлющий беспорядок. Поэтический предел — мечта

о мире, который «везде и нигде» (Новалис) может завершиться истиной невыразимого.

Универсум духа, таким образом, есть мифопоэтическая реальность, для которой характерен иррационализм бессознательной активности, 'жизнь сердца'. Его подоплекой выступает вера в высшую ценность чувственной жизни, противопоставленной сомнительным доводам рассудка. Универсум — символ человеческой духовности, выражение души художника. Он несет в себе неисчерпаемый смысл и является сочетанием всего со всем подобно мифу. Показательно, что для универсума духа характерно движение, становление, переживание, единство чувственной жизни, а для действительности, напротив, косность, прагматичность, разрозненность и фрагментарность рациональных представлений. В сфере чувств, а не разума господствует воображение или творческое становление. Оно понимается как поток чувств и переживаний, того энтузиазма, который строит мир вымысла, осуществляет жизнь души. Спонтанность внутренней жизни руководима верой или иррациональной интуицией, задача которой прояснение смысла в беспорядке внутренней жизни и возведение личностной истины в абсолют. Это проблема конструирования и интерпретации, выражения и осмысления все более субъективного, «создавать поэзию означает не что иное, как вечно созидать символы: либо для духовного мы ищем внешнего облачения, либо же внешнее относим к невидимому внутреннему» (Ф. Шлегель) Но универсальное достигается путем наибольшего абстрагирования, теряющего чувственную конкретность и достоверность. Поэтому установленные мифологические связи «всего со всем» в многообразных переходах и смещениях преодолеваются, в свою очередь, движением к бездонному абсолюту. И обратно, «абсолютный синтез

абсолютный антитез» предполагает, что «всякий предмет должен быть обоснован в абсолюте, через посредство вечной и необходимой идеи, и способен вместить в себя всю неделимую сущность абсолюта» (Ф. Шлегель).

Синтез смысла вокруг вымышленного центра предполагает придание универсального значения всему индивидуальному. Суть мифотворчества — это синтез всеобщего, являющегося рефлексией эмоциональной жизни души с ее мечтами, грезами, желаниями и страданиями, культурно-историческими ценностями и личностными оценками. Мифопоэтическая реальность возникает на почве озабоченности культурой, из-за зыбкости духовных ценностей в социальной жизни, пронизанной прагматизмом и социальными конфликтами. Обращение к мистификациям Р. Шумана позволяет понять попытку сохранить культуру в эпоху расчета и практицизма, ведь цель братства — «настойчиво напоминать о старом времени и его творениях, поскольку лишь этот чистый источник может питать силы искусства; бороться с недавним прошлым как с нехудожественным, направленным лишь на повышение внешней виртуозности; наконец, помочь подготовке и скорейшему наступлению новой поэтической эпохи». Это миф о творческой свободе личности, которая достигается в воображении, оставляя романтика на позиции созерцателя внешнего мира.

Итак, желания, потребности, переживания и ценности личности, слитые в мифопоэтическую реальность, являются способом самовыражения личности в искусстве. Романтическая теория иронически преодолевает действительность и открывает тенденцию к абстракции для последующего развития искусства. Но, замыкаясь на субъективности, она отбрасывает сферу полезного, морального, познавательного.

Искусство как чистая форма и незаинтересованное восприятие

Теория Канта является истоком для двух концепций искусства — аксиологической и символической, и становится важнейшей для модернизации принципов художественного творчества.

Коперниканский переворот Канта в философии заключается в том, что впервые ставится вопрос об активности человеческого сознания и предметом анализа оказывается наш интеллект. Новым является и то, что четко были разделены сферы познания, морали и эстетики, что стало основанием для разрушения прежнего калокагатийного понимания прекрасного и искусства и выделения искусства в автономную от действительности сферу творчества.

Кант различает сознание и внешний по отношению к нему мир как явление и вещь-в-себе и показывает, что мы не можем знать мир сам по себе — там, где его не коснулся наш интеллект. Вещь, существующая сама по себе, неизвестная нам оказывает воздействие на нашу чувственность и осмысливается рассудком. Но предмет не пассивно воспроизводится, а сознание активно вносит в него смысл и придает ему форму, подобно тому, как некая оболочка накладывается на скрытое содержание, происходит оформление чувственного материала. Поэтому познание является трансцендентальным, то есть конструирующим условия чувственного опыта. Это осуществляется с помощью форм нашего интеллекта, которые существуют до всякого эмпирического познания — априори. Вопрос заключается не в том, что познается в а том, как возможно познание. Кант отвечает — благодаря

нашим творческим способностям. Посредством априорных форм сознания оформляется, систематизируется, схематизируется случайный и хаотический чувственный материал, в результате чего возникает понятие о мире. Все происходит в поле сознания, хотя провоцируется вещь-в-себе, лежащей за пределами нашего кругозора. Такими априорными формами осмысления мира являются, например пространство и время, которые присущи не материи, а нашей чувственности, в результате чего мы мыслим мир как протяженность и длительность. Таким образом, познавательный процесс осуществляется как:

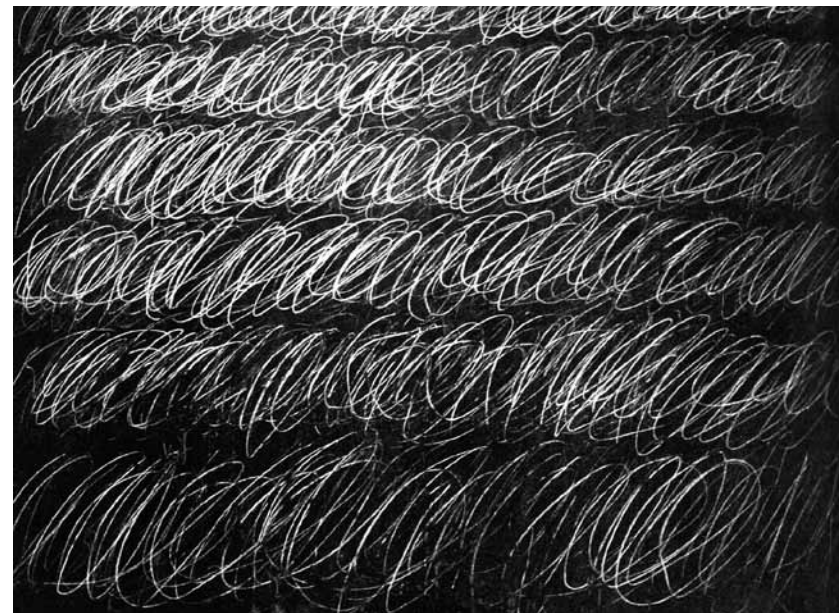
условие (априори) + обусловленное = понятие

Получается, что рассудок отнюдь не черпает свои законы из природы, а предписывает их ей. Процесс осмысления и есть систематизация и оформление неопределенности, лежащей за пределами нашего сознания. Законы существуют не в природе, а как если бы в природе, то есть они мыслятся нами в природе.

Поэтому предметом изучения Канта становятся человеческие способности, позволяющие мыслить законы в природе и обществе:

— познавательная способность — рассудок, априорным принципом которого является закономерность, которая применяется к природе. Рассудок мыслит законы в природе;

— нравственная способность или способность желания, практическая, — Разум, априорным принципом которого выступает конечная цель, применяемая к сфере свободы, жизни человека в обществе. Разум мыслит моральный закон внутри нас, ограничивающий свободу эгоистического индивида, живущего в обществе;



Сай Твомбли. Без названия, 1968

— способность мыслить и чувство удовольствия-неудовольствия — способность суждения, априорным принципом которой выступает целесообразность, применяемая к искусству. Мышление в чистом виде воплощается в искусстве.

Кантовская эстетика — связующий мост между познавательной и моральной способностью, это способность мыслить частное в общем и наоборот, поэтому она не имеет своего предмета, а определяется сугубо логическим путем. Соответственно категории прекрасное и возвышенное в своем определении тяготеют первая к рассудочности, а вторая к моральному расположению души. Также знаменитая антиномия вкуса: 1) о вкусах спорить нельзя, так как их суждения

не основаны на понятиях, 2) о вкусах спорить можно так как их суждения основаны на понятиях, — разрешается таким образом, что термин «понятие» используется в разных смыслах. В первом случае (логическом) речь идет о понятиях рассудка — спорить нельзя так как вкус основан на чувстве удовольствия-неудовольствия, а не на логике. Во втором случае (моральном) подразумевается понятие свободы — спорить можно, так как вкус основан на свободе суждений.

Для последующего развития искусства большое значение имеет понимание прекрасного и искусства. Прекрасное Кант определяет как то, что нравится всем своей чистой формой без всякого интереса со стороны субъекта. В определении выделяются следующие признаки прекрасного, оно: 1) является предметом всеобщего любования; 2) выступает формой необходимого любования; 3) предстает формой целесообразности; 4) бескорыстно.

Всеобщность и необходимость прекрасного следуют из априоризма мышления. Поскольку нашему интеллекту свойственны всеобщие принципы мышления, постольку независимо от индивидуального сознания и личных склонностей прекрасное нравится всем и вызывает чувство удовольствия. Говоря о законе мышления Кант видит его в установлении необходимой, логической связи явлений — это целесообразность благодаря которой мир предстает так «как будто некий интеллект устроил это задавшись целью». Но в искусстве мысль выступает в чистом виде, свободной от принуждения и правил, руководствуясь чувством удовольствия-неудовольствия, то есть как целесообразность без цели или как чистая форма. Поэтому подлинное искусство, воплощающее не предметное содержание, а красоту са-

му по себе, всегда формально. Наконец, прекрасное и искусство следует явно отграничить логического, нравственного и полезного, поэтому его качеством становится бескорыстное и бесполезное (А. Шопенгауэр), что требует незаинтересованного восприятия.

Итак, искусство есть чистая форма нашего мышления и предмет бескорыстного любования. Кантовское понимание априорного закона мышления, с одной стороны, и различение сфер познания и нравственности, с другой, открывают путь для двух интерпретаций искусства.

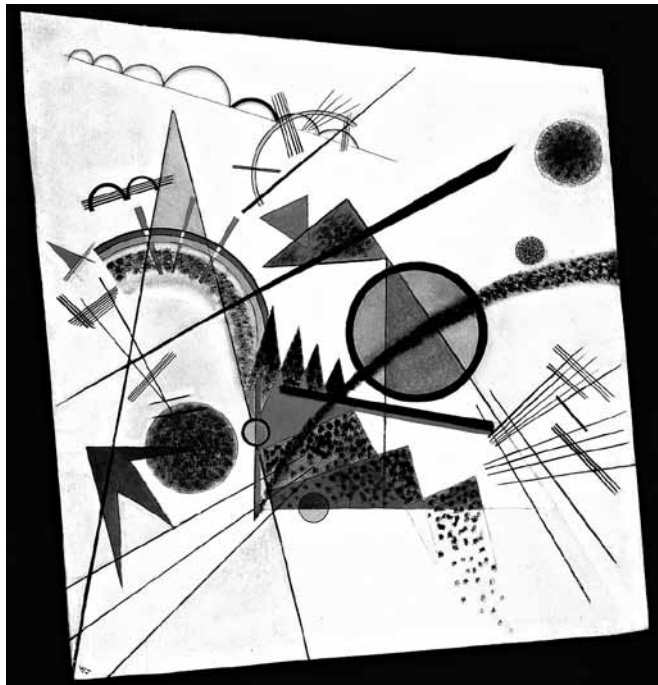
1) Искусство как конструирование формы

В неокантианстве искусство понимается как формообразование и определяется как чувственная символическая форма (Э. Кассирер), созидание символических форм человеческого переживания, метафорический символизм (С. Лангер). Значащая форма признается общим качеством для всех видов искусства, которые возбуждают наши эмоции (Д. Белл, Р. Фрай, Д. Паркер). Э. Кассирер и Г. Коген отталкиваются от Канта, но заменяют материально понятую вещь-в-себе на убегающий предел или горизонт познания, постоянно возникающую задачу.

Культура в целом рассматривается Кассирером как непрерывный поток символов, среди которых искусство является символической формой чувственности. Вслед за Кантом Кассирер задает вопрос: как возможна культура? И отвечает — благодаря способностям нашего интеллекта. Искусство и культура являются результатом творчества, поэтому важно понимание сути творческой активности. Однако возникает следующий вопрос: спо-

способности по отношению к природе вторичны или оригинальны? Оригинальны, потому что интеллект результат биологического развития, которое качественно превосходит репродуктивную деятельность природы. Но, если так, тогда реальность, созданная способностями не дана, не отражена, а задана. Нет проблемы познания, а есть вопрос творчества, нет проблемы бытия, а есть проблема формообразования и смысла. Познавательный процесс движется от решения одной проблемы к другой и предстает как переформулирование задач.

Творческая активность человеческого сознания основана на априорной форме. Предельно общей и изна-



Василий Кандинский. На черном сквере, 1923

чальной формой, потенциально обладающей смыслом является символ. В символе реальность задана как задача и убегающий предел, что показывает Кассирер, пересматривая понятие «репрезентации». Представление это не отображение предмета в сознании, но его конструирование, представление перед собой. Понятие не отвлеченное свойство, представляющее сущность, как это было у Аристотеля, а функция, принцип образования ряда частных явлений. Понятия — методы построения рядов отношений. Поэтому символ порождает мир, вносит в него смысл и придает форму частным вещам, которые мыслятся как вариации общего закона. Мы познаем не предметы, но предметно, «вне знания нет ничего, с чем это знание можно сравнить» (Г. Коген). Существует ли реальность вне символа? Подобный вопрос неуместен: звезды существуют на небе лишь для мистика, для философа — в тексте. В самом деле, человек творит окружающий мир, загадывая его как проблему смысла. Человек — художник, живописующий картину мира. Это прекрасно иллюстрируется словами Х. Л. Борхеса:

С годами человек заселяет пространство образами провинций, островов, рыб, жилищ, орудий труда, звезд, лошадей и людей. Незадолго до смерти ему открывается, что терпеливый лабиринт линий тщательно слагает черты его собственного лица!

Символ — пра-феномен (Гете), пред-логическая структура, материальный знак чувственных ощущений, наделенный духовным смыслом. Это динамическое начало всего, постоянное порождение нового. Символ обладает изначальной полнотой и потому всегда «чреват смыслом», многозначен и глубокомыслен.

Поэтому искусство тоже символическая форма, только в отличие от религиозных сакральных и научных — понятийно-логических символов, оно выражает эмоциональные усилия, действия, состояния. В отличие от религиозного символа, где обязательна вера в существование объекта, для художественного символа несущественно существование объекта вообще и вера в его подлинность, а важно лишь наслаждение. Художественный символ является генерализацией смысла и «порождающей моделью» (А. Лосев) именно потому, что он является диалектическим движением всех форм образного мышления — метафоры, сравнения, олицетворения, типа, аллегории, притчи, мифа и абстрактного понятия, движением позволяющим играть эмоциональным смыслом. Его можно определить также как метафорический образ, несущий глубинный смысл. В силу переплетения всех форм человеческого мышления искусство становится особого рода языком, который позволяет общаться не взирая на барьеры естественного языка. В отличие от естественных языков — этот язык универсален и является средством духовного общения. Символ является слиянием чувственного и духовного, центром духовного мира. Иногда это — открытый символизм, чем является например иконопись, иконографический канон, порой, напротив, скрытый — как символизм эпохи Возрождения, который в своих титанических образах подразумевает гармонию античного человека. Но это может быть и символизм личностных переживаний, который выражается с помощью мифологем и архетипов отошедших культур, что характерно для символизма. Наконец, это может быть абстракция, когда глубины человеческого духа выражаются беспредметными формами. Но в любом

случае, формообразование продуцируется априорной формой искусства, порожденной деятельностью способности суждения — мышления, формообразования, осмысления мира. Теория символических форм становится обоснованием искусства как конструирования формы, независимо от действительности, обоснованием его творческой активности.

2) Искусство как эстетическая ценность

Культура как совокупность ценностей понимается в неокантианстве Лотце, Рикерта, Виндельбанда. Искусство определяется как ценность созерцания (И. Кон). Отталкиваясь от Канта, они противопоставляют сферу свободы и необходимости.

Сфера необходимости — природа и факты действительности, которые мыслятся познавательной способностью, то есть познается наукой о природе, естествознанием. Сфера свободы — духовное, должное, значимое — это то, что нужно человеку, она мыслится практической способностью, постигается гуманитарной наукой. Процесс мышления заключается, прежде всего, в конституировании смысла. Смысл — это отношение к субъекту, выражение его надежд, чаяний, устремлений, потребностей и законов практической жизни, что может быть определено также как ценность. Чем отличаются факты от ценностей? Тем, что факты объективны, а ценности могут не существовать реально, но являются тем, что имеет смысл для человека. Достаточно взять любой мифологический образ — Кентавр, Пегас, Минотавр, как явно видно, что нет такого факта, но есть такой смысл.

Это представление можно расширить и увидеть, что фундаментальными ценностями человеческого бытия являются добро, истина(мудрость), красота, вера. Бытие расщепляется на факты и ценности. «Ценности не представляют собой действительности, ни физической, ни психической. Сущность их состоит в их значимости, а не в их фактичности» (Риккерт). Сравнение ценностей и фактов показывает, что ценности — это «смысл, лежащий над всяким бытием» (Риккерт). Ценности трансцендентны миру. Будучи реализованы в материальном мире они становятся благами, а будучи реализованы в деятельности человека они становятся моральными нормами общения и поведения. Факты, блага и нормы имманентны действительности. Поэтому культура человека измеряется его способностью быть носителем эстетических, религиозных, моральных ценностей.

Искусство является императивной ценностью созерцания. Оно выражает эстетические переживания такие как прекрасное и возвышенное, трагическое и комическое, с одной стороны, и оформляются в человеческой жизни, с другой. Единство оформления и выражения образует художественность (И. Кон). В рамках теории ценностей, аксиологии искусство рассматривается как смыслоконституирующая деятельность направленная не на природу, а на самого человека. Оно развивает человека целостно, все творческие силы и способности.

Однако концепция Канта является спекулятивной, она определяет искусство не на основе изучения реальной художественной практики, а путем логического выведения его понимания из логики общеполитической концепции. В ней много верного, но она также не охватывает всех сторон художественной деятельности.



Арнольд Беклин. Сирена, 1875

Искусство как...

Рассмотрев далеко не полный ряд важнейших определений искусства, и найдя в них ряд существенных моментов и проблем, порожденных каждым углом зрения, мы можем сказать, что существует крайняя точка зрения, согласно которой следует вообще отказаться от определения искусства. Но вряд ли это будет удовлетворительным. Поэтому В. Татаркевич дает открытое определение искусства: «Продукт сознательной деятельности человека является произведением искусства тогда и только тогда, когда он воспроизводит вещи посредством либо конструирования форм, либо посредством выражения переживаний, если результаты этого воссоздания, конструирования или выражения способны восхищать, либо волновать, либо потрясать».² Другая крайность — это расширение предмета эстетики и искусства чуть ли не на всю сферу культуры. Так в Уставе международной эстетической ассоциации эстетики и искусства «включает в себя совокупность исследований, посвященных художественному творчеству; эстетическим ценностям искусства, природы, промышленности, повседневности; соотношению эстетической деятельности с экономикой, политикой, общественной жизнью и другими измерениями культуры».

В конечном счете, каждое определение верно, но оно подчеркивает какую-то одну сторону искусства, не охватывая его в целом. Искусство многообразно, как многолик сам человек. И хотя нельзя дать конечное, логически точное определение искусства, можно, видимо, понять его суть.

²Татаркевич В. Дефиниция искусства // Вопросы философии. 1973, № 5; Татаркевич В. История шести понятий. — М., 2002

И все-таки...

Эти казалось бы несовпадающие концепции обнажают различные стороны искусства. Переплетение ряда аспектов образует некий пастыш общих представлений.³ Порой для философских рассуждений об искусстве достаточно классического понимания в виде единства *mimesis*, *poiesis*, *techne*. Мимесис — подражание или воспроизведение действительности (Аристотель). Достаточно перенести акцент в понимании этой позиции и увидеть мимесис как иллюзию реальности (Платон), как искусство предстанет репрезентацией действительности. Суть репрезентации в создании вымысла, *fictio*, т. е. в придумывании историй и образов. Но вымысел этот, конечно, не рациональное конструирование или комбинирование образов, а создание формы, выражающей опыт переживания. Отсюда произведение выступает как автономный художественный образ, созданный работой воображения с чувственным материалом и символическим смыслом. *Poiesis* — акт выражения, воплощение творческого вдохновения, созидания на основе поэтического языка. В отличие от языка естественного поэтический язык выступает как самоценный, чувственно воспринимаемый материал, а его коммуникативная функция сводится к минимуму (Р. Якобсон). Визуальный образ картины подвергается пластической деформации, литературному тексту присущи тропы, иносказания, вся та «алхимия слова» (С. Малларме), которая составляет существенную черту искусства — метафоричность. Но вопрос о поэтическом языке сразу

³Кукрак О. Искусство // Новейший философский словарь. — Минск, 1999

отсылает нас к проблеме «Кто говорит?» Поэтический дискурс характеризуется разрывом с обыденным употреблением языка, «высказыванием о реальности» и определяется «Я-первоначалом». В противовес воспроизведению действительности «лирическое Я» художника является тем выражением, которое к обыденному пониманию слов, вещей или событий добавляет некий чувственный, экспрессивный смысл. А данная коннотация предлагает читателю или зрителю соответствующее бескорыстное удовольствие, требующее вкусовой оценки.

Итак, вымысел или поэтичность являются показателями художественности. Однако возможно и единое понимание, когда сливаются работа воображения и поэтическая речь. Этот творческий акт мышления, создания, оформления, воспроизведения и выражения одновременно — *Dichtung* (Гегель). «Вступить в сферу вымысла — значит покинуть сферу обыденного употребления языка, отмеченного требованиями достоверности или убедительности, которым подчиняются нормы коммуникации и деонтологии дискурса» (П. Рикер). Выражение личности художника и репрезентация действительности сливаются в художественную реальность близкую к мифу, будет ли акцентирован душевный, народно-мифологический или социальный аспект, что описывается понятием «мифологема» и «архетипа». Речь идет о том, что существенной составляющей искусства являются исторически повторяющиеся образы, мотивы и темы, которые подвергаются истолкованию писателями или художниками, сквозь призму индивидуально-личностного видения и мирозерцания эпохи. Архетип — схема коллективного бессознательного, формула глубинно-

го человеческого опыта, наполняющаяся конкретным содержанием. В итоге творческий вымысел охватывает символические глубины мышления и чувственные метафоры языка.

Наконец, *techne* — ремесло, искусность, умение, исполнение, делание, т. е. практическая сторона творчества. Речь идет о формировании материи в пластических искусствах, об игре актера и режиссуре в театре и кино, об исполнении в музыке или о «тропизмах» (Н. Саррот) в литературе. С тех пор как в культуре закрепляется понимание изящных искусств, *beaux art* (Ш. Батте), и техническая сторона становится прерогативой профессиональной деятельности — виртуозным исполнением, *techne* понимается как мастерство, сфера свободного владения языком искусства, превосходная степень ремесленной, репродуктивной или имитационной деятельности. Мастерство как мимесис предполагает воспроизведение прообразов и видимых форм (Плотин). Если ремесленный труд — перевод по образцу или подражание на основе сложившихся приемов и правил (*disciplina*), то мастерство — это умение уникальным способом воплотить идею, эйдос, выразить переживание. Эта практика получает вид личного почерка, манеры, индивидуального стиля.

Мастерство означает, что бремя труда становится наслаждением, а порядок применения изобразительно-выразительных средств подвергается известному произволу. Мастерство — это формотворчество. А что такое форма? С одной стороны, это фигура, вид, облик, *Gestalt*, а с другой, не что иное как игра, *Spiel* (И. Кант). Словом, искусство становится сферой свободного использования правил, игрой воображения и рассудка (Кант), игрой и видимостью (Шиллер).

Мастерство предполагает создание значащей формы (К. Белл) или творчество символических форм человеческих чувств (С. Лангер). Техне, поэтому не только приемы, правила и технологии, но мастерство, изобретение нового художественного языка, предмета, формы. Отсюда проистекает соотношение традиции и инновации. Виртуозное владение кистью или пером позволяет делать в искусстве открытия, воплощать новое видение, раскрывать новые горизонты надежд и чаяний, воплощать универсум чувств и мыслей художника, а не находиться в плену уже известного. Без мастерства нет вымысла, нет поэзии. Искусство как предмет способный удивлять — изобретение художественной практики.

Как видно вопрос «что такое искусство» непосредственно связан с вопросом «как сделано» произведение. Таково понимание искусства в традиционной эстетике. Однако, что происходит, если проблема автора отодвигается на периферию культуры — «какая разница кто говорит!» (Ф. Соллерс)? Если не профессионал, но каждый может создавать искусство (Д. Дикки) или называть литературой то, что считает сообщество критиков, экспертов, кураторов (Ж. Женнет)? Если вместо рассказанной истории и воспроизведенного события мы имеем игру случайностей, когда «что-то происходит» (Ф. Лиотар). Когда нет вымысла, поэтического языка, виртуозного исполнения, словом, репрезентации, а есть присутствие банальных промышленных вещей в музейной экспозиции — *ready-mades*? Что же происходит? То ли искусство умирает, то ли оно размывается в сфере эстетического? Это уже вопрос о том, «при каких условиях возможно искусство», который возникает в ситуации постмодерна, в нетрадиционной эстетике.

*Нам сладостен услышанный напев,
Но слаще тот, что недоступен слуху, —
Играйте ж, флейты, тленное презрев,
Свои мелодии играйте духу...*

Джон Китс

Традиционная трактовка искусства

Все традиционные трактовки искусства в эстетике держат в поле своего зрения классику. Искусство понимается как реальность особого рода, противостоящая действительности, которая имеет иллюзорный статус в отношении мира. Суть искусства составляет духовно-эмоциональная жизнь человека, смысловой опорой которой являются «вечные ценности».

Вечные ценности

На протяжении столетий, от древних времен до середины XIX века существует определенная константа западной культуры — это образ человека и его ценности. Высшим достижением истории западной культуры становится античный, средневековый и ренессансно-романтический идеалы человека. Вечными ценностями цивилизации являются добро, истина, красота, вера, то есть ценности морали, философии, искусства, религии. Критерием духовного прогресса выступает рост

гуманизма, ценности морали фундируют духовную культуру. А вот образ человека воплощает искусство, переживая подъемы к символическому выражению идеала человека и кризисы духа, сопровождающиеся расцветом эстетизма и чувственности. Вечные ценности подвергаются постоянной интерпретации в искусстве и философии, выражая реакцию на социокультурную ситуацию времени. Искусство как одна из высших ценностей культуры держит в поле зрения мир человека и его ценности. Классическое искусство — особенно, оно всегда содержательно, гуманистично, исторично.

Все эстетические представления об искусстве, опираются на классику и исходят из целостного мирозерцания, опираясь на единый принцип строения культуры — эпистему. Конкретный принцип конституирования культуры и выстраивания ценностей можно нащупать вплоть до XIX века, а затем происходит распад общей картины мира. Так для античности характерен космологизм, из которого вытекает нормативная эстетика и правила «золотого сечения», обуславливающие творчество. Для культуры средневековья — теоцентризм, когда Бог становится общим принципом объяснения человеческой жизни и картины мира и трансцендентное символически обозначается в искусстве. Для эпохи Ренессанса важным становится антропоцентризм и гуманизм, в результате чего интерес художника обращается к красоте человеческого тела и гармонии человека с природой. С Нового времени в культуре начинает господствовать рационализм, культ Разума, своеобразно воплотившийся в искусстве то в виде строгой и ясной формы, то в виде причудливой и вычурной арабески. С эпохи романтизма, как говорилось, в центре внимания оказывается человеческая субъективность, вну-

тренняя жизнь личности, поскольку в эпоху восходящего развития капитализма в действительности царят прагматизм и утилитаризм. Во второй половине XIX века наступает период переоценки ценностей, вечные устои ставятся под сомнение, картина мира распадается на самодостаточные сферы науки, морали, религии и искусства. Искусство начинает обособляться в элитарную сферу духа, противостоя действительности. Центром научно-технической цивилизации остается Разум, а центром культуры — Духовность личности. Модернизация традиционной модели искусства происходит на почве антропоцентризма, но стиль, владение изобразительно-выразительными средствами теперь замыкаются на внутренней реальности субъекта. Мифы о душе — вот что создает в XX веке искусство модернизма. Суть искусства все та же репрезентация, только не мимесис, а выражение внутренней душевной жизни человека в абстрактной форме. Искусство есть некая духовность личности, взятая по ту сторону добра и зла, по ту сторону социальной действительности. А поскольку теряется связь с предметным миром, постольку форма подвергается деформации, ценности нивелируются до игры и дегуманизация. Деформация и приватная мифология составляют суть неклассического искусства — модернизма. Во второй половине XX века в культурной жизни воцаряется релятивизм и плюрализм. Это — это последняя инстанция, которая преодолевается в культуре. Если в XIX веке умер Бог, то в XX — Человек. Доминантой культурной жизни становятся информационные потоки, культура понимается как текст, а искусство как элемент в контексте. В результате переоценки ценностей и «смерти субъекта» возникает постклассическая модель искусства,

которая радикально отличается от классической и модернизированной модели — речь идет об эстетике жизнестроения, коллажах и инсталляциях в самой действительности информационного общества, словом, не о репрезентации и образности, а о презентации и письме, текстуальности.

Для традиционной эстетики сущность искусства составляет художественный образ как эмоционально-рациональная целостность. Всесторонне выражая человека, искусство воплощает весь строй его переживаний и мыслей, оно является эмоционально-рациональной целостностью. Основой искусства является эмоциональное содержание. Всякая идея, мысль выражается через эмоцию. Поэтому первостепенное значение приобретает анализ структуры переживания.

Эстетическая сущность⁴

Начиная с древности, искусство ориентировалось на поиск красоты человека и окружающего мира. Это стало поводом определить эстетику как философию прекрасного.⁵ В изобразительном искусстве образцом красоты выступала пропорция, получившая наименование «золотое сечение». Вокруг этого стереотипа до сих пор строятся те или иные вариации красоты. Суть прекрасного выражает гармония — единство многообразного, соразмерность, пропорциональность, единство симметрии и асимметрии, ритма и метра. Как выражение гармонии прекрасное объективно по отношению к индивидуальному сознанию и является ценностью, которая подвергается многообразным оценкам вкуса различных людей. Мастерство в классическом искусстве как раз и направлено на то, чтобы овладеть секретами гармонии.

Субъективно красота воспринимается в зависимости от индивидуальных установок и вкусов людей, а потому оценивается как грация, прелестное, изящное, утонченное, изысканное, искусное, волнующее, восхитительное, милое, обольстительное, обворожительное, привлекательное, пленительное, обаятельное, желанное, элегантно, сексапильное, чудесное, дивное, изумительное, эффектное, экстравагантное и пр. И, наоборот, художник, передавая общезначимую гармонию, вносит индивидуальные оттенки красоты в произведение, научая зрителя различению оттенков красоты.

⁴Средний Д. Д. Основные эстетические категории. — М., 1974; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М., 1976; Гулыга А. В. Принципы эстетики. — М., 1987; Яковлев Е. Г. Эстетика. — М., 2009.

⁵О двух концепциях красоты см. приложение I.

Примером классической гармонии, выражающей идеал человека являются скульптурные образы античности и ренессанса — *Дорифор* Поликлета и *Давид* Микеланджело. Изображение Нью в искусстве традиционно нацелено на поиск идеала женской красоты: *Венера* Джорджоне, *Венера* Тициана, *Венера* Веласкеса, *Одалиска* Давида и многие другие.



Поликлет. Дорифор, V в. до н. э.



Микеланджело Буонаротти. Давид, 1504

Сложным эстетическим содержанием искусства выступает возвышенное. Объективной основой его является нечто чрезмерное, исключительное, выходящее за рамки обыденных представлений, нечто несоизмеримое с устоявшимися мерками восприятия и рассудка, значительное настолько, что все другое по сравнению с ним 'безусловно мало' (И. Кант). Объективно возвышенное есть «прекрасное, грандиозное по своим масштабам» (Г. Хоум), субъективно оно вызывает чувство страха и ужаса. Точнее воздействие возвышенного двойственно: оно восхищает и подавляет человека одновременно. В изобразительном искусстве — это монументальное творчество. Возвышенное может быть создано как то, что превосходит человека по количеству, с явным, чрезмерным нарушением гармонии. Примером могут быть колоссальные пирамиды Древнего Египта, особенно фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина. Примером математически возвышенного по Канту является звездное небо над головой. Безмерное количество звезд, которое мы не можем объять разумом одновременно восхищает и подавляет нас. Возвышенное может быть и качественным, когда оно воплощено и за счет символического значения, как нечто глубокомысленное, превосходящее по богатству значения понятия обыденного рассудка. Росписи Сикстинской капеллы Микеланджело, охватывающие библейскую историю и являющиеся гимном человеческому могуществу и красоте, являются выражением возвышенной ренессансной идеи гуманизма. Росписи мексиканского художника А. Сикейроса охватывают грандиозные проблемы человечества, являются крупномасштабными как по замыслу, так и по форме исполнения. Приведем знаменитые слова Канта о возвышенном: «две

вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо над нами и моральный закон внутри нас. И то и другое мне нет надобности искать и только предполагать как нечто окутанное мраком или лежащее за пределами моего кругозора; я вижу их перед собой и непосредственно связываю с сознанием своего существования».

Но человеку присущи не только положительные эмоции. В жизни существует горе и страдания, страх и разочарования, боль и неудовлетворенные желания, утраты и печаль о несбывшемся. Ярко выраженное противоречие должного и сущего, социальный или духовный конфликт чреват для человека трагедией. Трагическое воплощается в виде драмы человеческой жизни или его ценностей. «Только человеку свойственны катастрофы, потому что он их переживает, природе катастрофы не свойственны» — писал Макс Фриш, желая подчеркнуть неразрывность конфликта и его эмоциональной оценки. Трагическое, выраженное в искусстве, обладает интересной особенностью: оно не вызывает столь подавленного состояния как трагедия в жизни. Напротив, оно рождает просветленность, его действие — катарсис «очищение эмоций путем сострадания и страха» (Аристотель). Искусство, показывающее трагический конфликт, очищает человека от пороков. Приведем стихотворение Н. Заболоцкого с иносказательно выраженным трагическим началом:

*Я увидел во сне можжевельный куст,
Я услышал вдали металлический хруст,
Аметистовых ягод услышал я звон
И во сне в тишине мне понравился он.*



Альбрехт Дюрер. Адам и Ева,
1504



*Я почувал сквозь сон легкий запах смолы.
Отонув невысокие эти стволы,
Я заметил во мраке древесных ветвей
Чуть живое подобье улыбки твоей.*

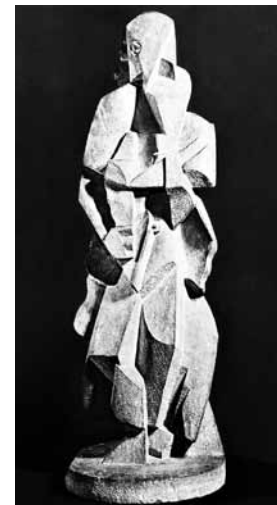
*Можжевеловый куст, можжевеловый куст.
Остывающий лепет изменчивых уст,
Легкий лепет, едва отдающий смолой,
Проколовший меня смертоносной иглой!*

*В золотых небесах за окошком моим
Облака проплывают одно за другим,
Облетевший мой садик безжизнен и пуст...
Да простит тебя бог можжевеловый куст!*

Исследуя катарсис как функцию искусства, психолог Л. Выготский приводит в качестве примера рассказ И. Бунина *Легкое дыхание*. Воспроизведенная в нем драма смерти вызывает не только страдание, но и легкие положительные эмоции.

Непременным спутником жизни и эстетическим содержанием искусства выступает комическое. Чувство смешного порождается противоречием между ничтожным содержанием и формой, кажущейся полной значения, претендующей на современность и значимость. Суть комического составляет контраст ничтожного и возвышенного (Кант), переворачивание смысла (Шеллинг). Иногда опираются на Канта, усматривая в комическом действии аффект, возникающий от разрешения напряженного внимания в ничто и трактуют комическое как сведение напряженной мысли к нелепости, редукцию к абсурду. Чувство комического разнообразно: смех и преодоленный страх, радость и веселье, грусть и удивление, едкий

Жак Липшиц.
Стоящая женщина, 1918



сарказм и трагическая ирония, печаль и грусть. Недаром комическое в искусстве требует разнообразия терминов: «Веселая и горькая насмешка Эзопа, раскатистый хохот Франсуа Рабле, едкий сардонический смех Джонатана Свифта, тонкая ирония Эразма Роттердамского, мудрая усмешка Вольтера, то шутливый, то сатирический смех Беранже, искристый юмор Бомарше, карикатура Домье, ужасающийся жестокости мира гротеск Гойи, колючая романтическая ирония Гейне и скептическая ирония Анатоля Франца, веселый юмор Бернарда Шоу, озорной и лукавый комизм Ярослава Гашека, смех сквозь слезы Гоголя, гневный, бичующий, разящий, изобличающий сарказм Щедрина, душевный, грустный, лирический юмор Чехова, победный смех Владимира Маяковского, оптимистическая сатира Горького, по-народному жизнерадостный, неиссякаемый теркинский юмор Твардовского».⁶

⁶Борев Ю. Эстетика. — М., 2005, с. 129

Эстетическое содержание искусства предполагает наличие и определенной противоположности прекрасному и возвышенному и идеалу — безобразное. Это обратная сторона гармонии — дисгармоническое, деструктивное, несущее элемент дегуманизации, патологии. Оно вызывает чувство отвращения, страха, тошноты. Гегель связывал безобразное с характерным, подчеркивающим статус нормы, гармонии, а Шлегель видел в нем эксцентрическое и уродливое, способное отвлечь ум от гармонической пошлости и банальности. И действительно безобразное, хотя и негативно по своей природе, способно удивлять. Для примера приведем два образа города Парижа, нарисованные писателем Генри Миллером.

Метафора красоты:

Париж — это город, где «в начисто выметенном ярко-синем небе нет ни одного кудрявого облачка, а тянущиеся в бесконечность деревья, как лунатики, размахивают своими черными ветвями... Дождь прошел, и солнце, пробившись сквозь мыльную пену облаков, холодным огнем зажгло поблескивающую черепицу крыши. Я вспоминаю как водитель, высунувшись из окна, посмотрел вдоль реки в сторону Пасси. Он словно говорил: 'Ну вот, идет весна!' А когда в Париж приходит весна, ей богу, даже у самого смиренного из смертных появляется ощущение, что он живет в раю. Но дело было не только в этом, а в том, с какой интимностью он смотрел на открывшийся его взгляду город. Это был его Париж».



Энгр. Источник, 1856

Метафора безобразного:

В голубизне электрического рассвета скорлупки фисташек выглядят серыми и помятыми; кувшинки вдоль пляжа на Монпарнасе поникли и сломались. Во время отлива, когда лишь несколько сифилитичных русалок застревают в грязном иле, купол собора напоминает тир после внезапно налетевшего циклона. Вся грязь медленно стекает обратно в сточные ямы. На час воцаряется могильное затишье, во время которого подтирают блевотину. Вдруг начинают пронзительно вопить деревья... Наступил момент опорожнить последний мочевого пузырь. День подкрадывается незаметно как прокаженный.

