

**ХРЕСТОМАТІЯ**  
**З КУРСУ**  
**“ЕСТЕТИКА”**

**ДЛЯ СТУДЕНТІВ ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ**  
**СПЕЦІАЛЬНОСТІ “ФІЛОСОФІЯ”**

**Укладач:**  
**к.філос.н., ас.Винник-Остапишин В.Р.**

## Тема 1. Предмет эстетики как науки

Дюфренн М. Эстетика и философия // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.151- 162

Дюфрен (1910—1995) — философ, эстетик, культуролог феноменологической ориентации. Особое положение Дюфрена в феноменологической эстетике определяется как основательностью и новизной его разработок собственно эстетических проблем, так и изначальной философско-антропологической направленностью эстетического учения. Он автор широко известных эстетических произведений: «Феноменология эстетического опыта» (т. 1,2; 1953), «Понятие априори» (1959), «Поэтическое» (1973), «Эстетика и философия» (т. 1–3; 1967–1981).

Вместе с тем первая книга Дюфрена, написанная в соавторстве с П.Рикером — «Карл Ясперс и философия существования» (1947), — посвящена философии существования; в труде «Основополагающая личность. Социологическое понятие» (1953) он анализирует проблемы личности в версии американской социологии (Г. Мид); в «Вехах» (1966) рассматривает философские концепции своих современников с позиции и разрабатываемой им антропологии; название книги «За человека» (1968) само говорит о нацеленности исследовательского интереса ее автора.

Эстетика Дюфрена — это, по существу, философия, построенная на основании эстетического опыта, эстетика, расширенная до общефилософского учения, «эстетика без ограничений», по словам Ж. Ласко. Проблема человека и его бытия в мире — главнейшая тема исследований философа-эстетика. При этом Дюфрен надеется, что именно «феноменология может открыть и описать менее полемические и менее трагические отношения человека с миром»\*.

В центре феноменологическо-эстетической антропологии Дюфрена — вопрос о целостности человека и фундаментальных оснований культуры, обеспечивающих гармоничные отношения человека с миром. Эстетический опыт в этом плане является уникальным: только в нем и благодаря ему человек может возвратиться к основаниям бытия, обрести осмысленность своей жизни, человечность собственного существования.

Феноменология Гуссерля является одним из основных теоретических истоков концепции Дюфрена. Следует отметить, что Дюфрен-феноменолог не следует Гуссерлю буквально, он прочитывает его учение, скорее, сквозь призму построений Сартра и Мерло-Понти. Указанные мыслители приняли феноменологическую установку, чтобы, опираясь на нее, развивать идею человека в его «менее практическом» отношении к миру. Дюфрен понимает феноменологию как «описание, ориентированное на сущности, на значения,

имманентно присущие феномену и данные вместе с ним»\*\*. Он ищет возможности избежать психологизма и идеализма в философии и, как и Мерло-Понти, стремится найти подступ к миру, «в котором мы существуем». «Существование в мире» для Дюффрена означает, что сознание является принципом мира, однако сознание всегда соотнесено с объектом, как и объект соотнесен с сознанием.

### **Раздел I Эстетика как философия искусства**

Дюффрен не принимает непомерное преувеличение Гуссерлем трансцендентально субъективности: он пытается «натурализовать» трансцендентального субъекта, заменить его воплощенным сознанием. Феноменологию Дюффрен понимает прежде всего как теорию восприятия (в духе Мерло-Понти — «царское восприятие», — а не Гуссерля), способную дать непосредственный доступ к сущности вещей. С этой целью он использует феноменологические идеи интенциональности и редукции, которые соединяет с учением об особом рода аффективном априори. Последнее еидентично космологическому аспекту бытия и обосновывает экзистенциальный опыт человека. Искусство возвращает человека к Природе, к фундаментальным основаниям бытия.

Вместе с тем в эстетике Дюффрена со всей очевидностью прочитываются обостренное чувство истории, заинтересованность в социальной роли искусства. Он говорит о постоянном взаимовлиянии искусства и социально-культурной среды, определяющих социокультурных возможностях искусства и эстетического опыта. Искусство, по Дюффрену, изначально обладает социальной активностью. Оно, будучи «делом жизни», прославляет жизнь с ее свободой, силой, неожиданностью. При этом мыслитель говорит не об искусстве, создаваемом художниками, а об искусстве масс, народном искусстве, творчестве всех и каждого. Вовлекая человека в творчество, искусство революционизирует его, ведет к художественной революции, которая значимее революции политической. Согласно Дюффрену, эстетизация повседневного мира человека, искусство как игра, взаимосвязь художественной практики и политики, искусства и революции гуманизируют отношение человека к миру, обществу, к другому человеку. Философ мечтает о «другой» социальности, которая была бы укоренена в Природе: «К человеку нового мира, может быть, пробьется божественный огонь прекрасного»\*.