Эстетическое переживание является основой искусства, именно оно есть тот ценностный смысл, через который выражается рациональная мысль. Чувственная сущность искусства предполагает объективно-субъективный характер создания и восприятия произведения. С одной стороны, существуют объективные и общезначимые переживания, способы их выражения, а с другой, — произведение результат субъективно-личностного настроения, состояния, которое, соответственно требует своей интерпретации зрителем или читателем. Художник Поль Сезанн утверждал: «В произведении искусства самое интересное — это личность».

Однако этот строй душевных переживаний требует особой логики выражения и ограничения духовности от действительности. Отсюда проистекает иллюзорный статус искусства. Выразить чувства можно только косвенно, метафорически. В результате чего образ приобретает черты условности.

Условность

Под условностью понимается знаково-символический и игровой характер искусства. Это определенные приемы и правила художественного мастерства, позволяющие воплотить реальность особого рода — эстетическую. В литературе — это приемы поэтики, в изобразительном искусстве принципы композиции, в театре — драматургия. Создание поэтического пространства-времени, использование точек зрения автора, читателя или точек зрения понятых как перспектива в изобразительном искусстве, использование символики отдельных элементов, архетипов и стереотипов и т. д. — все эти принципы стилистики и поэтики позволяют создать прекрасную иллюзию — произведение как носитель художественного образа. Но фундаментальное значение в традиционном понимании искусства имеет условность как отграничение искусства от действительности. Рама картины, начало и конец пьесы или музыкального произведения, локализация в пространстве произведения скульптуры или архитектуры показывает не просто завершенность работы, но ее статус как реальности особого рода — со своим эмоциональным строем, особой логикой, совершенно несводимой к действительности, своеобразным идейным строем. В результате чего искусство приобретает характер как будто, как если бы жизни, исключая рутину, серьезность и однозначность. Даже если оно понимается как мимесис в нем остается много того, чего нет в действительности.

О логике искусства мы уже немного сказали — это логика воображения и фантазии, которая конструирует предметы, вызывающие шок. Однако, обратив-

шись к эстетическому содержанию искусства, мы можем сказать, что воображение существует не само по себе, а руководимо оно «жизнью сердца». Воображение является механизмом выражения желаний, устремлений, потребностей, чаяний, надежд и, в конечном счете, эстетических переживаний в произведении.

Логика чувств или деятельность воображения⁷

Воображение является рациональной стороной художественного творчества. Оно метафорично и символично. Метафоризм обусловлен эмоциональными состояниями, а символизм духовно-нравственными идеями. Основой воображения выступает 'логика чувств', чтобы это подчеркнуть можно сослаться на А. Пушкина: «смех, жалость и ужас есть три струны воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Рассмотрим на примерах эмоциональные особенности художественной реальности. Для ее создания используется много удивительных метафор:

земля вся синяя как апельсин

(П. Элюар);

*неистовый дождь в клубы дыма вонзает свой
гребень,*

утро разбилось в заснувших объятьях,

голубая жара небес прислонилась к вискам окна

(Г. Аполлинер);

тишина искусанная лягушками в затонах,

железной нежностью хмелеет голова

(Г. Лорка).

Зачем создаются такие немислимые в жизни сочетания? Ответ понятен — для выражения переживания. Уже элементарная метафора может нести эстетическую нагрузку:

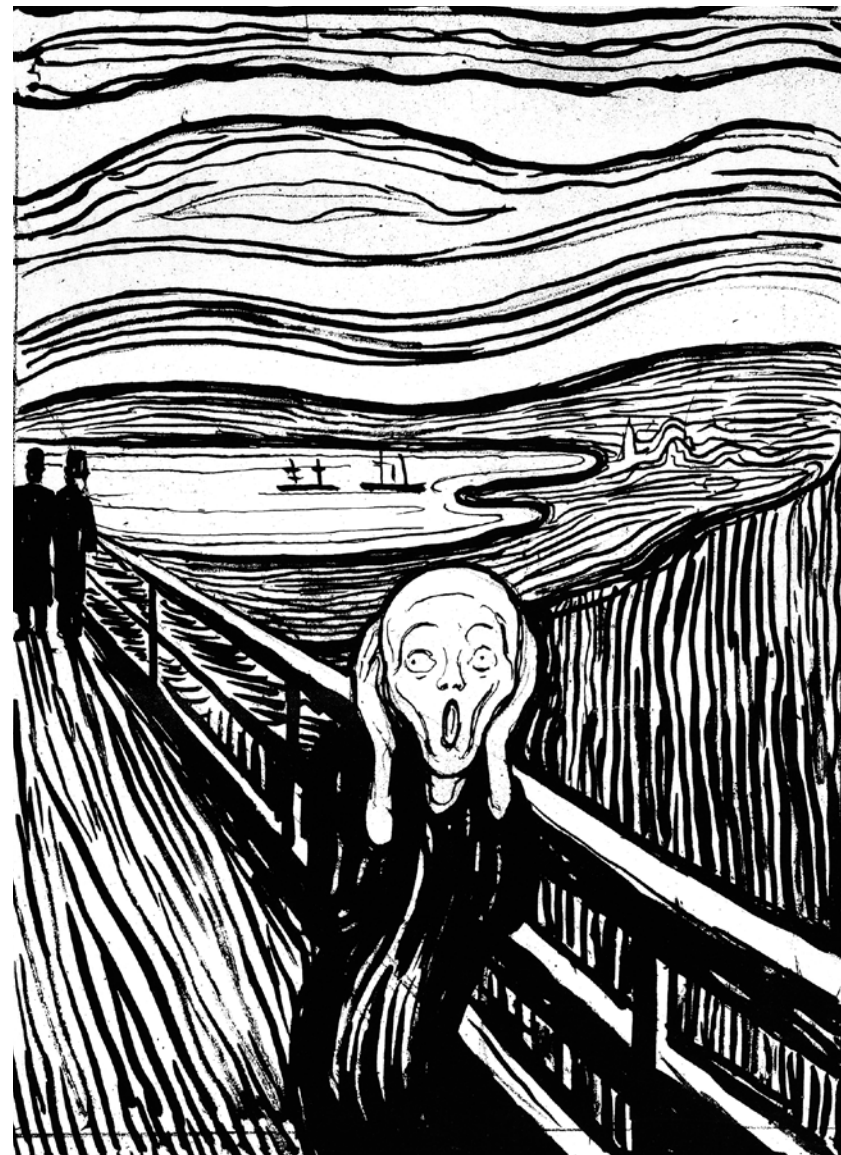
⁷Вюнанбурже Ж.-Ж. Принципы мифопоэтического воображения // Метафизические исследования. Вып. XV: Искусство II. — СПб., 2000.

- прекрасное** березы ветви подымали и незаметно
вечерели
(О. Мандельштам);
небо в россыпи звездных камней
(Г. Аполлинер);
- возвышенное** падает лунный луч на наковальню снов
(Г. Лорка);
кормчие звезды
(Вяч. Иванов);
- трагическое** отцветшей жизни помертвевший шорох
(Н. Бараташвили),
роза сумрака царства смерти
(Т. Элиот);
- комическое** облако в штанах
(В. Маяковский);
лепестки несказанного смеха
(Р.-М. Рильке);
- безобразное** земли унылый прах
(Ш. Бодлер);
сморщившаяся морская пустыня
(Т. Элиот)

Как правило, в чистом виде в искусстве не бывает выражено эстетическое содержание однородное. Чаще содержание сложно, в нем соединяется комплекс эстетических переживаний. Можно привести лишь отдельные примеры эстетических вкушений (Ш. Лало) с тем, чтобы показать отличие логики воображения и фантазии от здравого смысла, рационального линейного мышления, да и от диалектической логики.

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО.

Сочетание прекрасного и трагического выражается в искусстве классицизма как героическая трагедия, когда гибель



Эдвард Мунк. Крик, 1893

героя во имя долга, службы королю и государству. Трагедия семьи или неосуществившейся любви здесь дополнена нравственным ригоризмом. Здесь ситуация и поступок героя обусловлен не реальными требованиями, а противоречием долга и чувства, которое порой конструируется искусственно. Но подобное сочетание может выражаться и как романтическая трагедия, порой в виде поэтизации смерти, страдания, одиночества, что характерно для искусства романтизма и декаданса. Подобное умонстроение присутствует в поэмах *Смерть Эмпедокла* Гельдердина, *Манфред* Байрона, в опере *Тристан и Изольда* Вагнера. Герой находится в постоянном конфликте с миром, остается непризнанным и непонятым, изгоем, а потому его жизнь — неустрашимое страдание. Лишь смерть становится освобождением от мучений и потому поэтизируется. Приведем фрагмент из поэмы Габриэля Гарсиа Лорки *Введение в смерть*:

Ноктюрн пустоты

*Чтобы знал я, что все неозвратно,
чтоб сорвал с пустоты одеянье,
дай, любовь моя, дай мне перчатку,
где лунные пятна,
ту, что ты потеряла в бурьяне!*

*Чтобы знал я, что все пролетело,
сохрани мне твой мир пустотелый!
Небо слез и классической грусти.
Чтобы знал я, что все пролетело!*

*Чтобы знал я, что все миновало,
чтобы всюду зияли провалы,*

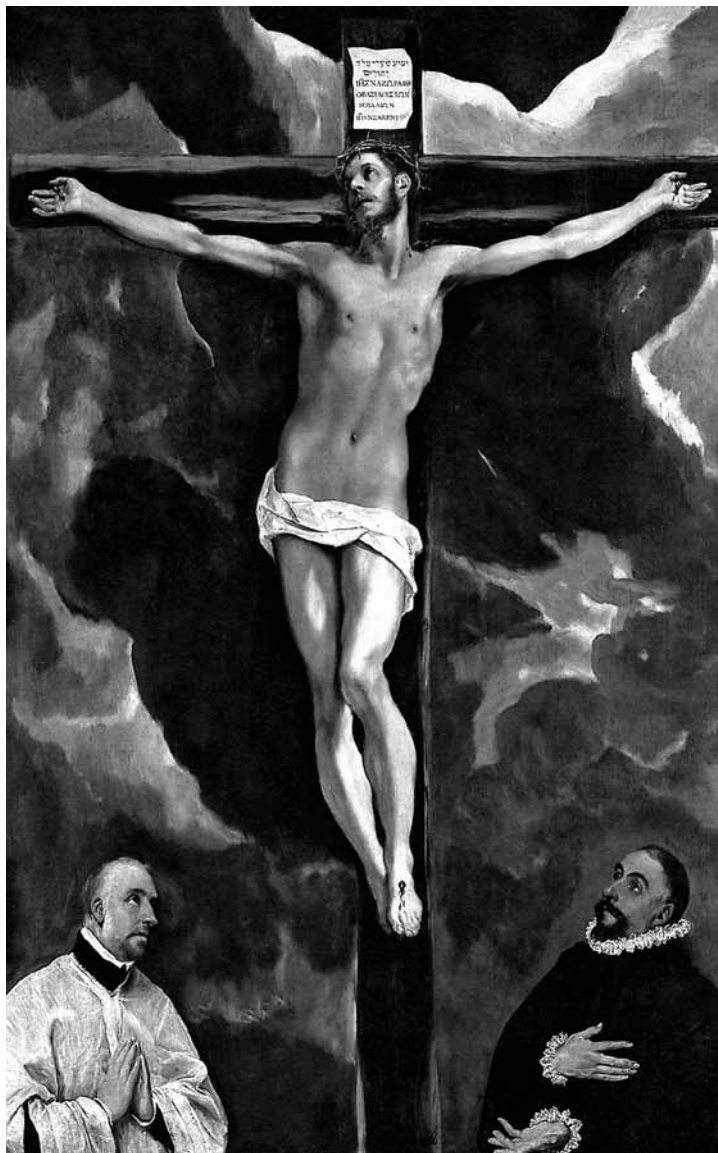
*протяни твои руки из лавра!
Чтобы знал я, что все миновало.*

*Чтобы знал я, что нет возврата,
недотрога моя и утрата,
не дари мне на память пустыни —
все и так пустотою разъято!
Горе мне, и тебе, и ветрам!
Ибо нет и не будет возврата.*

Смысл произведения не определяется никакой логикой, кроме метафорической, иносказательно передачи чувства боли, утраты, одиночества — словом выражается трагедия души, ментальная драма, которая требует для своего понимания сочувствия, сопереживания.

ВОЗВЫШЕННАЯ ТРАГЕДИЯ

Чрезмерно великие действия, намерения, побуждения и неразрешимый конфликт о действительности образуют в искусстве величайшие образы. Ярким образом мировой культуры являются Иисус Христос, который является учителем жизни всего человечества — объясняя мир, положение человека в космосе и моральные нормы праведной жизни, он стремится спасти людской род, что является задачей, которая не по силам обычному индивиду. Но он не только фигура возвышенная, божественная, но глубоко трагическая, ибо страдая ради людей, он заранее знает свой удел и испытывает муки свойственные простому человеку. Подобные образы — Гамлет Шекспира и Фауст Гете. Первый взваливает на себя непосильное бремя, стремясь «изменить пошатнувшийся век», а второй пытается охватить разумом бесконечное, устремляясь к новым и новым го-



Эль Греко. Христос на кресте и два донатора, 1596

ризонтам познания с тем, чтобы найти совершенство в жизни. Но это и трагические фигуры потому, что их усилия во многом пропадают втуне. Показателен образ Демона в картинах М. Врубеля. Демон не дьявол, а вымышленный образ — это «Дух, соединяющий в себе мужской и женский облик. Дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый». Он обладает мировой силой и мощью — возвышенный дух, но для него потерян смысл бытия и «зло наскучило ему» (М. Лермонтов). Смыслоутрата является ментальной драмой величественного Духа.

ВЫСОКАЯ КОМЕДИЯ

По словам ее основоположника Мольера призвана «просвещать насчет обязанностей и воспитывать вкус». В *Скупом* Мольера наряду с осмеянием жадности проводится идея ценности возвышенной любви и бескорыстного счастья. Сочетание редкое и алогичное, ведь комедия строится на сведении мысли к нелепости, к ничто, а это прямо противоположно сущности возвышенного, предполагающего глубокомысленность и несоразмерность. Обратимся для примера к сказке Евгения Шварца *Обыкновенное чудо*. Само название алогично, ведь если чудо, то оно необыкновенное, а если обыкновенное — не чудо. Здесь прямо переплетается фантастическое и реальное. За такими явно сказочными персонажами как Волшебник, Медведь, Король, Принцесса, Министр-администратор скрываются вполне реальные социальные типы. В прологе к пьесе автор предлагает не искать в ней скрытого смысла: «Например, король. Вы легко угадаете в нем квартирного деспота, хилого тирана, ловко умеющего объяснять свои бесчинства

соображениями принципиальными. Или дистрофией сердечной мышцы. Или психастенией. А то и наследственностью. В сказке сделан он королем, чтобы черты его характера дошли до своего естественного предела. Узнаете вы и министра-администратора, лихого снабженца...». Однако если мы попытаемся понять смысл исходя из логики повседневности и здравого смысла с учетом элементов фантазии, то окажемся в тупике. Это будет сказка с комедийно-шуточными и сатирическими моментами. Однако есть нечто большее, чем шутки и смех, которое скрыто за внешним сюжетом и каламбурами диалогов. Это возвышенное чувство любви к женщине. Любовь, которая настолько грандиозна, что способна сделать невозможное действительным, недостижимое — осуществленным. Волшебник задумал, что его сын, Медведь влюбится в принцессу и поцелует ее, он превратится в зверя. Согласно замыслу и развивалась последовательность сказки до определенного момента. Юноша влюбился в девушку, но, боясь ее испугать, бежит от своей любви. Но Волшебник (Хозяин) находит его и укоряет за рассудочность чувств:

Хозяин. Ты! Держи ответ! Как ты посмел не поцеловать ее?

Медведь. Но ведь вы знаете, чем это кончилось бы!

Хозяин. Нет, не знаю! Ты не любил девушку!

Медведь. Неправда!

Хозяин. Не любил, иначе волшебная сила безрассудства охватила бы тебя. Кто смеет рассуждать или предсказывать, когда высокие чувства овладевают человеком? Нищие, безоружные люди сбрасывают королей с престола из любви к ближнему. Из любви к родине солдаты потирают смерть ногами,

та бежит без оглядки. Мудрецы поднимаются в небо и ныряют в самый ад — из любви к истине. Землю перестраивают из любви к прекрасному. А что сделал ты из любви к девушке?

До тех пор, пока любовь между героями носит обыденный характер, остается возможность осуществления замысла Волшебника. Рассуждение по стезе «правды жизни» ни к чему не ведет, разве, что к сказочному превращению. И только тогда, когда страсть между юношей и девушкой достигает такого накала, что становится чрезмерной, неподвластной разуму, тогда безрассудная любовь совершает чудо — отменяется заклятье, наложенное Волшебником. Чудо, которое обыкновенное. Понимание этой пьесы, поэтому строится на 'логике' высокой комедии, той 'логике чувств', которая обуславливает здесь все фантастическое.

ТРАГИКОМИЧЕСКОЕ

Сочетание нелепости и страдания, смешного и серьезного вызывает своеобразное чувство «смеха сквозь слезы». Элементы фантазии в таких произведениях порой приобретают черты фарса, сатиры, карикатуры, но по сути разворачивается драма личности и обстоятельств. Трагифарс ярко выразился у У. Шекспира, затем у Г. Ибсена, А. Стриндберга, Н. Гоголя, А. Чехова, а в XX столетии — у Ш. О'Кейси, Ф. Дюрренматта, М. Булгакова. Интересный пример фарса — пьеса Бертольда Брехта *Святая Иоанна скотобоен*, пародийная перелицовка *Орлеанской девы* Шиллера. Действие пьесы разворачивается в городе гигантских боен Чикаго. Иоанна Дарк проповедует среди рабочих религиозный путь искоренения бедноты и нравственного обновле-

ния. Так же, как у Шиллера, она выступает на стороне угнетенных, одерживает победы и после смерти объявляется святой. Только у Брехта трагедия Иоанны состоит в том, что все ее победы мнимы, она неспособна вырвать людей из бездны порока, а ее религиозная деятельность идет на пользу угнетателям. Возвышенные стремления и действия оборачиваются фарсом, а сама Иоанна становится жертвой заблуждения. Но, конечно, величайшим романом трагикомедии выступает *Мастер и Маргарита* М. Булгакова. Сопряжение фантастического и социально-типического, позволяет писателю взглянуть на временную, конкретно-историческую ситуацию с позиции непреходящих общечеловеческих ценностей таких как творчество, любовь, вера, честь и достоинство. В ситуации, когда свита Воланда посещает Москву 20-х годов с ее административным хаосом, бюрократизмом и засильем безверия, действия ничего не понимающих людей оказываются смешными и карикатурными, хотя ведут порой к трагической развязке. Мастер — фигура непонятая и непризнанная в тогдашнем обществе, трагедия его творчества состоит в том, что роман, посвященный надмировым духовным проблемам, отвергается в период разгула атеизма и литературного примитива. Но любовь Маргариты, питающая его творчество и всемирное значение тех проблем, о которых размышляет Мастер, делает его рукопись нетленной, а фигуры главных героев возвышенными. И поднимает их над реальностью Воланд «та сила, что вечно хочет зла, но вечно совершает благо». Поэтому комическое в действительности оказывается «возвышенным наоборот» (Жан-Поль), направленным против повседневной рутины, ремесленничества и посредственности в искусстве. В романе Булгакова в фар-

совой и серьезной форме переливается целый спектр эстетических переживаний, среди которых трагикомическое занимает существенное место.

БЕЗОБРАЗНОЕ ТРАГИЧЕСКОЕ

Сочетание крайне острого конфликта, последствия которого бесчеловечны и элементов разрушения, дисгармонии вызывает чувство страха и отвращения. Наиболее показательно это проявилось в экспрессионизме, который отразил угнетающую социально-психологическую атмосферу милитаристского общества, развязавшего первую и вторую мировые войны XX века. Картины Э. Мунка, Д. Энсора, Г. Гроса, О. Дикса, О. Кокошки обозначили жуткое изображение кричащей, страдающей человеческой души. Впервые крик ужаса приобретает символический характер в картине Эдварда Мунка *Крик*. Извивающиеся линии и кон-



Отто Дикс.
Раненый солдат, 1924

траст красного, желтого и синего цветов передают напряженную атмосферу отчаяния. Фигура человека деформирована и абстрагирована настолько, что потерял конкретный облик, но обозначено лишь взвинченное состояние страха и отчаяния. Трагическое переживание преувеличено настолько, что облик человека трансформируется в нечто странное, будучи выражен арабесками стиля модерн, образ приобретает вид гротеска. Показательно стихотворение Пера Лагерквиста:

*Ужас, ужас мне жребием стал,
болью гортани,
воплем души во вселенной.
Застыла пена неба
в цепкой руке черноты,
встали стеною леса
и окоченевшие скалы
под ссохшейся тканью
свода небес.
Все жестко и грубо,
все — стынь, чернота и молчанье,
Бреду на ощупь в темноте густой,
об острый край скалы сдираю с пальцев кожу,
я руки вверх тяну — в крови ладони
об иглистых лохмотьев облаков.
Я разбиваю ногти до костей,
сдираю кожу с рук, и меня обступают
скала и сомкнувшийся лес,
небес монотонный свинец,
земли леденящая темень.
Ужас, ужас мне жребием стал,
болью гортани,
воплем души во вселенной!*

БЕЗОБРАЗНОЕ КОМИЧЕСКОЕ

Нигилизм по отношению к общепринятым нормам и ценностям получает в искусстве вид черного юмора. Элементы веселого нигилизма появились в романтизме, который рассматривал мир земной с позиции неземного, мирового юмора. Затем в сюрреализме, где с точки зрения реальности чудесного (сновидений, грез, экстазов) проза жизни, принятая всерьез, подвергалась насмешке и поруганию. Наконец, в 60-х годах XX века возникло направление черного юмора в американской литературе, опрокидывающая общечеловеческие ценности и святыни. В стихотворении Шарля Бодлера *Ликующий мертвец* юмор обращается против традиционной святыни — ритуала погребения:

*Я старый свой костяк могилкой не обижу:
Землицы порыхлей, конечно, хочет он.
Акуле на волнах знаком спокойный сон,
Который наконец и я теперь увижу.*

*Я похоронный вой и слезы ненавижу
И славно обойдусь без всяких похорон
Мечтаю заживо созвать к себе ворон:
Пусть высосут из жил испорченную жижу.*

*А ты, дружище червь, единственный мудрец,
Ползи скорей сюда, безухий и безглазый!
Ешь, не стесняйся! Лезь и принимайся сразу*

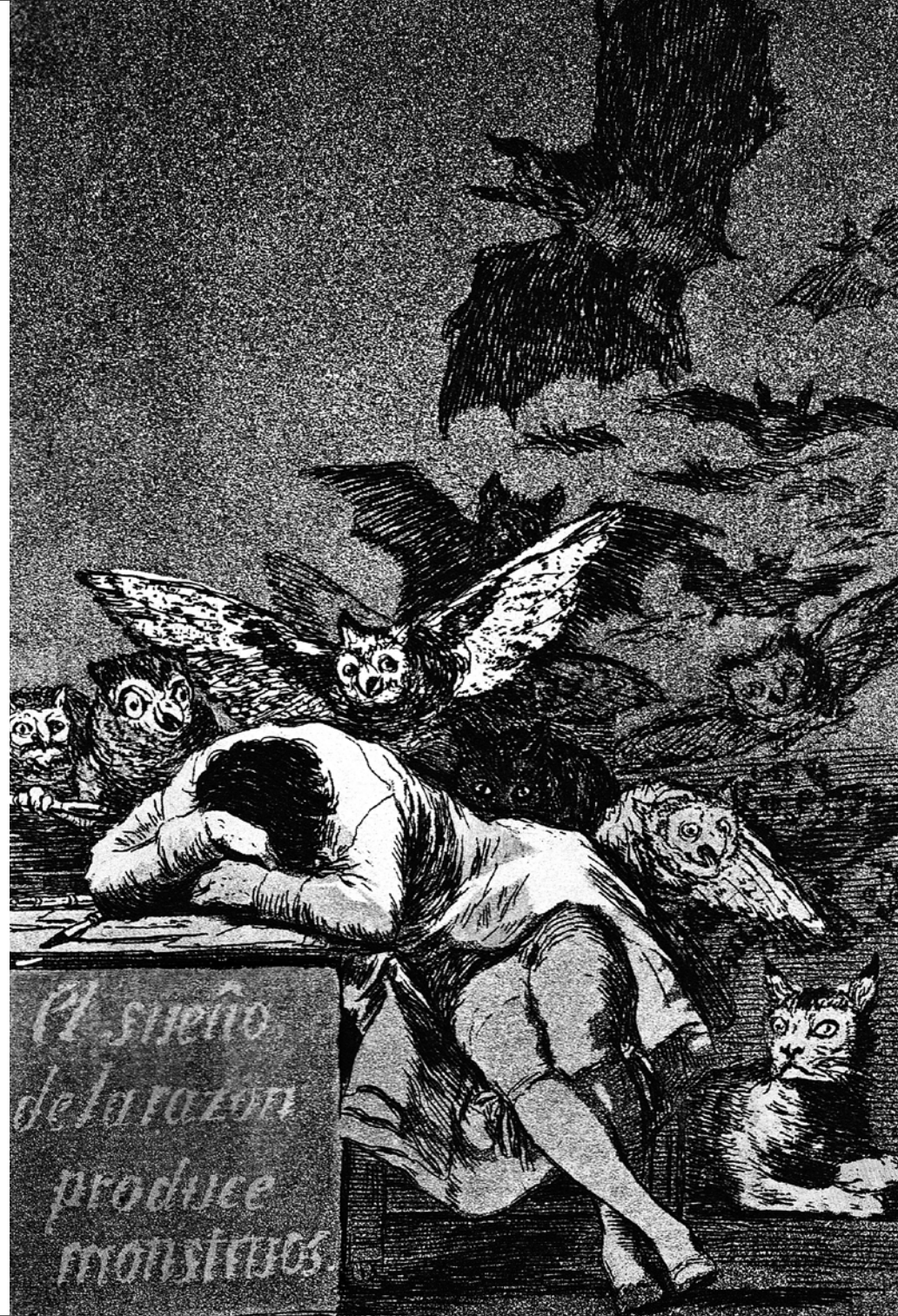
*За пир, который даст ликующий мертвец.
Ну, кто придумает и кто создаст мученья
Для тела без души, для тленья среди тленья?
(пер. В. Портного)*

Смысл черного юмора в том, что он разрушает шоры рассудочности, позволяет преодолеть догматизм и раздвинуть горизонты сознания. Он является результатом работы воображения и оригинальной чертой искусства.

ГРОТЕСК

Сгущенное эмоциональное переживание, смешение трагического, комического и безобразного образует странный причудливый образ. Как концентрированная эмоция он вызывает всегда интеллектуальный шок, практически не поддаваясь рациональному осмыслению. Для его понимания требуется косвенное эмоциональное восприятие и мышление. По этой же причине гротеск не требует логического обоснования. Он алогичен в принципе, вопрос о его происхождении в литературном или изобразительном произведении даже не возникает. Когда рассказ Франца Кафки *Превращение* начинается с того, что герой превратился в насекомое, но продолжает жить побуждениями обычного человека, весь ужас и необычность ситуации заставляют думать о его страданиях и трагической иронии судьбы, но не о том как такое возможно в принципе. Мы принимаем фантастический постулат и живем страданиями героя на грани фантастического и реального. Знаменитые картины Иеронимоса Босха *Рай* и *Ад* полны странных, вымышленных существ, которые призваны устрашать грешников в аду и, напротив, удивлять и привлекать праведников в рай. Гротеск может быть трагическим, что ярко выражено например у Грюневальда в *Распятии*, *Семи смертных грехах* или у Гойи в его серии офортов *Капричос*. Или фантастиче-

Справа: Гойя. Сон разума рождает чудовищ, 1797



ским с оттенком комического, возникающего в результате чрезмерного преувеличения и заострения отдельных сторон предмета. Гротеск несет в себе болезненный смех, демонический хохот, с чувством отвращения, негодования, презрения и страха. Гротеск может вызывать ужас с привкусом жути, оттенком инфернального, когда причина угрозы для жизни человека остается непонятной. Такова, например, повесть Н. Гоголя *Вий*. Показательна и гиперболизированная ситуация в кинофильме А. Хичкока *Птицы*, где скопление птиц и их неадекватное, агрессивное поведение в отношении людей вызывает подавленность и ужас. Эмоциональное сгущение ситуации создает Бодлер, когда пишет в сборнике *Цветы зла*:

*У нас в мозгу кишит рой демонов безумный,
Как бесконечный клуб змеящихся червей;
Вдохнет ли воздух грудь — уж Смерть клопочет в ней,
Вливаясь в легкие струей незримо-шумной.*

Все многообразие эстетических переживаний определяет субъективизм искусства, но существует оно не само по себе, а является переживанием «по поводу...», результатом направленности сознания на объект. Поэтому воображение, ткущее узоры вымысла по велению души, выражает еще и рациональные идеи, которые преломлены через переживание. Классическая модель искусства обязательно предполагает содержательное воспроизведение, конструирование или выражение. Среди множества проблем и идейных ориентиров искусства выделяется однако наиболее важное — это нравственно-философская или смысложивная проблематика, позволившая Шеллингу назвать искусство «рупором философии».

Этос и аффект

В той или иной степени нравственное содержание является фундирующим принципом искусства. Классическое искусство является сочетанием гражданской, нравственной позиции и эмоционального воздействия, что позволяет охарактеризовать его как этос и аффект.

В центре внимания традиционного искусства стоит проблема гуманизма. Самые общие философские вопросы в искусстве касаются проблемы человека: «Ради чего человек живет?», «Каково его место в мире?», «Какова природа творчества?», «Что такое мир в человеческом измерении?» и другие. Вечен вопрос о природе человека, о его положении в космосе и месте в историческом процессе, о великой созидательной деятельности и смысле истории, о совершенном мире и идеале личности. Всеобщие проблемы человеческого бытия так или иначе интерпретирует искусство всех времен и народов. Каждая историческая эпоха, каждый художник по-новому отвечают на эти вопросы, по-разному понимают их, но в центре внимания человечества остаются непреходящие ценности добра, истины, веры, красоты.

Среди философичных произведений в истории искусства можно выделить в литературе *Диалоги* Платона, *Божественную комедию* Данте, *Опыты* Монтеня, *Племянника Рамо* Дидро, *Кандида* Вольтера, *Фауста* Гете, *Гамлета* Шекспира, *Демона* Лермонтова и др. Такие, казалось бы, разные произведения как *Доктор Фаустус* Т. Манна, *Игра в бисер* Г. Гессе, *Мастер и Маргарита* М. Булгакова объединяет общая тема — творческое могущество человека, его возможности в мире. Основа их идейной позиции — стремление утвердить человека

как творца, жаждущего обновления мира. Произведения столь масштабные не часты в истории искусства, ибо они предполагают обновление картины мира, внесение новых представлений о человеке. Не случайно, например, что Данте и Джотто как провозвестники ренессансного гуманизма, превосходят прогрессивное в то время философское течение аверроизм, а Гете как гуманист преодолевает ограниченность и просветительской и кантовской трактовок человека. Картина мира у Данте и Джотто вполне средневековая — это библейская трактовка истории, представление о предвечном и земном мире. Но образ человека иной — это не аскет, устремленный всеми помыслами души к потустороннему, а человек во плоти, восхищающийся собственными достижениями и природой. В отличие от христианского морализаторства, Данте, ведомый Вергилием по кругам ада, плачет над скорбной повестью Франчески, не может забыть мудрых речей Брунетто Латини, втайне восхищен стоической гордостью безбожника Фаринаты, готов устремиться на поиски недозвоненного и неведомого вслед за Улиссом. Его высшим идеалом становится Беатриче.

Впрочем, если говорить об ангажированности искусства, даже политические проблемы имеют более глубокий смысл. Так в 1939 году, во время разгула фашизма, Томас Манн писал: «Да, я пришел к убеждению, что политическое, социальное составляет неотъемлемую часть человеческого, принадлежит к единой проблеме гуманизма, в которую наши войска должны включать его, и что в проблеме этой может обнаружится опасность, гибельный для культуры пробел,

Справа: Дмитрий Моор. Плакат, 1921



если мы будем игнорировать неотторжимый от нее политический, социальный элемент». Яркое выражение политического протеста против войны — самого бесчеловечного явления истории является замечательное полотно П. Пикассо *Герника*. Антимилитаристские идеи как правило преломляются через состояния трагические или иронически-сатирические. В романах К. Воннегута, Д. Хеллера бесчеловечность агрессии вскрывается с использованием иронических и фантастических приемов. *Бойня номер пять* Курта Воннегута обличает массовое уничтожение людей американской авиацией в городе Дрездене, не имеющем стратегического значения, равно как и массовое убийство населения Хиросимы и Нагасаки. Зло и язвительно писатель



Давид Альфаро Сикейрос.
Облик нашего века, 1947

высмеивает «освободительную» миссию американцев. Фантастическая форма романа позволяет заострить и гиперболизировать и без того чудовищную ситуацию. В романе Джозефа Хеллера *Уловка 22* показывается вся абсурдность армейского принципа обоснования необходимости выполнения приказа — отправляться на бойню. Смысл поправки к уставу в том, что генералитет может делать все что захочет и нет никакой возможности избежать выполнения приказа, хотя по видимости создается впечатление, что достигнув определенного результата можно отправиться домой. Всеобщий обман необходим для убийства людей.

Тот же гуманистический смысл просматривается в религиозном искусстве. В культовом искусстве средневековья он подчинен мистическому значению, а в искусстве на библейские или евангельские сюжеты последующих времен нравственный смысл выступает либо наряду с религиозным, либо становится основным. Иконопись, комедия Данте, например, предполагают постижение своего содержания путем истолкования — движения от одного уровня значений к другому, смысл открывается последовательно как буквальный — фигуральный — моральный — анагогический. Последний уровень предполагает возведение души верующего от земного к божественному. Однако живопись эпохи ренессанса в лице Кривелли, Маньяско, Тициана, Гвидо Рени, Мантенья, Мурильо, Гуго ван дер Гуса и пр., написанная на религиозные сюжеты, в центре внимания держит величие человека, оставляя Бога где-то на втором плане. Мистические мотивы усиливаются, правда в период кризиса Возрождения в эпоху маньеризма и барокко, но в творчестве Эль Греко, Тинторетто, Веронезе растет одновременно значение субъективного

переживания, страсти, в результате чего мистицизм граничит с эстетизмом, важной становится следование красивой и ученой манере. Аффектация чувств с использованием знания уже созданных традицией приемов делает приоритетной эстетическую сторону над религиозной. В таких художественных произведениях как *Венера Ильская* П. Мериме, *Ламермурская невеста* В. Скотта, готическом романе тайн и ужасов Уолпола сверхъестественное становится чем-то неясным, иррациональным, действие которого остается за пределами понимания. В реалистическом романе религиозное становится той формой, в которую облакаются проблемы человеческой духовности. Взять хотя бы рассказ Ч. Диккенса *Рождественская песнь в прозе*. Это довольно сентиментальная история, в которой фигурируют духи и привидения. Диккенсовская мистика, однако, лишь форма, в которую облачается иное содержание. Герой рассказа Скрудж, поглощенный в своей жизни погоней за богатством, утрачивает способность радоваться, да и жить по человечески. Отправив его посетить с помощью духа, ломая временные рамки, разные семьи в праздничной обстановке, писатель тем самым ставит старого скрягу в ситуацию, обнажившую бездуховность и никчемность его жизни. За фантастической формой открывается критика жадности, обличается несостоятельность жизни, потраченной на стяжательство. Это содержание и предопределяет гуманизм рассказа, проникнутого заботой о духовности человека.

Какие же смысложизненные проблемы являются универсалиями искусства, определяющими его этос? Это вопросы добра и зла, совести, счастья и смысла жизни, долга, чести и достоинства, любви и ненависти, свободы и ответственности.

Обращаясь к проблеме добра и зла надо сказать, что это понятия социальные, моральный смысл проблема приобретает будучи преломлена через призму вины и ответственности, критерий совести. Для христианской картины мира характерна поляризация добра и зла как Бога и Дьявола. Поскольку правилами человеческого общежития являются богоданные моральные нормы — десять заповедей, переданных Моисею, а также этика смирения и золотое правило нравственности, проповедуемые сыном божьим, постольку следование этим требованиям является праведной жизнью. Семь смертных грехов — зависть, ненависть, гордыня, высокомерие, жадность, прелюбодеяние, лень, а также первородный грех — осуждаются в религиозном искусстве. Дьявол искушает человека, соблазняя его через телесные страсти, тварные склонности ради потери души и веры. Ярким примером является картины *Искушение святого Антония* Босха и Грюневальда, в которых дьявольский соблазн обретает вид гротеска и ужаса. Моральная установка — милосердие, любовь к ближнему, вера в Бога, определяет добродетели человека. Многочисленны в истории живописи распятия Христа, которые призваны пробудить в человеке сострадание и муки совести. Наиболее живописным является наказание за грехи — *Страшный суд* — монументальная фреска Микеланджело, картины Ханса Мемлинга, Эль Греко.

Представления о добре и зле, греховности человеческой природы и добродетельной жизни как пути к спасению оставались ориентирами европейской культуры до века Просвещения, когда были постепенно заменены иным критерием — прогресса. Добро то, что способствует совершенствованию мира и общества, хотя может противоречить интересам отдельного

индивида, зло, напротив, реакционные, регрессивные явления. Но нормы христианской морали не устраняются, поскольку требования «не убий», «не укради», «не прелюбодействуй», «возлюби ближнего своего как самого себя» и другие остаются общечеловеческими нормами нравственности. Совесть — это осмысление неправомерности отклонения своего поведения от простых норм морали и золотого правила нравственности.

Проблема мук совести, вины и ответственности за свои поступки символически выражена в романе М. Булгакова *Белая гвардия*. Полковнику Хлудову постоянно является видение незаслуженно приговоренного им к смерти солдата. Параллелью для подобных видений выступает сон Пилата бесконечное воспоминание о распятом им человеке, Иисусе Христе. Эти видения и сны — муки совести, которые независимо от времени и ситуации, показывают универсальность требований к нравственной жизни человека. Тот же вопрос может быть поставлен даже фантастике, примером чему служит роман *Солярис* Ст. Лема. Что из себя представляет прием материализации снов на станции Солярис? — Это олицетворение мук совести. Гибарян виноват в смерти своей дочери, и его совесть напоминает о себе в облике дочери. Не может выйти из духовного тупика Сарториус. Врач виноват в том, что делал опыты на искалеченных людях и у него появляются карлики. Это проблема не научная, нельзя избавиться от надоевшего персонажа отправив его в космос на ракете или разложив его атомарную структуру. Проблема остается нравственной. Только искренне раскаяние Кельвина, повинного в гибели жены, помогает обрести душевное равновесие, что метафорически выражается в установлении контакта с Океаном и возвращении героя в родной дом.