Прежде чем формулировать понятия и изобретать машины, человек изготовил первые орудия труда, создал мифы и нарисовал образы. Может быть, сами религия и искусство потребовали такого рода приоритета? На заре человечества подобный вопрос не имел бы смысла. Религия и искусство разойдутся значительно позже. Здесь нам важно понять, что спонтанное искусство как нельзя лучше выражает связь человека с Природой. Именно над этим и будет размышлять эстетика: изучая изначальный опыт, она отсылает мышление, а вероятно, и сознание к их истоку. В этом состоит главный вклад эстетики в философию. Однако не дело эстетики погружаться во тьму веков: эстетика — не история, и исследуемая ею предыстория

касается не доисторических обществ, а обществ, существующих в истории, это — предыстория инициатив, которые во все времена создают культуру, открывая тем самым историю. Конечно же, каждая из этих инициатив — новый взгляд человека, брошенный им на пейзаж, новый жест, изобретающий новую форму, — включается в культуру. Эстетика устремляет свой взор исключительно по эту сторону культуры. На что же направляет она свои усилия? На постижение природного в его противостоянии культурному и одновременно пребывающего в единстве с ним, на объяснение самого существенного — смысла эстетического опыта, того, что его обосновывает и что он сам обосновывает. Данное исследование мы будем вести под патронажем Канта: то, что делает возможным эстетический опыт, — это критическое вопрошание, и критика должна сначала руководствоваться феноменологией, а затем — онтологией. Другой заботой Канта было определение того, что делает возможным этот опыт, как он гарантирует постижение истины, свидетельствуя о моральном призвании человека...

Но прежде чем обратиться к проблеме критики, следовало бы вкратце описать эстетический опыт. Такого рода описание изначально предполагает **проблематику соединения эстетики с философией**: что в человеке делает его чувствительным к прекрасному, иными словами, что делает его способным оценивать прекрасное в соответствии с нормами вкуса и созидать его в соответствии со способностями воображения? Прекрасное — это ценность в ряду других ценностей, но именно оно открывает доступ к другим ценностям. А что такое ценность? Это не только то, к чему мы стремимся, но и то, что мы уже обрели; это — объект, отвечающий нашим определенным стремлениям и удовлетворяющий наши определенные потребности. Потребность в ценности укоренена в жизни, а ценность укоренена в определенных объектах. То, что имеет абсолютную ценность, имеет ее не абсолютно, а в отношении того абсолюта, каковым является субъект, когда он сам себя ощущает переполненным чем-либо или когда хочет, чтобы нечто — реальное или воображаемое — утолило его жажду, его стремление к справедливости или тоску по любви. Живет ли в человеке жажда прекрасного? На такой вопрос следует ответить «да», не считая жажду прекрасного возродившейся искусственной потребностью, по крайней мере потребностью, порождаемой культурой; именно природа изобретает культуру, пусть даже для того, чтобы отрицать себя в ней. Жажда, о которой идет речь, конечно же, не является ни осознанной, ни необходимой (этим объясняется то, что наша цивилизация не так уж и считается с ней и стремится отдать предпочтение функциональности, например в архитектуре и в обустройстве окружающей среды); она осознает себя, как только получает удовлетворение. Чем же она удовлетворяется? Объектами, которые не предлагают ничего иного, кроме самого своего присутствия, полнота которого величественно заявляет о себе в чувственном. Прекрасное — это ценность, испытываемая благодаря вещам, роскошествующей беспричинности образов, когда восприятие перестает быть практическим

ответом на вопросы или когда практика перестает быть полезной. Если человек в эстетическом опыте не выполняет с необходимостью своего призвания, то он по крайней мере наилучшим образом проявляет свое состояние: этот опыт выявляет его самое глубокое отношение к миру, самую сильную привязанность к нему. Человек нуждается в прекрасном в той мере, в какой он нуждается в том, чтобы ощущать себя в мире. Быть в мире не значит быть вещью наряду с другими вещами, это значит ощущать себя дома среди вещей, даже если речь идет о самых удивительных и самых опасных из них, и это потому, что вещи обладают выразительностью. Эстетический объект в своей плоти есть смысл, взметающийся как оживляющий саванну ветер; он подает нам знак, знак этот создан для нас и отсылает нас только к нему: чтобы обозначать, объект подражает себе самому в особом мире и дает нам возможность ощутить именно этот мир. Об этом говорящем с нами миром сообщает сам мир: не идея, не абстрактная схема, не видение, ничего не видящее, но готовое присоединиться к тому, что видят, а стиль, являющий себя миром, принцип мира в его ощутимой очевидности. Поверхность видимого, то, что «удваивает ее, черпая из невидимых резервов», как говорит Мерло-Понти\*, — это и есть мир, который она несет в себе и который образует ее смысл. Смысл, звучащий в глубине тела, но не побуждающий к действию, как это делают жестокость, препятствие, орудие труда или даже слово, смысл, который можно только ощутить, чья идеальность всего лишь воображаема.

Дело в том, что феноменология эстетического опыта непосредственно сталкивается с кардинальным вопросом о рождении представления в присутствии: с вопросом о рождении смысла. И нет ничего удивительного в том, что Мерло-Понти рассуждал о косвенном языке искусства и о голосах безмолвия.

Смысл может появиться в этом опыте, если только в нем уже наличествуют все способности сознания. Эстетическое восприятие есть удавшееся, сформировавшееся восприятие, которое предъявляет свои возможности и побуждает к размышлению о них. Вместе с тем оно возвещает о будущем сознания, готовит и обосновывает его, о чем мы только что говорили. Человек восприимчив к прекрасному, и это, как отмечает Кант, указывает на его склонность к нравственности... У Канта мы заимствуем идею о спонтанной и удачливой гармонии способностей; эстетический опыт примиряет нас с нами самими: открываясь навстречу присутствующему объекту, мы не отвергаем нашей способности познания... Прекрасное побуждает не так, как это делает какой-либо стимул; оно воодушевляет, полностью мобилизуя душу, делая ее способной воспринимать новое. Именно на такой основе вырисовываются образы нравственности, требующие одновременно целостного вовлечения личности и способности преодолевать реальное на пути к ирреальному, идеальному...