Тонкий нравственно-психологический анализ выбора героя в конфликте с обстоятельствами дается в повести В. Быкова *Сотников*. Твердость убеждений личности и ее последовательное действие согласно требованиям совести показываются в ситуации, когда личность поставлена перед необходимостью действовать не по логике 'здорового смысла', а по требованиям должного, морально-доброго. В этом случае установка «должен — и потому могу» не навязывается извне, а становится результатом свободного выбора. Нравственность, гуманность становится внутренним убеждением, деятельной совестью, определяющей поступки человека в пограничной ситуации. В повести Быкова партизаны Сотников и Рыбак, попав в руки фашистов, вынуждены выбирать между жизнью и смертью. Приходится искать моральную опору не во вне, а в себе. Рыбак — вроде и не предатель по натуре. Он способен к отчаянной храбрости вместе со всеми, но перед лицом смерти не находит опору во внутренних убеждениях. Страх оказывается сильнее его, что приводит к нравственному падению Рыбака. На фоне его морального краха вырастает всепобеждающая духовность Сотникова. Для Сотникова «есть вещи поважнее собственной шкуры» — любовь к своему народу, вера в необходимость освобождения Родины. Поэтому у него страх смерти носит совершенно иной характер, чем у Рыбака. Это — только боязнь одинокой бесполезной и бессмысленной смерти. Глубокое убеждение в высоком смысле борьбы за человеческую свободу позволяет Сотникову преодолеть страдания и страх. Об этом говорит его исповедь накануне казни: «я только там, в поле боялся умереть ночью, один, как собака... А сейчас уже не страшно... Главное, к мысли привыкнуть. Неужели весь умру, а?» Перед лицом смерти обнажается

совесть. Осознание совершенного предательства, признание свой поработченности страхом смерти мучительны для Рыбака. Но даже на самоубийство у него не хватает силы воли. Сотников же силен своей нравственной независимостью, поскольку, невзирая на сложившиеся обстоятельства, он возвышается над ними субъективно. В последние часы Сотникова проблема совести заостряется: «Что можно сделать за пять минут до конца, когда ты едва жив и не в состоянии даже громко выругаться, чтобы досадить этим бобикам? И хотя без этого неширокий круг его возможностей становится все уже и даже смерть не могла ничем уже расширить его, все же одна возможность у него еще оставалась... только в его власти было уйти из этого мира по совести, со собственным человеку достоинством. Это была последняя милость, святая роскошь, которую, как награду, даровала ему жизнь». Так образ Сотникова обретает черты героизма, эмоциональным содержанием романа становится высокая трагедия, которая вырастает из морального конфликта, решения проблемы совести, чести и достоинства человека.

Вопрос о счастье и смысле жизни человека является также одним из фундаментальных. Обратившись к фильму А. Тарковского *Сталкер*, можно увидеть, что за фантастической канвой скрыта реальная проблема человеческого бытия. Писатель и ученый с проводником идут в запретную территорию, где сохранились инопланетные остатки лагеря. В зоне существует комната, где исполняются любые человеческие желания. Они надеются достичь счастья, которое до сих пор было для них призрачной мечтой. Когда они добиваются до заветной комнаты, то оказывается, что требуется вспомнить всю свою жизнь, дабы сформулировать, в

чем же состоит для тебя полное счастье. А, вспоминая свой жизненный путь, писатель и ученый вдруг обнаруживают, что заходить им в эту комнату незачем, ибо они ни к чему всю жизнь не стремились, не было у них той большой цели, которая могла бы наполнить жизнь большим смыслом и достижение которой было бы счастьем. В определенной мере счастливы лишь Сталкер, проводник, потому что вся его жизнь заключается в стремлении помочь людям. Его счастье не зависит от вымышленных, искусственно созданных условий.

Но счастье не только удовлетворение потребностей и наличие смысла жизни, оно предполагает ощущение счастья, то, как человек переживает свое бытие в мире, оно предполагает полноценность любви, дружбы, признание человека в обществе, отсутствие бед и страданий. Приведем пример пессимистического ощущения преходящего характера своего существования у Иннокентия Анненского:

*Что счастье? Чад безумной речи?
Одна минута на пути,
Где с поцелуем жадной встречи
Слилось неслышное прости?*

*Или оно в дожде осеннем?
В возврате дня? В смыканье вежд?
В благах, которых мы не ценим
За неприглядность их одежд?*

*Ты говоришь... Вот счастье бьется,
К цветку прильнувшее крыло,
Но миг — и ввысь оно взовьется
Невозвратно и светло.*

*А сердцу, может быть, милей
Высокомерие сознания,
Милее мука, если в ней
Есть тонкий яд воспоминанья.*

Или скажем зависимость счастья от любви, сердечных мук и жизненного опыта как в стихотворении у Марины Цветаевой, посвященном подруге:

*Вы счастливы? — Едва ли!
И лучше — пусть!
Вы слишком многих, мнится, целовали —
Отсюда грусть.*

*Всех героинь шекспировских трагедий
Я вижу в Вас.
Вас, юная трагическая леди,
Никто не спас!*

*Вы так устали повторять любовный
Речитатив!
Чугунный обод на руке бескровной —
Красноречив!*

*Я Вас люблю! — Как грозовая туча
Над Вами — грех!
За то, что Вы язвительны и жгучи
И лучше всех.*

*За то что мы, что наши жизни — разны
Во тьме дорог.
За Ваши вдохновенные соблазны
И темный рок.*

*За то, что Вам, мой демон круглолобый
Скажу прости.
За то, что Вас — хоть разорвись над гробом!
Уж не спасти!*

*За эту дрожь, за то, что неужели
Мне снится сон?
За эту ироническую прелесть
Что Вы — не он.*

Вопрос о любви столь же вечен как сама философия, он столь глубок, что не имеет окончательного ответа. Страсть, отношение мужчины к женщине является важнейшим показателем гуманизма: «Непосредственным, естественным, необходимым отношением человека к человеку, является отношение мужчины к женщине», по которому можно «судить о степени общей культуры человека», то есть о том, «в какой мере естественное поведение человека стало человеческим» (К. Маркс). Если обратить внимание на развитие идеала женской красоты — Нью в изобразительном искусстве то можно отметить, что в картинах Джорджоне и Тициана, Веласкеса и Пуссена, Давида и Мане, Ренуара и Пименова обнаженная натура — выражение любви, страсти, красоты и эротического отношения мужчины к женщине. Сфера эротики и сексуальности является существенной стороной социально-биологической жизни человека. Впрочем, интимные чувства и влечения — от платонической любви до чувственного вожделения, от симпатии до нежности, от экстатического восторга до сексуального наслаждения — вероятно, наиболее емко передает лирика. Своеобразно поэтическое выражение пленительного интимного чувства у Федора Тютчева:

*Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподымеешь вдруг
И словно молнией небесной
Окинешь бегло целый круг...*

*Но есть сильнее очарованья:
Глаза, потупленные ниц,
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.*

Как правило, решение проблем, носящих универсальный характер, осмысливается посредством таких форм воображения как тип, аллегория, миф, притча, символ.

Типическое позволяет воспроизводить наиболее существенные явления и процессы социальной жизни. Понять характерные черты человека как представителя определенного социального слоя, группы, осмыслить условия и закономерности его общественной жизни. Конкретное явление с наибольшей полнотой выражающее сущность — типический образ, который несет важнейшие черты характера, действующего в определенных конкретно-исторических условиях. Тип — результат отражения жизни индивидуальных характеров в неповторимой обстановке. Произведения великих писателей реалистов О. Бальзака, Н. Гоголя, М. Лермонтова, Л. Толстого, художников И. Репина, В. Сурикова, В. Серова и др., позволяют целостно увидеть общественную жизнь XIX века. Типический образ воплощает много черт, доступных наблюдению в жизни. Однако в искусстве эти черты заостряются с помощью гипербол воображения и фантазии. Герцен отмечал, что тип Хлестакова нередко

повторяется в живых людях — от волостного писаря до царя, но, чтобы выявить его, Гоголю нужно было написать своего Ревизора. Но, выражая индивидуальный характер и сущность социальных процессов, типический образ поднимается до философских обобщений, затрагивая вопросы борьбы добра и зла, совести, любви, счастья и достоинства человека. Например, тема материнской любви, которая является сквозной для истории искусств от канона богородицы с младенцем к образам мадонн, находит воплощение и в реализме: роман *Мать* Горького, картины *Петроградская мадонна* Петрова-Водкина, *Мать Дейнеки*, *Лето* Шмаринова и пр. Критический реализм, социалистический реализм, итальянский неореализм, латиноамериканский магический реализм в той или иной



Сальвадор Дали.
Атомная леда, 1949

степени от конкретного и типического поднимаются к общим нравственно-философским проблемам.

Аллегорический способ мышления предполагает обозначение частным явлением общего. Когда на картине Боттичелли *Рождение Венеры* изображается девушка, то ее образ обозначает рождение мира, весну, а изображение летящих фигур обозначает ветер. Меланхолия Дюрера обозначает очарованность красотой мира и ограниченность человеческих возможностей его познания. Изображение человека, предметов и животных обозначает определенное всеобщее положение дел.

Более универсальный характер, предполагающий обязательное истолкование носит притча. Приведем пример притчи *Рулевой* Ф. Кафки, которая позволяет увидеть ее вневременной характер и возможности истолкования исходя из разных конкретных ситуаций:



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры, ок.1485

— Разве я не рулевой? — воскликнул я.

— Ты? — удивился смуглый рослый человек и провел рукой по глазам, словно желая отогнать какой-то сон.

Я стоял у штурвала, была темная ночь, над моей головой едва светил фонарь, и вот явился этот человек и хотел меня оттолкнуть. И так как я не сдвинулся с места, он уперся ногой мне в грудь и медленно стал валить меня наземь, а я все еще висел на спицах штурвала и, падая, дергал его во все стороны. Но тут незнакомец схватился за него, выправил, меня же отпихнул прочь. Однако я быстро опомнился, побежал к люку, который вел в помещение команды, и стал кричать:

— Команда! Товарищи! Скорее сюда! Пришел чужак, отобрал у меня руль!

Медленно стали появляться снизу усталые мощные фигуры; пошатываясь, всходили они по трапу.

— Разве не я здесь рулевой? — спросил я.

Они кивнули, но смотрели только на незнакомца, они выстроились возле него полукругом и, когда он властно сказал: «Не мешайте мне», — собрались кучкой, кивнули мне и снова спустились по лестнице в трюм. Что за народ! Думают они о чем-нибудь или только, бессмысленно шаркая, проходят по земле?

Резюме, касающееся бездумности и безразличия толпы, которую может вести кто угодно и куда угодно касается устойчивой черты общественной жизни, постоянной во все времена, что и выражает притча.

Наконец, диалектическое движение метафор, сравнений, аллегорий, мифа образует наиболее глубокомысленную форму истолкования вечных проблем и создания новой реальности культурных значений — символ. В изобразительном искусстве символами, обладающими глубинным смыслом становятся *Троица* Андрея Рублева, *Джоконда* Леонардо да Винчи, *Давид* Микеланджело, *Мадонна* Рафаэля, *Поцелуй* Родена и пр. Прекрасным символом который имеет значения и вечно-женственного, и Софии, и России, и Любви является *Незнакомка* А. Блока:



Огюст Роден.
Поцелуй, 1889



Гюстав Моро.
Эдип и Сфинкс, 1864

*Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.*

*Вот плывут ее южные трели,
Звезды светлые шлейфом влacha.
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча.*

*С легким треском рассыпался веер, —
Ах, что значит — не пить и не есть!
Но в глазах, обращенных на север,
Мне холодному — жгучая весть...*

*И над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговой,
Мой от века загаданный друг.*

Героиня этого стихотворения Блока — символ возвышенной любви. Плод воображения, но и реальное воплощение переживаний. Мечта прекрасная, несбыточная, рождающая романтическое томление по недостижимому идеалу. И трагический разлад в душе поэта, холод одиночества... Всю глубину смысла художественного образа-символа словесно передать нельзя, ибо его понимание требует эмоционального восприятия, сопереживания и истолкования.

Итак, сводя воедино черты искусства в его традиционном понимании, можно сделать выводы о его

Справа: **Вера Мухина**. Рабочий и колхозница, 1937



сущности. Прежде всего — это репрезентация, образность — реальность особого рода, которую можно назвать эстетической или художественной. Для нее свойственна условность, отграничивающая от действительности особый, иллюзорный мир произведения. Это реальность выражения переживаний, эстетических чувств, которая создана за счет виртуозного мастерства и стиля. Способом выражения переживаний, осмысления мира и человека выступает воображение — творческая способность позволяющая конструировать, обыгрывать, истолковать или обобщить феноменов на универсальном или социально-культурном уровне. Благодаря работе воображения искусство — это как если бы или как бы жизнь, игровая реальность. В искусстве особое сочетание эмоциональных и рациональных моментов, всякая мысль здесь выражена через переживание. Это говорит о субъективизме, аффективной природе искусства. Наконец содержательность, особое качество классического искусства, его этос показывает приоритет предметности, общезначимых, общекультурных смыслов в силу интенции на вечных, смысложизненных проблемах человеческого бытия. Сказанное с необходимостью влечет за собой особый способ восприятия — сопереживание, сотворчество и знание условностей художественного языка искусства.

ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА КЛАССИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА — ОБРАЗНО-МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ И ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЙ, СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИЛИ НРАВСТВЕННО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ. ЭТО ПРОБЛЕМА ШЕДЕВ-

РА, В КОТОРОМ ГЛУБОКОЕ ИДЕЙНО-ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ВЫРАЖЕНО С ВИРТУОЗНЫМ МАСТЕРСТВОМ. ОСНОВНАЯ СТРАТЕГИЯ ПУБЛИКИ — ПОНИМАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЛИ ТЕКСТА, Т. Е. «ПЕРЕВОД ВОСПРИЯТИЯ ОБЪЕКТА В СУЖДЕНИЕ ВКУСА» (Ю. ХАБЕРМАС).

*Но, может быть, ступив за грани нашей сферы,
Оставив истлеть в земле мой бранный прах,
Иное солнце — то, о ком я здесь без меры
Мечтаю — я в иных узрел бы небесах!*

Альфонс де Ламартин

Модернизация традиционной модели: элитарное искусство

Когда в поле зрения эстетики попадает модернизм как неклассическое искусство, концепции искусства обновляются, но, тем не менее, не выходят за рамки его традиционного понимания как репрезентации.

Начиная с романтизма и коперниканского переворота Канта в философии, главным предметом интереса для художественного творчества становится субъект — «фундаментальное Я», в то время как традиционная система ценностей подвергается переоценке. Искусство остается автономной художественной ценностью, которая противостоит социальной действительности. Аристократическое сознание взирает на мир свысока, с известной долей презрения и уединяется в собственном духе — мире искусства. Культура трактуется как духовность личности, противостоящая социальной действительности. Складывается культурный элитизм. Утверждаются новые требования к искусству:

— Искусство не подражает действительности,

не преобразует ее, его цель — создание новой реальности. (К. Фидлер)

— Искусство не опирается ни на какую истину, существующую до него, и можно сказать, что выражает оно только самое себя. (А. Роб-Грийе)

— Поэмы создаются на основе других поэм, романы — на основе других романов. Литература конфигурирует самое себя (Н. Фрай)

В силу переоценки ценностей прежде всего подвергается девальвации этос, содержательность искусства.

Переоценка ценностей

Разрушение романтического идеала на почве экономического прогресса, растущего утилитаризма и прагматизма с середины XIX века ставит под сомнение вечные идеалы — добро, истину, веру. Наступают сумерки кумиров, период духовного кризиса, декаданса.

Прежде всего, ставится под сомнение христианская вера в Бога, представлении о надмировом абсолюте. Развивающийся индивидуализм ведет к сосредоточению личности на собственной субъективности, самоуглублению. В глубинах души открывается бездна, невыразимое (С. Малларме), пугающая безосновность мира. Парадокс состоит в том, что уже к XIX веку идеал, который проповедовала церковь, надеясь на Мессию, явление Христа народу, оказывается ей не нужен. Это показал Ф. Достоевский в *Легенде о Великом инквизиторе*. Прославляя потустороннюю свободу, счастье и вечную жизнь, церковь навязывает людям иллюзию, поработачивает их нравственно и укрепляет свою власть на земле. Недаром Великий инквизитор убежден, что

утверждение христианских идеалов на земле только помешало бы церкви, ибо, веруя в невозможное, «люди уверены более, чем когда-нибудь, что свободны вполне, а между тем сами же они принесли нам свободу свою и покорно положили ее к нашим ногам». Развивающийся капитализм, выдвигает инициативную личность и ставит вопрос о ее свободе, а потому наступает эпоха безверия, утраты векового авторитета. Человек не находит смысла жизни в потустороннем мире. Как об этом писал романтик Жерар де Нерваль:

*Глаза Всевышнего искал Я — лишь глазница,
Дыра бездонная, в которой мрак таится,
Была там. Ночь глядит из той дыры.*

*И странной радугой обвита мгла провала,
Преддверье хаоса, небытия начало,
Спираль, съедающая время и миры.
(пер. В. Кудинова)*

Ощущая и осмысливая кризис духа всеми фибрами души, Фридрих Ницше резюмирует это в философской формуле «Бог умер».

На место традиционной веры в Бога приходит нетрадиционный мистицизм — поиски откровения в глубинах своей души. Искусство обращается к теософии, пытающейся объединить все религии в поисках пути к духовности. Творчество художников Василия Кандинского, Пауля Клее, Пита Мондриана во многом опирается на теософское видение корреспонденций мира дольного и горнего, космического хаоса или порядка. Мистическое во многом меняет свой характер, ибо эстетическое сознание привлекают теперь

романтические идеи о мировом зле, мировой скорби, которые созвучны действительности, конфликту эгоистических интересов. Искусство наполняют страхи и ужасы — демоническое начало, утверждающееся на месте отсутствующего Бога. В романах Генри Джеймса *Поворот винта*, Мэри Шелли *Франкенштейн*, Густава Майринка *Голем*, Говарда Лавкрафта *Зловещая тень над Инсмутом*, Ганса Эверса *Альрауне* создаются драматические ситуации инкарнации зла, нагнетаются ужасы и несчастья. В центре внимания искусства оказывается личность, ее душевные переживания, а не социально значимые добродетельные или греховные поступки.

Смерть Бога означает и эрозию христианских норм морали, тем более, что борьбе своекорыстных интересов явно не соответствуют идеи милосердия и любви к ближнему. В действительности этими нормами лишь прикрывает собственные интересы, в результате чего мир становится скоплением фальши и лжи. Христианский идеал не оправдывается. Поэтому искусство, сосредоточившись на душе отдельного индивида, выражает стремление аристократического сознания превзойти обстоятельства субъективно, очутиться и жить в сфере по ту сторону действительности — в мире искусства.

Искусство для искусства

Элитарное сознание отстраняется от социальной действительности и, будучи склонно к самолюбованию, расширяет свою духовность до абстрактного, идеального основания бытия. Когда Андре Жид идеи нового искусства излагает на примере *Мифа о Нарциссе* (1891), очарованным собственным отражением, тогда выявляется замыкание декадентской мысли во внутренней реальности: «Нарцисс, зачарованный, смотрит — но никак не может взять в толк, то ли его душа отражается в реке, то ли река — в душе». Он смотрит в мир, но видит отражение своей души и принимает ее за основание реальности. Когда Гюисманс в романе *Наоборот* создает облик декадента дез'Эссента, который живет в фантастически-театральной сфере грез по меркам абсолютно противоречащим общественным отношениям, тогда аристократический дух отрешенно или с презрением взирает на мир. Действительность далека от истинности и полна фальши, несправедливости, аморализма, тупоумия и наживы. Поэтому поэт устремляется за грань действительности, ее социальных и моральных норм культивируя рафинированный артистизм и презрение к миру. Как резюмирует Ницше, человек устремляется по ту сторону добра и зла, пытаясь занять имморальную позицию, в результате чего искусство утрачивает свой этос.

Но утрата содержательности в традиционном понимании ведет к усилению художественной стороны, мастерства, к превращению искусства в игру, самодостаточную реальность выражения души обособленной личности. Теряя социокультурные основания, сознание оказывается замкнутым в себе, страдающим и скорбным, чем и характеризуется декадансное умона-

строение. Драма души, увлеченной лишь культурными ценностями прошлого, духовными гармониями и мистическими страхами заключается в утрате смысла жизни, являющегося обоснованием ее повседневного бытия, действительного существования личности. Искусство наполняет эстетизм — самозабвенная увлеченность игрой, наслаждение мастерством, собственным злом и страданием. Эта эстетическая сосредоточенность выражена у Пушкина:

*Не для житейского волненья
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв!*

В результате формируется утонченное понимание искусства с истощением предметного, социального содержания.

Модернизм становится абстрактным противостоянием традиции, хотя скрыто сохраняет связь с прошлым. Его выделение в самостоятельную реальность является результатом распада субстанционального Разума на рассудок инструментальный — науку, практический — мораль, эстетический — искусство. Художественная культура автономизируется и развивается за счет деятельности специалистов. Культурный элитизм заключается в том, что художники и критики ориентируются теперь не на публику, не на заказ или суждения светского общества, а становятся самостоятельными творцами и толкователями произведений искусства. Это подкрепляется Кантовской идеей о том, что красота как если бы свойственна вещам, ибо она определяется отношением пред-

ставления к чувству удовольствия-неудовольствия, а, следовательно, эстетическим может быть лишь фиктивный объект, свободный от всякого интереса. Вкупе с романтическим культом гения — изгоя общества, эта идея приводит к уединению искусства в сфере аристократического духа, профессионального вкуса и творчества.

Провозгласив наслаждение высшим принципом, английский эстетизм формулирует теорию 'искусства для искусства', ставшую знаменем эпохи декаданса и всего последующего развития модернизма. Основные положения выдвигаются Оскаром Уайлдом в книге *Замыслы*:

1. Искусство ничего не выражает, кроме себя самого. Оно ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам. Ему нет надобности быть реалистичным в век реализма, или спиритуальным в век веры
2. Все плохое в искусстве существует благодаря тому, что мы возвращаемся к жизни и к природе и возводим их в идеал. В тот момент, когда искусство отказывается от вымысла и фантазии, оно отказывается от всего. Единственно красивые вещи — это те, до которых нам нет никакого дела.
3. Жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни, ибо цель сознательной жизни в том, чтобы найти себе выражение, а искусство указывает красивые формы для воплощения этого стремления.

Уже в положениях Уайлда прослеживается, что, начиная с романтизма, основанием искусства становится не действительность, не идеал, не вечные ценности, но реальность воображения, вымысел и фантазия. Предметом искусства становится субъективность, которая расширена до бесконечности и, в конечном итоге, понята онтологически. Искусство абстрагируется, отвлекается от действительности, социальной жизни, моральных норм, словом, всего общечеловеческого и становится конструированием формы, обыгрыванием ценностей в воображении, самовыражением личности. Значение формотворчества возрастает, форма деформируется, поскольку задачей формообразования становится выражение мистерий духа, а не воспроизведение предмета.

Одной из концепций искусства, строящихся на онтологическом понимании субъективности, сопряженной с миром, является экзистенциализм.

Искусство как глас бытия

Мартин Хайдеггер стремится преодолеть опосредствующий характер научного, категориального мышления, которое подменяет истину сущего суждением о ней и исходит из представления о целостности сознания-бытия.⁸ Он ставит задачу различить и описать каждый из них. Особенностью сознания выступает интенциональность — направленность на другое. Чтобы ответить на вопрос о сущности бытия философ начинает с вопроса: «Где бытие самообнаруживается?» И отвечает — в человеке и только в человеке, потому что только человек задается вопросом о смысле бытия. Человек — феномен бытия, его существование укоренено в мире, что выражается на досознательном уровне как «здесь-бытие». Сознание прогалина сущего, подобно дырке в бублике. Но оно открыто миру, направлено на бытие, в результате чего человек существует с миром и другими людьми как «бытие-в-мире». Однако его существование временно по сравнению с вечностью, оно растянуто от рождения до смерти, направлено к ничто. Поэтому свое бытие в мире человек переживает как чувство бренности, заботу и страх.

Истина бытия постигается телесно-чувственно и не может быть понята рационально, она оповещает о себе практически в языке и искусстве. Язык, как считает Хайдеггер, есть дом бытия, лоно всей человеческой культуры. В озабоченном истиной языке, его допредикативных, архаических пластах она самообнаруживается через проговаривание, истолкование. Поэтому не

⁸Хайдеггер М. Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, эссе, статьи.* — М., 1987; Гайденко П. П. *Искусство и бытие: Хайдеггер о сущности художественного произведения* // *Философия. Религия. Культура.* — М., 1982.

человек говорит словами, а 'слова говорят', когда человек относится к бытию понимающе.

Подобный ход рассуждений верен для искусства — артикуляции бытия. Художник является пастьером бытия. Он выводит истину бытия в мир из несуществующего практически, открывая, постигая ее нутром: «Искусство есть устанавливающая-себя-в-произведении истина». С позиции самообнаружения бытия не может быть принята ни одна из традиционных теорий искусства, ибо оно:

— не познание, ибо рефлексия узнает в бытии лишь что-то свое, скажем «Волю», «Идею», «Понятие», а не бытие. Некатегориальное мышление должно быть лишено всякой метафоричности и повседневных стереотипов.

— не самовыражение, т. к. субъективизм отрывает переживание от сущего. Напротив, подлинный художник представляет собой зачастую почти безразличный переход открывающего себя бытия в произведение;

— не «мастерство + нечто», т. к. через технику, ремесло нельзя прийти к смыслу. Об этом говорит изначальное понимание *techné*, которое для греков было не деятельностью, а порождением сущего.

Методом понимания может быть только герменевтика — проговаривание, пророчествование сути бытия, погружение к подлинности через архаические пласты языка. Отсюда искусство есть «созидающее сказание», укорененное в первобытно-поэтических пластах языка, исторически сложившемся мифе, неосознанно созданный народом. Истина бытия совершается в искусстве.

Истина выводится из несуществующего, непоясненного — «земли» в «мир» — поле смысла, открытого, явного, вещную действительность, оторванную

от бытия набрасыванием человеческой заботы. «Земля» — вечная и непреходящая тайна, ничто, «мир» — временное существование вещей, приспособленных к нуждам человека, сознающего свою конечность. Искусство становится событием откровения, спором «земли» и «мира», просветлением бытия, но одновременно и сохранением тайны. В отличие от рационального мышления, лишаящего бытие своей таинственности, искусство сохраняет тайну: «Сохранить тайну в качестве тайны и в то же время явить ее миру — вот задача произведения искусства». Искусство выводит сущее в конкретность своего существования подобно цветку, который восходит к свету и корнями уходит в темную глубь земли. Итак, искусство есть:

проговаривание сокрытого,
про- → из художника, «прогадины сущего»
из- → выведение, свершение
ведение → сокрытого, тайны сущего, «земли»
истины → в присутствие, непотаенность
в → человеческую реальность, «мир»

действительность →

Примерами самообнаружения бытия является язык Рильке, Гельдерлина, Тракля, а в изобразительном искусстве — картина Ван-Гога *Башмаки*. Крестьянские башмаки — это «почвенная» истина, являющая органический быт крестьянина, мир его труда и забот: «Что действует в произведении? Картина Ван-Гога есть раскрытие того, чем вещь, пара крестьянских ботинок является в истине. Это сущее выступает в непотаенности своего бытия... В произведении искусства действительно про-из-ведена истина сущего».

Культурный элитизм

Также как в экзистенциализме искусству модернизма в целом свойственен субъективизм. В силу субъективизма модернизм называют элитарным искусством, противопоставляя его социальной действительности, реализму и классическому искусству.⁹ Феномен культурного элитизма выступает одновременно в онтологическом и социальном планах. Элитарное сознание отстраняется от социальной действительности, фальшивых ценностей и стремится к подлинности 'жизни'. Сопряженность субъективности с миром может выражаться как слияние явлений и поля восприятия в импрессионизме, как символические соответствия духовного и материального в символизме или как иронический контраст поэтических реминисценций с прозой жизни, свойственных «миру искусства», а также в качестве фундирования действительности воображаемым основанием — наслаждением, присутствием эстетизму, кружевом вымысла, свойственным стилю модерн.

В любом случае элитарное сознание отстраняется от социальной действительности и, будучи склонно к самолюбованию, расширяет свою духовность до абстрактного, идеального основания бытия. Отсюда проистекает, с одной стороны, высокая степень оригинальности произведений, а с другой — дегуманизация. Ортега-и-Гассет, как говорилось, показал, что искусство, вставшее по ту сторону добра и зла, окончившее с человечностью, обладает некоей двус-

⁹См.: Как всегда — об авангарде. — М., 1993; Называть вещи своими именами. — М., 1986; Великовский С. Грани несчастного сознания. — М., 1979

мысленной природой. Оно пытается избежать жизни, но запрет на жалость, любовь, сострадание, который присущ модернизму, обременяет также как серьезная жизнь. Этос уступает место игре и формотворчеству, современная инспирация становится неизбежно комической. Элитарное творчество не принимает человеческое и вместо осмеяния людей и вещей, становится насмешкой над самим искусством, самоотрицанием. Само искусство оказывается шуткой и представляет собой забаву. Ирония, нигилизм в отношении содержательности классического искусства становится фундаментальной чертой обновления в понимании искусства. Приведем поэму русского авангардиста Божидара *Смерть искусству*:



Рене Магритт. Это не трубка, 1935

Поэма 1. СТОНАТА*Полынчается — Пенелье Душу.***Поэма 2. КОЗЛО***Бубчиги Козлевая — Сиреня. Скрымь Солнца.***Поэма 3. СВИРЕЛЬГА***Разломчено — Просторечевье... Мхи-Звукопас.***Поэма 4. КОБЕЛЬ ГОРЬ***Затумло — Свирельжит. Распростите.***Поэма 5. БЕЗВЕСТЯ***Пойму — пойму — возьмите Душу.***Поэма 6. РОБКОТ***Сом! — а — ви — как Сомка! — а виль — до.***Поэма 7. СМОЛЬГА***Курени — Вышлая Мораль .***Поэма 8. ГРОХЛИТ***Сереброй Нить — Коромысля. Брови.***Поэма 9. БУБАЯ ГОРЯ***Буба. Буба. Буба.***Поэма 10. ВОГ***Убезкраю.***Поэма 11. ПОЮЙ***У —***Поэма 12. ВЧЕРАЕТ***Моему Братцу 8 лет. — Петруша.***Поэма 13.***Издеват.***Поэма 14.***Ю.***Поэма конца 15.**

В этой поэме, столь показательной для русских авангардистов В. Крученых, В. Гнедова, Божидара, В. Кандинского ярко выражено скандальное формотворчество, которое занято созданием оригинального объекта.

Искусство и проблема истолкования

Для элитарного искусства непрекаемым авторитетом и источником смыслов произведения выступает художник. Поэтому возникает проблема понимания произведения или интерпретации. Эту проблему ставит философская герменевтика.

Текст или произведение, согласно Вильгельму Дильтею, является объективацией жизни творческой личности. Поэтому возникает проблема понимания смысла текста, заложенного в него автором. Источник смысла — «жизненный опыт» человека чувствующего, представляющего, действующего. Опыт переживания неисчерпаем в своей глубине, поскольку выражает духовный мир человека открытый истории, миру. Он выражает жизненно-практическое, а не рефлексивное отношение к миру и потому в нем сопряжен субъект и объект. Отсюда важно понимание как эмпатия и вчувствование, а не как научное объяснение стихии жизни. «Переживание» стремится к «выражению». Средством выражения являются искусство, культура и история — опредмеченная жизнь индивидов. Поэтому «понимание» шедевра предполагает обратное движение от внешних воплощений жизни к ее истокам. Это процесс вчувствования, вживания в замысел автора, истолкование структур духа через душевный мир личности.

Процесс понимания носит циклический характер — попеременное понимание части и целого с расширением горизонта смысла, что получило название «герменевтический круг». Текст есть фрагмент целостной душевной жизни автора, поэтому для по-

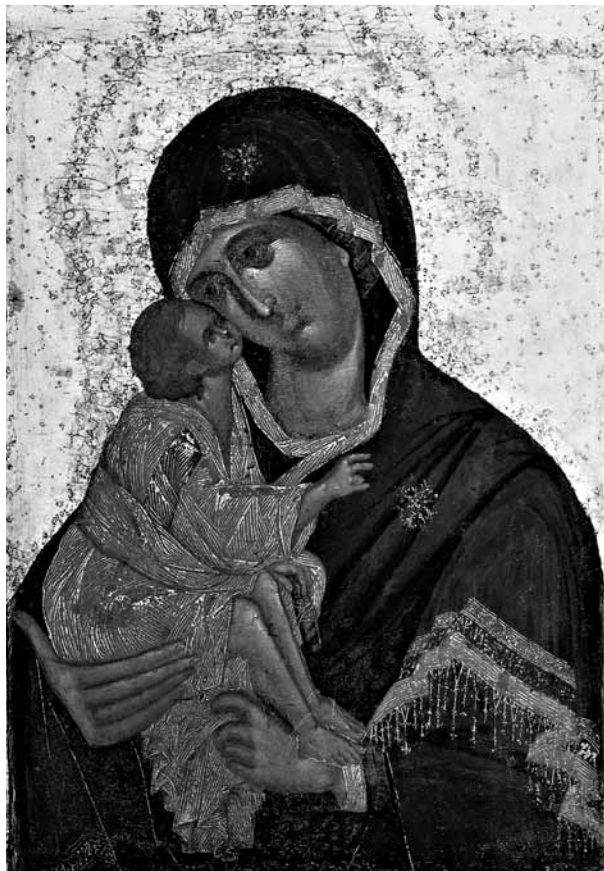
нимания части нужно иметь общее представление жизненном опыте личности. Это возможно благодаря допущению, что опыт переживания автора и читателя одинаков. Поэтому предпонимание позволяет истолковать конкретный текст. Но смысл конкретного текста далее расширяется за счет эмпатического проникновения читателя в мир творца. Новый круг — понимание духовного мира эпохи, которой открыт художник. Герменевтический круг выражает взаимообусловленность интерпретации бытия человеком и самоистолкования личности.

В последующем философская герменевтика Г. Гадамера стремится преодолеть антропологизм В. Дильтея. Гадамер полагает, что культурная традиция, языковая среда, в которую изначально погружены автор и читатель, первична по отношению к ним. Поэтому важна не реконструкция авторской субъективности, а уразумение «сути дела». Но, каково отношение «жизненного мира» к смыслу? Жизненный мир безразличен к смыслу, смысл образуется путем вопрошания, является коррелятом интенции (Э. Гуссерль). Напротив реальность, которой обращено сознание, всегда определенным образом освоена, поэтому она обуславливает предпонимание, а язык становится домом бытия (М. Хайдеггер). Г. Гадамер ставит вопрос в иной плоскости. Жизненный мир и культурно-исторический опыт являются условием и предметом понимания. Не существует понимание самого себя не опосредствованное знаками, символами, языком. Язык и текст — носители исторической традиции, в общий контекст которой погружены автор и читатель. Основные механизмы формирования опыта жизни изначально заложены в языке, который и обуславливает пред-

восхищение смысла. Понимание возможно лишь в качестве применения, соотнесения содержания текста с культурным и мыслительным опытом современности. Интерпретация состоит не в воссоздании интимного смысла автора, а в создании смысла заново в актах восприятия.

Искусство, согласно философской герменевтике, есть особого рода язык. По своему строению — это «вторичная моделирующая система» (Ю. Лотман), язык, надстраивающийся над естественным языком. Для герменевтики — символ и игра, т. е. язык с двойным или скрытым смыслом и процесс истолкования. Символ — образ и значение, единство намека и утаивания, он не замещает предмет, но содержит в себе что-то. Символ несет в себе нечто устойчивое в переходящем потоке жизни, т. е. традицию, предрассудок. Услышать, обращенное к человеку послание в символе можно за счет игры. Понимание картины подобно входу на игровую площадку с произвольными правилами. Это не «герменевтический круг», а рефлексивная игра образа и понятийного понимания в поле традиции. В процессе восприятия читатель понимает текст «по-своему», отлично от автора. Стихия игры в горизонте времени показывает нетождественность личности. Текст или картина свободно соотносится с традицией и опытом жизни читателя, в результате чего происходит не реконструкция замысла автора, а конструирование смысла как нового события, свершения традиции в настоящем.

Итак, интерпретация затрагивает как универсальные культурную традицию, так и интимный мир личности. Можно сказать, что в классическом искусстве акцентируется интерпретация «вечных ценно-



*Феофан Грек.
Донская Икона
Божией Матери,
XIV в*

стей», что выражено в темах и проблемах добра и зла, смысла жизни и счастья, любви и ненависти, совести, чести и достоинства, в вопросах, что такое мир или что такое человек, каково место человека в мире или какова цель познания. Каждая эпоха как «жизненный мир» автора находит воплощение в своеобразном видении одних и тех же универсальных проблем. Скажем, тема материнской любви на протяжении истории



Леонардо да Винчи. Мадонна с младенцем, 1490–1491



Александр Дейнека. Мать, 1932

изобразительного искусства трактуется в «духе времени», получая смысл от религиозного до авангардного. Данная тема и составляет культурную традицию. Она универсальна даже для неклассического искусства, которое порывает с художественной традицией в сфере конструирования формы.

Но вместе с тем, произведение воплощает интимный мир автора, интерпретация которого означает циркуляцию смысла между читателем и автором при посредстве художественного языка. Если и удастся воспроизвести общее настроение или душевное



*Виктор Корецкий.
Плакат, 1942*

*Сальвадор Дали.
Мадонна Порта Лыгат,
этуд, 1949*



состояние, то смысл складывается в игре образности произведения и личностных установок читателя. Особенно ярко проблема понимания интимного опыта путем конструирования новых смыслов выступает при переводе поэзии. Выражение творческой индивидуальности в искусстве делает невозможным совершенно тождественный поэтический перевод. Передавая общезначимое настроение, переводчик вместе с тем вносит в произведение черты собственной личности. Сравним четыре перевода стихотворения Поля Верлена:

перевод Б. Пастернака:

*И в сердце растрáva
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?*

*О, дождик желанный,
Твой шорох предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.*

*Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.*

*Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда ж не от худа,
И не от добра.*

перевод И. Эренбурга:

*Сердце тихо плачет
Словно дождик мелкий,
Что же это значит,
Если сердце плачет?*

*Падая на крыши,
Плачет мелкий дождик,
Плачет тише, тише,
Падая на крыши.*

*И, дождю внимая,
Сердце тихо плачет,
Отчего, не знаю,
Лишь дождю внимая.*

*И ни зла, ни боли!
Все же плачет сердце,
Плачет оттого ли
Что ни зла, ни боли?*

перевод А. Гелескула:

*Сердцу плачется всласть,
Как дождю за стеной.
Что за темная власть
У печали ночной?*

*И напев дождевой
На пустых мостовых!
Неразлучен с тоской
Твой мотив городской!*

*Сердце плачет тайком —
О какой из утрат?
Этот плач ни о ком,
Это дождь виноват.*

*Это мука из мук —
Не любя, не скорбя,
Тосковать одному
И не знать почему.*

перевод И. Анненского:

*Сердце исходит слезами,
Словно холодная туча...
Сковано тяжкими снами,
Сердце исходит слезами.*

*Льются мелодией ноты
Шелеста, шума, журчанья,
В сердце под игом дремоты
Льются дождливые ноты.*

*Только не горем томимо
Плачет, а жизнью наскуча,
Ядом измен не язвимо,
Мерным биеньем томимо.*

*Разве не хуже мучений
Эта тоска без названья?
Жить без борьбы и влечений
Разве не хуже мучений?*

Приведенные поэтические интерпретации показывают, что общезначимое трагическое — драма души, несет в себе и более интимное настроение тоски и печали, которое по-разному истолковывается переводчиками, исходя их велений собственного сердца. Переводчики по-разному истолковывая произведение вносят свой смысл в произведение на основе авторского значения. В этом и состоит проблема автора модернистского произведения.