Феномен прекрасного призывает нас переформулировать понятие природы. Природа, способная на прекрасное, проходит сквозь эмпирию, которая не обязательно является природной, поскольку она непременно несет

на себе печать руки и разума человека; она — скрытая возможность, Гея, Мать, а также и Супруга, зовущая своего суженного, но не так, как материя призывает форму, а как бессознательное жаждет сознания, как ночь жаждет дня.

Человек есть коррелят Природы лишь постольку, поскольку он ее творение, ее сын; природа разговаривает с человеком, щедро одаривая его образами, в которых являет себя; ее услужливость не притворна и не случайна. Разумеется, это не означает, что она предуготована к этому заранее: только человек полагает цели, но это потому, что он сам в качестве цели порожден силой, которая познает себя исключительно в нем. Искусство отвечает на этот зов Природы: оно выражает его, выражая миры, какими обременена Природа, оно восславляет Природу.

Ученый и нравственный субъект по-своему отвечают на этот зов. Им адресован один и тот же зов, у них одно и то же вдохновение: вырабатывая теории, которые управляют определенными областями и стремятся соединиться в образ мира, наука тоже говорит, но иначе, чем Природа; как прекрасно, что Природа готова к этому, что киноварь в своей основе неизменна, что простых тел не так уж и много: умопостигаемость данного, едва ли не чудесное сходство формальной истины и истины материальной, позволяющие объяснять взаимное происхождение *a priori* и *a posteriori*, — все это может иметь свой исток именно в Природе, в ее устремленности к свету. Научно-техническая практика, далекая от того, чтобы по самой своей сути совершать насилие над природой, находится в дружбе с ней, познает и завершает ее; и уж тем более она сама по себе не лишает Природу ее исконных свойств и не отчуждает человека. Наконец, нравственная деятельность, стремящаяся реализовать в мире понятие свободы, нацеленной на то, чтобы в условиях земных превратностей направлять историю к построению Республики целей, предусматривает конечное отношение Природы и человека: гражданское состояние должно быть учреждено человеком, руководствующимся собственным разумом, но сам он не должен действовать вопреки Природе; и если прогресс возможен, то это потому, что Природа жаждет культуры в человеке и в мире — того, что способствовало бы их развитию. Так что сверх-чувственное, стремящееся реализовать себя в слепой игре чувственных сил, быть может, и есть ручательство инфра-чувственного, Природы как основы.

Таким образом, эстетический опыт, вероятно, имеет основание там, где берут начало все дороги, которыми идет человечество: он прокладывает путь и деятельности, и науке. И это понятно: эстетический опыт пребывает в истоке, в той точке, где человек, перемешанный с вещами, испытывает свое родство с миром; Природа в нем раскрывает себя и он способен читать великие образы, которые она ему предоставляет. Будущее логоса готовится в этой встрече до всякого языка — здесь говорит сама Природа. Природа творящая, порождающая человека и воодушевляющая его на то, чтобы он следовал разуму. Теперь понятно, почему некоторые философские учения

отводят эстетике особое место: они устремлены к истоку и все их искания ориентируются и освещаются эстетикой.

### **Интенциональность и эстетика**

Гуссерль поставил в центр философской рефлексии понятие интенциональности, обновив с его помощью традиционную проблему субъект-объектного отношения. С одной стороны, анализ *cogito* выявляет, что субъект — это трансценденция, то есть проект определенного объекта; с другой стороны, интенциональный анализ обнаруживает, что явленность объекта всегда связана с интенцией, нацеленной на этот объект. Представляется, что отношение объекта к субъекту первично, если иметь в виду сами эти термины; иными словами, данное отношение как тотальность и в тотальности вместе с ноэтико-ноэматическими структурами становятся главной темой гуссерлевской феноменологии; таким образом феноменология избегает подозрения в возрождении идеализма; фактически она говорит об идентичности конституирования и видения...

На деле интенциональность ... выражает солидарность объекта и субъекта; субъект и объект не подчинены некой высшей инстанции и не растворены в объединяющем их отношении. Экстериорность объекта говорит о его несводимости, хотя объект существует исключительно для субъекта; несводиматакже «яйность» субъекта, самость *cogito*, которое даже в трансцендентальной философии говорит о себе в первом лице. Трансценденция есть не что иное как движение, в котором субъект, обращаясь к объекту, конституирует себя в качестве субъекта. Единственной проблемой здесь является описание — по ту сторону от какой бы то ни было рефлексии — заключаемого между субъектом и миром пакта в качестве самой жизни субъекта. «По ту сторону» рефлексии — значит на уровне восприятия, которое, как заметил Финк, уже у Гуссерля было «изначальным модусом» интенционально сти: такой анализ восприятия лучше любого другого описывает специфическую обоюдность субъекта и объекта, содержащуюся в понятии интенциональности; именно таким образом феноменология, обращаясь к рассмотрению конкретного субъекта, соединяет вместе эмпирические исследования антропологии и выводы эпистемологии — чтобы включить их в себя, а не подчинить себе...

Именно здесь эстетический опыт может внести определенную ясность. На деле эстетическое восприятие — это королевское восприятие, оно хочет быть только восприятием, не обольщаясь ни воображением, зовущим постоянно кружить вокруг присутствующего объекта, ни разумением, стремящимся све сти объект к понятийным детерминантам, чтобы господствовать над ним. Если обычное восприятие, которое, едва оно приступает к репрезентации, непременно испытывает воздействие интеллекта и либо стремится к истине, говорящей об объекте и поставляющей материал для практики, либо ищет истину вокруг объекта, в отношениях, соединяющих его с другими объектами, эстетическое восприятие ищет истину объекта, какой она непосредственно дана в чувственном. Наблюдатель,

имеющий глаза и уши, весь без остатка посвящает себя эпифании объекта, и перцептивная интенция концентрируется в своего рода отчуждении, сравнимом с отчуждением творца, который отрекается от себя в интересах творчества. Можно было бы сказать, что эстетический опыт в его чистом виде совершает феноменологическую редукцию. Вера в мир, а также любая — практическая или интеллектуальная — заинтересованность оказываются в подвешенном состоянии; точнее говоря, только мир присутствует в субъекте, не мир, существующий вокруг объекта или по ту сторону того, что нам явлено, а — мы еще к этому вернемся — мир эстетического объекта, имманентной явленности в той мере, в какой она экспрессивна, и этот мир не есть объект какой-либо идеи. Эстетическое восприятие одинаково нейтрализует и ирреальное, и реальное: когда я нахожусь в театре, реальное — актеры, декорации, зрительный зал — не является для меня действительно реальным, и ирреальное — разыгрываемая передо мной история — в равной мере не является для меня ирреальным, поскольку, не будучи жертвой обмана, я могу участвовать в спектакле, включиться в игру. Однако действительно реальным, тем, что «захватывает» меня, является «феномен», которого стремится достичь феноменологическая редукция: это — эстетический объект, его присутствие, объект, сведенный к чувственному, в данном случае — звучащие голоса и жесты актеров, великолепие декораций; все наше внимание нацелено на то, чтобы сохранить их чистоту и целостность, забыв о дуализме воспринятого и реального; эстетический объект схватывается как реальное, не отсылая к реальному, то есть к породившей его причине — картине как полотну, музыке как звучащим инструментам, телу танцовщика как организму: здесь мы имеем дело с одним лишь чувственным во всемогущей величии, царствующая форма которого выражает полноту и необходимость, непосредственно вписывая в него одухотворяющий его смысл...

Такое отождествление феномена с эстетическим объектом, вероятно, позволяет выявить связь, интенционально устанавливаемую между объектом и субъектом. В самом деле, следует поставить вопрос о статусе эстетического объекта. Определяя его как чувственное, можно ли утверждать, что он порожден постигающим его сознанием? Да или нет? Чувственное — это общее для того, кто чувствует, и того, что чувствуют. Прежде всего это означает, что эстетический объект завершает себя в восприятии, стремящемся воздать ему должное: для неразвитого человека, который бросает на произведение искусства безразличный взгляд, оно еще не существует как эстетический объект. Зритель — это не только увековечивающий произведение свидетель, но и в определенном смысле и завершающий его исполнитель: чтобы явить себя, эстетический объект нуждается в зрителе. Разумеется, это истинно для каждого воспринятого объекта; однако обычное восприятие не задерживается на феномене как таковом; в той мере, в какой оно нацелено на мышление, оно относится к явленному как к знаку, который отсылает к другим явленным, а не к вещи



самой по себе. Но в любом случае оно призывает отличать бытие-реальность от воспринятого бытия и искать его истину вне непосредственно данного; являет себя сам объект, а не его изображение; однако необходимо пройти через явленное, чтобы помыслить объект в соответствии с идеей и ухватить его в его отношении к внешнему миру, конституирующему его в качестве объекта. Эстетическое восприятие, на-против, расширяет рамки явленного, чтобы отождествить явленность с бытием: бытие эстетического объекта благодаря зрителю находится на стороне явленного; в отличие от обычного объекта, к которому отсылают с помощью жеста или понятия, произведение искусства становится таковым только благодаря восприятию. Означает ли это, что у феномена нет бытия и что картина перестает существовать, как только дверь музея закрывается за последним посетителем? Вовсе нет: его *esse* не есть *percipi*, и это относится также и к обычному объекту; однако следует отметить, что как только феномен перестает существовать в качестве эстетического объекта, он существует всего лишь как обычная вещь, если угодно, как потенциальное произведение, то есть как возможный эстетический объект...

**Эстетический объект** — это особый случай, поскольку он дважды связан с субъективностью: с субъективностью наблюдателя, восприятия которого он домогается, чтобы явить себя, и с субъективностью творца, активная деятельность которого необходима для его создания, и именно в ней он себя выражает, даже если творец не так уже этого хочет: ведь мы, говоря о мире Баха, Ван Гога, Жироду, называем мир эстетического объекта именем его автора, чтобы обозначить то, что выражает произведение. Это свидетельствует о глубокой связи между объектом и субъективностью: если объект способен выражать себя, если он несет в себе собственный мир, отличный от объективного мира, в котором он пребывает, то следует утверждать, что он выражает в нем то, что свойственно «для-себя», что он есть квази-субъект. Смысл, который он выражает, является для него формой его собственного тела: это — душа, откликающаяся на зов нашей души и ищущая ее, привязывающаяся к нашей душе и склоняющая ее к любви. Разумеется, мы можем смело говорить об эстетическом объекте, поскольку он есть результат созидания, которое сумело оставить на нем свой след, частицу сотворившей его субъективности — так работник оставляет свой след на том, что он произвел.