Шок-ценности

Поль Валери заметил, что для культуры XX века характерно засилье шок-ценностей, которые характеризуются величиной, интенсивностью, экстравагантностью. Будучи элитарным, искусство модернизма выражает протест против утилитаризма и рутины повседневности. Субъективно-личностный мир художника абсолютизируется и становится причиной образования «зашифрованных», уникальных образов на фоне универсальных и нивелирующих тенденций социальной действительности. Такова природа шок-ценностей: «уникальность, особенность, через которую приходит к нам эстетический опыт, вызывает потрясение, шок» (Г. Гадамер).

Прежнее понимание эстетической нагрузки искусства резко интенсифицируется. Модернизм вторгается в незнакомую область души и перевозит новое и оригинальное. Он отвергает прошлое и предпочитает мимолетное, преходящее, эфемерное, торжество динамизма. Модернизм является бунтом против нормативного, устоявшегося, взрывом традиции и катастрофой мгновения, он становится субъективизмом перевозбужденной чувственности и «упивается ужасом, который исходит от кошунственного акта профанации» (Ю. Хабермас). Правда иногда различают модернизм и авангард. Модернизм отличается неприятием мира и субъективным самооглублением, мифотворчеством. Авангард более радикален, он характеризуется нигилизмом и творчеством новых форм за счет отрицания (Г. Розенберг) — скандалом, провокацией, презрением общественного мнения, движением навстречу опасности.

В конечном счете, формотворчество нацелено на выражение фундаментальной субъективности и от-

рицание традиции и, по сути, открытия модернизма — это осмысление внутреннего мира личности. Правда это не научный анализ и не реальное видение, даже там где оказал влияние психоанализ З. Фрейда — этого знатока человеческой души нашего столетия, а это вымысел по поводу внутреннего мира, продиктованный определенными душевными конфликтами, словом, приватная мифология.

Искусство модернизма становится конструированием мифов о душе. Все открытия делаются в глубинах субъективности. Мифология является сочетанием научных и ненаучных представлений, а благодаря творчеству художника обретает характер личностного вымысла. В отличие от древней мифологии, определяемой космоцентризмом в античности или теоцентризмом христианского средневековья, современное неомифологическое сознание определяется идеей субъективности. Интерес художников и философов устремлен в глубины субъективности, во внутреннее состояние души, полной интимно-личностным, иррациональными смыслами.¹⁰

Наиболее зашифрованным оказался сюрреализм, который обратил свои интересы к структурам бессознательного — мечте, грезе, сну, инстинктам жизни и разрушения. Увлеченные поэзией сновидений художники Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Ив Танги, Хуан Миро выплеснули на холст химеры и галлюцинации, экстазы и видения, черный юмор и эротически чудесное. Не менее странным, но более жестоким и страшным был внутренний мир одинокой личности, столкнув-

¹⁰ Мирская Л. А. Неомифологическое сознание: От романтизма к постмодернизму. — Ростов-на-Дону, 2009, с.17

шейся с бесчеловечной действительностью. Картины Э. Мунка, Д. Энсора, О. Дикса, в музыке Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга переживание ужаса, макабр, мистика, сочетающиеся с угрожающим, агрессивным отношением человека к миру наполняют произведения. Сквозь призму безобразного воспринимаются произведения прошлого в стихотворении Готфрида Бенна *Полотна*, но картины становятся лишь поводом для выражения чувства отвращения и тошноты, переполняющую душу личности:

*Гнилые мощи — святость не про них, —
Беспомощная плоть полубесплотных,
Триумф глиста и смерти — на полотнах,
Висящих в галереях вековых.*

*И — жир обжорства, пляска живота,
Бой негритянских барабанов брюха,
Вулканы водки, старческая пруха,
Последняя приапова тицета.*

*То вечер жизни, поздний пир судьбы,
Последний сбор чумы и непотребства,
Величье хамства, сладость раболепства, —
С утра на бабу, вечером — в гробы!*

(пер. В. Топорова)

Открытием абстракционизма становится конструктивная функция воображения. Отвлеченные геометрические и аморфные формы и линии, цвета выражают многоплановость духовных уровней бытия у В. Кандинского и П. Клее, издерганную психическую реальность у Ж. Дюбюффе, являются медитацией

вселенского хаоса у В. де Кунинга, Д. Поллока. В жанре литературы фэнтези, представленной творчеством Р. Р. Толкина, Урсулы ле Гуин, М. Стюарт, Р. Желязны и других создается реальность чудесного, мир мечты позволяющая личности преодолеть монотонность действительности, страдания и горести тяжелой жизни. Наконец в литературе «потока сознания» Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Вирджинии Вулф, Владимира Набокова открывается течение человеческой мысли с аллюзиями и реминисценциями, поэтический поток ассоциаций и образов.

Интимность искусства модернизма означает, что знание истории культуры или социальных тенденций современности почти ничего не дает для его понимания. Модернизм — разрыв с классической традицией. Для реконструкции замысла автора или продуцирования нового смысла — недостаточно незаинтересованного созерцания, а важно знать как авторский личностный опыт, так культурную ситуацию — программные заявления художественного направления, а порой и философские предпосылки. Для понимания сюрреализма большое значение имеют Манифесты сюрреализма А. Бретона, психоаналитическая мифология З. Фрейда и жизненные впечатления самих художников. Для понимания «потока сознания» требуется новый взгляд на процесс мышления, описанный в философии У. Джемса. Литературный экзистенциализм нельзя понять без знакомства с философией Ж.-П. Сартра, А. Камю. Даже для усвоения творчества абстракционизма на раннем этапе необходимо элементарное представление о теософии. Словом, особенностью образности модернизма является интеллектуализм, рефлексивное эстетическое переживание. Элитарное искусство ир-

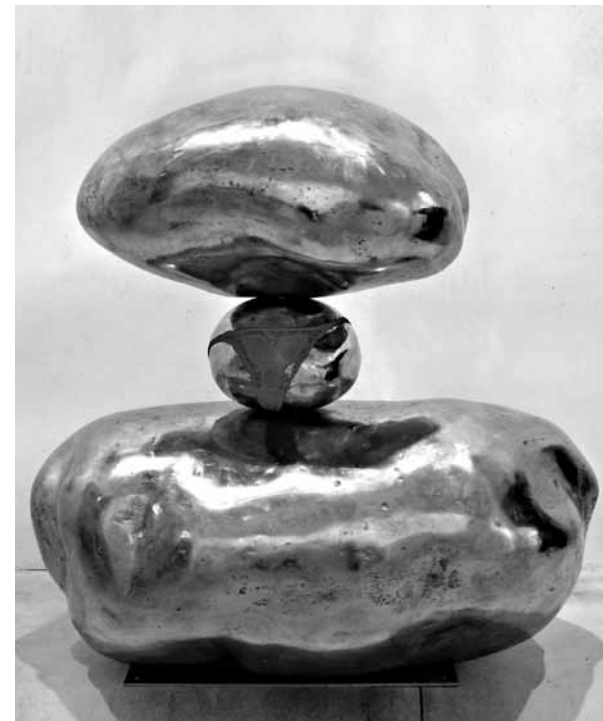
рационально по форме, но продумано в своих идейно-эстетических основаниях. Отсюда проистекает его шокирующий характер по отношению к обыденному мышлению, повседневным представлениям, традиционному эстетическому опыту.

В конечном итоге, все большее абстрагирование от действительности и углубление в собственное Я, завершается в модернизме искусством абсурда, когда выхолащивается и субъект и мир. Под видом иронии все становится нелепым — усилия обезличенных индивидов в банальном, повседневном мире. Все становится выпранным, наигранным, визуальным. Худож-



*Массон Андре.
Автоматическое
письмо, 1936*

*Эрвин Варм.
Я, Оно, Сверх-Я, 2008*





Рене Магритт. Философия будуара, 1952

ник Рене Магритт создает невозможные сочетания из самых банальных предметов, поиск смысла которых не дает ничего кроме насилия над нашим здравым смыслом и показывает нелепость условностей рутинной повседневной жизни. При всей банальности ситуаций искусство абсурда раздвигает горизонты нашего мышления, ибо показывает нелепость мещанства и узкопрагматичного взгляда на жизнь. Это искусство весьма интересно по спектру настроений и форм выражения. В рассказах и пьесах Даниила Хармса, Эжена Ионеско, Сэмюэля Беккета пародируется повседневная болтовня, обыденная рутина и здравый смысл, вносящие иллюзию осмысленного существования в постоянное прозябание людей. Все вопросы здесь отнесены не к картине или пьесе, а к зрителю. Именно его привычки, сложившиеся представления и вкусы ставятся под сомнение, выглядят нелепыми. В результате чего мы вынуждены задуматься не над картиной или пьесой, а над собственной жизнью, своими привычками или предрассудками, стремлением читать, а не видеть предметы.

В структуре художник — произведение — зритель меняется вектор отношения публики и произведения. Все вопросы теперь относятся не к произведению и не к замыслу художника, а к нам самим. Искусство абсурда подрывает стереотипы и разрушает предрассудки общественного сознания. Благодаря нелепым и смехотворным сценкам Даниила Хармса, Эжена Ионеско, Сэмюэля Беккета люди осознают собственное прозябание и рутину повседневности, стертость клише и лозунгов обыденной болтовни. Художник Рене Магритт разрушает предрассудок о том, что, владея словами, мы касаемся реальности. Вопреки традици-

онному стремлению читать реальность, «видеть что», художник создает комбинации вещей невозможные в жизни, но допустимые на картине. Это позволяет «видеть как» и обнаружить разрыв между словом и образом, дискурсом и репрезентацией. Остается один шаг до конструкций постмодерна.

По сути, художника — аристократа духа не интересует понимает его зритель или нет, он занят субъективными экспериментами, самоуглублением, интроспективными поисками. В результате возникает образность экстравагантная, способная смутить рассудок, опирающийся на традиционные ценности, предшествующий культурно-исторический опыт. Оценить подобное искусство могут только профессионалы, элита общества. Поэтому основной проблемой искусства становится теперь создание оригинального объекта произведения. Это тоже проблема мастерства, но не вопрос стиля, нет единого стиля. Плюрализм становится устойчивой чертой искусства.

Интерес перемещается с проблемы эстетических качеств произведения на вопрос об особенностях субъекта. Скандал нередко сопровождает не только творчество, но и выражается в жизни художника как протест против мещанства, респектабельности, ханжества, лицемерия и лжи общества, и, соответственно, отрицание социальной природы традиционного искусства.

ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА НЕКЛАССИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА — ПРИВАТНОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО, ИЗЛИЯНИЕ ДУШИ ПОЭТИЧЕСКОГО ГЕНИЯ. ЭТО ВОПРОС КОНСТРУИРОВАНИЯ ШОК-ЦЕННОСТЕЙ ПО ОТНОШЕНИЮ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, ПРЕЗИРАЕМОЙ ХУДОЖ-

НИКОМ. ОСНОВНАЯ СТРАТЕГИЯ ПУБЛИКИ — ПОНИМАНИЕ ИСТОЧНИКА ЛИЧНОСТНОГО СМЫСЛА — АВТОРА, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ «ФУНДАМЕНТАЛЬНОГО Я».

Пустые небеса отвергают сразу и высшие мысли духа, и главнейшие циклы природы.

Жиль Делез

Нетрадиционное понимание искусства в ситуации постмодерна

С середины XX века в культуре Запада складывается особая ситуация, которая характеризуется радикальным плюрализмом и релятивизмом в общественной жизни. Книжная вселенная — «галактика Гуттенберга» с ее вековыми ценностями замещается эрой электронной революции с господством средств массовой коммуникации. Хаотические информационные потоки, массовая культура и реклама, глобальная сеть связи и компьютерные системы управления становятся основной составляющей в культуре, что приводит к пониманию культуры как текучей знаково-символической реальности. Творчество соответственно осуществляется в пространстве интертекстуальности, что позволяет произвольно использовать традиционные образы, символы, ценности, понятия, открывая веер возможностей. Искусство начинает рассматриваться не автономно, а в системе интертекстуальных связей. Складывается новое миропонимание, отношение к жизни и собственному

бытию в культуре, что в последней трети XX века получает название ситуации постмодерна.¹¹

Постсовременная ситуация, в которой оказывается искусство, характеризуется хаотичностью, неопределенностью, плюрализмом и необоснованностью любых мироустроительных проектов.

Конец истории

В конце XX века основное состояние западной ментальности — это ощущение изжитости утопических энергий, осознание кризиса основных мироустроительных проектов. Прежде всего проекта Просвещения, который заключался в надежде построения счастливого общества на разумных основаниях, а, следовательно, в основу развития культуры положил развертывание научно-технической цивилизации. Западная технологически-эволюционная модель развития общества подчинила социокультурную жизнь рационализму, совершенствованию интеллекта. Однако в конце XX столетия стало ясно, что эпоха рационализма исчерпала себя, ибо постоянно возрастающие темпы роста науки и техники отнюдь не решили проблем человеческого общежития, общество не стало счастливее, хотя стало обществом всеобщего потребления. Скорее добавились глобальные проблемы, порожденные развертыванием технологий. Стал ли человек более счастлив? Отвечая на этот вопрос, Джемисон показывает, что нарастание изобилия и демократии в условиях капитализма ме-

¹¹ Маньковская Н. *Эстетика постмодернизма*. — М., 2004; Эко У. *Заметки на полях «Имени розы»*. — СПб., 2002



Арман. *Снова голодны*, 1978

няет качество жизни людей. Благодаря масс-культу и росту потребительской психологии законы стоимости начинают доминировать в духовной сфере, в результате чего происходит капитализация внутреннего мира: способом мышления становятся отношения купли/продажи. Благополучие позднего капитализма куплено ценой трансформации познавательной активности сознания в игровое мышление, жаждущее наслаждений. Отсюда произошло разочарование в целенаправленной эволюции цивилизации, идея прогресса — «вперед и больше» потеряла смысл.

Иная модель развития общества — социально-революционная, марксистская предполагала усовершенствование человечества за счет замены частной собственности на средства производства на общественную, государственную собственность, изменения социальных условий развития. Но отчуждение государством благ, результатов труда и прав личности привело к тоталитарной модели общества, которая распалась под воздействием тотальной незаинтересованности в результатах индивидуального труда. Общество получило социальную проблему несвободы отдельного индивида вдобавок к глобальным проблемам цивилизации.

Исчерпав настоящее, человечество ощутило, что будущее не наступает и попало в ситуацию застревания между прошлым и будущим. Если прежняя история была телеологичной, ее логикой в христианстве была борьба добра и зла, венчаемая Страшным судом, а с эпохи Просвещения ее логикой стала идея прогресса, а концом совершенное, интеллектуально развитое общество, то теперь история утратила цель, а следовательно вектор времени потерял смысл. Произошло разочарование в результатах как социального, так и технологического движения «вперед».

В истории нет понятия «прогресс и цель», а есть представление о нелинейности развития, случайных связях вещей, ветвлении социума. История предстает многомерной. Случайность выстраивает хаос мироздания по малопонятному принципу, который для нас выступает как лабиринт.



Тони Крэг. Всеядное собрание, 1993

Смерть человека

Тезис о «смерти человека» означает, что личность, понятая как автономный и рационально мыслящий субъект, перестает быть центром культуры. Утрачивается гуманистическая традиция модерна. В свете тезиса М. Фуко «человек умирает — остаются структуры» в мире уже нет субъективного центра.

Формой организации социальных практик теперь становится «застроенное пространство» больших городов, в которое люди вовлечены телесно и визуально (Ф. Джемисон). Перегруженное пространство новых урбанистических ансамблей не позволяет человеческому телу локализовать себя в нем, перцептивно организовать свое ближайшее окружение и, как следствие, понимать свое место в мире. Ф. Джемисон пишет: «Правоммерно предположить, что вызывающий тревогу разрыв между телом и его архитектурным окружением... сам может служить символом и аналогией еще более острой дилеммы — неспособности нашего сознания картографировать огромную многонациональную и децентрированную коммуникативную сеть, в которой мы как индивидуальные субъекты обнаруживаем себя запутавшимися».¹² В этой ситуации субъективность утрачивает свою первичность и становится функцией форм жизни и языка.

Культура выступает игрой высказываний, в которой субъективность — лишь функция текста и письма. А если нет отграничения субъекта от инобытия, внешнего мира, то в бесконечном письме (Р. Барт), про-

¹² См.: Джемисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. 1997, №2

говаривании, интерпретации теряют смысл внутренние перегородки — бинарные оппозиции и опорные мифологемы, которыми мыслил человек. С какой стати мы должны предпочитать одно понятие другому, считать нечто фундаментальным, а иное производным? Происходит децентрация субъективности и деиерархизация ценностей. Разрушаются традиционные смысловые опоры — Бог, Природа, Душа, Сущность, Логос.

В дополнение, все что оправдывало мир становится неубедительным — наука, религия, искусство. Всякая интерпретация мира оказывается сомнительной, что порождает равнодушие к моделям мира, идеям и образам (Ф. Лиотар). Кризис легитимности становится причиной гомогенности ценностей в истории, то есть происходит замена фундирующих принципов, ценностных ориентаций истории универсализацией всех значений. Не случайно, при всем развитии нетрадиционных верований, остается ощущение духовного кризиса, трансценденция омрачена технократией и нигилизмом. Стирание понятия «Бог», ощущение «затмения



Илья Репин. Бурлаки на Волге, 1873

Бога» (М. Бубер) выражается в том, что Бог теперь не утешитель и не оплот смысла, а угрожающая бездна, принципиальное отсутствие. Традиционная шкала ценностей, строящихся на какой-либо исходной, фундаментальной категории теряет смысл.

Кризис обоснования влечет за собой отказ от попыток его осмысления, потому что мир не уместится ни в какие теоретические схемы, проекты принципиально не оправдываются. Событие опережает теорию (Ж. Бодрийяр). Поэтому наступает кризис рационализма, возникает антисистематичность, отказ от притязаний на целостность и полноту теоретического познания мира как существенная черта постмодернистского мышления. Современные мыслитель говорит каламбурами, намеками, анаграммами, уклоняясь от оценок, обыгрывая неувязки в сложившихся словах и мыслях, апеллируя к чему-то неопределенному. Прототипом постсовременного игрового мышления могут служить образы разрушителей: Ульриха в романе Р. Музиля *Человек без свойств* и Вильфреда Сагена в романе Ю. Боргена *Маленький лорд*.

Рациональный дискурс репрезентативен, он исходит из некоего изначального понятия, первичного смыслового содержания и все последующее содержание мысли развертывается из этого «трансцендентального означающего». Однако критика классической парадигмы приводит не только к утрате основополагающих понятий и ценностей, но к распаду субъекта как центра представления. Антропоцентризм ошибочен потому, что мы познаем не сущее, а собственные понятия и представления. Отказывая интуиции трансцендентального означающего в универсальности, то есть последовательно проводя децентрацию субъективности,

философия сосредоточивает внимание на проблематике отсутствия. Это позволяет снять шоры гносеологизма и обратиться к самим событиям, к телу культуры. Происходит поворот от логоцентризма к событийности и телесности, к онтологической проблематике.

Если мир и все его составляющие равно ошибочны — антропоцентризм, утопии, телеология истории, логоцентризм, тогда мир предстает как лабиринт (У. Эко), анархия (И. Хасан), совокупность неразрешимостей (Ж. Деррида). Картина мира становится вероятностной, истина — множественной. В игре случайностей и условиях радикального плюрализма, стирается система ценностей. Складывается внеиерархический образ мира, который смертелен для любого сознания, мыслящего бинарными оппозициями. Постклассическое видение мира отказывается от искусственного монизма, события в мире повышенной сложности обладают равноправными функциями.

Чрезмерная сложность социума создает ситуацию неразрешимости, неясности: человек не знает законов политики, экономики, техники, но пользуется всем этим не рассуждая, не понимает культуры, но цитирует ее. Социальная действительность оказывается необоснованна, хаотична, иллюзорна, а положение человека неясно, неопределенно. Мир неясен и оттого бесприютен. Но если главным состоянием мира становится неопределенность, тогда главным принципом становится вероятность, которая исключает возможность однозначного и линейного прогнозирования событий.

Культуру, образованную хаотическими информационными потоками и событиями, называют фрагментарной или мозаичной (А. Моль). Тело культуры понимается широко, как продолжение человеческой

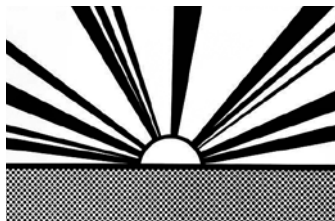
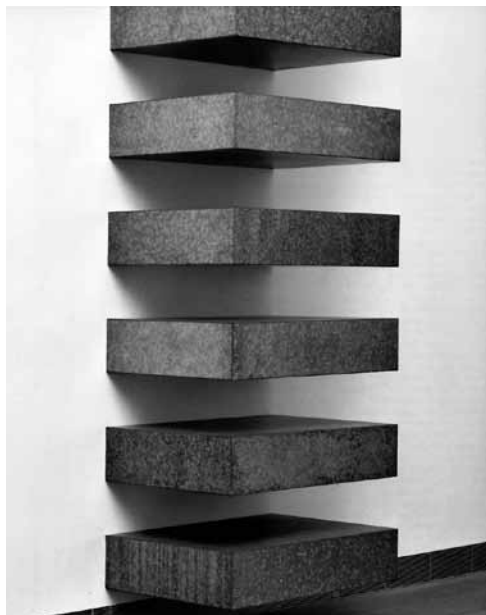
телесности — среда, территориальное пространство, ноосфера, техносфера, социальное тело (семья), животное тело. Тело культуры также язык, который сам себя мыслит, проговаривает, интерпретирует. Но этот язык не репрезентирует реальность, а означает ее, становясь универсальными формами и нормами, которые нивелируют и подавляют личность. Поэтому возникает необходимость освобождения человека из-под ига языковых мифов и обращения к архаическим пластам культуры. Универсум культуры понимается как мираж, сотканный из множества структур, цитаций, гетерогенных кодов, смутных значений, в котором отсутствует субъект как центр смысловой иррадиации. Письмом, дискурсивными практиками культуры движут неконцептуализируемые интенсивности — потоки желания (Делез, Гваттари), имперсонные скорости, соблазн (Ж. Бодрийяр).

Субъект не источник смысла и речевых актов, он погружен в текст культуры и является функцией, при помощи которой нечто говорится.

Смерть искусства

Точнее речь идет о смерти искусства в его классическом понимании. В новом культурном контексте произведение искусства уже не может мыслиться первичным, целостным и автономным, а существует только как сеть аллюзий, реминисценций, а, значит, как совокупность цитат. Индивидуальное произведение возникает на изломе языка: на скрещении известных стереотипов, клише, идей — их пародировании, на аллюзиях, ссылках, хитроумных комбинациях, повторах (И. Хассан). В конечном итоге оно остается конструктивной формой над бездной отсутствия. Отсюда возникает миф о смерти искусства, который показывает, что искусство как в традиционном, так и в модернистском понимании умирает. В рассказе Г. Носсака *Орфей и...* смерть искусства представлена иносказательно в переосмыслении мифа об Орфее и Эвридике. Почему Орфей обернулся? Быть может он усомнился в обещании Аида отпустить Эвридику? Или слишком бесшумно было движение ее души за его спиной? Нет. Причина в том, что он создал величайшее произведение искусства, заставившее расчувствоваться даже богов смерти, произведение, которое некому оценить на земле. Его последний взгляд был брошен на богиню смерти Персефону, ибо петь теперь он мог только неземные песни. «Искусство это драма. Любое отношение с искусством есть также отношение со смертью» (П. Вирильо). По сути, миф об Орфее говорит о гибели искусства как автономной целостности, о смерти репрезентации, образного отражения мира или выражения человека.

Что же не устраивает в прежнем понимании искусства? Прежде всего, условность, как будность —



Роберт Моррис.
Фетровая шляпа, 1967

Дональд Джадд.
Без названия, 1973

Рой Лихтенштейн.
Пейзаж, 1963

as ifness, которая говорит об отчуждении искусства от жизни и дает наркотическое видение. Основная проблема постмодернистского творчества заключается в снятии иллюзорного статуса искусства и демифологизации действительности, расколдовывании символов. Однако новое искусство не является чистым отрицанием, в отличие от контркультуры оно не пренебрегает стереотипами среднего вкуса и массовой культуры. Но, обращаясь к знаково-символической реальности оно, в отличие от масс-культы, не пользуется стереотипами ради завоевания рынка, потребления, оно демистифицирует клише, имиджи с помощью иронии. В отличие от модернизма постмодерн обращается к классике и охотно цитирует ее. Но ироническое остранение банальностей опять-таки не означает элитарного презрения действительности, а предполагает созидания из ее фрагментов в виде монтажа, коллажа, конструкции особой бессубъектной гетеротропной зоны самосозидающегося и самостирающегося текста.

Смерть репрезентативного искусства приводит к переориентации интереса от субъективности к объективности, от интеллектуализма к телесности и текстуальности. Это происходит в условиях нового понимания культуры.

Культура как текст

Если в XIX веке культура понималась как система ценностей, а в первой половине XX века как духовность субъекта, то во второй половине XX века с приходом информационно общества утверждается понимание культуры как текста. Трактовка текста носит не лингвистический, а философский характер. Субъект перестает быть центром мира, он погружен в текст. Культура как текст трактуется предельно широко — как безбрежное поле знаков, архетипов, образов, смыслов, вещей, высказываний и повествований, фрагментов и швов, жестов, сигналов и пр. и пр. В такой культуре смешано все: «Эклектизм — нулевой градус современной культуры: по радио слушают регги, в кино смотрят вестерн, на ленч идут в закусочную Макдональд, на обед — в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежды в стиле ретро в Гонконге, знание используется для телевизионных игр».¹³ Текст культуры организован в виде ризомы, спутанного и подвижного лабиринта. Собственно текст и лабиринт, как наглядно показывает Х. Л. Борхес, одно и то же: «Однажды Цюй Пэн сказал: «Я ухожу, чтобы написать книгу», а в другой раз: «Я ухожу, чтобы построить лабиринт». Всем представлялись две разные вещи; никому не пришло в голову, что книга и лабиринт — одно и то же». Символами культуры постмодерна становятся библиотека и лабиринт.

Теперь творчество определяется дискурсом — речевой деятельностью, которая не ограничивается письменной или устной практикой, а включает и внея-

¹³ Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ступени. 1994, №2, с.63



Брюс Мау, *Сплошные новости*, 2006

зыковые семиотические процессы. Дискурс есть связный текст, рассматриваемый в событийном плане.¹⁴ Можно сказать, что особенностью современного дискурса является «беспрерывное мелькание», «круговорот», «бегание туда-сюда», «суета», «разрастание», «разветвление», «бахтанение». Понятие «дискурс» выходит за пределы его лингвистического значения (как поля высказываний), ибо дискурс есть речь, погруженная в жизнь. Дискурс это единство лингвистических и внеязыковых феноменов. Слова (жесты, образы и пр.) в ситуации постмодерна —

¹⁴ Шарков Ф. И. Теория коммуникаций. М., 2004, с.45

операторы деятельности, отсюда в культуре доминируют дискурсивные практики. Дело не просто в рассказе, повествовании, но концентрации ряда правил, образцов, сценариев, мифопоэтических и психолингвистических структур, через которые осуществляются дискусивные практики в виде политики, искусства, морали и культуры в целом. В этом аспекте рассказы являются и моделями личности и образами мира. Именно поэтому рассказанные истории обосновывают и определяют реальность.

Если в эпоху модерна субъект господствовал над культурой, то теперь субъект погружен в текст. Точнее говоря эффект субъективности производится структурой текста (Ж. Деррида). Человек, рассматриваемый как субъект, выступает уже не повелителем, а производным от желаний и дискурсов.¹⁵ Дискурс — речь, погруженная в жизнь. Язык здесь вовсе не посредник между миром и человеком, а тотальность, которая потенцирует метафоры мира и образы человека. А жизнь? Это не витальный поток, а телесное существование, проявлением которого является желание. Телесный субъект погружен в тексты, а вовсе не парит над ними как субъект трансцендентальный. Именно «машина желания» эти тексты трансформирует, обыгрывает, сшивает, разрывает и пр., но не наделяет смыслом. Смыслы образуются в разрывах структур, значений, деструкции схем и нарративов как последствия конструирования или деконструкции. Они маргинальны и в это суть того, что они «след». Проблема творчества теперь заключается в поисках маргинальных смыслов и работе с самой действительностью, с телесностью и текстуальностью, с объектами и знаковыми системами.

¹⁵Харт К. Постмодернизм. — М.: 2006, с. 32

Искусство и арт-практика

Искусство в ситуации постмодерна обретает черты, которые являются нетрадиционными. Цель постклассического творчества не в разрушении в противовес позитивному созиданию, не в противопоставлении игры с цитатами серьезному мастерству, но в дистанцировании от любых оппозиций, свойственных прежнему искусству: значение/событие, история/вымысел, созидание/разрушение, содержание/форма, референтность/риторика, идея/слово, поэзия/проза. Произведение создается как технопоетическое изобретение, которое воплощает в себе все те особенности, которые присущи постсовременной культуре, ибо оно вписано в эту культуру и создается как ее артефакт. Перечень особенностей постклассической литературы приводит Ихаб Хассан:

- *Неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков.*
- *Фрагментарность и принцип монтажа.*
- *Устранение центров: сакральное, человек, логос, автор.*
- *Поверхностность, отсутствие символических и психологических глубин.*
- *Молчание, игра языка без Эго.*
- *Ирония, утверждающая плюралистическую вселенную.*
- *Смешение жанров высокого и низкого, стиливой синкретизм*
- *Театральность, работа на публику.*
- *Имманентность — срастание сознания с mass-media.*

Словом, искусство становится социокультурной реальностью, эстетикой жизнестроения, теряя свои границы, то есть условность. Классическая модель искусства гибнет в контексте культуры, вероятностной реальности. Это катастрофа одухотворенного искусства замещается арт-практикой, работой с объектами самой действительности.

Произведение литературы конструируется в процессе чтения, не имея содержательного фокуса повествования, и является игрой самостирающихся понятий и образов против смысла. Здесь важно движение по поверхности, наслаждение текстом. Пластическое искусство предполагает деконструкцию пространства — интерполяции, включение случайных элементов, разрушающих смысл, осуществление смещения, накладывания значений, создание немотивированных образов. Поэтому по отношению к классическому и модернистскому творчеству постмодерн характеризуется как анти-искусство. В ситуации постмодерна Ж. Лиотар выделяет особенности произведения:

- *нерепрезентативность, произведение ничего не обозначает;*
- *энтропия смысла — размытость, неясность, игра цитат, двусмысленности и парадоксы;*
- *деканонизация материала — игра самостирающихся понятий уничтожает семантические структуры, риторика письма подавляет семантику;*
- *радикальная ирония, карнавализация — осмеяние, которое осуществляется не ради получения значения, а ради осуществления игры, которая, меняя форму, изменяет и смысл;*

— *вымышленный дискурс, гибридизация — смешение и деиерархизация значений, когда всякий предмет речи равноправен с другими: оригинальное/банальное, святое/грешное и пр.; видение в хаосе, вымысел и игра возможностей, подменяющие мир.*



Ман Рей.
Венера на реставрации,
1939

Искусство как социальный институт

Понимание искусства в контексте культуры приводит мысли о его заданности не со стороны мастерства, особых качеств произведения (классика), и не со стороны неординарных свойств воображения и изысканного вкуса Гения (романтизм), а со стороны глобальной коммуникации. Отсюда утверждение: «все может быть искусством и каждый может создавать искусство».¹⁶

Причиной подобного понимания стало творчество дада еще в начале века. Тристан Тцара в *Манифесте Дада* (1918) провозгласил, что дада ничего не означает, ничего не хочет и выступает против любых принципов. Подобный нигилизм и стал впервые установкой анти-искусства, поскольку отвергал все, в том числе и культурный элитизм модернистов. В противовес условному искусству был выставлен объект промышленного производства, а потом и вообще готово сделанная вещь, *ready-made*, где отсутствовало мастерство и любые принципы автономного искусства. В середине XX века, с развитием масс-культы и постмодерна, объекты были втянуты в сферу культурно-художественного творчества и стали классикой авангарда. История, осуществив суд, поставила прежнюю модель искусства под вопрос. Возникла мысль о приоритете социокультурной обусловленности «творчества» над исполнением.

Социокультурными условиями возможности стать произведением являются, во-первых, акт со стороны художника, который готовую вещь выставля-

¹⁶ См.: Дики Д. *Определяя искусство* // Американская философия искусства. — Екатеринбург, 1997



Ман Рей. Подарок, 1921

ет для экспозиции в качестве претендента на статус произведения. Во-вторых, оценка публикой, особенно критиками — ‘миром искусства’ (Д. Дики). Если мнение художника и публики совпадает, предмету придается статус искусства. Важно также формирование позиции, с которой вещь понимается не в практическом значении, а совершенно незаинтересованно (Д. Вайенд). Далее в контексте культуры отдельная вещь получает смысл только в цепочке значений, как слово в предложении, где все элементы связаны воедино. Всякую картину или вещь следует рассматривать как принадлежащую серии работ, и даже будучи пустой, лишенной духовного содержания, подобная работа будет заполнена смыслом. Важно осознание значимости всех ее составляющих: «Текст, художественный или словесный, может претендовать на статус произведения искусства только в том случае, если в связи с ним возникают вопросы, на которые нельзя ответить, прибегнув к зрению или к психологии чувства, а, с другой стороны, когда для прочтения требуется умение читать текст как повествование».¹⁷

¹⁷ Данто А. *Язык, искусство и культура* // *Общество и культура*. Ч.2. — М., 1988

*Но на этот раз я не буду писать —
меня напишут. Я — оборот,
подлежащий вымарке и переделке.*

Райнер-Мария Рильке

Арт-практика в контексте культуры постмодерна

Во второй половине XX века осознается тот факт, что вещи, выставленные в 20-х годах дадаистами как эпатаж, в противовес традиционному пониманию искусства, втягиваются в систему художественной культуры и получают статус произведений. Это — готовые промышленные изделия, в которых нет ни традиционного мастерства, ни условности или образности, они не являются выражением переживаний художника и, по сути, не имеют никакого отношения к искусству. В противовес шедеврам классического искусства и шок-ценностям элитарного искусства выдвигаются анти-шедевры арт-практики. Арт-практика — некая презентация в противовес репрезентации — автономному, отграниченному от действительности произведению элитарного или классического искусства. В музыке это додекафония и алеаторика (музыкальная композиция с незакрепленным звуковым текстом). Это — акции, т. е. эпатажные, динамические и деструктивные акты, в которых акцент переносится с

результата деятельности на процесс, в частности перформансы и хэппенинги с парадоксальными действиями, жестами, мимикой, паузами. Также *ready-mades* — промышленно изготовленные предметы¹⁸, *objet trouvé* — оригинальные найденные объекты, ассамбляжи — трехмерные композиции, составленные из утилитарных предметов или обломков, аудиовизуальные объекты, гибриды — помесь разнородных, порой несовместимых элементов, инсталляции — отграниченные пространства, конструкции и пр.

Объекты арт-практики нерепрезентативны, то есть они ни чего не обозначают кроме них самих. Как же они приобретают статус искусства? Каковы особенности творчества — производства произведения в ситуации постмодерна? Отвечая на эти вопросы, мы вынуждены искать причины в контексте культуры, который обуславливает смысловую нагрузку произведения.

¹⁸ *Ready made*. Искусство «Ready made» // Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001

Коннотация

Прежде всего, благодаря неким социокультурным условиям или факторам вещи приобретают добавочный смысл, изначально в них отсутствующий. Это означивание именуется коннотацией. Коннотативные смыслы имеют несколько характеристик: во-первых, могут прикрепляться не только к знакам естественного языка, но и к материальным предметам практического назначения, которые становятся знаками-функциями¹⁹; во-вторых, эти смыслы латентны, никогда прямо не называются и могут либо актуализироваться, либо нет в сознании воспринимающего, ибо они зависимы от социокультурного контекста, кругозора и умения интерпретировать; в-третьих, легко «поселяясь» в любом знаке, они могут столь же легко исчезать в зависимости от исторического контекста; в-четвертых, эти смыслы диффузны, один материальный предмет или знак может иметь несколько коннотативных означаемых, и наоборот одному означаемому может соответствовать несколько денотативных знаков-носителей; в-пятых, они агрессивны, стремясь подавить и вытеснить знаки денотативной системы.

Наиболее эффективным условием коннотации является устранение означающего. Пустая форма, ничего не значащий объект буквально втягивает в себя смыслы, благодаря активности человеческого сознания, стремящегося все понять и обозначить. Например, выставление типовой вещи в контексте музея, среди глубокомысленных шедевров, перегруженных смыслом и

¹⁹ Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М., 2000, с. 267

созданных с помощью виртуозного мастерства, неизбежно вызывает множество вопросов у зрителя, в тезаурус искусства которого банальные объекты никак не укладываются. Истощение, нехватка смысла привлекает интеллект и становится навязчивым видением. Ж. Бодрийяр в книге *Соблазн* приводит яркий пример. Мальчик просит фею исполнить его желание. Фея соглашается, но ставит условие — не думать о лисьем хвосте. «Только-то и всего!» — радуется герой, ибо кажется, что условие совершенно несерьезное. Но, что происходит далее? Мальчик никак не может отделаться от мысли о хвосте. Он повсюду ему мерещится, превращается в навязчивую идею. Если бы фея поставила герою сложную проблему, вроде математического уравнения, он и думать бы о ней забыл. Но ничего не значащая вещь становится наваждением, от которого он и вовсе теряет вкус к жизни. Эта нелепая история показывает всю силу незначущего означающего. Человеческий дух неодолимо привораживается пустым местом, оставленным смыслом, поэтому банальный объект оказывается непонятен для восприятия, привыкшего читать, а не видеть. Все начинает вращаться вокруг того, что это слепое пятно означает. Визуальный образ провоцирует механизм письма и речи, объясняющий ситуацию в культуре. Вокруг пустой формы видимости складывается поле для интерпретации, возникают ассоциации и коннотации чтения. Можно сказать, что стертая форма, нулевое означающее становится исходным основанием вторичного смыслообразования, вещь погружается в туманно-зыбкий сгусток ассоциаций, обусловленных контекстом культуры.

Обратимся к известным работам Марселя Дюшана *Колесо* и *Писуар-фонтан* с тем, чтобы вскрыть ал-

люзии и смещения смысла по отношению к традиционной культуре и общественному вкусу.