**Эстетический опыт**, как никакой другой, может сообщить нам о родстве между субъектом и объектом. Понимать язык эстетического объекта, читать передаваемую им информацию — значит углубляться в его внутренний мир больше, чем это может сделать познание, в мир, где субъект дистанцируется от инертного и нейтрального объекта, того, который можно ощупать руками и о котором можно помыслить. Познавать здесь — значит со-рождаться. Такого рода близость субъекта и объекта, существующая в эстетическом опыте, обязывает переформулировать идею субъекта, который не может более отождествляться с трансцендентальным субъектом. Подобное требование рождается уже при рассмотрении обычного восприятия:

взаимодействие, которое я устанавливаю с воспринятым, возможно только потому, что я иду на встречу с реальным, вооружившись достигнутыми знаниями, которые воображение воскрешает при контакте с объектом; однако чтобы этот опыт состоялся, необходимо, чтобы мы уже были сцеплены с объектом. В этом суть собственного тела: чувства являются не столько аппаратами, предназначенными для улавливания образа, сколько средствами, позволяющими субъекту быть чувствительным по отношению к объекту, слиться с ним, как сливаются один с другим два музыкальных инструмента; то, что постигает тело, что оно испытывает и за что берет на себя ответственность, это нечто вроде интенции, принадлежащей вещи, ее исключительный способ существования, как говорит Мерло-Понти. Субъект как тело не является ни событием, ни частью мира, вещью среди вещей; он несет мир в себе, как и мир несет его в себе; он познает мир в акте, в котором выступает как тело, и мир познает себя в нем. Этот союз жизненной интенциональности расторгается только тогда, когда диалектика восприятия ведет к представлению, в котором субъект осознает свое отношение к объекту, ставит вопрос о явленности и отличает воспринятое от реального.

Однако этот союз возрождается в эстетическом опыте. Ра- зумеется, данный опыт составляет момент рефлексии и научения, поскольку истина эстетического объекта предстает перед нами в виде требования и нам надлежит научиться правильному воспри- ятию, чтобы сделать и его правильным, — так исполнитель научается работать с инструментом...

Субъект способен на чувство, если только он является конкретным, подлинно человеческим субъектом, прежде всего, как мы только что сказали, если он телесно присутствует в объекте; далее, если он присутствует полностью, со всем своим прошлым, включенным в настоящее созерцания, отдавая в распоряжение объекта всю свою субстанцию, чтобы тот отзывался в ней; наконец, если он присутствует в качестве, скажем, чувствующего в чувс твенном, то есть вместе с виртуальным познанием аффективных значений, которые предлагает эстетический объект....

Аффективные свойства, раскрываемые эстетическим опытом, образуют специфические а ргіогі. Прежде всего, если следовать самому что ни на есть традиционному смыслу, эти аргіогі образуют объект виртуального познания, который прояс няется в опыте и без которого этот опыт был бы невозможен: те, кто могут почувствовать трагическое Расина, патетическое Бетховена или умиротворенность Баха, обладают идеей трагического, патетического или умиротворенного, предшествующей любому чувству; однако это виртуальное знание не является некой сущностью, помещенной в их разумение, оно — скорее априорный вкус, позиция и, в конечном счете, определенный экзистенциальный стиль их личности. Разве личность не признается себе в том, что она способна чувствовать? С другой стороны, эти а ргіогі обладают космологическим значением: аффективное свойство как некое пред-знание, которое актуализируется в опыте, принадлежит не только наблюдателю; оно присутствует также и в эстетическом объекте в качестве того, что дает ему форму и смысл, что конституирует его как способного

обладать миром. Умиротворенность есть а priori конституирующее произведения Баха, так же как пространственность есть а priori, конституирующее предметы внешнего опыта и вместе с тем способ бытия субъекта как способного к пространственности.

Таким образом, а priori — в эстетическом опыте это аффективное а priori — определяет одновременно и субъекта, и объект. Именно поэтому включено понятие интенциональности: отношение между субъектом и объектом, которое определяет это понятие, предполагает не только то, что субъект открыт объекту, или трансцендирует в направлении к нему, но также и то, что нечто от объекта присутствует в субъекте до всякого опыта, и наоборот, что-то от субъекта принадлежит структуре объекта до любого проекта субъекта. А priori — это нечто общее, в силу чего оно есть инструмент коммуникации: именно об этом говорит теория интенциональности. В свою очередь такая концепция а priori проясняет интенциональность. Свидетельствуя о родстве между субъектом и объектом, она выступает одновременно и против натурализма, согласно которому субъект является продуктом мира, — утверждая, что субъект способен противостоять миру, и против идеализма, согласно которому мир является продуктом субъекта, — полагая, что объект содержит в себе свой смысл.

## Тема 2: Історія найдавніших естетичних уявлень

І. М. Гончарова Специфіка світосприйняття в первісних віруваннях // *Соціологічні студії. Теорія та історія соціології. №1, 2012.* – С.28-33

*Роботу виконано на кафедрі філософії та соціології НДУ ім. Миколи Гоголя*

У статті проаналізовано світосприйняття людини архаїчної культури в різних аспектах, в тому числі в аспекті первинної демістифікації ритуалу в міфомисленні.