Представленные *ready-mades* обретают следующий смысл за счет нигилирования искусства, десимволизации объекта: 1) Велосипедное колесо, в котором отсутствует условность и мастерство, а тем более выражение переживания выступает как анти-искусство, оно противостоит классической модели репрезентации в целом; 2) Будучи выставлено в музее оно теряет свою утилитарную функцию и становится чистой формой. Десимволизированный объект оказывается тем отсутствием центрального значения, симулякр (Бодрийяр), пустой формой, которая заполняется вопросами и, тем самым, получает виртуальный статус. 3) В контексте творчества Дюшана Колесо становится ироническим жестом. Ярко выражен он в *Джоконде с*



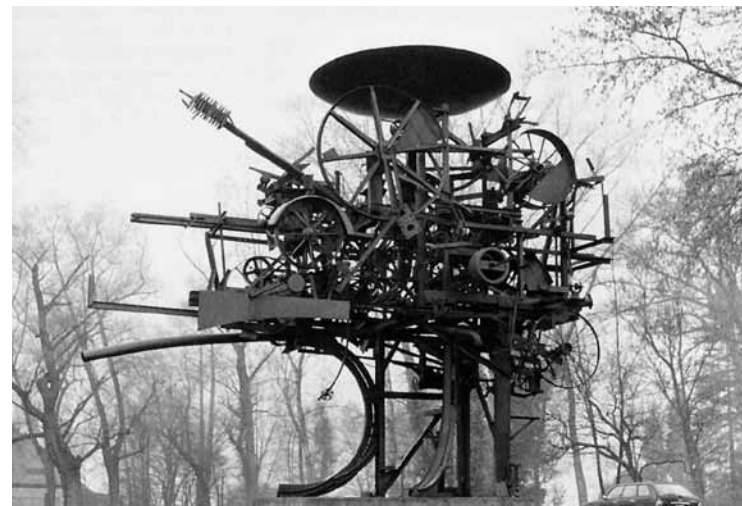
Марсель Дюшан. Фонтан, 1917



Марсель Дюшан. Колесо, 1913

усами и Фонтане как пощечина общественному вкусу, культурному элитизму, умаляя высокого содержания и изысканную форму классических шедевров. Антишедевры Дюшана выражают протест против убожества, серьезности и артистического чванства. 4) Ирония Дюшана не романтическое возвышение над миром, но преодоление субъективизма, ибо козлом отпущения оказывается мещанский 'здравый смысл'. Дюшан писал: «Моя ирония — это ирония безразличия. Это метаирония». 5) Готовый предмет не имеет фиктивного, наркотического элемента, уводящего от действительности, это сама действительность. 6) Наконец оптовая, банальная вещь, лишенная уникальности, говорит об объективности и онтологическом статусе 'искусства'. Поэтический смысл придается вещи благодаря ироническому отрицанию: анти-искусству, нефункциональности, непрактичности (чистой форме), пародированию идеала красоты, нерепрезентативности.

Эволюция объектов арт-практики идет в направлении деконструкции общих мест, банальностей, стертых значений и создания объектов провокации. Сюрреализм создает объект неординарный, противоречащий привычному порядку вещей — «обже труве». Наконец поп-арт осваивает и начинает обыгрывать имиджи и стереотипы рекламы и массовой культуры. Постмодерн усваивает онтологический опыт и использует коллаж, монтаж. Коллаж — это не создание образа, но конструирование самой действительности, взятой в аспекте ее возможностей. Быть может, растет опыт авангарда: «реди-мейд» + «обже труве» + имидж масс медиа = инсталляция. Художники создают инсталляции, конструкции, квази-объекты, демонстрации, анти-дизайн пронизанные внутренней иронией, то есть



Жан Тэнгли. Эврика, 1964

вероятностные объекты с невозможным центральным смыслом, с призраком смерти. Показательны инсталляции Жана Тэнгли, Иозефа Бойса, Гюнтера Юккера, мерц-скульптуры Курта Швиттерса. Разрушаемые общезначимые представления замещаются изобретениями, обретающими маргинальные коннотации.

Интертекстуальность

Художники постмодерна много цитируют, ибо кажется все уже сказано и мы можем лишь повторять прошлое. Когда искусство мыслится полностью погруженным в культуру, а история и общество воспринимается как то, что может быть прочитано как текст, тогда возникает такое качество произведения как интертекстуальность. Автор, текст и читатель превращаются в «бесконечное поле для игры письма» (Л. Перрон-Муазес). Каждое произведение является новой тканью, сотканной из старых цитат, ибо в нем присутствуют тексты предшествующей и современной культуры: обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом, в его плоть бессознательно входят анонимные формулы и автоматические цитаты, даваемые без кавычек (Р. Барт). Литературный текст превращается в палимпсест (греч *palimpseston* — вновь соскобленный) — многослойный текст, под новым слоем просматриваются фрагменты старых текстов.

Отсюда в литературе постмодерна, мы можем увидеть новый подход к конструированию художественного текста. Так в романе Д. Фаулза *Любовница французского лейтенанта* сочетаются стиль ретро и банальная любовная фабула. Персонажи помещаются в викторианскую эпоху. Но историческая правда его не интересует, здесь нет исторических персонажей и реальных событий. Реальность викторианской эпохи вымышлена, моделируется социокультурная система — культ Респектабельности, Условности, Добродетели — репрессивная по отношению к личности. В духе критики логоцентризма, эта реальность ставит страсть (телесное начало) вне закона. Развязка осуществляется

по 'логике' возможностей. Три варианта финала равно возможны и равно обманны: викторианский, когда долг побеждает любовь, беллетристический со счастливым концом и экзистенциальный с холодом одиночества.

Интертекстуальность порождает то, что называется радикальной иронией. Романы наполняет занимательность, карнавализация, интеллектуальная игра, ситуации чреваты черным юмором. Роман У. Эко *Имя розы* (1983) напоминает оперу-буфф с острым детективным сюжетом, в котором развлекательность и банальность сочетаются с глубокой и пародийной рефлексией как средневековой культурной ситуации, так и детективного клише массовой культуры. Определяющим для данного романа является понимание, что, во-первых, сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов и, во-вторых, что в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах. Роман, является одновременно и неконформистским и проблемным, занимательным. В отличие от модернизма, негативно относящегося к классической традиции, ирония постмодерна является обыгрыванием прошлого: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить — иронично, без наивности... Ирония метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому, если в системе авангарда для того кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимать ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство иронического творчества... здесь для понимания текста требуется не отрицание сказанного, а его ироническое переосмысле-

ние». В романе чисто детективная позиция дополняется экзегетикой: события толкуются как осуществление пророчеств Апокалипсиса. Универсальный лабиринт 'библиотека' разворачивается в символическую цепочку лабиринт — сад — Рай — Мир — Книга — зеркало с искусно вкрапленными аллюзиями.

Объясняя феномен постмодерна через понятие игры, Умберто Эко пишет, что позиция писателя напоминает положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что знает, что она понимает, что подобные фразы — клише, романские банальности. Однако выход есть. Он должен



Джулио Паолини.
Три грации, 1978

Джордж Сегал.
Кинозритель, 1967



сказать: «По выражению розовых романистов — люблю тебя безумно». Через текст. Он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирается довести. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, от чего уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии. Также постмодерн в целом пользуется стереотипами, но не принимает их всерьез, скользя по поверхности.

Иногда интертекстуальность предстает как совокупность вложенных историй — рассказов в рассказах в рассказах. Ярким примером является роман Д. Барта *Химера*, подоплекой которого послужила восточная сказка *1001 ночь*. Перекличка текстов и влияний историй образует химерическую литературную конструкцию. Рассказ ведется от лица сестры главной героини — Дуньязады. Речь идет о ситуации развлечения рассказами Шахразадой царя Шахрияра, с целью устранения угрозы смерти. Но истории Тысячи и одной ночи сама Шахразада придумать не в силах. Подсказывает истории джин, который, в свою очередь, черпает их из книги «1001 ночь». Так о каком же рассказе ведется речь, если одна история апеллирует к другой и т. д.? Где, собственно, подлинная реальность? Реальность заменена текстом в текстах, т. е. интертекстуальностью, а подлинным отношением является отношение между читателем и неназванным рассказчиком истории Шахразады. Почему так привлекают нас подобные пирамиды вложенных историй? То ли потому, что метафизически нарушают наш покой, когда каждая следующая отсылает к наружной рамке

(Х. Борхес), то ли потому что общий смысл историй является отголоском глубокой лингвистической структуры (Ц. Тодоров). То ли они завораживают синтаксическим отступлением и возвращением, вращением темы и вариаций (Д. Барт). В любом случае мы имеем некую метаязыковую игру, «вторичной литературы», побуждающую искать смысл в лабиринте текстов и ощущать ироническую игру.

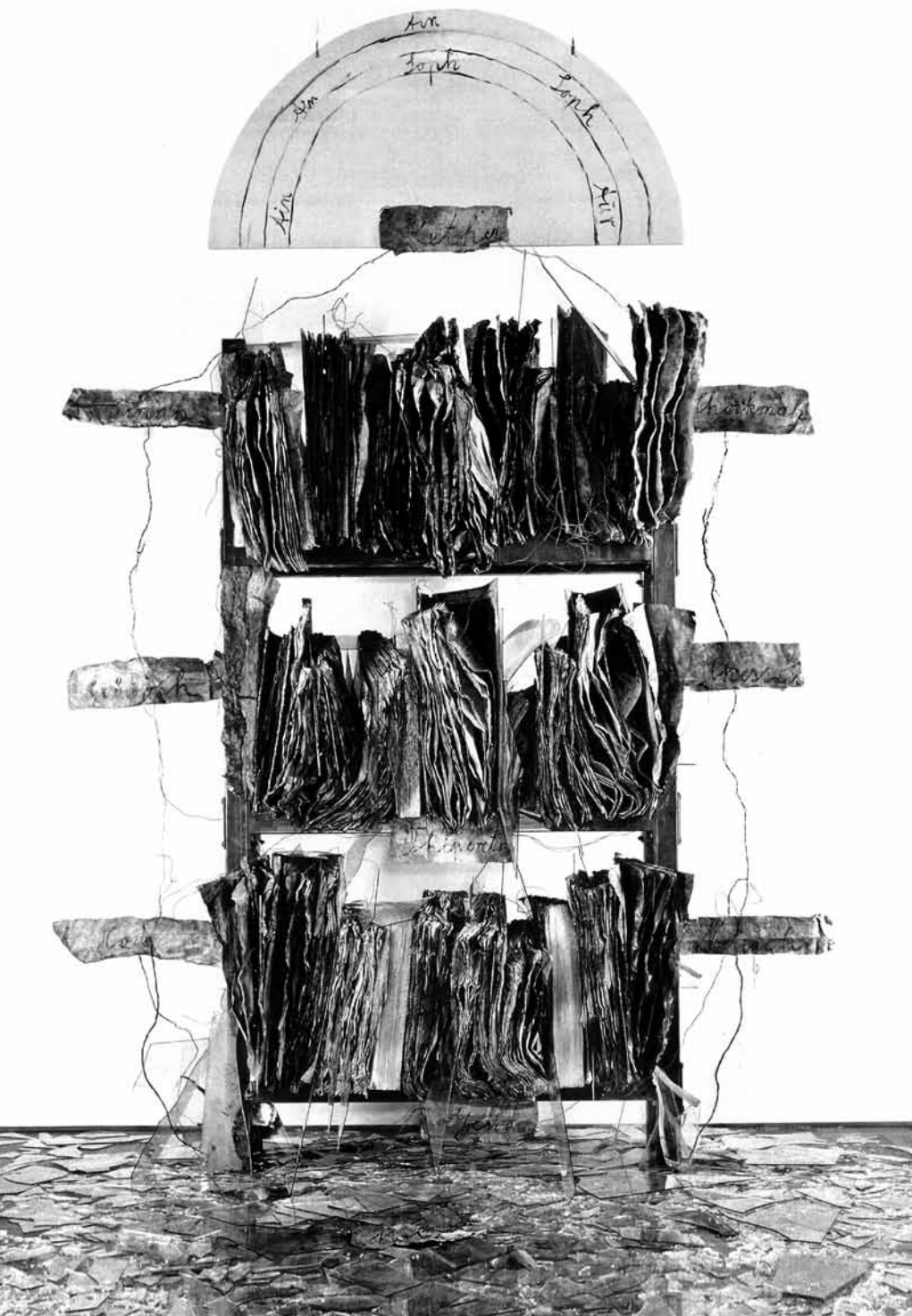
Роман постмодерна характеризуется поэтикой отсутствия — творческим жестом самоустранения автора, сведения его к тексту, повседневной жизни, анонимной душе, наполненной собственными опровержениями. Наиболее адекватной формой состояния бытия становится внерациональная словесная текучесть, в которой процесс интерпретации, раскрытия истинного смысла бесконечен (Г. Гадамер).

Рассматривая суть постклассического искусства как интертекстуальности, стоит обратить внимание еще на одну сторону творчества — создание лабиринта возможностей.

Ризома

Если прежнее искусство опиралось на закономерность, будь то логос, роковая страсть или ход жизни, то постсовременное производство текста само творит события, возможности, знаки и предметы жизни. Энтропия или хаос образуют лабиринт движения желания, мысли или действия персонажа. Лабиринт — символ постмодернистского менталитета порождает энтропию смысла произведения. Спутанный и изменчивый лабиринт, с пересекающимися и несистематическими связями, подобный корневой системе дерева, получил название ризомы. Если вспомнить, что культура трактуется как текст, то понятно, что жизнь производна от текста и письма. Как писал Л. Витгенштейн: «Наш язык можно рассматривать как старинный город: лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и все это окружено множеством новых районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами... Представить себе какой-нибудь язык — значит представить некоторую форму жизни». Ризома — современная форма лабиринта, выражающая многообразие, изменчивость, плюрализм жизни.

Примером ризомы создаваемой в искусстве является хаос или беспорядок, в который погружены персонажи. В романе Дж. П. Донливи *Рыжий* необузданный герой — студент Себастьян Дэнджерфилд ведет жизнь совершенно выпадающую из требований буржуазного общества — плотские утехы, пьянство и хулиганские выходки. Его действия оскорбляют нравы и устои добропорядочной жизни, пропагандируемые в библии счастья — журналах о бизнесе — методиче-



ский труд в офисе, аккуратность, дисциплина, отдых в клубе с достойными людьми, достаток и кредитоспособность, любовь в семье. Эти ценности остаются для Рыжего всего лишь возможностью, о которой можно помечтать. Фантазируя, он чувствует себя рожденным для бизнеса и готов обрести достоинство в деле. Но у него нет сил впрячься в воздел и тянуть лямку со всеми, он не способен взять власть над вожделием и приспособиться к размеренной семейной жизни. И потому его жизнь это беспорядочные связи, маленькие радости и удовольствия, похоть и безделье, пьянство и хулиганство, а нищета и долги — пример для тех, кто начинает жить. Он скрывается от кредиторов и устраивает дебоши в барах, бродяжничает, терпит лишения и ощущает себя туристом среди окон квартир — фрагментов достойной жизни. Эта бесполезная, порой бессмысленная жизнь отнюдь не является следствием роковой неизбежности социальных низов или сознания рокового влечения к смерти. Мир представляет множество возможностей — можно стать бизнесменом или авантюристом, бродягой или семьянином, обзавестись квартирой или болтаться по барам и борделям. Суть в том, что выбор ничего не решает. Отсюда и чувство никчемности своего существования. Иногда в его сердце слышится музыка — беззвучная погребальная песнь, иногда его охватывает страх и отчаяние. Печаль в сердце и отвратительный бедлам на улицах, грязь в квартирах и неустроенность, общение с циником и нигилистом Кеннетом О'Кифи все это и рождает 'черный юмор' по отношению к ценностям буржуазной морали, вере, добропорядочной повседневной жизни. Однако,

Слева: Ансельм Кифер. Верховная жрица, 200 книг, 1990

невзирая на жизненный кризис, герой сохраняет ощущение радости жизни. Не случайно глава 21 иносказательно заканчивается душевным подъемом:

*Вынесете мертвецов
Прочь.
И пусть играет
Музыка.*

Стратегией поведения в хаосе мира становится жизнерадостный нигилизм, который сквозит не только в суждениях, ненормативной лексике или оскорблениях, но хаотическом образе жизни, хулиганстве и вожделениях героя. Но он не безобиден по отношению к публике. 'Черный юмор' возникает тогда, когда есть реакция окружающих. Если на выходку героя следует реакция агрессивная, то возникает скандал, зачастую заканчивающийся дракой. Но хулиганское поведение имеет целью не столько разозлить окружающих, сколько привлечь к себе внимание. Когда же правила игры принимаются публикой, 'черный юмор' переходит в жизнерадостное веселье. Все зависит от изменчивой ситуации, случайностей, стечения обстоятельств и настроений окружающих, словом от лабиринта повседневности.

Роман В. Набокова *Бледный огонь* является не только образцом произведения со структурой ризомы, но и требует для своего анализа применения 'мягкой', многослойной эстетики, способной описать 'следы' стираемого эстетического содержания. Поскольку произведение переплетается с миром, онтологическая эстетика ставит вопросы: что такое реальность и каково ее строение? Как существует повседневность в вымыш-

ленном дискурсе, поэтическом тексте? Упорядочен ли мир и каково течение смысла в его структуре? Основной вопрос не о идее, а о строении эстетической реальности и смещении смысла, о правилах игры.

Чтение романа В. Набокова предполагает последовательное разыгрывание смысла, которое задано тектоникой взаимовлияний: эпиграф ↔ введение ↔ поэма ↔ комментарий ↔ указатель.²⁰ Поскольку комментарий становится контекстом поэмы, постольку обнаруживается ее отличие от модернистского 'потока сознания'. Так романы Д. Джойса отнесены к историко-мифологической реальности, а произведение Набокова к обыденному контексту. Роман Набокова разворачивается в вымышленном дискурсе. История, рассказанная в комментарии, дается под видом повседневности, но включает в себя множество вариантов для поэтического вымысла. Реальность строится не по законам логической или моральной необходимости, а превращается в лабиринт проигрываемых возможностей. Создание ментального лабиринта не подразумевает обреченности как у Ф. Кафки, Г. Лавкрафта, А. Роб-Грийе, но увлекает читателя ощущением неясности, незавершенности мысли в процессе разворачивания текста. Сознание читателя проигрывает возможные смысловые варианты, постоянно находясь в состоянии вопрошания. Подобное приключение сознания в рамках вероятностной модели мира дается в рассказе Х. Борхеса *Сад расходящихся тропок*.

Архитектоника рифмованной жизни предполагает игру текста против смысла — центральной идеи или эмоционального лейтмотива. Структура реально-

²⁰См.: Руднев В. *Словарь культуры XX века*. — М., 2009 с.52–54

сти задана метафорой отражений света — солнца, луны и моря, возникшей в результате впечатлений не от ночного моря, а от текста — фрагмента поэмы В. Шекспира *Тимон Афинский*. Наименование романа Набокова *Palefire* отсылает к отрывку:

*Луна нахалка и воровка тоже:
Свой бледный свет крадет она у солнца.*
(пер. П. Мелковой)

Отсюда возникает загадочная «Зембла», что производно от *Semberland* — страны отражений или подобий.

Сюжетным коррелятом метафоры отражений, отсветов, отблесков бледного пламени является структура взаимоотношений персонажей: К — Кинбот, король = рефлексивное Я, Ш — Шейд, тень = творческое Я, Г — Градус, судьба = обозначение развития процесса письма (творчества) от начала к смерти, завершению поэмы и жизни. Архитектоника романа напоминает зеркальные миры «Творимой легенды» Ф. Сологуба, но отличается от них текучестью, это реальность Протея. Лабиринтное построение интригует читателя, составляя его последовательно разгадывать загадки: к чему дан зигзаг мысли в эпиграфе? Что проясняет анализ творческого комбинирования во введении? В чем суть вопросов о смерти, красоте, творчестве в поэме? К чему ведут раздробленные сюжетные линии комментария? Нужны ли перечни указателя? Результатом поиска смысла обыденным рассудком «по привычке» становится занимательность. Однако теоретическое движение мысли иное — это вопрос о структуре игры и смещении смысла.

Поэма — отзвук повседневности, а обыденность — комментарий к поэме, это взаимное отражение разрушает традиционную романную форму. Смысл взаимно разоблачается, смещается, играет. Поскольку в повседневность вводятся двусмысленные, неопределенные и иллюзорные составляющие, постольку происходит размывание устоявшейся оппозиции действительность/вымысел. Стираются эстетические понятия 'прекрасное', 'трагическое', 'комическое'. Прекрасное это прежде всего удовольствие от чтения текста, его занимательность, комическое и трагическое выступают под видом иронии судьбы. Ритмико-мелодическая гармония поэмы замкнута на хаотически-фрагментарный комментарий, в игре фантазии-в-мире остается лишь наслаждаться текстом. Ощущение трагической гибели персонажей разрушается итоговым осознанием их действий как игры сознания-бытия. Отголоском комического остается пародия — пластический акт деформации реальности, позволяющий в зазоре реального и утрированного увидеть ткань бытия, паутину смысла. Пасьянс следов и фрагментов делает неопределенной диалектику формы и содержания, так как за поэтической формой открывается подвижная игровая структура, рассеивающая фундаментальный смысл. Деконструкция становится процессом обновления реальности. Но это не хаотическая мешанина всего от повседневных мелочей до высоких идей, а установление игры по одним правилам. Реальность различается в указателе, где как в информатике определяется место каждого явления в мире, проясняются параллели, шифры, аллюзии, маски персонажей. Указатель — это план, позволяющий двигаться в лабиринте поэмы.

В игре отражений конструируется и деконструируется виртуальный мир: зигзаг «потока сознания»

в эпиграфе — принципы построения реальности во введении — поэтическое осмысление проблем бытия в поэме — вымысливание обыденной жизни и разборка ее следов в поэтическом образе в комментарии — различение составляющих в указателе. Стирание эстетического смысла, субъективизма фиксируется следами:

грустное — Я свиристель, я тень, убитый
влет...;

жажда наслаждения — Как отыскать в удушьи и в тумане
янтарный нежный шар,
Страну Желаний...;

пародия — Люблю пародию, ведь тут
Последний остроумия приют.

Итак, лабиринт текста, цитат может быть образован совокупностью вложенных историй, многослойной структурой романа, или конструированием текучей и изменчивой повседневности, обуславливающие занимательность и неопределенность смысла, радикальную иронию и черный юмор. Контекст культуры в ситуации постмодерна с необходимостью обуславливает коннотацию и размытый смысл конструкции, будь то предмет или текст, обретает конкретное звучание в общественном сознании.

Очаг смысла

Чем движим рассказ? Желанием, которое преодолевает запреты культуры: «Желание атакует предстоящий ему запрет. Естественно, что запрет на желание (присвоить объект) приводит к замещению объекта образом желаемого — к Вымыслу. Запрет в данном случае играет роль закона, который нельзя нарушать... но он нарушается, чтобы тут же быть восстановленным. Это не значит, что какое-то желание удовлетворяется, это значит, напротив, что ему предлагает фиктивное удовлетворение в качестве *fictio*».²¹ Желание укоренено в теле, которое, в свою очередь есть «очаг смысла» (М. Мерло-Понти). Тело как источник смысла, заставляет искусство не только работать с текстами, но и с телом. Искусство стремиться заглянуть за грань символического, аура которого покрывает тело.

Тело человека, также как и плоть мира, покрыты знаками. Человек постоянно играет роли и исполняет функции, предписанные обществом, человек представляет свой «образ Я» другому человеку в определенном свете, символически. Обнаженное тело, Нью классического искусства — это идеальное, канонизированное тело, оформленное по законам красоты. Стремление искусства добраться до голого тела, используя различные изобразительные техники, приводит лишь к репрезентации страсти в сфере «эстетической реальности». Живое тело остается недостижимым пределом, закрытым образно-символическими значениями. Даже фотография обнаженного тела остается иллюзией

²¹ Подорога В. Культура и реальность. Заметки на полях // Массовая культура: Современные западные исследования. М., 2005, с. 314

as ifness. В отличие от тела-объекта тело канонизированное играет роль идеального тела, внечувственного и бессмертного.²²

Как же заглянуть за грань символического? Стремясь решить этот вопрос, художник постмодерна обращает внимание на телесные практики — еду, секс, обоняние, осязание и на разрывы означающих, позволяющие презентовать тело как плоть. Например, для человека, который испытывает боль, все перестает значить — ни его социальный статус, ни его семейные роли, ни его знания, ни его собственность, все теряет значение для страдающего. Боль разрывает символическое. Другим примером может быть телесная артикуляция: «достаточно кинематографу записать человеческую речь с очень близкого расстояния, позволить ощутить дыхание, трещинки, мягкую неровность человеческих губ, само присутствие человеческого лица во всей его материальности, телесности..., чтобы означаемое немедленно сгнуло где-то в бесконечной дали, а в уши мне бросилось, так сказать, звучание всей анонимной плоти актера: что-то подрагивает, покалывает, ласкает, поглаживает, пощипывает — что-то наслаждается».²³ Тело за гранью символического бесконтрольно, иррационально, неопишимо, оно теряет габитус оперативной деятельности — это боль, смерть, сексуальность, безумие, словом «тело без органов».

Эстетическая регрессия искусства на край дискурса открывает тело как непристойное и отвратительное, ибо оно не структурировано канонами красоты и само искусство делает плотью, стремящейся противосто-

²²Подорога В. Полное и рассеченное // Психология телесности между душой и телом. — М., 2005, с. 71

²³Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994, с. 518

стоять тотальности знака: «Отвратительное — это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил... отвращение безнравственно... Отвращение сохраняет в себе архаическую мглу, где теряются контуры означаемого и где проявляется лишь неуловимый аффект. Отвращение обозначает нам пределы человеческого мира».²⁴

Так или иначе, тема болезни и смерти является одной из ключевых в ситуации постмодерна. Это работы Марины Абаканович *Балканское барокко*, Гюнтера Юккера *Пепельный человек*, Эда Кинхольца *Государственная больница* и др. Такое направление искусства постмодерна как *feministic gay* стремится преодолеть гламурный женский образ, созданный рекламой и массовой культурой. Желанный женский образ сконструирован в *mass-media* мужским взглядом для символического удовлетворения мужского желания. Поэтому Сидни Шерман, Сара Лукас, Кики Смит, Джуди Чикаго стремятся разорвать сложившийся символический порядок и презентовать женское тело как источник ужаса. Протезы, накладки, жидкие субстанции тела предстают дезинтеграцией модных серий, пародией на эротику, порнографию и рекламу. Отвратительное женское тело становится означающим для бесформенной пульсации страсти.²⁵

Рассмотрим желание (телесность) обрести эмоциональный смысл (удовлетворение) через текстуальность (письмо) на примере кинофильма Михаэля Ханеке *Пианистка*. Главная героиня сорокалетняя женщина,

²⁴Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. — СПб., 2003, с. 39, 45

²⁵Андреева Е. Синди Шерман: Бытие в пустоте глагола «быть» // Андреева Е. Все и Ничто: Символические фигуры в культуре XX века. — СПб., 2004, с. 325–362

проживающая с матерью, находится от матери в полной зависимости и лишена личной жизни. Она преподает музыку эпохи романтизма, Шумана и Шуберта и, следовательно, интеллектуально живет возвышенными страстями и сладострастными чувствами. Выступая в роли преподавателя или в роли дочери или под масками других социальных функций, героиня лишена телесно-чувственной жизни. Разрывы символического в фильме передаются эпизодами боли – описание ранения пальцев, а, в конце фильма ранением собственного тела, выражающим жажду телесных ощущений. Между героиней и ее учеником возникает симпатия, готовая перейти в любовные отношения. В ответ на признание в любви героиня фильма пишет письмо, в котором дается перечень тех действий, являющихся знаками удовлетворенного сексуального желания. Любовь в этот перечень не входит, ибо сексуальное желание удовлетворяет не она. Однако желание героини, подавленное обязанностями и суетой прожитых лет, не терпит отлагательства, в результате чего она обращается к молодому человеку с письмом, в котором излагает свои сексуальные потребности вполне откровенно на языке порнографической продукции. Описание сексуальных сцен, лишенных какой-либо духовности, остается отчужденным перечнем сексуальных процедур машины желания и пугает ученика.

Зачем писать письмо, если можно сказать словами о своем намерении? Почему невозможно сдерживать желание под флером любви, поэтическими фигурами влюбленности? Фильм демонстрирует попытку героини удовлетворить желание в действительности. Ей как бы чужды романтические чувства и хочется лишь удовольствия. Если для модернизма, построенного на

понятии запрета, стимулирующего влечение, удовлетворение носит характер сублимации, то для постмодернизма влечение есть голое желание, которое разрывает символическое. Само тело как источник боли и наслаждения – это «машина желания» (Ж. Делез) без цели и смысла, ищущая своего удовлетворения. Речь идет также не о романтической страсти «целиком воплощаемой реализации любви, на которую ей самой оставалось бы только сетовать, а как честное признание того, чем обязана любовь символу, и того, что в любви принадлежит слову».²⁶

Однако желания буквально вращаются в символическом поле человеческих отношений, направляя жизнь индивидов и преобразовывая ее. Чтобы удовлетворить желание ему надо придать смысл, а это возможно только через текст, способ фиксации смысла. Вымысел может компенсировать желание и придать ему смысл любви. Но желание в тексте письма реализуется без вымысла, не сдерживаемо каким-либо запретом. Вопрос состоит не в том, зачем говорить, но в том, что мы вынуждены писать. Желание оказывается заключенным в символическом, в языке (Ж. Лакан). Желание обретает в тексте смысл, но не может быть компенсировано. Письмо придает смысл голому желанию, делая его личностным, интимным, но, будучи написано, не дает удовлетворения, поэтому, что скомбинировано из типовых порно-видео следов. Отчужденное телесное желание выглядит как безумие по отношению к человеческим представлениям о любви, оно вызывает шок на фоне романтической духовности. А потому в реальности выхолощенное желание может вылиться

²⁶ Лакан Ж. *Функция и поле речи и языка в психоанализе*. М., 1995, с.34

лишь в насилие. Желание, опосредованное текстом о сексуальности, — пустой знак, отчужденный образ, стирающий любовь с ее романтическими глубинами. Остается только ранить себя, чтобы хоть как-то ощутить жизнь своего тела.

Классическое искусство целостно выражает проблемы культуры, выступает в единстве с миром. Элитарное искусство противопоставляет себя культуре, становясь автономной реальностью «искусства для искусства». Наконец постмодернистское искусство вообще отказывается от традиционного понимания своей природы и презентует себя в культурных текстах. Поэтому дефиниция искусства, в конечном итоге зависит как от его понимания самого по себе, так и от пони-



Мерет Оппенгейм. меховой завтрак, 1936



*Сезар.
Палец, 1976
Район Парижа
La Defence*



Клаус Ольденбург. Мягкий туалет, 1966

мания культуры (как системы ценностей, духовности личности или текста), так и от трактовки отношения искусства и культуры. Сама по себе дефиниция важна для художника лишь в том смысле, что способствует формированию творческого кредо, особенностей конструирования формы, переживания или подражания действительности, специфики создания произведения будь то акцент на подражании и репрезентации, выражении или активности гения, письме и цитировании.

ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА В СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА НЕ В АКЦЕНТИРОВАНИИ СВОЙСТВ ОБЪЕКТА-ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЛИ СПОСОБНОСТЕЙ СУБЪЕКТА-ХУДОЖНИКА, НО В ТОМ, ПРИ КАКИХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ ВОЗМОЖНО ИСКУССТВО. В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ — ЭТО ВОПРОС ВОЗМОЖНОСТИ БЫТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ОСНОВНАЯ СТРАТЕГИЯ ПУБЛИКИ — НЕ ПОНИМАНИЕ ТЕКСТА ИЛИ РЕДИМЕЙД, НО ЕГО «ОЗНАЧИВАНИЕ» (Ю. КРИСТЕВА).

Справа: Мэризоля. Любовь, 1962



Заключение I, в котором содержатся некоторые выводы

Подводя итоги можно сделать несколько выводов. Классическое искусство целостно выражает проблемы культуры, выступает в единстве с миром. Искусство является реальностью особого рода, отграниченной от социальной действительности и являющейся квинтэссенцией духа. Создаваемые художником шедевры отличаются высоким мастерством, образность и содержательность. В классическом искусстве доминирует стремление к стилю и гармонии. Начиная с романтизма складывается неклассическое искусство, которое получает название «элитарного» в силу отстранения от проблем социальной действительности. Стремление встать по ту сторону добра и зла приводит к замыканию искусства в сфере эстетизма и приватной мифологии. Все открытия периода декаданса и модернизма делаются в глубинах субъективности, создаются мифы о душе. Интимные откровения художника завораживают, удивляют, провоцируют публику. Конструируемые автором шок-ценности отличаются виртуозным мастерством, образность, игра. В неклассическом искусстве превалирует эстетизация безобразного. Наконец в ситуации постмодерна постклассическое творчество открывает поле инноваций, становясь эстетикой жизнестроения. Эти «виртуальные» конструкции отличаются репрезентативностью, отсутствием мастерства и трансгрессия стиля, неопределенность содержания, которое понимается лишь в контексте культуры. Эти тексты и объекты — отголоски других текстов или цитат. Они наделяются смыслом публикой, общественное сознание которой

включает следы прежних эстетических воззрений. В плену соблазна мы скользим по поверхности культуры, гонясь за новизной и инновациями. Важно то, что понимание того или иного периода искусства требует соответствующих мерок и установок. Существенные черты классики вряд ли можно понять опираясь на трактовку искусства как предмета, вызывающего шок. Зато эта теория хорошо объясняет модернизм, подоплекой которого выступает не реальность, а игра воображения. И, наоборот, теория мимесиса никак не подходит для объяснения модернизма или постмодернизма, но прекрасно интерпретирует содержательность классического искусства.



Диего Родригес Веласкес. Венера с зеркалом, 1648

Заключение II, в котором снова возникает проблема

Искусство как проблема эстетики — это целый спектр дефиниций, концепций, подходов и аспектов исследования. Теории позволяют глубже уяснить те или иные стороны искусства, доминирующие на определенном историческом этапе. Вся беда в том, что эстетику как науку волнует истина, а не смысл. Традиционные теории, такие как концепция мимесиса опираются на историческое понимание предмета искусства и эволюционируют во многом в зависимости от изменения картины мира. Но они все меньше могут объяснить, когда искусство становится обособленным видом деятельности в культуре, обслуживаемом критиками, экспертами или кураторами. Однако возникают другие — спекулятивные теории, которые являются следствием логических умозаключений и отображают суть философской доктрины. Они напрямую зависят от понимания субъекта или объективного духа. В таком случае искусство трактуется как фрагмент доктрины, а история искусства укладывается в прокрустово ложе метода (Гегель) или не учитывается вовсе (Кант). Самое удивительное то, что «надуманные» трактовки вроде понимания искусства как единства содержания и формы (Гегель) или чистой формы и бескорыстного любования (Кант, Шопенгауэр) оказываются действенными инструментами в последующем эстетическом анализе искусства. То ли мы видим в искусстве то, чего в нем нет и быть не может, ибо шоры прежних доктрин закрывают живое искусство, то ли самые отвлеченные спекуляции оказываются самыми правдоподобными?

Арман.
Торс, 1966



Во всяком случае они продолжают служить инструментом познания искусства.

По мере развития философской эстетики все большее значение начинает играть понимание трансцендентального субъекта, затем его сопряженности с миром, затем акцент переносится на культуру и условия коммуникации и т. д. Наконец осмысление искусства осуществляется с позиции определенной методологии, скажем с точки зрения прагматизма — это утонченная форма опыта (Д. Дьюи), а с позиции марксизма — форма отражения действительности; под углом зрения позитивизма — передача информации в иконических знаках (А. Моль), а под призмой неорационализма — образное осмысление стихий бытия — огня, воды, воздуха и земли (Г. Башляр) и т. д. и т. п. Самое удивительное, что в живом предмете, собственно искусстве все эти

моменты можно вычленишь. Но, не служит ли искусство обоснованием самой доктрины? Ведь как особое поле человеческого бытия, где все есть и все возможно, оно позволяет обосновать все что угодно. Так что же происходит в эстетике — анализируется искусство с помощью специального инструмента (метод и методология), или демонстрируются возможности философского подхода, или же интерес к искусству служит обоснованием самой доктрины? Несомненно, что обоснование философии через искусство возможно, примером чему является литературный экзистенциализм Ж.-П. Сартра, А. Камю, А. Мальро. Но эти «демонстрации» приводят, одновременно, к творчеству новых произведений, созданию самого искусства.

Речь идет вовсе не о постановке традиционной проблемы «искусство и философия», но о том, что мы можем знать об искусстве в рамках философии. Не являются ли все эти подходы, эксплицируемые на художественную реальность, философией фикции? Особенно если вопрос о том что или как возможно искусство непосредственно зависит от понимания субъекта. Или что-то в этом есть? Но что?

Можно, конечно, анализировать искусство и с точки зрения семиологии, психоанализа, структурализма, постструктурализма и тогда мы останемся в стороне от проблемы субъекта. Мы увидим в искусстве знаковые системы или комплексы неполноценности, структуры языка или диаграммы желания. Наше знание возрастет, наша терминология обогатится. Но порой за отдельными моментами исчезает сам предмет. Насколько мы становимся ближе к объяснению искусства, по сравнению традиционной трактовкой его как *poiesis*, *mimesis*, *techne* (Аристотель)?



Эгон Шиле. Отдыхающая с длинными волосами, фрагмент, 1918

В результате мы можем сказать, что не узнали ничего нового. Скорее мы движемся в своем познании от проблемы к проблеме. Вопрос, который был сформулирован в начале в зачаточном виде, превратился в лабиринт вопросов и проблема оказалась поставлена на новом уровне.

Заключение III..., в котором ничего не заключается

Сделав столь тяжеловесные выводы, мы должны заметить, что главный вопрос «Что такое искусство?» так и остался вопросом, претерпев виток рассуждений. Видимо искусство напоминает человека, которому Сфинкс задает вопрос о нем самом. Отвечая на вопрос об искусстве, мы постоянно возвращаемся к себе самим.

Мы можем сказать, что искусство наполняет нашу жизнь, каждый день, принося в нее праздник. Оно несет наслаждение и удивляет, требует размышлений и компенсирует нереализованные желания, очищает душу и отвлекает от рутины повседневности, развлекает или драматизирует, пробуждает высокие цели или вызывает чувство отвращения. Но иногда оно заставляет задуматься над фундаментальными вопросами о смысле жизни и счастье, любви и ненависти, добре и зле. Искусство открывает нам тайны снов и тенденции жизни общества, интимные тайны личности и философскую мудрость, оно может выразить мистические откровения или фантастические грезы, надежды и чаяния, невозможное или повседневное. Быть может, оно помогает решить наши жизненные вопросы даже тогда, когда сделать это не в силах ни мудрость философов, ни советы товарищей. Поэтому, не лучше ли завершить наши изыскания мнением Зинаиды Гиппиус об искусстве:

*Тройною бездонностью мир богат.
Тройная бездонность дана поэтам.
И разве поэты не говорят*

Только об этом?

Только об этом?

Тройная правда — и тройной порог.

Поэты этому верному верьте.

Только об этом думает Бог:

О человеке.

Любви.

И Смерти.

Приложение I. Проблема прекрасного

В истории эстетики сложилось две концепции прекрасного — классическая и романтическая.

Классическая теория красоты

Классическое понимание венчает Великая теория красоты, которая развивается от античности до Нового времени. Великая теория заключается в понимании прекрасного как рационально измеримого, объективного, имеющего метафизическое основание. Это пифагорейско-платоновская линия космологического, пластического, благого и истинного понимания красоты. Для Великой теории характерна калокагатия — единства доброго, мудрого и прекрасного.

Для этой трактовки характерны сентенции:

Пифагор: все прекрасно благодаря числу;

Платон: умеренность и соразмерность всюду становятся красотой;

Аристотель: красота состоит в соразмерности и правильном расположении частей;

Августин: вещь прекрасна, если она сохраняет пропорцию и форму;

Плотин: сияние высшего блага, сверхчувственное совершенство;

Гиберти: только пропорция порождает красоту;

Ломатто: если предмет нравится и радует нас, то это благодаря порядку и пропорции, которая является пропорцией правильной меры;

Альберти: красота состоит в некотором соответствии и согласовании частей;

Фиренцуола: грация как сияние милой, сокровенной пропорции;

Дюрер: чрезмерность и недостаток портят любую вещь;

Пуссен: идея красоты овладевает материалом, если только он для того подготовлен. Эта подготовка включает три момента: порядок, мodus и вид, или истинную форму.

В эпоху античности возникает понимание космологической гармонии:

среднее арифметическое $1 : 2 : 3 =$
 $1 : 1\frac{1}{2} : 2 = \text{тон} : \text{квинта} : \text{октава}$

среднее геометрическое $1 : 2 : 4 =$
 $1 : 1 : 2 = \text{тон} : \text{кварта} : \text{октава}$

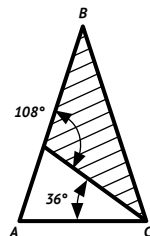
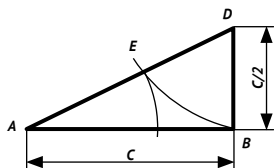
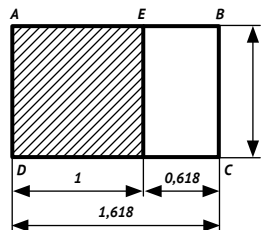
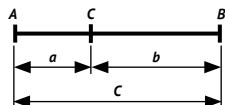
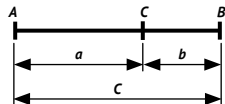
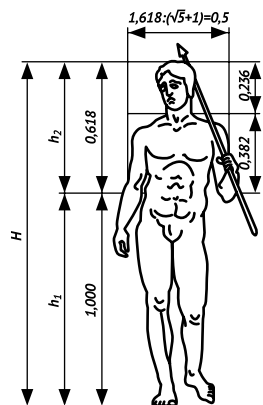
среднее гармоническое $3 : 4 : 6 =$
 $1\frac{1}{2} : 1 : 2 = \text{квинта} : \text{тон} : \text{октава}$

В музыке — *logos epimorios* — при одинаковом натяжении струн высота тона обратно пропорциональна длине звучащей струны. Симфонический звуковой интервал определяется через пропорции струны: $\frac{n+1}{n}$

В архитектуре — ордерная система и принцип «золотого сечения»:

$a/b = c/a = (a + b)/a$; $a/b = b/c = b/(a + b)$;
 $a^2 = b(a + b) = 0,6180339875...$

Отсюда проистекают скульптурные построения, канонм которых становится работа Поликлета:



В эпоху Средневековья в силу дуализма духовного и плотского, небесного и земного возникает двойственное понимание красоты как Света и видимости:

трансцендентная: *to ontos kalos*; Свет как сущее: *Lux esse = verum esse = esse*.

земная: *to kalon*, видимость.

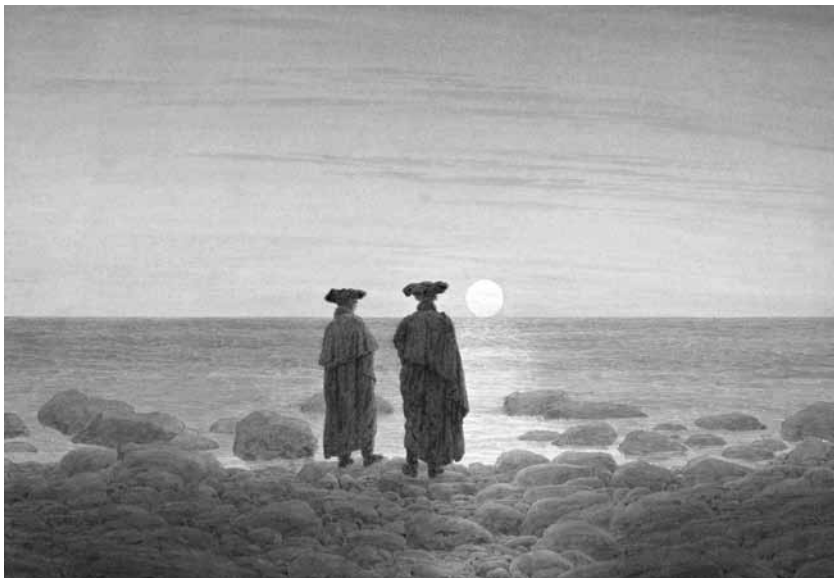
земная красота: описывается у Фомы Аквинского: *Integritas* — цельность, завершенность
Consonantia — пропорция или созвучие
Claritas — ясность, сияние

В эпоху Ренессанса гармония одухотворенной природы и человека выражается в различном понимании красоты:

1) неоплатонизм — универсальная гармония воспринимается умом и видна глазу; соотношения музыкальных интервалов выражают пространственные отношения: среднее арифметическое, геометрическое, гармоническое.

2) герметизм — «предустановленная гармония» — тайный ритм макро- и микрокосма, определяется иррациональными числами, где 7 — основное иррациональное число (Н. Кузанский). Красота тел природы образована платоновскими телами, которые получают путем наращивания или отсечения треугольников — тетраэдр, гексаэдр, октаэдр, додекаэдр, икосаэдр.

3) реализм — «усредненная красота», получена на основе эмпирического анализа (А. Дюрер). Она основана на принципах реалистического виде-



Каспар Давид Фридрих. Лунный свет, 1824

ния, линейной и воздушной перспективе, комбинации точек зрения, пластичности, трехмерном пространстве, заместившем символическое изображение.

Наконец в эпоху Классицизма прекрасное рационализируется. Прекрасно то, что ясно, точно, математически обоснованно (Н. Буало). Искусство обращается к рафинированной красоте римской античности, к золотой пропорции.

Романтическая теория красоты

Таинственное, неопределимое, расплывчатое, беспокойное: «У прекрасного есть два различных критерия — чувственный и рациональный. Одни вещи относят к прекрасным потому, что они очаровывают, другие же потому, что получают признание. Критерием прекрасного бывает или *charm* или *approval*». ²⁷ Классическое прекрасное основано на гармонии, созвучии и пропорции частей, романтическая красота — на выражении сильных чувств, игре воображения, поэтичности, глубине и потрясении. ²⁸

Для романтической теории характерен акцент на состояниях субъекта, что выражают следующие сентенции:

Аддисон: восторг воображения;

Рейнольдс: как бы дистиллированный из материи дух

Алисон: красота полностью зависит от ассоциаций

Шиллер: наивное и сентиментальное

Берк: грациозность и изысканность

Золя: утонченное

Кольридж: выражение чувств, живость

Рембо: расстройство чувств

Бодлер: мистические откровения, эпифании, экстатическое

Бергсон: графе как очарование движения и акт великодушия

²⁷Татаркевич В. История шести понятий. — М., 2002, с.156

²⁸Татаркевич В. История шести понятий, с.204

Эпитеты свойств вещей и субъективных состояний:²⁹

<i>артистичное</i>	<i>живописное</i>
<i>безмятежное</i>	<i>замечательное</i>
<i>благое</i>	<i>занимательное</i>
<i>благородное</i>	<i>изошренное</i>
<i>благоуханное</i>	<i>изумительное</i>
<i>блеск</i>	<i>изысканное</i>
<i>блистательное</i>	<i>изящное</i>
<i>богатство форм</i>	<i>импонирующее</i>
<i>вариативность</i>	<i>интенсивное</i>
<i>великолепие</i>	<i>исключительное</i>
<i>величественное</i>	<i>комфортное</i>
<i>виртуозное</i>	<i>ласковое</i>
<i>волнующее</i>	<i>лирическое</i>
<i>восхитительное</i>	<i>лоск</i>
<i>высокое</i>	<i>милое</i>
<i>гармония</i>	<i>наивное</i>
<i>гламурное</i>	<i>нарядное</i>
<i>грация</i>	<i>необычайное</i>
<i>декоративное</i>	<i>обаятельное</i>
<i>деликатес</i>	<i>обворожительное</i>
<i>деликатное</i>	<i>обольстительное</i>
<i>дивное</i>	<i>одухотворенное</i>
<i>динамичное</i>	<i>отличное</i>
<i>достойное</i>	<i>очаровательное</i>
<i>естественное</i>	<i>патетическое</i>
<i>желанное</i>	<i>пламенное</i>
<i>живое</i>	<i>пленительное</i>

²⁹ Ни одно из свойств не является необходимым и достаточным условием красоты, но указывает на особенности объекта, субъекта или их сопряженность

<i>поразительное</i>	<i>стильное</i>
<i>поэтическое</i>	<i>субтильное</i>
<i>правильное</i>	<i>трогательное</i>
<i>превосходное</i>	<i>удобное</i>
<i>прелестное</i>	<i>украшение</i>
<i>привлекательное</i>	<i>уравновешенное</i>
<i>пригожее</i>	<i>утонченное</i>
<i>пропорциональное</i>	<i>уютное</i>
<i>ритмичное</i>	<i>фантастическое</i>
<i>роскошное</i>	<i>филигранное</i>
<i>свежее</i>	<i>хорошее</i>
<i>свет</i>	<i>целесообразное</i>
<i>сексапильное</i>	<i>чистое</i>
<i>сентиментальное</i>	<i>чувственное</i>
<i>симметрия</i>	<i>чудесное</i>
<i>сияние</i>	<i>шарм</i>
<i>сладостное</i>	<i>шикарное</i>
<i>сладострастное</i>	<i>эвритмия</i>
<i>соблазнительное</i>	<i>элегантное</i>
<i>совершенное</i>	<i>эфемерное</i>
<i>созвучное</i>	<i>эффектное</i>
<i>соответствующее</i>	<i>экстатическое</i>
<i>соразмерное</i>	<i>экстравагантное</i>
<i>статное</i>	<i>ясное</i>

В теоретической эстетике под прекрасным понимается гармония, то есть единство многообразного, единство ритма и метра, симметрии и асимметрии, пропорциональность, соразмерность, созвучие и пр. Такая красота отделена от сферы практического, морального, благого и познавательного интереса, она понимается как всеобщая и необходимая «чистая форма и незаинтересованное восприятие» (И. Кант).

В рамках классического понимания красоты как калокагатии допустимо говорить о прекрасном как добром, благом, благородном, достойном, истинном, ясном и пр.³⁰

В духе романтической теории прекрасного имеется ввиду шарм, восхитительное, волнующее, чувственное, живое, изумительное, одухотворенное, поразительное и пр.

В практической эстетике, где красота выступает в единстве с пользой, можно говорить о прекрасном как целесообразном, элегантном, стильном, виртуозном, удобном, комфортном, о богатстве и вариативности форм. В области вкуса и трапезы речь идет об изощренных и тонких вкусах, об изысканных и восхитительных блюдах, о гурманах и деликатесах. В области обоняния — об эфемерной красоте, о благоуханном, восхитительном, соблазнительном, волнующем, чудесном, замечательном, чистом или прозрачном ароматах. В плане эротики прекрасное выступает как прелестное, обольстительное, привлекательное, обаятельное, милое, ласковое, сладострастное, экстатическое и пр. В области дизайна костюма речь идет о стильной, элегантной, пригожей, строгой, экстравагантной, эффектной, нарядной, великолепной, блистательной или шикарной моде, а также о гламурной жизни, о статной или изящной фигуре, subtilной или грубой натуре, о естественном или наигранном поведении, о грациозном движении.

³⁰История красоты. /Под ред. У. Эко/. — М., 2005.

Приложение II. Проблема свободы творчества

Проблема свободы творчества может быть рассмотрена в культурно-историческом контексте как вопрос возможностей творчества с учетом смещения понятий «культура», «творчество», «свобода». Ситуация модерна и постмодерна определяет особенности понимания свободы и творчества.

Ситуация модерна — интегральная характеристика европейской культуры, которая связывается с утверждением научной рациональности индустриального общества, со свободой от диктата традиций и патернализма власти, с динамикой общественных процессов, со свободой суждений и выбора: «Знаком века модерна стала, прежде всего, субъективная свобода. Свобода осуществляется в обществе как свобода действий, обеспеченная в частно-правовом пространстве, или рациональное следование собственным интересам; в государстве субъективная свобода реализуется в принципиально равноправном участии в политической волеообразовании; в частной жизни — как нравственная автономия и самоосуществление; наконец, в сфере общественного, публичности, отнесенной к этой частной сфере, — как процесс образования, идущий в рамках освоения культуры, ставшей рефлексивной».³¹ Основа модерна — проект Просвещения, понятый как развертывание монологического разума, субъект-центрированное развитие культуры (Ю. Хабермас).

³¹ Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне*. — М., 2008, с.93

Модерн есть господство «фундаментального Я», все формы культуры определяются этим трансцендентальным означающим. В философии это заключается в эволюции рационализма и иррационально-антропологических течений в XIX–XX веках. В религии в формировании нетрадиционных верований по сравнению с мировыми религиями исламом, буддизмом, христианством, а также в развитии нетрадиционной теологии. В художественной культуре в утрате содержательности, переоценке ценностей добра, истины, красоты, веры и господству концепции «искусства для искусства», т. е. в господстве неклассического искусства, названного «модернизм». Истоки модернизма усматриваются в романтизме и умонастроении декаданса. Это художественно-эстетическое движение XX века, объединяющее множество самостоятельных направлений духом критического отношения к нормативной культурной традиции и социуму. Условно его хронологические рамки 1890–1968 годы. Также как классическое искусство модернизм опирается на понимание искусства как автономной эстетической реальности, отделенной от действительности. Однако модернизм в искусстве предполагает отказ от классического принципа мимесиса, углубление в субъект и отвлечение от социальной действительности.

СВОБОДА КАК ПОЗНАННАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ

Как известно это понимание свободы складывается у Спинозы и наследуется марксизмом. Речь идет о том, чем больше человек овладевает законами природы, общества и культуры, тем выше степень свободы использования этих законов для собственных целей.

Ориентация на подобное понимание свободы творчества в искусстве присуща реализму, поскольку реализм предполагает осознание социальных закономерностей, процессов, тенденций общественного развития. Реализм предполагает изображение помимо правдивости деталей изображение типических характеров в типичных обстоятельствах (Ф. Энгельс). Осмысление исторически конкретного времени приводит к появлению в искусстве «героя нашего времени», носителя наиболее характерных черт передовой личности, воплощающей в себе нравственные или социальные прогрессивные тенденции.

Надо сказать, что понятие «прогресс» складывается лишь в эпоху Просвещения и только с XIX века обретает конкретный смысл как некая направленность движения общества в будущее. Тогда творчество начинает пониматься как осмысление прогрессивных тенденций как преодоления современного состояния общественного развития. До этого времени реализм заключается в осмыслении и изображении наиболее характерных особенностей общества и идеализации черт личности. «Смуглая леди сонетов» Шекспира, «Вертер» Гете или женские образы Бальзака являются примерами подобного рода.

Понимание прогресса раздваивается. Западное общество трактует прогресс как технологически-эволюционное развитие, полагая, что можно построить счастливое общество на разумных основаниях, то есть, развивая науку и технологии, осваивая природные ресурсы и наращивая потребление энергии, можно освободить человека от тяжелого труда, расширив возможности досуга и творческой деятельности. Формула прогресса — «вперед и больше» чревата

тем, что западная цивилизация отдает приоритет научно-техническому прогрессу по сравнению с духовной культурой, стремиться к массовому потреблению и постоянному обновлению товаров, образов и знаков. Творчество, соответственно, понимается как постоянное обновление на фоне декаданса вечных ценностей. Западное общество инфицировано новизной, стремлением к обновлению форм и знаков, быстрому моральному устареванию вещей. В искусстве тенденцию к оригинальности, шок-ценностям и обновлению форм выражает модернизм, который отличается интеллектуализмом. Элитарная теория «искусства для искусства» становится миром, в котором уединяется личность. Типичный герой данной тенденции декадент «Дез Эссент» у Гюисманса, «Андреа Сперелли» у Д'Аннуцио, «Дориан Грей» у О. Уайлда и человек поглощенный искусством: «Человек без свойств» Роберта Музиля, «Кнехт» Германа Гессе, «Адриан Леверкюн» Томаса Манна. Культ «искусства для искусства» создает новый тип «эстетического человека», который не признает никакого долга, не преследует никакого интереса, будучи погружен в искусство. Он равнодушен к религии, морали, воспитанию, политическим принципам или улучшению общества» (У. Гаунт). Зато выдвигает ряд требований к мастерству, что сформулировано у Джона Рескина: безупречность исполнения; тишина действия; преобладание интеллекта, освобождение от грубых эмоций — страдания, ужаса, порока.

Восточное общество, российская модель — это понимание прогресса как совершенствования общественных отношений путем ликвидации классовых различий и устранения частной собственности на средства производства. Этот революционный путь предполагает

глубокое понимание природы социальных отношений и их преобразования с целью построения счастливого и справедливого общества на основе общенародной собственности на средства производства. Творчество, соответственно, понимается как драматический процесс, в котором раскрывается столкновение героя — носителя прогрессивных тенденций и консервативного общества с его социальной несправедливостью, эксплуатацией, ханжеской моралью и мещанскими устоями. В искусстве данную тенденцию выражает критический реализм XIX века, затем героический реализм 20-х годов XX века на волне социалистической революции и социалистический реализм с его принципами коммунистической идейности, партийности, народности и жизненной правды. Типичные герои критического реализма — это образы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, а социалистического реализма — Островского, Фадеева, Твардовского и др.

Понимание прогресса есть та необходимость, осмысление которой определяет степень творческой свободы писателя или художника.

СВОБОДА КАК ПРОИЗВОЛ ВООБРАЖЕНИЯ

Под влиянием «Наукоучения» Фихте складывается понимание абсолютной свободы творческого субъекта в романтизме. Согласно Фихте абсолютное «Я» создает любое «не-Я», которое по своему усмотрению вольно как создать, так и уничтожить. Свобода личности понимается у романтиков не как результат осознания социальной необходимости, но как превосходство личности над повседневностью, способность превзойти любую ограниченность, каузальность, определенность.

Это освобождение романтического субъекта от логических, правовых, моральных законов и ограничений. Такому отрыву свободы духа от необходимости действительности способствует концепция Шиллера, который считает, что искусство есть сфера свободы — «игры и видимости», которая противостоит социальному и моральному понуждению.

Для романтиков важно, что обратной стороной духовной свободы является обесценивание всякого частного бытия, всего ставшего, застывшего, опредмеченного. Это отвечает их противопоставлению духа и действительности, становления и ставшего, творческого процесса и результата. Романтический герой — это гений, овладевший мировыми достижениями культуры, способный с высот своего духовного богатства взглянуть на мир мелочных интересов и преодолеть собственную ограниченность. В воображении романтик овладевает мировыми культурными ценностями — легендами, мифами, религиями, фольклором и суевериями, обыгрывает по своему произволу, измеряя лишь «жизнью сердца». Романтический универсум — это попытка объять Все: Новалис хочет соединить музыку, пластику, геометрию, религию; Вагнер стремится осуществить всеобщий синтез искусств; Геррес осмысливает европейские и азиатские мифы; Блейк создает грандиозную мифологическую эпопею. С высоты духа он и отрицает действительность. Ирония романтика к действительности есть акт свободы, «настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью».³²

³²Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т.1. — М., 1983, с.283

Разумеется, внутренняя свобода романтика, сознание собственной исключительности, чревата для него тем, что он становится изгоем. Положение романтика несовместимо с любым обществом, будь то феодально-абсолютистская монархия, якобинская диктатура или буржуазная система отношений. Это чувство выражено в поэме Кольриджа «Старый Мореход»:

*Один, один, всегда один,
Один среди зыбей!
И нет святых, чтоб о душе
Припомнили моей.
(пер. Н. Гумилева)*

Не признавая над собой Бога, индивидуалист, все еще не лишенный религиозного чувства, становится борцом за свою индивидуальность и свободу. Таковы герои Байрона Манфред, Каин, Люцифер. Гофман, например, видит романтического героя в Дон Жуане, который притязает на большее, чем Бог дает человеку: «Дон Жуан — любимейшее детище природы, и она наделила его всем тем, что роднит человека с божественным началом, что возвышает его над посредственностью... он был рожден победителем и властелином... Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что давала право его телесная и душевная организация».³³ Свобода и необходимость расщепляются как двоемирие — мир внутренний, духовный, богатый, где правит произвол воображения и мир внешний, социальный, повседневный, где царит моральное и социальное понуждение.

Итак, свобода воображения — воспарение духа

³³Гофман Э.Т.А. *Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы.* — М., 1967, с. 392–393

над социальной действительностью и, одновременно, углубление в себя, разыгрывание и обыгрывание ценностей мировой культуры. Творчество состоит в переосмыслении мировых ценностей ради возгонки чувств и углубления смысла. Творческая свобода строится на интериоризации культурных ценностей и отрицании прагматизма, скуки и утилитаризма социальной действительности. Такая творческая свобода — «жизнь в мечте», которая отличается созерцательностью.

СВОБОДА КАК ОТРИЦАТЕЛЬНАЯ ДИАЛЕКТИКА

Концепция свободы, построенная на негативной диалектике, складывается в экзистенциализме. Творчество осуществляется чисто отрицательным путем, оно заключается в проникновении в глубинные структуры личности, ее онтологические основания.

Проблема свободы возникает в условиях отчуждения, порожденных капиталистическим обществом. В тисках бюрократической машины и в системе отчужденного труда индивид выступает как винтик общества, бытие которого сводится к социально-ролевой функции. В повседневной жизни он ведет безотчетное существование безликого индивида вроде господина «К» Франца Кафки. Существование индивида, которое сводится к всеобщему, к роли и функции является неподлинным. В критической или пограничной ситуации может произойти осознание бессмысленности и анонимности повседневного бытия и тогда возникает возможность выбора иной жизни. Речь идет не о том, что с понедельника надо изменить образ жизни, сменить работу или куда-то уехать, а об отрицании рутины повседневного бытия в сущности. Пограничная ситуация предстает как ситуа-

ция вины (Ясперс), смертельной опасности (Хайдеггер), страха (Сартр), скуки (Камю), агонии (Унамуно), любви (Мориак). Ситуация заставляет делать выбор: либо дальше находится в состоянии прозябания, ориентируясь на химеры социальной действительности, либо приверженность своей страсти. Это выбор не тех или иных возможностей в повседневной жизни, но выбор себя, своей боли, своей надежды, жизнь своим смыслом. Выбор себя предполагает отказ от универсального, внешнего, что, в свою очередь, вызывает раскол сознания на социально-ролевое и индивидуально-личностное. Индивидуальность и неповторимость субъективности есть экзистенция, которая полагает свой собственный закон, а не приверженность социальной или природной необходимости, она предполагает выход за пределы всего социального, будь то ценности или обыденная жизнь. Экзистенция — страсть, нигилирующая универсальное и укорененная в бытии. Ее суть в негативности, отрицании объективного. Она ставит под сомнение мир и самое себя, оказываясь постоянным ускользанием. Субъект, приверженный собственной страсти, находится в состоянии постоянного отрицания и самоотрицания. В таком случае сознание по Сартру *не есть то, что есть* [оно не предметно] и *есть то, что не есть* [небытие]. Сознание выступает как ничто. Обнаружение Ничто является осознанием конечности индивидуального существования — той истины, что человек рожден, чтобы умереть. Сознание конечности существования ведет к утрате рационального смысла бытия, внешних и внутренних опор. Экзистенция — бытие направленное к ничто и сознающее свою конечность (Хайдеггер, Сартр); это фундаментальный проект — движение к смерти. Какое воздействие оказывает Ничто? Оно рождает

страх (Кьеркегор). Рождается эмоциональный смысл — переживание страха, отчаяния, тревоги, тоски и пр. метафизические чувства, которые в отличие от психологических переживаний беспредметны и беспричинны. Нигилирование повседневности выступает как акт свободы, т. е. внутренний протест, отрицание рационального и социального (Мориак, Ануй); бунт против роковой неизбежности (Камю, Мальро). Иррационализм страсти, нигилирование универсального рождает парадокс как истину человеческого существования, то есть онтологическую и логическую невозможность. Страсть, выходящая за пределы социальной действительности, логики, морали и здравого смысла алогична и личностна, а, значит, парадоксальна. Суть сознания и есть ничто, независимость от повседневности, вещей, материального мира. Поэтому подлинное существование означает, что человек сам есть свобода или свобода не то, что мы имеем, но что мы есть. Парадокс свободы и необходимости заключается в том, что свобода подлинного существования исключает всяческую необходимость, даже если раб закован в цепи (А. Камю, Ж.-П. Сартр). Примером является «Миф о Сизифе» Альберта Камю. Сознает ли Сизиф, что ему никогда не удастся вкатить камень на гору или он надеется, что однажды он его вкатит и вырвется из оков бессмысленного труда, олицетворяющего роковую неизбежность — спрашивает Камю. И отвечает: Сизиф ясно понимает, что никогда не вкатит камень на гору. И, тем не менее, он свободен... потому, что он поднимается над этой необходимостью с помощью презрения. Боги не получают самого главного — страдания закованного в цепи раба. Такая свобода исключает необходимость, ибо она есть то, что мы есть, а не то, что мы имеем.

«Я есть свобода» — эта формула показывает предел развития модернистского понимания свободы.

Во второй половине XX века осознается, что проект Просвещения не приводит к построению счастливого общества. Более того, человек попадает в зависимость от сложной социальной структуры и сверхсложного экономико-технологического процесса и оказывается перед лицом глобальных проблем. Происходит разочарование в могуществе Разума и необходимости развития в сторону «вперед и больше». Современность или модерн, основанная на идеях Просвещения, оказывается исчерпанной. Складывается ситуация постмодерна, сопровождаемая крушением рационалистического мироустроительного проекта, кризисом базовых понятий и пересмотром идеи историчности. Постмодерн — ситуация в западной культуре, которая характеризуется наличием ряда разрозненных течений в философии и искусстве, плюрализмом мнений в общественной жизни и концом истории.

Утрата веры в прогресс ведет к отказу от телеологизации истории, к неясности перспектив развития человечества, к переоценке закономерной исторического развития. Исчерпав настоящее, человечество ощущает, что будущее не наступает, и попадает в ситуацию застревания между прошлым и будущим. Теперь история утрачивает цель, вектор прогресса теряет смысл, закономерность общественно-исторического развития оказывается поставлена под сомнение. Ретроспективно история начинает рассматриваться как совокупность разрозненных событий. Истощение мироустроительного проекта влечет за собой утрату легитимности, мир уже не умещаться в какие-либо теоретические схемы. Теряют значение опоры: Бог, Бытие, Сущность, При-

рода, Душа, Логос, Эго, Разум. Модернистское усилие привело к напластованию знаний, ценностей, символов и информации, оно сделало человека господином всех категорий, мыслящим себя как «Все».³⁴ Человек оказался в положении Фауста, которому Мефистофель предоставил весь мир: ему больше нечего делать на краю всякой исполненности. Человек только и делает, что проговаривает себя до конца, но находится в состоянии «замешательства слова», ибо ощущает свою исчерпанность и негативность.³⁵ Человек перестает быть центром мироздания. Если в XIX веке умирает Бог, то в XX — Человек. Все что оправдывало мир, становится неубедительным — наука, религия, искусство, да и сам человек. Всякая интерпретация мира оказывается сомнительной, что порождает равнодушие к моделям мира, идеям и образам (Ф. Лиотар).

Поскольку трансцендентальная субъективность ставится под сомнение, а культурно-исторический опыт оказывается исчерпанным, происходит поворот от интеллектуализма к телности и тексту. После 1968 года — пика массовых выступлений, подъема контркультуры, складывается понимание необоснованности общественных структур и рациональных оснований мироустройства, ибо «структуры не выходят на улицы» (М. Фуко). Субъективность начинает пониматься телесно в соответствии со своими проявлениями — желаниями, жестами, неконтролируемыми состояниями. Открывается сфера иного, которая исключена из мира полезного и разумно исчисляемого. Происходит пово-

³⁴Кожев А. *Конец истории* // *ТанатогRAFия эроса*. — М.: 1978, с.311–312; Лиотар Ж.-Ф. *Послание о всеобщей истории* // *Художественный журнал*. 1996, № 13, с.16–21; см. также: Фукуяма С. *Конец истории?* // *Вопросы философии*. 1990, № 3

³⁵Бланишо М. *Опыт-предел* // *ТанатогRAFия эроса*. — М., 1978 с. 63–78

рот к изнанке, к тому, что лежит под покровом культуры. Интерес обращается к эмоции и аффекту, желанию и шансам свободного развития, повседневной жизни и событиям, рассказанным историям и текстам. Телесное мыслится подоплекой текстуальности.

Меняется понимание культуры, которая прежде трактовалась либо как совокупность ценностей, либо как некая духовность человека, его символическая реальность. Культура понимается как многослойный текст и текстуальность (письмо, речь). Тексты пишутся, компилируются, цитируются, переформулируются, текстами наслаждаются, тексты служат ориентирами в жизни, тексты определяют порядок деятельности и становятся самодовлеющими ценностями культуры. Все понимается через текст и его интерпретацию. Текст очерчивает мировую рамку. В ситуации постмодерна «нет ничего вне текста» (Ж. Деррида) и «нет текста кроме интертекста» (Ш. Гривель). Соответственно вместо образа человека, мифологии его души и интеллекта на первый план выходит образ *Homo significans*.

Культура, понятая как текст, толкуется предельно широко — как безбрежное поле знаков, образов, архетипов, смыслов, вещей, высказываний и повествований, фрагментов и швов, жестов, сигналов и пр. и пр. Все — текст. Текст, понятый в расширительно, является гетерономным сплетением знаков, языковых практик и экстралингвистических факторов, культурных кодов и нарративов, различных намеков, следов, прививок и законов. В зону текста культуры включаются не только вербальные тексты, но и видеокоды — языки живописи, архитектуры, рекламы, кино, языки техносреды и массовых коммуникаций. В нем дезавуируется историческое время и создается воображае-

мый континуум, в котором исторические реалии играют роль цитат и декораций. Зачастую текст культуры предстает амальгамой философских, религиозных и художественных текстов, научных данных и вымысла народной фантазии. Тотальный текст эклектичен: «Эклектизм — нулевой градус современной культуры: по радио слушают регги, в кино смотрят вестерн, на ланч идут в закусочную Макдональд, на обед — в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежды в стиле ретро в Гонконге, знание используется для телевизионных игр».³⁶ В культурном тексте свернута вся история, все уже сказано, исчерпано, в результате чего создается впечатление, что нельзя создать ничего нового.

СВОБОДА КАК ИСТОЛКОВАНИЕ

Осознание исчерпанности культурного развития начинается в художественной культуре с середины XX века. Речь идет о том, что громадный культурно-исторический опыт, который получает художник, обретая мастерство, детерминирует все им создаваемое настолько, что становится невозможно творить нечто новое. Мы можем только интерпретировать «то же, по иному», а попытка создать нечто новое напоминает уже сделанное. Романы Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947) и Германа Гессе «Игра в бисер» (1943) по-разному констатируют проблему исчерпанности культуры. Метафора болезни Адриана Леверкюна у Томаса Манна означает, что творчество возможно лишь на пути преодоления культуры, отказа от любви и этоса культуры, трансцен-

³⁶ Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ступени. 1994, №2, с. 63

дирование во внечеловеческое. Оратория «Апокалипсис» и кантата «Плач доктора Фаустуса» — демоническая музыка за гранью человеческого, провозвестник «эры новейшего варварства». Современная эпоха действительно выхолащивает вечные ценности, становится поверхностной, фельетонной. Попытка сохранить высокую культуру в обители духовности, изолированной от общества наживы и практицизма, ведет к свободе творчества на грани потери смысла. Романтическое обыгрывание или разыгрывание ценностей культуры превращается в самоцельную демонстрацию мастерства, когда виртуозное мастерство растрачивается в пустую игру, в игру в бисер. Такова Касталия у Германа Гессе, где достижение пика мастерства Йозефом Кнехтом приводит к потере оснований и влечет за собой разочарование. Игра в бисер — некий синтез философии, религии и искусства, комбинация элементов которых, варьирование и истолкование уже созданного не более чем понимание тонкостей, мерцания смыслов — игры стеклянных бус, гармоничной, но малозначительной. В этой свободе духа от социальной действительности, в условиях освоения безбрежного культурно-исторического опыта, творчество все больше нивелируется. Требуются неимоверные усилия субъекта творчества, чтобы превзойти им же созданную культуру.

В конце XX столетия складывается информационное общество, которое отличается избыточностью знаков, образов, информационных потоков. Культура становится мозаичной, фрагментарной, децентрированной поскольку утрачивается трансцендентальное означающее. На человека обрушивается масса образов, знаков, хаотических потоков информации: «Мы создаем и используем идеи и образы все быстрее и бы-

стрее, и знания, как люди, места, предметы и организованные формы, приобретают все менее устойчивый характер».³⁷ Субъект поглощается информационными потоками, которые он, будучи не в состоянии осмыслить, схватывает поверхностно. Эта ситуация утраты антропоцентризма и превращение культуры в текст характеризуется как состояние постмодерна.

Ситуация постмодерна с ее тезисами «смерти автора», исчерпанности культуры и поглощения субъекта гипертекстом окончательно ставит точку на традиционном понимании и свободы и творчества как создания новых ценностей. Теперь свобода творчества замыкается на истолковании прошлого, ибо мы живем в мире, «где прошлое — безграничная яма, в которой можно бесконечно рыться. Изобретение — миф. Мы создаем новое, только отталкиваясь от использованного, что уже существует».³⁸ Творчество сводится к цитированию, отсылкам, врезкам, монтажу фрагментов, словом, к работе с текстами в контекстах, оно является письмом с различиями и разрывами. Вопрос заключается не в создании новых ценностей, но в извлечении «смысла» и конструировании «события», придания тексту или объекту статуса произведения, эстетической значимости.

Только дискурс превращает историческую неопределенность или повседневную жизнь в событие. Иначе говоря, будучи рассказанным, феномен бытия становится событием. Рассказ движим желанием присвоить объект, ведь субъект по определению есть присвоение. Но желание формулируется речью и сдержива-

³⁷Тоффлер Э. *Шок будущего*. — М., 2004, с. 186

³⁸Garret M. *A Dearth of Typography* // *Baseline*. 1990, №13

ется нормами, а потому оно замыкается на присвоение знаков, а не на реальное удовлетворение. Событие, в свою очередь может иметь или не иметь смысл. Если нарратив остается «общим местом», банальностью, сотканной из известных сюжетов, мифологем, сценариев, то он имеет общее значение (часто стертое), но не имеет смысла. Если клише подорвано путем монтажа, устранения означающего и пр., возникает маргинальный смысл. Уже невозможны большие идеи, возможно лишь мерцание косвенных смыслов. Какова же роль субъекта, автора? Автор, погруженный в тотальность текстов и значений, отнюдь не наделяет их личностным смыслом, ибо, когда все сказано уже не важно «кто говорит» (Ф. Соллерс). Его роль в активности и избирательности. Поэтому не «мы говорим», а «говорится» при помощи субъекта, машины желания. Смыслом не наделяют, но смысл возникает, извлекается, когда нечто означивают, конструируют или разбирают. Также интерпретация — это отнюдь не «вкладывание смысла в текст» при чтении, а извлечение смысла в «игре текста против смысла».

Приемы деконструкции «общих мест» и провокации маргинального смысла — это радикальная ирония, языковые игры, интертекстуальность, устранение означаемого и пр. Нечто должно стать событием, обрета эстетический смысл.

В литературе событие конституируется нелинейным письмом, коллажем фрагментов, движением в лабиринте цитат, где каждый текст является интертекстом и представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат; обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и переме-

шаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык (Р. Барт). Наслоение текстов образует палимпсест как литературное событие.³⁹ Произведение как интертекстуальность (или коллаж) в контексте культуры предполагает цитатное мышление, пирамиду отсылок как в «Зазеркалье» Льюиса Кэрролла:

Рыцарь сказал: «заглавие песни называется Пуговки для сюртуков». «Вы хотите сказать — песня так называется?». «Нет, ты не понимаешь, — ответил нетерпеливо рыцарь, — это заглавие так называется. А песня называется Древний старичок». «Мне надо было бы спросить: это у песни такое заглавие? — поправились Алиса. «Да нет! Заглавие совсем другое. С горем пополам. Но это она только так называется!» «А песня это какая?» — спросила Алиса в полной растерянности. «Я как раз собирался тебе это сказать. Сидящий на стене! Вот такая это песня!...».

Цитируя прошлое и обыгрывая стереотипы, письмо использует радикальную иронию. Эта ирония действует не в сфере интеллекта, а в области интертекстуальности, межкультурной коммуникации. Ирония возникает в контексте культуры, когда акция художника контрастирует с коллективными представлениями. Ирония все ставит под сомнение, включая субъективность, которая имитируется в актах высказывания так, что становится неясным, кто жертва иронии, а кто господин. Неопределенность — это все виды неясностей,

³⁹Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. — М., 2004, с.116–130

двусмысленностей, недомолвок, «дух беспорядка» становится потенцией творчества. Радикальная ирония не аналогия, но способ различения, чувство множественности, неопределенности. Иронизирующий воплощает частное видение и оценочные суждения исходя из установки «так я хочу» и производит уникальные события в гипертексте. Ницше и Пруст предстают как не как индивидуалисты, но как номиналисты, которые с удовольствием занимаются мелочами.⁴⁰ В ситуации, когда все уже сказано и сказано всеми возможными способами, радикальная ирония есть вторичное означивание, некий добавочный компонент — «мета», мета-ирония, метаязыковая игра. Ее указателем могут быть кавычки, задающие многослойную глубину прочтения текста. Способом бытия иронической интертекстуальности являются «метарассказ» (Ф. Джемисон), «двойное кодирование» (Ч. Дженкс), «метаязыковая игра, пересказ в квадрате» (У. Эко).⁴¹

Наконец способом извлечения смысла может быть разрыв, устранение означаемого. Больше всего вопросов вызывает то, что ничего не значит, ибо интенсифицирует усилие мышления обнаружить смысл. Вокруг слепого пятна разворачивается ментальная драма и страсть, круговращение жажды обретения смысла.⁴² Досимволическая стихия негативности продуцирует эстетический смысл, остранение рассказа. Так роль устраненного означаемого в рассказе об Одиссее: «... пение сирен — это тот пункт повествования, который должен оставаться невысказанным, чтобы повествование обрело свою связанность, свою последователь-

⁴⁰Rorty R. *Contingence, Irony and Solidarity*. Cambridge, Massachusetts. 1989

⁴¹Эко У. *Заметки на полях «Имени розы»*. СПб., 2002, с. 77

⁴²См.: Батай Ж. *Невозможное* // Батай Ж. *Ненависть к поэзии*. — М., 1999

ность. Это то отсылающее к себе место, которое история должна пропустить, чтобы обрести статус истории... пустое место».⁴³ Или в истории любви: «письменный эротизм — это функция вербального напряжения, это межуток знаков».⁴⁴

Итак, в условиях модерна, субъект-центрированной культуры различные концепции свободы сводятся диалектике свободы и необходимости, которая определяет творчество как создание новых ценностей, отнесенных к личности. В ситуации постмодерна, децентрированной культуры информационного общества понимание свободы редуцируется до метафизики игры означающих и означаемых, а творчество к аллюзиям, цитированию, ироническому обыгрыванию прошлого культурно-исторического опыта.