**Ключові слова:** міф, ритуал, міфомислення, символ, культура, міфологія.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** У неklasичній науці можна знайти гіпотези про квантовий перехід і народження людини з новим типом раціональності. Очевидно одне – наша наука й культура стоїть на порозі глобальних змін. Криза класичного типу раціональності актуалізувала проблему міфомислення і міфосприйняття. Ми побачили унікальність і різнобічність архаїчної людини і все рідше вживаємо термін «дикун» стосовно неї.

Спосіб мислення і світосприйняття первісної людини можна вважати низькими і недосконалими порівняно з сучасним типом раціональності, однак вчення про лінійність прогресу культури стає все менш актуальним. Є такі аспекти «життя в міфі», які викликають живий інтерес і примушують задуматися, чи не втратила цивілізована людина на шляху раціоналізації і деміфологізації спонтанність світосприйняття і зв'язок з енергіями Універсуму, чи можливий більш глибокий інтуїтивний тип світосприйняття і мислення?

Відродження релігійності в європейській культурі і в усьому світі актуалізувало проблему значення ритуалу для віруючого. Щоб обрядовість сучасної релігії не стала застиглою формою і не перетворилась на ідеологізовану парадність, треба вивчати досвід ритуального дійства первісної людини. Останні куточки архаїчної культури тропічної Африки К. Леві-Строс називав райськими.

**Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми.** У науці та філософії проблема міфу набула особливого значення через пошуки раціональності нового типу. Нові наукові теорії розкривають у своїх підвалинах різочу подібність до давніх міфологем, що дозволило інакше подивитися на проблему співвідношення між міфом і розумом. Для дослідження цієї проблеми потрібний був емпіричний матеріал, який черпався з джерел, що дають первинну інтерпретацію і класифікацію міфів. Різні напрями емпіричних досліджень міфів пов'язані з іменами таких дослідників, як Е. Тайлер, Дж. Фрезер, Б. Малиновський, М. Мюллер, В. Шварц.

У ХХ ст. міф вивчався в багатьох аспектах: як дискурсивна модель ритуалу, як регулятор життя архаїчного колективу, як соціальний феномен, як особливий тип раціональності, як продукт діяльності несвідомого. Проблема міфу досліджується в межах різних філософських парадигм. У

цьому розмаїтті напрямів і шкіл особливо виділяються символістські концепції міфу. Е. Касінер аналізує міф як одну з своєрідних символічних форм, за допомогою якої дух прямує у своїй об'єктивації і конструює особливу сторону дійсності. Ф. Ніцше розглядає міф у суперечності двох його сторін: аполонівської і діонісійської. Символістськими за своєю суттю є теорії К. Динельта і М. Хайдеггера. Психоаналітичний підхід до вивчення міфу пов'язаний передусім з іменами З. Фрейда і К. Юнга, цієї проблеми певною мірою торкалися неофрейдисти Е. Фромм і В. Франкл. Впливовим напрямом в філософії міфу став структуралізм, який розглядав міф як складноорганізовану знакову систему й передусім в синхронічному аспекті. Дослідження методом структурного аналізу пов'язані з іменами К. Леві-Строса, Р. Барта, Ю. Лотмана. П. Рікер займався інтерпретацією міфологічних символів керигматичного типу. В сучасній німецькій філософії онтологічний підхід до проблеми міфу знаходимо у К. Хюбнера.

Протягом останнього десятиліття виріс інтерес до проблематики міфу в Україні. Так, В. С. Горський, М. В. Попович зробили немалий внесок у дослідження міфів Київської Русі і теорію міфу як специфічної символічної форми. Ґрунтовний аналіз символізму в різних культурних контекстах подано в монографії Т. Лютого «Розумність нерозумного», в якій досліджено також і специфіку дорефлексивної форми міфологічного символізму.

**Мета статті** – проаналізувати міфомислення і міфосприйняття, порівнюючи з типом раціональності сучасної цивілізованої людини. **Завдання дослідження:** розглянути проблему включення результатів ритуального переживання в предметно-практичну діяльність та дослідити проблему демістифікації ритуалу в міфі.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Спосіб мислення і світосприйняття архаїчної людини можна назвати дорефлексивним типом міфологічного символізму. Для аналізу специфіки такого світосприйняття скористаємося терміном «життя в міфі». Життя спонтанне, хаотичне, воно не вкладається в категоріальні межі ґносеології, тому що існує індиференція між суб'єктивним і об'єктивним, яка їх розділяє та об'єднує. Дорефлексивність і спонтанність життя підкреслював Е. Касінер: «Реальність життя, – пише він, – здається даною ні в чому іншому, як тільки в його чистій безпосередності – всіляке ж розуміння і осягання життя уявляється загрозою і знищенням цієї безпосередності» [2, 207]. «Життя в міфі» занурене в позасвідоме, континуальне, спонтанне, синкретичне, доісторичне.

У Ю. Лотмана є така думка: в «чистому міфі» живе дитина до року, а отже і людство на ранніх етапах розвитку. Антропологи й соціологи релігії не могли спостерігати за таким періодом, бо більшість архаїчних культур вивчалися на стадії розпаду, однак вчені відзначали істотні розбіжності між «життям в міфі» і культурою. Можна довіритись К. Юнгу, який припускав, що в нашому позасвідомому є енергійна інформація про психічну діяльність далеких предків, а також виходити з того, що гетерогенність

мислення сучасної людини допоможе «включитись» у світосприйняття архаїчної людини.