⁴³Салес Р. *Молчание женского наслаждения* // *Кабинет: Картины мира*. II. СПб., 2001, с. 140

⁴⁴Кристева Ю. *Дискурс любви* // *Танатография эроса*. М., 1994, с. 107

Приложение III. Арт-практика и арт-дизайн

Разрабатывая серию иллюстраций для развлекательной кампании в Англии, в 1994 году Пит Андерхилл открыл в дизайне тему обыгрывания безвкусной игрушки в контексте сексуальных табу, сразу приобретшую международное признание. Он сделал ряд игрушек для Студии *Пирания*, рекламирующих бытовую технику с определенной аморальной позиции. «Плохой мишка», получивший имя Эдгар рекламировал пылесос, с именем Электра — стиральную машину, обозначенный Тереза — пародировал религиозное ханжество, а Бастер рвал резиновую игрушку.⁴⁵ Эта забавная работа на тему порочных желаний, выходящих из-под контроля разума, наводит на размышления о соотношении арт-дизайна и арт-практики. Эти две линии работы с промышленным объектом — дизайн и искусство, немыслимы вне контекста культуры и общественных стереотипов, по отношению к которым объект становится эффектен и притягателен. И арт-дизайн и арт-объект по смыслу определяются в культурной ситуации, которая дает целый спектр коннотаций, аллюзий и ассоциаций.

Под арт-дизайном понимается проектирование малотиражных вещей, функциональное назначение которых уравновешено декоративными элементами или культурными ассоциациями. Под арт-практикой понимается использование готовых объектов или конструкций в качестве произведений в противовес искусству

⁴⁵ См.: Pete Underhill. *Bad Taste Bears for Piranha Studios* — In: *Sex Design*. Edited by Max Rippon. LOFT Publication, Barcelona, 2006, p. 152-155



Пит Андерхилл. Плохой мишка (Бастер), 1994

как автономной эстетической реальности, противопоставленной повседневной жизни.

Арт-объект может быть признан произведением только в контексте культуры, в условиях публичного восприятия обуславливающих ряд коннотаций и вопросов по поводу художественной практики. Требуются определенные культурные условия восприятия объекта публикой для того, чтобы возникли художественные коннотации. Искусство отличается образностью, стилем и мастерством, оно выступает как единство *mimesis*, *poiesis*, *techne*. Искусство репрезентативно, художественный образ, стиль и мастерство отличают классический шедевр или элитарное произведение модернизма. Ничего этого нет в практике авангарда. Начиная с дада, публике предъявляются анти-шедевры, готово сделанные промышленные вещи, которые художник выставляет в качестве кандидата для эстетического восприятия. Впервые идея выставить «Велосипедное колесо» (1913), а затем писсуар «Фонтан» (1917) в музее пришла, как известно, Марселю Дюшану, когда он впал в состояние потери времени, своего рода нирваны, увидев объекты вне времени, значимости и функциональной привязанности. Этот жест был весьма эффектен по отношению к тезаурусу общественного сознания начала XX века — публика привыкла к образности, мастерству и отграниченности произведения от действительности и к музею как хранилищу духовных ценностей. Выставленный в музее промышленный образец⁴⁶ вызвал полное неприятие на фоне культурных ценностей, а «Фонтан» — столь низкий объект в сравнении с шедеврами, и вовсе стал

⁴⁶ Выставить Велосипедное колесо в музее так и не удалось, пришлось сохранить идею в виде фотографии

пощечиной общественному вкусу. В отличие от высокого мастерства произведений искусства, представленных в музейной экспозиции, объект оставался столь банальным, что стал пустым местом, слепым пятном или устраненным означающим. Об операции лишения объекта утилитарной функции М. Дюшан писал, что он «взял обычную вещь и представил ее так, что полезное значение исчезло под новым наименованием, и с иной точки зрения создал идею этого объекта».⁴⁷ Все дело в том, что для публики типовая вещь среди уникальных, глубокомысленных шедевров искусства практически ничего не значит. Пустое место и заставляет мысль напряженно взыскивать смысла. Именно поэтому *ready-made* провоцирует ряд вопросов и инициирует веер смыслов всякого сознания, для которого культурно-исторический опыт, знания и вкус высокообразованного критика являются в то время чуть ли не важнейшими критериями художественности.

Для предъявления публике *ready-made* в качестве претендента на статус произведения необходима операция лишения его функции, т. е. конституирование чистой формы и незаинтересованного восприятия. Затем объект становится анти-искусством, его значение — отрицание репрезентации как принципа искусства в целом. Это провоцирует сознание критиков к пересмотру концепции искусства в целом, в результате чего к концу столетия складывается институциональная теория искусства, рассматривающая произведение не как автономную эстетическую реальность, а как элемент в системе культуры, смысл которого определяется контекстом подобно слову в предложении. Далее не обхо-

⁴⁷ *Idea and Image in Recent Art*. Chicago. 1974, p.10.

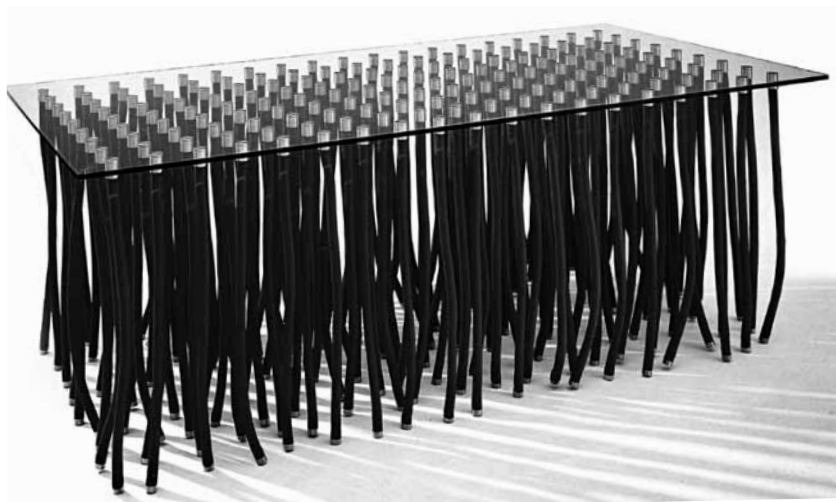
дится без иронии в отношении вкуса публики. Она провоцируется подписью «Фонтана» *R-Matt* — «болван», которая вроде бы умаляет акцию автора. Но, по сути, возникает ситуация метаиронии (М. Дюшан), поддержанная творчеством дада — пародированием классических идеалов, утверждением нигилизма, практикой жизнестроения, игры с фрагментами действительности. Острые иронии обращается против аристократизма духа его требованиями вкуса, стереотипами, художественными претензиями. Словом добавочные смыслы возникают в виде вопросов, которые начинает задавать себе зритель в результате несуразности — объекта размещенного в несоответствующем контексте, зритель имеющий здравый смысл, опыт, собственное мнение и ясное представление о красоте и искусстве. Предъявленный в качестве кандидата для эстетического восприятия *ready-made* художником становится разрушением стереотипов публики. Такое понимание объекта, втягиваемого в контекст художественной культуры, вероятно — «все может быть искусством и каждый может создавать искусство» (Д. Дикки). Проблема оценки произведения смещается с вопроса «что такое искусство» на вопрос «при каких условиях возможно искусство». Арт-объект всегда бескорыстен, нефункционален, рукотворен, но его эстетический смысл носит вероятностный характер, он может стать или не стать произведением в определенной культурной ситуации и в связи с конкретными представлениями публики о художественной культуре.

Напротив, дизайн всегда функционален, его практическое назначение первично по сравнению с добавочной семантикой. Арт-дизайн выступает пограничным явлением между дизайном и ремеслом, дизай-



Доротея Таннинг. *Canape Rainy-Day*, 1970

ном и декоративным искусством. В отличие от ручного труда, свойственного как ремесленному производству, так и декоративному искусству, дизайн остается промышленным производством, либо используется элементы серийного производства, применяя порой нетрадиционные материалы и технологии. Как правило, декоративное искусство дифференцируется по материалу и ручной технологии — стекло, керамика, текстиль, гобелен, чеканка и пр. Оно функционально, но его суть составляет украшение рукотворной вещи. В пластических искусствах различают структуру и украшение, структуру и декорацию, структуру и орнамент как *forma*, *compositio* и *ornamentum* (лат), украшение



Фабио Новембре. Столик Org, 2001

как комплимент прекрасного (Альберти).⁴⁸ Поэтому соответствие, столь важное для дизайна и архитектуры, не следует смешивать с украшением, составляющим суть декоративного искусства. На рубеже веков Адольф Лоос выступил за устранение орнамента из таких потребительских предметов как архитектура, мебель и одежда, и обращение к «существенным формам» (Г. Гриноу) положило начало отличию дизайна от декоративного искусства, ремесла. Сначала Веркбунд, а затем Баухауз тоже были устремлены к форме без орнамента, а Ле Корбюзье стал создавать формы «приятные своей наготой».

В развитии дизайна доминирует функционализм или стайлинг, «хорошая форма» (Д. Рамс) или «соблазнительная форма» (Р. Барт). В контексте этих тен-

⁴⁸ См.: Татаркевич В. История шести понятий. М., 2002, с.174



Пьеро Форназетти. Тарелки. Тема и вариации, 1960



Патрик Штумпф, Дирк Руниц. Мышка

дений арт-дизайн имеет и функцию и коммерческое значение (реклама, выставочная презентация), но как «арт-» он обретает добавочную семантику в культуре — поэтическую, эротическую, футуристическую или антитехническую и т. д. Вопрос в том, как превзойти «хорошую форму» или модную форму ради художественной цели. Это вопрос привлекательности, т. е. того, что нравится без правил.⁴⁹

В арт-дизайне мы опять сталкиваемся с неким разрушением стереотипов публики. «Плохой мишка» Пита Андерхилла — это подрыв сексуальных табу, которые сохраняются в нашем либеральном обществе. Даже говорить о некоторых сексуальных отношениях порой считается неприличным. Сексуальные и деструктивные желания остаются темной стороной нашей природы и запретной темой. Однако существует механизм компенсации, открытый Фрейдом, позволяющий сублимировать психосексуальную энергию и удовлетворить постоянный поиск удовольствий — это творчество, юмор, сон, словом иносказательное выражение фантазии. Арт-дизайн, направленный на развлечение или рекламные цели, использует юмор. Этот мор затрагивает стереотипы, табу, нормы хорошего тона и правил поведения. Игрушка, предназначенная для детей, весьма невинное существо, особенно кукла или зверушка. Такова практика производства арсенала для детского мира, таковы нормальные представления людей о назначении игрушек. Поэтому «мишка» введенный данный контекст представлений и условностей, вызывает удивление, шок, смущение то ли своей порочностью, то ли благодаря нашему ханжеству и шкале общепри-

⁴⁹Татаркевич В. История шести понятий. М., 2002, с.178

нятых добродетелей, то ли из-за несовместимости коммерческой ориентации рекламы и игры ради забавы.

Таким образом, возникает пучок смыслов и особенностей арт-дизайна. Во-первых, сохраняется функциональность, соответствие цели — это игрушка или реклама, в отличие от пустой формы арт-объекта. Во-вторых, порочное умаление игрушки, есть подрыв общественных представлений, ирония или черный юмор. В-третьих, арт-дизайн в силу прикладного характера, формы целесообразности отнюдь не подчиняется виртуальным условиям бытия в культуре, он действует в заданной системе коммуникации и функциональных отношений. В-четвертых, есть то, что роднит арт-дизайн и арт-практику — это романтическая трактовка красоты как привлекательности, удивления, необычайности и новизны.

Приложение IV. Современное искусство⁵⁰

Абстракция

Термин «абстракция» в литературе XX века употребляется в двух значениях. 1) Не-иконическая абстракция, названная также «не-репрезентативной», «нефигуративной», «беспредметной» абстракцией, является тем вариантом абстракции, когда ни сама работа, ни определенные стороны представлений или символических объектов не имеют аналогов в видимом мире. 2) Второй, более распространенный вид абстракции, является способом представления воспринимаемых объектов с сокращением количества или характера изображаемых деталей. Вопрос состоит лишь в степени абстрагирования.

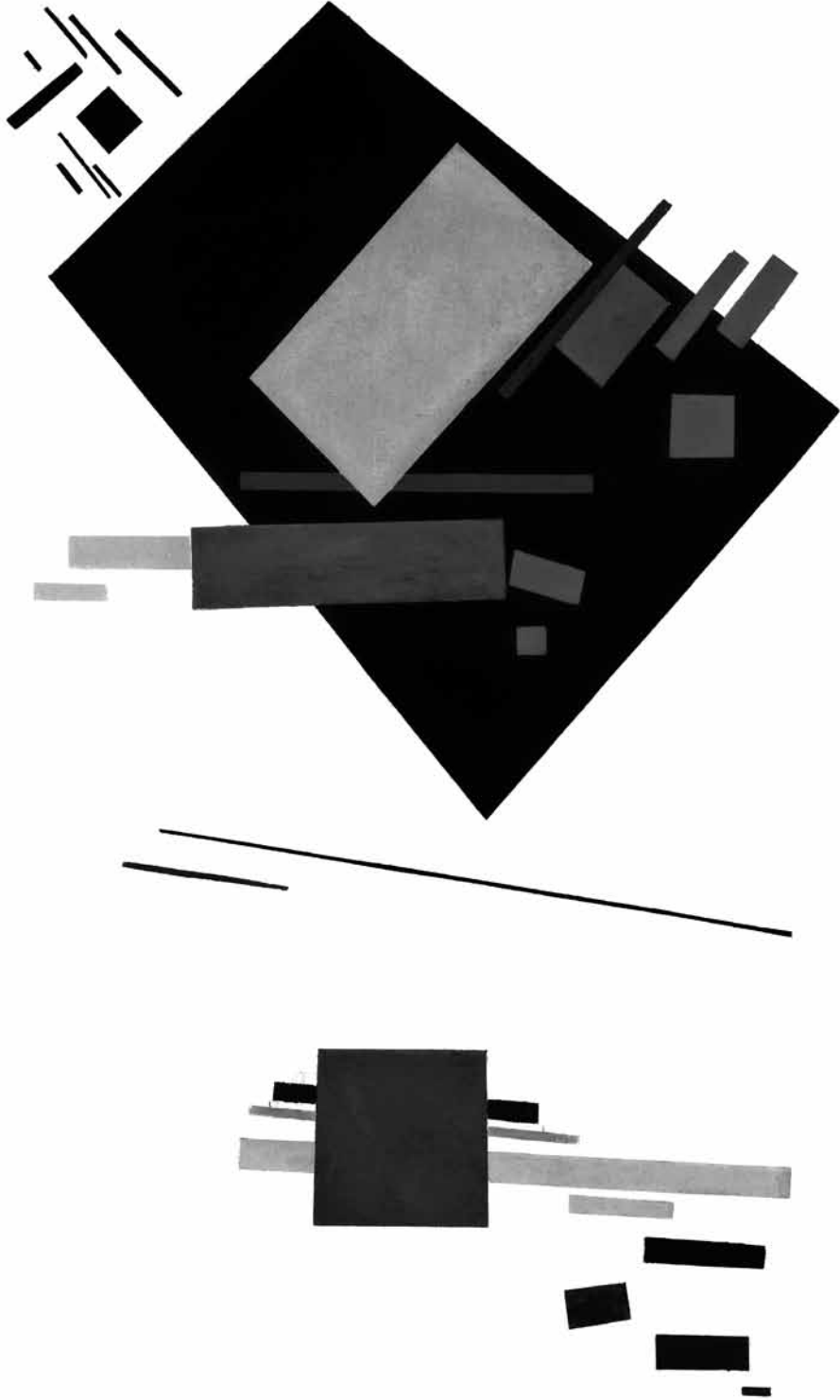
Возможно, что для живописи и скульптуры XX века абстрактное творчество весьма специфично, хотя, разумеется, оно существовало в декоративном искусстве предшествующем. Оно играло значительную роль в искусстве прошлого, но, будучи перенесено в XX столетие, стало использоваться более сознательно и самостоятельно, чем раньше. Наряду с двумя видами, рассматриваемыми как важнейший признак искусства XX века, в 1960 году возникает новый способ абстрагирования. Невзирая на принципиальные различия, два способа абстракции могут сочетаться в одной работе; иногда отвлечение деталей сводится к частичному выявлению репрезентативных элементов, как это проис-

⁵⁰Перевод В. Пигулевского по: Osborne H. *The modern art // Oxford Companion to Twentieth-century art.* — London, 1986. Статья «Абсурд» написана В. Пигулевским

ходит в работах Ивона Хитченса, Роже Бизари, Жана Базена, Мориса Эстева и др.

Не-иконическая абстракция имеет две ярко выраженные линии, каждая из которых изобилует массой школ и стилистических направлений. Выделяются экспрессивная и геометрическая абстракции. Для понимания не-иконической, экспрессивной абстракции следует обратиться к абстрактному экспрессионизму, ташизму. Геометрическая абстракция представлена конструктивизмом, супрематизмом, группой Стиль, конкретным искусством.

Истоки геометрической абстракции коренятся в супрематизме Малевича, абстрактных конструкциях Татлина, Родченко, Поповой, Розанова, Клюна, Жана Пужни и в таких начинаниях 20-х годов как нео-пластицизм Мондриана и Ван Дусбурга. К поискам середины века ключом является ранняя позиция геометрической абстракции: а) Работы и идеи неформальной группы художников, собиравшихся в студии Жака Вийона между 1913 и 1914 годами, создавших направление сечение D'OR. Они изучали математические основы композиции и полагали, что кубизм может быть развит в вид не-иконической абстракции, б) Систематические цветовые эксперименты, которые были начаты Робертом Делоне в 1912г. на основе цветовой теории Эжена Шварца, а также параллельным движением синхронизма, основанного американскими эмигрантами Патриком Брюсом, Стентоном Макдональд-Урихом и Морганом Русселом. в) Развитие конкретного искусства членами «Абстрактно-творческой группы», особенно Максом Билем и его швейцарскими последователями. Одновременно, проводилась масса других экспериментов, и было сделано ряд открытий: в Швейцарии Пикабия



в 1913–1914 гг. в серии «Контрасты форм» ввел ряд многогранных, случайных форм; в Англии Уиндхем Левис в 1912г. под видом постимпрессионистской выставки представил не-репрезентативные абстракции под названием «Тимон Афинский». Иконическая абстракция была присуща также ворсизму.

Идея экспрессивной не-иконической абстракции носилась в воздухе еще до начала века, развиваясь в виде двух параллельных линий. С одной стороны, у некоторых художников возникла мысль, что абстрактная декоративность может быть поднята до степени автономной художественной формы путем придания ей большей выразительности, а с другой, — ряд художников был убежден, что только музыка выступает не-репрезентативной структурой выражения и потому лишь музыкальная организация цветовых форм может стать не-репрезентативной эстетической композицией. Музыкальная парадигма стала основой теории «абсолютного искусства» Адольфа Хольцеля, создавшего свою цветовую систему к 1905 г. и с 1917 г. вплотную подошедшего к не-иконической цветовой абстракции, когда им была создана серия композиций «раскрашенные звуки». С 1905г. эксцентричный литовский музыкант Чюрленис обратился к живописи, попытавшись написать транскрипции идеи, которые он не мог выразить в музыке. Музыкальная аналогия — это и «цветовая музыка» Скрябина, и эксперименты с «цветами органа» футуристов, и излияния чешских кубистов, и работа Франтишека Купки над индивидуальной системой абстракции, которая стала «освобождением цвета от формы».

Надо сказать, что еще до значительных откры-

Казимир Малевич. Супрематизм, 1924

тий Кандинского и «Голубого всадника»(1911) художник Август Джакометти был автором талантливых цветовых абстракций. В русле футуризма Боччони в 1910г. понял экспрессивную абстракцию как искусство, способное выразить идею сна без изображения каких-либо снящихся вещей. В этой связи его «Статика духа» (1911) оказалась достаточно смутной, хотя и в ней не удалось полностью избежать репрезентации: экспрессивное настроение передавалось посредством контрастных форм, не имеющих аналога в природе, что дополнялось неопределенностью содержания. В это время американский художник Артур Дови стремится передать выразительные свойства пейзажа в не-репрезентативной композиции «Абстракция №2» (1911). Впоследствии он продолжает работать над не-репрезентативной абстракцией несмотря на то, что в картинах остается намек на видимые объекты. Такова его популярная работа «Звуки в тумане»(1929), где очертания выражают окутанный туманом скорбный отзвук охотничьих рожков и передают форму последних. В 1910г. Кандинский пишет гуашью первую совершенно не-фигуративную абстракцию, а затем в течение ряда лет работает над трактатом «О духовном в искусстве»(1912), который становится классическим обоснованием фундаментальных принципов экспрессивной абстракции. Эта тенденция широко расцветает в абстрактном экспрессионизме, истоки которого прослеживаются в Нью-Йоркской школе, бурно развивавшейся с 1945 по 1955гг. Европейским аналогом абстрактного экспрессионизма стали арт-информель, ташизм, лирическая абстракция. Подобно американской школе европейские практики абстрактного экспрессионизма отвергли формальную композицию вплоть до намека

на нее, и встали на путь агрессивной импровизации, подчеркивая выразительные характеристики картинного изображения.

Две ведущие тенденции не-иконической абстракции — экспрессивная и геометрическая, имели и другие отличительные черты. Экспрессивная абстракция часто требовала разработки выразительных свойств формы и цвета, чувства материала и приоритета эмоциональных эффектов над воплощенными чувствами и эмоциями художника в произведении, которое создавалось путем жеста или автобиографической записи. Геометрическая абстракция, напротив, намеренно все отвергала. Она избегала выразительности элементов, составляющих суть работы, и сознательно отдавала предпочтение геометрическим формам — в случае неопластицизма прямоугольным, и пользовалась цветом для акцентирования структурных связей, а не для чувственного или выразительного воздействия. Задача состояла в том, чтобы эти невыразительные связи организовать в рациональные и согласованные конструкции, которые были бы не субъективными, а универсальным и. Технически она больше стремилась к обезличенной точности, чем к волнующей, чувственной живописности. Основные различия, выявленные между двумя видами абстракции, могут быть суммированы в таблице:

Экспрессивная абстракция:

Поощряет субъективность и спонтанность.

Придерживается импровизируемых и импульсивных способов творчества.

Предпочитает выразительность визуальных элементов.

Подчеркивает выразительные свойства художе-

ственных материалов и фактуры

Предпочитает несистематическую, неструктурированную композицию.

Обладает неясностью, неопределенностью, намеком.

Геометрическая абстракция:

Стремится к объективности и всеобщности.

Требуется работы на основе рациональных принципов.

Предпочитает нейтральные и геометрические элементы.

Исключает чувственные и экспрессивные материалы, предпочитает безликость в фактуре.

Стремится к систематической и структурированной композиции.

Предпочитает ясность, точность, определенность.

Экспрессионизм

Вера в то, что всякое искусство есть и могло бы быть по своей природе «экспрессивным» настолько распространена в литературе XX века, что, похоже, неискоренима у художников, критиков и знатоков. С другой стороны, существует определенный круг философствующих эстетиков, менее всего озабоченных прояснением смысла того, что следует понимать под экспрессивным искусством. Иногда полагают, что искусство выражает индивидуальность художника — как Роже Бизари, прошедший через фазу кубизма и экспрессивной абстракции, который сказал: «Моя живопись есть образ моей жизни. Зеркало человека, каким он является со всеми присущими ему недостатками». Порой утверждают, что посредством произведения искусства дух творит художника, «передающего» свои эмоции публике: такова центральная тема книги французского критика Рене Юига «Искусство и дух человека» (1962).

Иногда, вслед за Толстым считают, что художник «передает эмоции» посредством «заражения» публики эмоциональными переживаниями, которые он выражает по поводу ситуаций, которые рисует или описывает. Теоретики стремятся обосновать, что искусство выразительно за счет чувств и эмоций, которые «воплощены» в нем вне обыденной жизни благодаря особому смыслу или манере этого «воплощения». Впрочем, эти допущения не столь очевидны. Все они оказываются или неубедительными или опровергнутыми в прошлом, когда с разной достоверностью считалось, что, либо природа искусства «миметична», т. е. производит некоторую иную реальность по сравнению с действительным, или идеализированным, ли-

бо заключается в функции искусства поддерживать религиозную, моральную или социальную доктрины.

Однако на Востоке концепция искусства как «выражения» не имела широкого хождения. В Китае действительно верили, что художник обретает себя через посредство своего искусства и что это более важно, чем создание натуралистической модели, своего сюжета. Но еще полагали, что надо, прежде всего, соприкоснуться с Тао- принципом космического порядка и справедливости — так, чтобы, выражая себя в искусстве, художник мог позволить Тао выразиться через него. В Индии художник пользовался спиритуальными упражнениями йоги-медитации, чтобы погрузиться в метафизический мир, скрытый за иллюзорным бытием, и его самовыражение в искусстве было достижимо только тогда, когда он передавал не эфемерные, проходящие желания и эмоции, а универсальные состояния и чувства.

Западное учение о художественной выразительности сложилось в эпоху Романтизма в связи с концепцией «гения». Считалось, что человеческий гений в любой сфере обладает, благодаря своему слиянию с духовным миром — Абсолютом, превосходством по сравнению с обычным человеком, и что «выражая» свое личное превосходство он способен в некоторой степени привести простых смертных к похожему соприкосновению. Эжен Верон (1825–1889) одним из первых разрабатывает учение о том, что искусство экспрессивно за счет передачи эмоций, и считает, что «от достоинств художника зависит то, что получается в его работах». Только в XX веке возникает попытка обосновать, что выразительность в искусстве ценна сама по себе, невзирая на качество того, что выражается; что она будет оцениваться лишь

в терминах эффективности и интенсивности. Говоря о субъективизме Западного искусства в книге *Восточная эстетика* (1965) и сравнивая его с Восточным, Томас Манро указывает, что одной из его существенных черт является «жажда самовыражения отдельного художника — цель, которую Восточная и средневековая христианская религия должна оценивать как эгоцентричную. Желание выразить свою собственную индивидуальность подразумевает особый интерес к себе; к тому, что выражается; к своим собственным внутренним состояниям, желаниям, эмоциям, даже разочарованиям. В этом опять — так западный художник как саморефлексирующий заметно отличается от своего восточного коллеги». Позднее, по крайней мере в теории, добиваются устремленности во внутренний мир безмятежности и единения с природой. Многие западные художники больше стремятся показать настроения тревоги, разочарования, неудовлетворенности, насмешки, протеста, отрицания и негодования в отношении современного мира. Эта позиция прямо противоположна конфуцианскому идеалу внутренней гармонии и наслаждения природной близостью к вещам Тао. Иногда можно обнаружить тяготение к Востоку в европейских работах, таких как эссе Кандинского «О духовном искусстве» (1912) и Мондриана «Пластическое искусство и чисто пластическое искусство» (1937), в которых заметно влияние теософских учений. Вместе с тем, «экспрессивность» в искусстве самым категоричным образом отвергается конструктивизмом.

Также как термин «экспрессивное» вошел в обиход в XX веке, косвенно допускалось и обратное — умолчание ряда типов художественного творчества. Картину нельзя было считать экспрессивной ни тогда,

когда она реалистично изображала полноту эмоций в духе повествовательной викторианской живописи, ни тогда, когда она изображала муки личности, охваченной каким-то эмоциональным пароксизмом. Экспрессивность считалась присущей воздействию, сообщаемому формальной структурой цветовых отношений, линий, планов и масс, или, в крайнем случае, необычным изображением сцен и образным воспоминанием как в метафизической живописи де Кирико и Карра, или магическом реализме некоторых сюрреальных работ. Если знаменитая литография Мунка «Крик» (1895) считалась прототипом и предтечей экспрессионистского искусства, то не потому, что здесь изображена фигура, исторгающая болезненный крик ужаса, а потому, что организация линий и масс казалась настолько несовместимой с окружающей обстановкой, что крик выглядит психической патологией. На основе подобных объяснений экспрессионизм, по сути, был отождествлен со всем лучшим в модернистском искусстве, в результате чего, например Шелдон Чини в книге «Экспрессионизм в искусстве» (1934) употреблял данный термин как синоним «модернизма». В предисловии он писал: «Я полагаю, что экспрессионизм будет прологом истории последующего развития искусства, которая начнется с живописи Сезанна, архитектуры Салливена, танца Дункан, театра Грига и Эпай. Он кажется мне единственным термином, достаточно точно описывающим работы Сезанна и Пикассо, Ороско и Уитмена, Уриха и Лембрука; впрочем, он достаточно широко охватывает достижения так называемых импрессионистов, кубистов, фовистов, функционалистов, пуристов и т. д.». В предисловии ко второму изданию 1948г. он повторил: «Экспрессионизм как название, опреде-

ляющее основные художественные течения в XX веке, приобрел множество сторонников среди художников, писателей, знатоков».

Это расширительное употребление «экспрессионизма» как ярлыка для характеристики художественного творчества начала и середины XX века существовало не далее 30-х годов. Оно было заменено мнением о том, что экспрессионизм выступает устойчивой тенденцией, свойственной лишь северному и немецкому искусству от средних веков до сегодняшнего дня, и выступающей противовесом средиземноморской и классической французской традициям. Так импрессионизм был понят по контрасту с теми художественными течениями, которые развивались от импрессионизма через постимпрессионизм к кубизму. Предшественниками современного экспрессионизма считают Ван-Гога, Энсора, Мунка, Нольде, Ходлера. Термин «экспрессионист» берется в значении, данном ему критиком Роджером Фраем, как альтернатива постимпрессионизму. По сути, он ориентирован в противоположность «натурализму» импрессионистов, которые, полагал он, ограничивали себя «буквальным» воссозданием объективной реальности. Постимпрессионисты, с другой стороны, согласно Фраю, непосредственно избегали «природных явлений, ради выражения эмоционально значимых вещей. Так о Ван-Гоге он говорит, что его картины «ничуть не похожи на другие картины. Их источник иной... его видение природы искажено рефлексией... внутреннего состояния».

Среди источников современного искусства теперь общепринято, что существуют две основные школы экспрессионизма с некоторыми общими чертами, но значительно различающихся по национальному

характеру. Они в основном представлены как немецкая и французская школы. Немецкая школа включает группы «Мост», «Голубой всадник», художников Барлаха, Бекмана, Нольде, Ротлуфа и др. В Австрии — это Кокошка и Шиле. Но ни конструктивные, ни определяющие характеристики школы не удастся точно сформулировать. Так, например, Вернер Хофман характеризует Паулу Модерсон-Бекер как всего лишь близкую к северным немецким экспрессионистам, а историк немецкого искусства Вольф-Дайтер Дабе пишет: «Паула Модерсон-Бекер пишет неличные исповеди или излияния; для нее не имеет значения протест или драма. Это отличает ее, как видим, от экспрессионистов». Появление экспрессионизма в Бельгии — Пермеке и Латем, и в скандинавских странах было более или менее близко немецкому экспрессионизму, несмотря на отсутствие в них позднее истерии и экстремизма.

Еще более неопределенная французская школа включает таких художников как Руо, Пасен, Диновьерде, Сегонзак, Громьер и художников парижской школы Сутина и Шагалла, хотя и многие другие французские художники прошли фазу экспрессионизма. И все же словоупотребление, описывающее направление развития экспрессионизма в течение 50–60-х годов не было единым. Вольф-Дайтер Дабе в книге «Экспрессионисты» (1972) относил к ним немецких, австрийских художников и включал сюда русских Кандинского и Явленского, которые работали в то время в Германии, но, тем не менее, он не включил русских представителей, работавших в Париже, таких, как Сутин и Шагалл, и игнорировал каких-либо французских экспрессионистов.

Происхождение термина «экспрессионизм» в связи с описанием стиля или школы искусства оста-



*Кокошка Оскар.
Постер журнала Штурм,
1911*

ется неопределенным. Начиная от красивого общего термина, относящегося к французскому авангарду, это понятие в промежутке между 1910 и 1915гг. было распространено на характеристику специфики немецкой школы. В каталоге выставки Сецессиона, проходившей в апреле 1911г. в Берлине, слово «экспрессионисты» относилось к Французским художникам Браку, Дерену, Дафи, Фрицу, Марке, Вламинку и др. и подобным образом использовалось в каталоге выставки *Sunderbund*, проведенной двумя месяцами позднее в Дюссельдорфе. Это же относилось к французской группе «Штурм» в каталоге выставки в Берлине в 1912г. С этого времени слово стало употребляться в неопределенном смысле, обозначая «новое движение» в живописи и, подразуме-



Макс Бекман. Гардероб, печать, 1921

вая также творчество тех нередких художников, которых мы сейчас называем «экспрессионистами». В 1913г. выставка проходила в Бонне под вывеской «Рейнские экспрессионисты», а в 1914г. Пауль Фехтер в первой монографии, написанной об экспрессионизме, опре-

делил его как немецкое направление, которое наряду с французским кубизмом и итальянским футуризмом отличается реакцией на импрессионизм.

Немецкий экспрессионизм выступил как движение протеста против академического импрессионизма — французский импрессионизм не был представлен в Германии до начала века, а появился примерно одновременно с постимпрессионизмом Сера, Ван-Гога, Гогена, Сезанна и Немецкий экспрессионизм Либермана и Цоринта был близок к стилю барбизонской школы. Он также стал протестом против романтического пейзажа группы «Ворпсведе», и против зародившегося югенд-стиля. Стремление к независимости было по преимуществу индивидуальной манерой, в которой художник находил выход своим переживаниям и, одновременно, чувствовал свою сопричастность сущности вещей.

Социальный протест играл большую роль в мотивации творчества многих немецких экспрессионистов. Ради достижения своих целей они пользовались техникой постимпрессионистов, фовистов, даже ранних кубистов: их привлекали кричащие и острые стилизации средневековых немецких гравюр; это сочеталось у них с романтическим восхищением первобытным искусством. Немецкий экспрессионизм был назван «современной фазой романтизма», хотя оставалось трудно сформулировать отличительные черты. В книге Экспрессионизм в искусстве: его психологические и биологические основания Оскар Файстер писал: «Экспрессионисты стремятся воспроизвести внутренний смысл вещей, их духовную субстанцию... С этой точки зрения импрессионизм выглядит как стиль явно поверхностный, механическое ремесленничество, неглубокое искусство или совсем не искусство. Экс-

прессионист, напротив, проникает в глубь вещей, потому что он постигает себя в этих глубинах. Писать, исходя из самого себя, и писать себя, означает воспроизводить внутреннюю природу вещей, Абсолют. Художник творит как Бог, исходя из внутреннего Я и в его собственном обличий». Специфика ненецкого экспрессионизма ярко выражена в группах «Мост» и «Голубой всадник».

Необходимо сказать также об экспрессионизме фламандском, который выделялся из французской и немецкой школ. В. Винбиселайри заметил, что фламандский экспрессионизм, развиваясь в русле «фундаментальных традиций реализма в стране, он остался прочно стоять на земле, среди людей. Сущностью его, очевидно, выступал чувственный опыт, совершенно лишенный предвзятых теорий (другая отличительная черта наших традиций). В этом он остался независимым феноменом, не имеющие ничего общего с тем, что происходило в интеллектуальных, урбанизированных центрах Франции, Германии, Англии». Фламандский экспрессионизм был тесно связан со школой Сан-Мартина и отчасти развивался под влиянием символистов и импрессионистов. Несмотря на влияние немецкого искусства, фламандский экспрессионизм отличало отсутствие невротизма, внутренней сосредоточенности и немецкой социальной озабоченности. Фламандские художники редко писали уличную жизнь; они больше тяготели к земле, сельской жизни крестьян. Основателями этого направления могут считаться религиозный живописец Альберт Сервес и Фриц Ван дер Берге. Характерным представителем считается Густав де Смет, а наиболее сильной фигурой, тяготеющей к космической монументальности Констан Пермеке.

Абстрактный экспрессионизм

Это название — общее обозначение течения, вышедшего из Нью-Йоркской школы, художники которой достигли стилистической зрелости в конце 40-х и середине 50-х годов. Нью-Йоркская школа объединила 15 художников, которые в 1965г. поддерживали музей Лос-Анжелеса. Независимо от места и времени к этому направлению примыкали ряд историков и критиков «Школа» охватывала монохроматическую или нео-хроматическую живопись Барнета Ньюмена, Рейнхарда, Ротко, очень импульсивные, порой каллиграфические абстракции Клайна и Монтервеля, сплошную (*all-over drip*) живопись Джексона Поллока, творчество де Кунинга, Готлиба и Хофмана. Для этих работ, являющихся как абстрактными, так и экспрессивными, был принят указанный термин. Прелестные сочетания фигур были созданы де Кунингом, фигуративные рецидивы сохранялись и в произведениях Безайтиса, Готлиба, Хофмана, Горки. По сравнению с работами Ньюмена, Рейнхарда, Ротко живопись Клайна, Стайла, Монтервеля была гораздо напряженнее, упивалась письмом, за что получила альтернативное название «живописи действия».

От сюрреализма абстрактные экспрессионисты восприняли, прежде всего, теорию психической импровизации и автоматизма, полагая что путем неконтролируемой спонтанности можно высвободить и отобразить творческую мощь мирового бессознательного. В силу роста самонадеянности их работы приобрели большую монументальность, а значимость, свойственная субъективной сюрреалистической образности, была утрачена. Вопреки собственным требованиям содержа-

тельной живописи они стали считать содержательным сам процесс письма, обращая все больше внимания на чувственные качества живописных материалов и технику их применения. В конце концов выделились две группы внутри единого направления. Одна из них под руководством де Кунинга и Поллока стала трактовать живопись скорее как запись осуществляемого процесса, чем как конечный результат и, вместе с тем, как символа внутренних состояний ума в процессе художественного творчества. Эту позицию переняла живопись действия в Европе. Другая группа, возглавляемая Ньюменом и Рейнхардом, была не столь экспрессивной. В начале 50-х годов возникла новая волна, придерживающаяся абстрактно-экспрессивного метода — это художники Филип Гастон, Конрад Марк-Рели, Джемс Брукс, Бредли Томлин. Со времен выставок континентального музея Лос-Анджелеса это стало частью американской истории.

Одним из наиболее важных достижений школы стало открытие новой концепции «цельной» композиции, в противоположность прежнему пониманию композиции как фигуративного объединения относительно независимых частей; этой идеи придерживался еще Мондриан. Теперь целостность картины свелась к совершенно неразличимому образу, существующему в свободном, художественном неструктурированном пространстве. Эта идея вдохновляла как монохроматическую живопись Ньюмена, Рейнхарда, Ротко так и более экспрессивную абстракцию Клиффорда, Стайла, Клайна, Гастона и Поллока. Теория картинного неструктурированного пространства имела, конечно, своих предшественников. Например, серия «Кувшинок» Моне была картинной поверхностью, где отсутствовали

сфокусированный центр и естественные границы; или «Барка» Дерена (1906)... Это были те наброски, которые абстрактный экспрессионизм превратил в яркий, своеобразный стиль, чистую композицию, что стало центральной доктриной минималистов.

Термин «абстрактный экспрессионизм» применяется также к абстрактной скульптуре, развивающейся в последние годы. Ее лидерами считаются Сэймоу Липтон, Ибрам Лэсоу, Герберт Фарбер, Теодор Росзак, Дэвид Хэри, Рубен Хекайен, а ведущим Дэвид Смит. Они являются последователями жанк-скульптуры калифорнийской школы Ричарда Станкевица.