«Життєвість» міфу означає тотожність уявлень про світ з самим світом. Людська суб'єктивність і уявлення про світ як макрокосмос злиті, сплетені в одне нерозривне ціле. Життя в міфі – це суцільна плинність, якщо образи в оформленій культурі являються нам у вигляді, так би мовити, стійкості і не виражають життя в його безперервній плинності, то міфосприйняття – це життєво відчутна реальність, яку можна уявити як суцільну плинність безформених, розпливчатих чуттєвих плям.

Зміни речей доступні тут лише відчуттю і сприйняттю, а не мисленню, яке тільки й здатне встояти перед загальною плинністю речей у безкрайньому становленні. Мислення – це завжди процес розрізнення і ототожнення, об'єднання і роз'єднання, а тим самим процес узагальнення і обмеження. У архаїчної людини така здібність абстрагування нерозвинута. Анархізм уявлень людини, яка живе в міфі, пояснюється специфікою міфомислення, яке не розрізняє річ і ідею речі, а отже явище і сутність, форму і зміст. У міфі все однаково суттєве й однаково являється, те що дається у відчутті, те і є реальністю для дикуна. Таке світосприйняття переносить функції сутності на світ явищ і матеріалізує ідейне, смислове. Абстрактна думка тут вже народилася, але результати абстракції далі сприймаються чуттєво. Взаємоперетворюваність і взаємопроникність речей людина, що живе в міфі, пристосовує також і до взаємовідношення свого власного «Я». Мікрокосм і макрокосм, людина і міф майже тотожні. Архаїчна людина здатна була фіксувати лише сам факт існування речей, а не їх постійні чи непостійні властивості, і відповідно предметний світ уявляється такому мисленню у вигляді речей в умовах суцільної плинності і сліпого безладу якостей цих речей. «Життя в міфі» значно анархічніше, ніж культура.

Багато культурологів відзначають синкретичність «життя в міфі». Емпіричні відмінності речей архаїчна людина підмічає не гірше, а подекуди й краще цивілізованої. Але специфіка її світовідчуття міститься в глибокій впевненості у фундаментальній всеєдності життя, яка пов'язує в ціле розмаїття одиничних форм. Е. Касієр пише, що архаїчна людина «не приписує собі унікальне і привілейоване місце у природній ієрархії. Уявлення про кровну спорідненість усіх форм життя – це, напевно, загальна передумова міфомислення» [1, 108].

Міфотворча функція психіки породжує міфічні образи, здатні детермінувати нашу поведінку теж, як це робив би інстинкт. Вона є формою уявлення, яка починає працювати під тиском інстинкту. Таке припущення психоаналітик К. Юнг конкретизує за допомогою категорій «архетип» і «колективне позасвідоме». Він вважає, що інстинкти цивілізованої людини здатні проявити себе у фантазіях через символічні образи. У поведінці первісної людини багато такого, сенс чого виступає як готова інстинктивна поведінка, яка обумовлена архетипами колективного позасвідомого. «Мисле-

форми, жести, які ми розуміємо як універсальні, – пише Юнг, – і численні установи слідуєть зразкам, що сформувались задовго до того, як людина набула рефлексивного мислення» [6, 71].

Дорефлексивність і зануреність у позасвідоме породжує нерозвиненість історичного відчуття. «Життя в міфі» в цьому сенсі ще не є культурним історичним процесом, це лише перший стихійний досвід осягнення людиною самої себе і природи, тобто перший досвід культурної роботи. Цей досвід пішов у нескінченні глибини індивідуального й суспільного позасвідомого та може з'явитися звідти, наповнюючи змістом архетипи-форми. Не можна сказати, що архаїчна людина сприймає світ як застиглу форму, навпаки, предметний світ тут сприймається в плинності, а отже в становленні, але таке становлення не охоплює сутнісних духовно-сміслових глибин буття. У міфосприйнятті уявлення і дійсність – тотожні, тому застосовувати терміни «символ», «знак», «метафора» для характеристики дорефлексивного світосприйняття слід обережно.

У більшості культурологів, в тому числі і українських, переважає думка, що міф стає символом лише в сучасній культурі. У міфі уявлення може бути лише дійсністю, а не символом, не означати щось. Т. Лютий у монографії «Розумність нерозумного» пише, що «історико-теоретичний досвід осмислення символу показує деяку неоднозначність. Так, міфологічне сприйняття символу ще виключало його рефлексію, іншою крайністю маючи платонівську дискурсивно-раціоналістичну алего рію» [4, 129].

Можна розглядати перетворення всього міфологічного світосприйняття в дискурсивно-раціональне, не торкаючись проблеми знаковості елементів. Релігійний розвиток розколов архаїчний міф на два світи: потойбічний і матеріальний. На ранніх стадіях розвитку людства напевно весь міф можна вважати символом тотему, тієї чуттєво-матеріальної речі, яка об'єднує всі одиниці, що відносяться до неї. Дикун мислить будь-яку одиницність лише в її тотожності з загальним, з її родовим поняттям. Загальне виступає як жива істота чи чуттєво-матеріальна річ. Власне «Я» також ототожнюється з тотемом. Міф – це субстанціалізація символу, в такому разі символ постає як «речово-данний». Більшість культурологів вважає, що міфосприйняття – це справжня реальність, не метафорична, не іномовна, міф треба розуміти так, як він є, цілком буквально.