Джексон Поллок. Без названия, 1952

Сюрреализм

Сюрреализм оказался наиболее организованным и труднодоступным из всех направлений XX века. Его вдохновителем был Андре Бретон, давший неофициальное название «поп-сюрреализм». Выйдя за рамки художественного и литературного течения, сюрреализм стал жизненным стилем и философским мировоззрением. Отдельные критики и историки считали его даже наиболее характерным выражением духовного состояния, превалировавшего между двумя войнами. Во главе угла лежит вера в то, что «объективный случай» — имеется ввиду необъяснимое произвольное стечение обстоятельств — является средоточием такой реальности, которая, будучи неупорядоченным ходом вещей, непостижима для логического мышления. Поэтому, как они полагали, знание истинной реальности может быть достигнуто только за счет а-логичных озарений в бессознательном состоянии, а эти озарения могут быть вызваны лишь посредством определенных (а-логичных) автоматических процедур. Слово *surrealite* введено Гийомом Аполлинером в 1917 г. и было пояснено Бретоном в первом Манифесте следующим образом: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные пси-

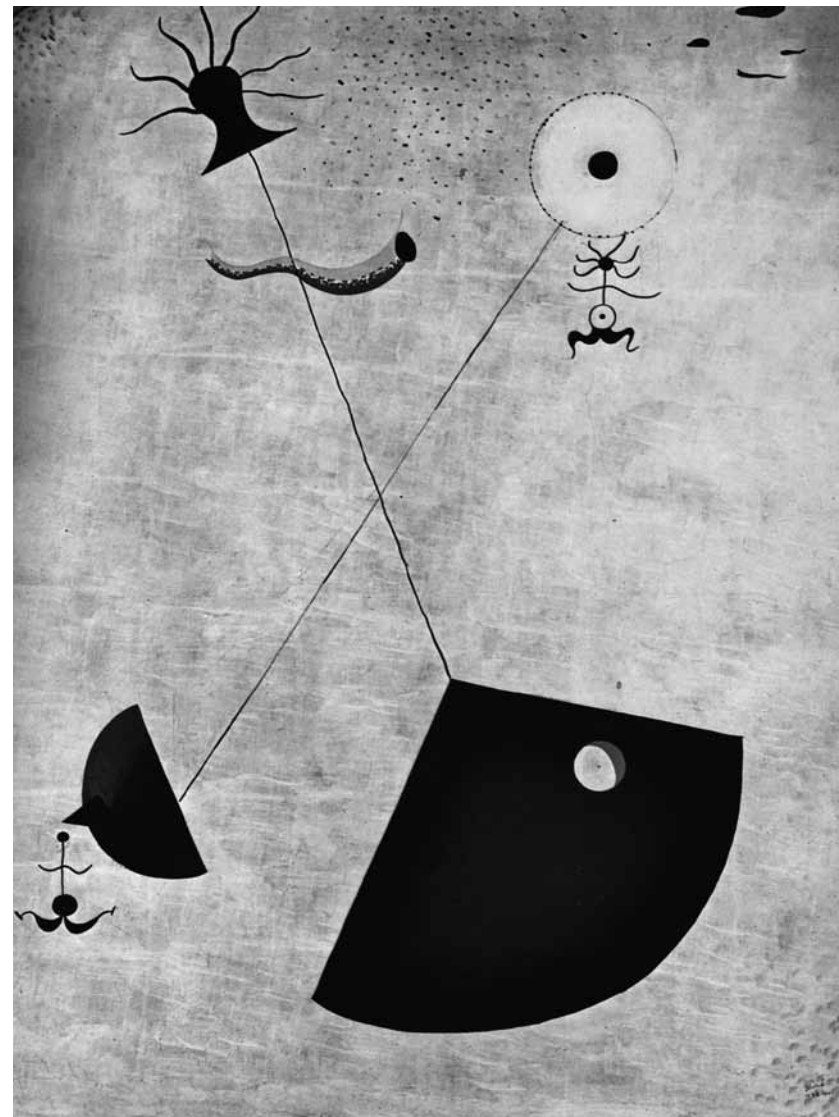
хические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни».

Непосредственными предшественниками сюрреализма явились Дада и раннее творчество де Кирико, а в литературе Лотреамон, Рембо, Жарри. Однако Бретон, Элюар, Арагон и Пери быстро порвали с Дада и занялись собственными экспериментами с различными техниками, трансом, культивированием сновидений с целью проникновения в «сюрреальный» мир, алогичную реальность. В 1924 г., когда было открыто «Бюро изысканий сюрреалистов», основано периодическое издание «Сюрреалистическая революция» и опубликован первый манифест Бретона, была создана ассоциация.

Первая персональная выставка Миро в 1925г. продемонстрировала совершенно сюрреальные картины, а первая групповая выставка сюрреалистов прошла в галерее Пери в Париже. В 1926г. галерея сюрреализма открылась выставкой Ман Рея и бельгийской сюрреалистической группы. В 1927г. Танги, Эрнст и Арп провели персональные выставки в Париже и Магритт в Брюсселе. В 1929г. Массон покинул направление, а Дали и Джакометти объединились. Дали выставлялся индивидуально. В 1930 году название издания изменилось на «Сюрреализм на службе революции» и в этом же году Бретон опубликовал второй Манифест сюрреализма. В первом Манифесте акцент делался на автоматических методах раскрепощения бессознательного как пути постижения реальности. Во втором указывались опасности, грозящие сюрреализму со стороны его отношения к революции. Здесь Бретон изменил свою философскую позицию, определив «сюрреальность» как слияние в высшем синтезе реальности сновидения с повседневной жизнью.

На практике сюрреалисты преследовали две почти несовместимые цели: постижение и раскрепощение творчества бессознательного, и определение политики практических действий, направленных на улучшение общества. Начиная с 1925 года основным предметом внутренних дискуссий стал вопрос о политической активности. Тревожным был период сотрудничества с французской компартией между 1927 и 1935гг., в течение которого Бретон выступал против того радикального объединения с ней, которое установилось у ушедших независимых сюрреалистов, когда партия потребовала их беспрекословного подчинения.

Вопреки тесной сплоченности и общей приверженности доктрине автоматизма, сюрреалистический стиль не был единым. Здесь выделялось по крайней мере три основных течения, хотя два или даже три из них можно обнаружить порой у одного художника. Это были: 1) Непосредственная автоматическая образность, как бы «автоматическое письмо» в моменты медитаций или неожиданная выразительность, такая как фротажы Эрнста, фюмажи Паалена, декалькомании Домингиза. Примерами бессознательно создаваемой образности являются формы Миро и Аршила Горки. Сюда же относятся спонтанные каллиграфии Хентей, которые показывают, что трансцендентный сюрреализм двигался в сторону сплошного письма Джексона Поллока и Марка Тоби. 2) Совершенно противоположный стиль галлюцинаторного реализма обнаруживается у Дали, Магритта, Танги, который иногда называют магическим реализмом. Он отличается точной и скрупулезной проработкой деталей, которые не столько изображают внешнюю реальность, сколько выражают субъективную реальность мечты и фан-



Хуан Миро. Материнство, 1924



Сальвадор Дали.
Мадонна, 1943

тазии. Зачастую конструирование галлюцинаторного пространства грезы напоминает здесь де Кирико. 3) Наконец, выделяются сюрреалистические конструкции, ассамбляжи и картины, где за счет неожиданного и внезапного столкновения несоотносимых объектов создается фантастический вымысел, подчиняющий нереальному внешнюю действительность повседневную жизнь. Такие поиски неожиданных комбинаций несовместимого обосновывались ссылкой на сентенцию Лотреамона «Прекрасное подобно нежданной встрече зонтика и швейной машинки на рабочем столе».

Хотя это и не столь важно для сюрреализма, но надо отметить, что некоторые художники искали собственный путь создания визуальных головоломок и двусмысленностей: одни из них напоминали вылепленные лица и неопределенные фигуры Арчимболло, другие — вывернутые перспективы Хогарта или М. Эшера. На картине Магритта «Прогулки Евклида» (1955) окно, через которое просматривается дорога и крыша башни, выступает как плоскость, уравнивающая и отождествляющая коническую башню с плоским изображением перспективы дороги. Это побуждает зрителя усомниться в визуальной логике картины. В картине «Водопад» (1961) и других работах изображение пейзажа на нарисованной картине совпадает с пейзажем за окном, что кажется несовместимым. В «Хоре сфинксов» (1964) формы накладываются друг на друга так, что верхушки деревьев кажутся одновременно отверстиями в небе. И так далее. Дали искусно замаскировал форму в работе «Невольничий рынок с исчезающим бюстом Вольтера» (1940), где очертание головы Вольтера создается изображением вычурных фигур монахинь. Такова же картина «Череп Сурбарана» (1956). «Параноидально-критический» метод Дали подразумевал создание образов внутри образов с замысловатым сочетанием ассоциаций как в «Трех эпохах» (1940). Хотя направление родилось в Париже, сюрреализм быстро стал интернациональным движением.



Рене Магритт. Прогулки Гегеля, 1958

Абсурд

Направление 40–60-х годов, являющееся переходным от модернизма к постмодернизму. Термин «абсурд» означает нелепость, несуразность, но иногда «абсурдный» употребляется в значении «смехотворный». Поэтому не случайно искусству абсурда свойственней фарс, гротеск и «черный юмор». Суть этого направления — подрыв общественных стереотипов и разрушение предрассудков. В отличие от классической и модернистской традиции меняется характер отношения произведение-зритель: все вопросы относятся здесь не к картине, а к нам самим.

В картинах Р. Магритта, П. Дельво подрывается уверенность в том, что, владея словами, мы «касаемся» реальности. В театре жестокости А. Арто осмысливает насилие социальной необходимости над индивидуальностью. В сценках Д. Хармса обнажается скука повседневной рутины. В пьесах Э. Ионеско, С. Беккета, Г. Пинтера разоблачается прозябание или суетность в повседневной жизни, нелепость обыденной болтовни, осмеивается обезличенный «человек лозунгов» и стереотипов, мещанский здравый смысл, выражается трагифарс усилий и напрасных надежд. Скажем, в Лысой певичке Эжена Ионеско осмеивается чванство и пусто-порожня болтовня, когда обезличенные персонажи совершенно не думают над своими словами:

Буржуазный английский интерьер с английскими креслами. Английский вечер. Мистер Смит в своем английском кресле и в английских тапочках курит свою английскую трубку и читает английскую газету возле английского камина. У него английские очки, серые английские усы.

Рядом с ним в другом английском кресле англичанка мадам Смит расположилась в теплых тапочках. Долгое время продолжается английское молчание. Висячие английские часы бьют 17 английских раз.

м-м Смит. — Смотри, у же 9 часов. Мы съели суп, рыбу, картошку в масле и английский салат. Дети выпили английское молоко. Мы хорошо поужинали в этот вечер. И все потому, что мы живем в окрестностях Лондона и потому, что мы Смиты.

м-р Смит, продолжая чтение, важно бормочет свое.

м-м Смит. — Картошка в масле была хороша, масло в салате не прогорклое. Масло у лавочника на углу не хуже, чем у лавочника напротив, оно такое же превосходное как у лавочника внизу. Ноя не хочу сказать, что у других оно хуже.
м-р Смит, продолжая чтение, важно бормочет свое.

м-м Смит. — Мари неплохо приготовила картошку в этот раз. В прошлый раз она была недожарена. Я не люблю ее, когда она не так поджарена.

м-р Смит, продолжая чтение, важно бормочет свое.

м-м Смит. — И рыба была свежей. Пальчики оближешь. Я добавляла себе два раза. Даже три. Из-за этого часто приходится ходить в уборную. Ты тоже подложил себе три раза...

м-р Смит, продолжая чтение, важно бормочет свое.

м-м Смит. — Кефир превосходен для желуд-

ка, никогда не будет аппендицита и апатоза. Это мне сказал доктор Макензи-Кинг, который лечит детей наших соседей Джонсов. Это хороший доктор. Ему можно доверять, он никогда не порекомендует лекарства, которые не проверил на себе. Это он сделал Паркеру обезболивание при операции на печень.

м-р Смит. — Как же получилось, что Паркер успешно умер?

м-м Смит. — Да потому, что операция была успешной для доктора, а не для Паркера.

м-р Смит. — Выходит, Макензи не такой уж хороший доктор. Операция будет успешна, когда станет удачной для обоих.

м-м Смит. — Почему?

м-р Смит. — Уж если врач с больным не могут выздороветь вместе, то добросовестный врач должен умирать со своим больным как командир тонущего корабля, который гибнет со своим кораблем в волнах.

м-м Смит. — Нельзя сравнивать больного и корабль.

м-р Смит. — А почему нет? Корабль тоже посвоему больной. А твой доктор лечит так же, как топят корабль: вот почему он должен погибнуть вместе со своим больным.

м-м Смит. — А! Я об этом не подумала, возможно это действительно так... тогда, что отсюда следует?

м-р Смит. — То, что все доктора ни что иное как шарлатаны. И все больные тоже. Исключая честных английских морячек, которые живут на суше.

м-м Смит. — Но не моряков.

м-р Смит. — Естественно.

пауза

м-р Смит, уткнувшись в газету — Есть вещи, которые я не понимаю. Почему в рубриках газет цивилизованной страны всегда пишут об умерших и никогда о новорожденных? Это нелепо.

м-м Смит. — Я об этом никогда не думала!

Наступает тишина. Часы бьют 7 раз. Молчание. Часы бьют 3 раза. Безмолвие. Часы совсем не бьют.

м-р Смит все со своей газетой. — Вот тебе на! Тут пишут, что Бобби Уотсон умер.

м-м Смит. — О, господи, бедняга, когда же он умер?

м-р Смит. — Ты удивлена? Тебе же это прекрасно известно. Два года как он умер. Помнишь, ты была на его похоронах ровно полтора года тому назад.

м-м Смит. — Точно, я припоминаю. Я сейчас все вспомнила, но мне непонятно, ты-то чему уди вился, увидев это в газете?

м-р Смит. — В какой газете? Я вспомнил о нем по ассоциации. О его смерти долдонят уже три года.

м-м Смит. — Жаль! Он так хорошо сохранился.

м-р Смит. — Это был самый красивый труп в Великобритании! Он выглядит не по своим годам. Бедный Бобби, вот уже четыре года он умер, а все еще тепленький. Настоящий живой труп! И какой он был веселый!

Дада

Движение, названное «Дада», не было новым стилем или техникой как футуризм, кубизм или нео-пластицизм, но, по словам Тристана Тцара, «умонастроением». По этой причине, весьма затруднительно очертить его начало и конец. Хотя ранние симптомы того или иного аспекта Дада описаны историками по-разному, в целом общепризнанно, что первое конкретное проявление его имело место в Нью-Йорке и Цюрихе около 1915–1926 гг. в период 1-й мировой войны, природа движения и его проявления были тесно связаны со временем и обстоятельствами, в которых оно возникло. Это было движение молодых людей — поэтов, писателей, художников, музыкантов, у которых бессмысленное варварство войны вызвало разочарование и отвращение, и которое протестовали против традиционных социальных ценностей, сделавших войну возможной, если не сказать неизбежной. Они были разрушителями, иконоборцами, революционерами. Они переняли и гипертрофировали футуристскую технику поругания и призыва к необузданному штурму стандартов и норм респектабельного общества, атакуя его насмешками и карикатурами на культуру, которая казалась им созревшей для самоубийства. Их нападкам подвергались и штампы искусства — даже (и особенно) довоенное художественное движение авангарда — и посредством сатирической пародии на антиискусство они стремились выделить собственно как таковое понятие об искусстве. Несмотря на то, что бурное неистовство этого движения не позволяло себя игнорировать, упрямый культ иррациональности создал свои трудности в неравном поединке с другими течениями и впоследствии создал проблему его вписывания в историю.

Степень позитивных намерений за заявленным нигилистским фейерверком, весьма трудно определить. Хотя само существование положительной цели в расцвете движения могло быть подвергнуто презрительному осмеянию, но, впоследствии бросая спокойный и вдумчивый взгляд назад, многие лидеры движения признавали, что кроме негативных были и позитивные аспекты их буйства. Например, немецкий художник и режиссер Ганс Рихтер, один из цюрихской группы Дада, в своем исследовании Дада. Искусство и Анти-искусство» в 1964 г. писал: Дада не имеет целостных общих характеристик, подобно другим стилям. Но он обладает новой художественной этикой, из которой в условиях неясных перспектив, возникают новые средства выражения. Он принимает различные нормы в разных странах и у разных художников в соответствии с их темпераментами, предшественниками и способностями. Новая этика принимала иногда позитивную, иногда негативную форму, часто проявлялась как искусство, а затем снова как отрицание искусства, одно время как моральное, а затем как совершенно аморальное». Это не было художественное течение в привычном смысле; это была буря, пронесшаяся над миром искусства подобно войне разразившейся над народами. Она без предупреждения грянула с небес и открыла грядущий день полный сил Дада с новыми формами, материалами, идеями, направлениями, людьми, что было адресовано новым людям.

У большинства художников примкнувших к движению возникла тяга к фантастике, непостижимому и иррациональному, что показала выставка 1947 года «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм» в музее Современного искусства Нью-Йорка. А. Боччом трактовала дадаизм как вклад XX-го века в длинную

историю «фантастического искусства». Когда в 1922 г. дадаизм распался, то этот интерес был подхвачен сюрреализмом, ряд лидеров дадаизма стали подвижниками сюрреалистского течения. В данном аспекте известное предвосхищение Дада можно усмотреть в странных галлюцинаторных картинах де Кирико, которые обратили на себя внимание уже в 1913 г. Кроме того, желание завоевать внимание публики шокируя и оскорбляя ее, можно связать с еще одним позитивным вкладом Дада — представлением об анти-искусстве. Это весьма жизнеспособное представление, вновь и вновь возникающее в следующих декадах столетия, сделало очевидным не просто отказ при помощи бурлеска, пародии или осмеяния от всякого устоявшегося понимания искусства, но, более того — замену ортодоксального искусства чем-то новым, отказывающимся от традиционных храмов, галерей и музеев. Этот аспект Дада особенно заметен в Америке у Марселя Дюшана, в известной степени у Ман Рея и Франсиса Пикабиа. Вместе с тем, дадаисты одни из первых ввели в обиход случай в качестве композиционного принципа произведения и впервые серьезно экспериментировали с автоматизмом в художественном творчестве — принцип, позднее развитый сюрреалистами и многочисленными школами Абстрактного Экспрессионизма.

Несмотря ни ряд позитивных моментов, отсутствие унифицированного стиля или программы затрудняет воссоздание всеобъемлющей картины о дадаизме, особенно для его последователей в центрах наибольшей активности движения. Это было: в Америке — Нью-Йорк, в Европе — Цюрих, а затем Берлин, Колон, Ганновер и Париж; в России — демонстрации Союза Юных художников в Москве и Санкт-Петербурге

DE R dda 3



DEK mALiK->ELAG BER aBTEILunG
LIN DAda

были весьма дадаистскими по характеру, хотя скрывались под именем футуризма.

Цюрих. Движение Дада началось в Цюрихе с основания Кабаре Шпигельдассе немецким поэтом и музыкантом Гуго Баллем в феврале 1916 года как «Центр художественных развлечений» и «интернациональный обзор». Его компаньоном был певец Эмми Хеннингз (1919–1953), а затем к ним присоединился румынский поэт Тристан Тцара (1886–1963), позднее редактор обзора Дада немецкий поэт Ричард Хюльзенбек (1892–1974), и в конце 1916 года австрийский поэт-нигилист Уолтер Сернер. В этой группе были художники: румын Марсель Янко, Ганс Арп, Софи Таубер, немецкий художник и режиссер Ганс Рихтер.

Существуют различные версии об истоках названия «Дада». Рихтер пишет, что во время посещения группы в 1917 году он считал, что она означала славянское да-да, как говорили Тцара и Янко. Хюльзенбек, тем не менее, утверждал, что слово было подобрано им и Баллем при помощи немецко-французского словаря. Во Франции Дада означает детскую лошадку. Гуго Балль говорил: «Для немцев оно означает идиотскую наивность, занятие производством потомства и катание детской коляски». Название привилось в силу самой его детскости. И снова цитируя Балля: «То, что мы называем Дада, есть дурачество, дурацкое извлечение из пустоты, в которую погружены все высшие проблемы, жест гладиатора, игра, «сыгранная с жалкими пережитками... публичное поношение фальшивой морали».

В Цюрихском движении Дада преобладала литература. Под масками, созданными для представ-

Слева: Джон Хартфильд. Фронтиспис ДАДА 3, 1920

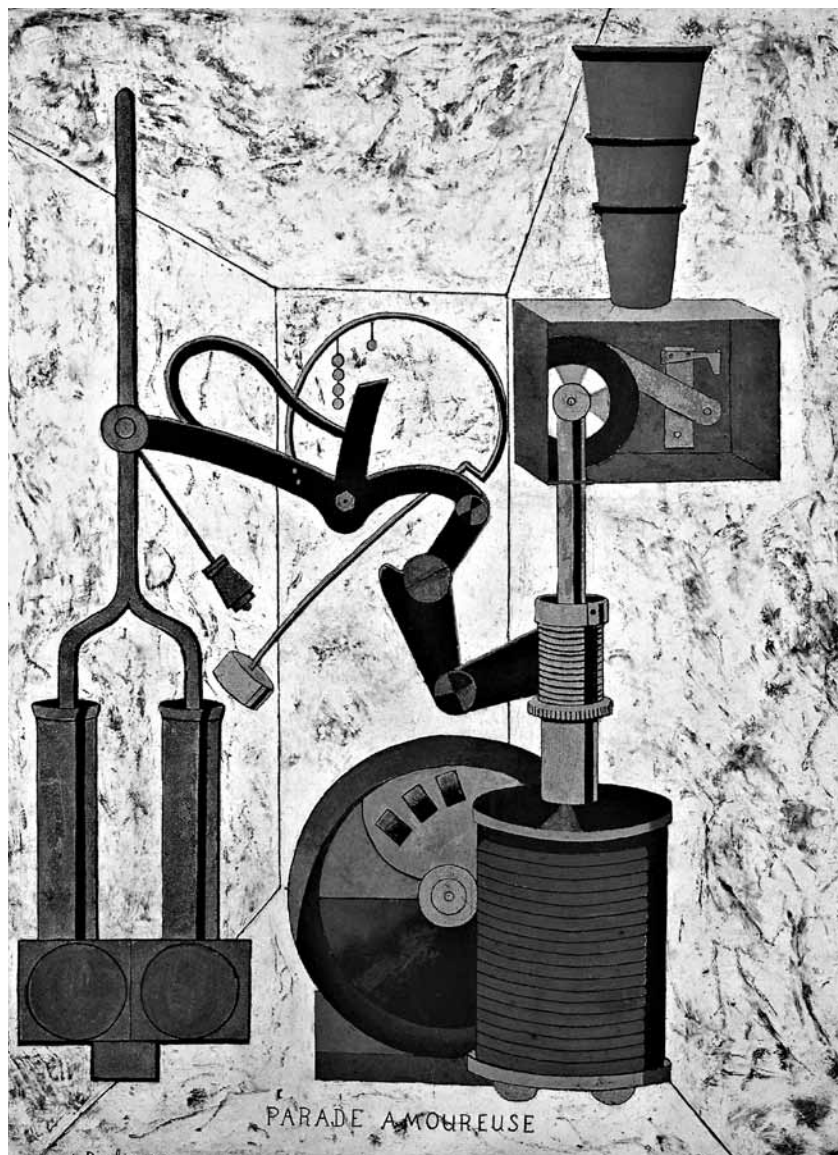
лений Янко и Тойбером, которые впоследствии стали сюрреалистами, художественная работа группы вращалась более или менее в сфере конструктивизма. Галерея Балля «Дада», открытая в 1917 году, пользовалась «успехом» начиная с группы Штурм — Кандинского, Клее, де Кирико, некоторых немецких экспрессионистов и итальянских футуристов.

Представления в «Кабаре Вольтер» включало песни Эмми Хеннигз, которой аккомпанировал на пианино Гуго Балль, музыку Скрябина, Варизе и т. д., исполненную Баллем, одновременно поэтические чтения, сопровождаемые «шумной музыкой» по аналогии с брутальностью футуриста Руссоло, негритянские ритмы, импровизируемые на барабане, и множество разнообразных дурачеств, шокирующих и насмешливых. Эксперименты проводились и в автоматической письме (что позднее стало важной чертой сюрреализма) и в коллективной композиции. Балль составлял «абстрактную» и фонетическую песню-поэму и читал их публике, Арп вводил элемент случайности в живопись для своих вырезок, а Янко в конструкции из гипса и проволоки. Ганс Рихтер описывает, как Арп разорвал не удовлетворявшую его картину и разбросал куски по полу. Их случайное расположение оказалось нужным ему «экспромтом», после чего он так их и скомпоновал. Тцара перенес эту технику в литературу, вырезая слова из газет и, соединяя их наобум, чтобы ввести «случайность» в поэзию. Тцара редактировал и руководил периодическим изданием Дада с 1917 по 1920 год.

В 1917 году Гуго Балль впервые покидает Цюрих для работы журналистом в Берне, впоследствии уходит в религиозную жизнь в Тицино. Хюльзенбек возвращается в Берлин в том же году. Пикабия, который начи-

нал в Дада в Барселоне в 1917г., выставляет некоторые из своих «машинных полотен» на большой выставке в галерее Волфсберга в Цюрихе в сентябре 1918г., а затем сам перебирается в Цюрих. В 1919г. Тцара оставил Цюрих и переехал в Париж, а Арп — в Колон. Это было концом движения. Несомненно, что Дада имело резонанс в Цюрихе, нейтральном городе на границе, который был возбужден слухами об угрозе со стороны немецкой армии. Несмотря на смятение в умах, Дада породил нечто большее, нежели просто направление в изобразительном искусстве.

Берлин. Дада представлен в Берлине Хюльзенбеком, который впервые выступил на собрании Сецессиона в феврале 1918г. В апреле его речь вошла в Манифест Дада, подписанный Баллем Тцара, Янко и Арпом, а также немцами Раулем Хаусманном, Францем Юнгом, Георгом Гроссом и итальянцами, в т. ч. Энрико Прамполини. Здесь Хюльзенбек обрушился на экспрессионизм и футуризм и провозгласил, что в одном лишь Дада «реальность возвращается к себе... Дадаизм замалчивает эстетическое отношение к жизни, что сопровождается разрывом со всеми эстетическими лозунгами, культурой и духовными сущностями, которые являются обычным прикрытием слабости мышц». Кроме Хюльзенбека ведущими фигурами берлинского Дада были художник и памфлетист Рауль Хаусманн, необузданный позер Йоханнес Баадер, который называл себя «Обердада», братья Уиланд Хартфилд, основавший дом, и Джон Хартфилд. Апрельский Манифест был дополнен формированием Клуба Дада. Там вышли недолго просуществовавшие журналы Дада, самыми известными из которых стали: «Клуб Дада» под редакцией Хюльзенбека, Хаусманна и писателя Франца Юн-



Фрэнсис Пикабия. Парад любви, 1917

га, появившийся лишь в одном номере в 1918г.; «Дада» под редакцией Хаусманна с помощью Хюльзенбека и Баадера — 3 номера в 1919–1920гг.; «Убийственно серьезный» и «Каждый человек свой собственный мяч» под редакцией Карла Эйнштейна с фотомонтажами Хартфилда и сатирическими картинами Гросса. Движение достигло кульминации на «Первой интернациональной ярмарке Дада», прошедшей в Бурхардской Галерее, где провокационная политическая полемика доминировала над художественными замыслами. По этому поводу Гросс и Хартфилд провозгласили: «Искусство умерло. Живо Татлинское машинное искусство».

Дада в Берлине осталось по преимуществу политическим и революционным. Его позитивная художественная программа отразилась в политической сатире и стала значимой благодаря великому сатирику Гроссу. Отто Дике примкнул только к «Интернациональной ярмарке Дада». Техника фотомонтажа впоследствии развита Хаусманом, Хартфилдом и Гроссом.

Колон. Широкое движение Дада в Колоне в 1919–1920гг. организовано Максом Эрнстом, позднее одним и известнейших сюрреалистов, молодым художником, который переехал из Цюриха в Колон сразу после войны. Первым «событием» Дада стала выставка, на которой посетители были сражены писсуаром в пивном зале, и которая истребовала полицейского вмешательства. В 1919 г. Бааргельд основывает прокоммунистический политический журнал «Вентилятор», к которому Эрнст делает иллюстрации. Работа продолжалась в журнале Эрнста «Пена», вышедшем водном номере.

Дада в Колоне стало известно неординарными коллажами Эрнста, в которых он придал новое значение самым банальным иллюстрациям, вырезая их

и сочетая непристойные образом — техника позднее перенятая сюрреализмом. Эрнст применил также технику фротаж. Он работал и над «коллективными» картинами с Бааргельдом и Арпом, использовал элемент беспорядочности в серии коллажей, названных «Изготовление таблиц обеспечивающих газометрию». Коллажи Эрнста привлекли внимание Поля Элюара и Андре Бретона, посетивших выставку в Париже, которая стимулировала движение парижского Дада. В 1922г. Эрнст отправляется в Париж и поддерживает движение сюрреалистов.

Ганновер. Подобно тому, как Макс Эрнст оказался душой Дада в Колоне, ганноверским Дада руководил Курт Швиттерс настолько, что, по сути, движение существовало благодаря его активности. В 1918 году Швиттерс предложил присоединиться к берлинскому Клубу Дада, но это предложение было отвергнуто Хюльзенбеком. Вследствие этого развилась самостоятельная версия Дада под названием Мерц. Швиттерс отнюдь не был склонен только к антиискусству. Его коллажи состояли из использованных оберток, трамвайных билетов и прочих ненужных вещей, ставших основой Бедного Искусства. Он намеревался освободить искусство от связи традиционной техникой и материалами и доказать, что подлинно экспрессивное искусство должно основываться на вещах общества. В отличие от реди-мейд Дюшана и «обже труве» сюрреалистов, мерц-картины Швиттерса, сделанные из нетрадиционных материалов, были прекрасными произведениями искусства. Швиттерс описал искусство как «исходное представление, возвеличенное до божества, необъяснимое как жизнь, без конца и без цели». Если отрицание понятия об искусстве было созвучно

*Рауль Хаусманн.
Дух нашего времени, 1919*



позиции анти-искусства и являлось стержнем Дада, то Швиттерс видел в этом лишь незначительное явление движения. Неслучайно Швиттерс толкал Ван Дусбурга к заигрыванию с Дада и привлек его на лекционный курс Дада в Нидерландах.

Париж. К 1918 году возникла связь французского литературного авангарда и Дада. Поэты Андре Кретон, Луи Арагон, Филипп Супо, Жорж Рибемон—Дессень, позднее ставший секретарем Парижской группы Дада.

Тристан Тцара примкнул к периодическим журналам «Север-Юг» и «Литература», которые редактировали Кретон, Арагон, Супо. В своих напаках ни социальные и литературные штампы эти молодые французские писатели оказались близки негативным и деструктивным аспектам Дада, хотя не пользовались данным названием. В изобразительном искусстве французское Дада отсутствовало. Движение было привнесено в Париж в 1919г., когда Пикабия опубликовал девятый номер своего «Ревю 391», где провозгласил наступление судного дня и пришествие Анти-мессии Дада — Тристана Тцара. Тцара в том же году приехал в Париж.

Активность парижского Дада с его периодическими обзорами, поэзией, бурными событиями, междоусобными ссорами и даже выставками, принадлежит больше истории литературы, чем искусства. Рибемон-Дессень помимо прочей деятельности выставил картину. Эрнст был представлен Андре Бретону. Кроме Пикабия художниками движения были Сюзан Дюшан, ее муж Жан Кротти и русский Сергей Шаршун. Движение разрушила ссора между Кретоном и Тцара из-за нападок Бретона на игру Тцара «Волнующий газ» на вечеринке сердечной скуки. Оно умерло, когда Кретон, который не принял дадаистский нигилизм, стал главным редактором «Литературы» в 1922г., и в 1924г. опубликовал первый Манифест Сюрреализма, который стал программой сюрреализма.

Ганс Рихтер описал последнее собрание дадаистов в Веймаре в мае 1922г., которое включало его, Арапа, Тцара, Ван Дусбурга, Швиттерса, и Лисицкого, где Тцара произнес заупокойную Дада, опубликованную Швиттерсом в его «Обзоре Мерц» как «Собрание по поводу кончины Дада».

В послесловии к книге Г. Рихтера о Дада (1964) историк немецкого искусства Вернер Хафтман писал: «Дада ввел новый образ художника. Дадаист отстаивал гениальность в том же смысле, какой этому слову придавали Романтики, т. е. как природную черту. Он рассматривал себя как человека, преступающего любые границы, естественное состояние которого — неограниченная свобода. Живущий только сегодняшним днем, свободный от ограничивающих условностей и истории, он смотрит в лицо реальности и формирует ее по своему образу... Несмотря на то, что все техники, использованные Дада, имели свои истоки в чем-то другом, и хотя позитивные начинания Дада были неопределенны и сомнительны, все-таки в представлении о художнике Дада сказал новое слово. Со времен Дада в культуре появился вирус мятежа, анархии, свободы, оказавшийся весьма заразительным. Проистекая из анархического расположения ума, рождалось новое поколение художников. Если оценивать вклад Дада в историю культуры, то он существенен, особый интерес к Дада возникает среди молодых художников в новых обстоятельствах, во II Мировую Войну. Такой тип идей, хоть и смутно сформулированный, возрождается в нео-Дада, Поп-арте и различных школах Хэппенинга.

Поп-арт

Англия. Теория английского поп-арта оформилась в 1952–1955 гг. в группе Независимых, объединившейся в институте современного искусства Лондона. Участниками группы были архитектор Райнер Бэнхем, критик Лоуренс Эллоуэй, художники Ричард Гамильтон, Эдуардо Паолоцци, Вильям Турнбаль. Как писал Эллоуэй: «Мы обнаружили, что в повседневном языке нашей культуры, остающимся вне сферы специфических интересов искусства, дизайна, архитектуры и художественной критики, есть нечто обладающее притягательной силой. Сферой нашего интереса стала поточно-производимая городская культура: кинофильмы, реклама, научная фантастика. У нас не было элитарной неприязни к стандартной коммерческой культуре, мы принимали ее как факт, детально обсуждали, и восторженно потребляли».

Слово *Pop*, введенное Эллоуэем, было применено к популярной культуре и образности, рассчитанной на подготовленных прохожих и молодежь. Потом последовал новый тип фигуративного искусства, который от этого отошел. На выставке «Это — Завтра» в 1956г. Ричард Гамильтон выставил коллаж «Что делает наши дома столь своеобразными и привлекательными?», который в отчасти предвосхищал это направление. Завершенным вариантом стала работа Питера Блейка «На балконе» которая считается первым ярким произведением новой английской фигуративности. С 1960 г. приходит новое поколение поп-художников таких как Китей, Бошайр, Хокни, Ален Джонс, Питер Филипс.

Позиция и стиль ведущих практиков поп-арта весьма индивидуальны. В основном их привлекала образность масс-медиа, реклама повседневных товаров и



Том Вессельман. *Pop №18*, 1968

пр., однако они своеобразно переделывали уже сформированные образы. Первое время, особенно у Паолоцци и Филипса, наблюдается тяготение к популярной образности американской массовой культуры, которая казалась им символом романтического, выражающим

ностальгическое восхищение американским процветанием и технологическим прогрессом. Значение, которое имело новое искусство, далеко выходило за рамки обычной художественной революции. Суть заключалась в стремлении разрушить перегородку между так называемой «высокой» культурой и популярной субкультурой, поэтому первая отвергалась, не принималось традиционное искусство и искусство истеблишмента, а вторая принималась без презрения к ее банальности и тривальности, без осуждения ее как халтуры, общепринятого эстетического стандарта. Отречение от искусства истеблишмента отвечало широко распространенному молодежному протесту, символизируемому голливудскими фильмами, фантастикой, комиксами и пижонской культурой. Будучи талантливыми профессионалами, знающими предыдущие художественные достижения, поп-художники, помимо чисто социальных интересов, были озабочены и такими сугубо изобразительными проблемами как природа живописного представления, и такими семантическими вопросами как коммуникация посредством визуальной символики. В той или иной степени художники постоянно держали эти проблемы в поле зрения, в результате чего они постепенно стали преобладать над теми социальными интересами, от которых поп-арт отталкивался. Это было отмечено в каталоге выставки «Поп-арт в Англии» (1976) Эллоуэем: «Поп-арт не только исследует живописное изображение объектов, но и спрашивает: «Какое количество символов и значений одновременно может нести произведение?» и «В какой степени символы могут быть редуцированы без потери их информационного качества?» Усложненный (*multi-evocative*) язык Паолоцци является ответом на первый вопрос, а изобразительный способ постижения

медиа Гамильтона — на второй, хотя оба они даны не в систематически научной, а в художественной форме. Эти проблемы сказались на создании эффектов картин и других английских поп-художников. Картины Блейка привлекают внимание доминирующей репродуктивностью; тавтологии Хокни снижают информацию, упрощают разборчивость и интерпретацию: в «игре в рамках игры» он занят соотношением реальности и иллюзий; комбинации Тайлсона, сообщая одну и ту же информацию за счет различных символов, дают небольшой зазор изображения и слова; манера Джонса и Филипса стремится к сочетанию картины с представленным объектом, иллюстрации с иллюстрируемым; картины Китей затрудняют восприятие передаваемых тем.

Америка. Несмотря на определенное влияние де Кунинга, американский поп-арт возникает в 50-х годах в русле общей реакции на абстрактный экспрессионизм. Его основоположниками считаются Джаспер Джонс и Роберт Раушенберг, которые пользуются сочетанием банальной образности и популярного китча с роскошью. Это не мешает скромному техническому блеску их работ, который принципиально отличает произведения от царства китча. Американский поп-арт коренился в Дада и иногда осознавался как нео-дада. Вместе с тем, он был связан с искусством индейцев и американскими примитивами, а потому поп-арт считался расцветом новой американской традиции. Не случайно в 1965 г. центр искусства в Милуоке открыл выставку под названием «Поп-арт и американская традиция». Наиболее известными среди американских поп-художников являются Энди Уорхол, (который применил свои способности черчения для намеренно фривольных тем), Джим Дин, Рой Лихтенштейн, Клаус Ольденбург, Том



Энди Уорхол. Коробки Брилло, 1964

Вессельман, Джеймс Розенквист, Роберт Индиана. В близкой манере работали Ричард Смит и Лэри Риверс, а также скульпторы Джордж Сигал и Мэризоль. Наиболее продуктивным местом расцвета поп-арта стала Калифорния — это работы Мела Рамоса, Эдварда Руша, Вана Тайбауда, Джо Гуди, Роберта О’Дауда, таблицы Эдварда Кинхольца и ассамбляжи Ричарда Петибони. Что их объединяло, так это интерес к современной мегаполисной культуре, где доминирует масс-медиа, массовая продукция повседневных товаров, включая и отбросы производства. Их ошеломили коммерческие программы и реклама. Среди ответвлений американского поп-арта возникло искусство ассамбляжа и хэппенинга.

Под американским влиянием поп-арт распространился в странах Европы, Латинской Америки, в Японии, хотя не был уже столь значителен как в Англии и США.