Метафора в сучасній мові й мисленні принципово відрізняється. У міфі має місце не просто перенесення, а й перетворення в інший рід. Основна форма давньої метафори – заміна роду видом, цілого – частиною чи, навпаки, частини – цілим. Те, що здається сучасній рефлексуючій свідомості простим перенесенням, в міфічному образі є справжньою і спонтанною ідентичністю. Міфічному світосприйманню відповідає міфомислення, яке не розрізняє суть і явище, переносить функції суті на світ явищ і таким чином матеріалізує ідейне і смислове. Це означає, що дана річ присутня цілісно, субстанціально в усіх своїх проявах, тобто ціле субстанціально присутнє у кожній своїй частині. Зі знищенням частини знищується ціле. Магічний принцип «все у всьому» цілком придатний для характеристики міфомислення.

У міфічному образі-символі означальне й означуване настільки тісно злиті, що не можна вказати, де «ідея», а де «річ». Така дифузність дає змогу говорити про тотожність суб'єкта й об'єкта, речі і слова, предмета і знака, одиничного і множинного. Уявлення, навіть інтуїтивне, передбачає подвійність у єдності. Якщо об'єкт даний суб'єкту в його уявленні, то він відрізняється від нього. Однак дикун не просто уявляє об'єкт, а й володіє ним одержимо.

Специфіку символізації в міфомисленні відзначає М. Хайдегер. «В увазі до феномену знака, – пише він, – була б можлива така інтерпретація: для первісної людини знак збігається з тим, на що вказується. Знак сам може являти собою те, на що вказується не тільки в сенсі заміщення, але так, що власне знак сам є тим, на що вказує. Цей дивний збіг знака й означуваного полягає однак не в тому, що знак – річ, вже випробував певну об'єктивацію... «Збіг» тут не ототожнення раніше ізольованого, а ще незвільненість знака й означуваного. Знак ще настільки занурений у буття, що важко говорити навіть про первинну об'єктивацію» [5, 82].

Для міфічного образу характерна також без'якісність уявлень, так званий полісемантизм, а отже смислова тотожність образів. Це явище пояснюється злиттям суб'єкта й об'єкта в міфомисленні. Людина могла уявити собі предмети і явища тільки в їх одиничності без узагальнення і в їх зовнішній фізичній наявності, без проникнення в їх якість. У міфомисленні властивість предмета чи його ознака мислиться разом з субстанцією, внаслідок чого весь міфологічний світ виступає як подвійність образів. Один із тотожних двійників володів властивістю, а другий не володів нею. Тому в світосприйнятті дикуна міфологічний світ розділявся на бінарні опозиції. К. Леві-Строс не бачить суттєвої різниці між міфомисленням і мисленням сучасної людини, алже і те, і те є мисленням, яке класифікує і символізує. Архаїчна людина в мистецтві починає з пошуків живої форми, а потім іде від неї. У печерних малюнках змій стилізується як меанор, натуралістичне зображення сонця замінюється солярним знаком. К. Леві-Строс помічає, що «той же символізм виявляється в розфарбуванні фарбою лука – червоною на його внутрішній поверхні і чорною – на зовнішній. Стріляти з червоного і чорного лука, використовуючи поперемінно червону і чорну стрілу, – це виражати буття часу, який вимірюється зміною дня і ночі» [3, 286].

І все-таки символізм міфологічного мислення і сучасного суттєво відрізняється. Слово для дикуна не просто символ об'єкта, не означає його, а тотожне речі, тому предмет на який впало табу, не можна було називати прямо, а лише через інший предмет. Знак у міфомисленні – це конкретнее буття, на відміну від абстрактних понять, якими оперує сучасне мислення. Образи нерухомі й однозначно пов'язані з супроводжуючим їх актом свідомості. Образ в міфомисленні ще не є ідеєю, в такій міфології «обсяг» і «зміст» не розрізняються, а існують як злита реальність.

К. Леві-Строс вважає, що міфомислення здійснює ті ж логічні операції, що й понятійне, з тією лише різницею, що перше оперує чуттєвими образами, а друге – за допомогою абстракцій. Інакше кажучи, міфомислення при



всьому своєму конкретно-образному характері й тісному зв'язку з чуттєвим сприйняттям також здатне до узагальнень, класифікацій, аналізу й зіставлення за аналогією, як і понятійне мислення. На цій підставі К. Леві-Строк критикує гіпотезу Л. Леві-Брюля про «пралогічне» мислення. Міфомислення не алогічне і не антилогічне, воно не має схильності впадати в суперечності, хоч і не прагне їх уникнути.

Є багато принципових розбіжностей міфомислення і наукового мислення. У міфі всіляке зіткнення у просторі й часі сприймається безпосередньо як причино-наслідковий зв'язок (ластівки приносять весну). Суть міфологічної причинності в тому, що уявлення тут має «полісинтетичний» характер. Емпіричний аналіз намагається встановити однозначне відношення між певними «причинами» й «наслідками». У міфомисленні все виникає з усього, бо все може у просторі і часі стикатися з усім. Однією з своєрідних рис міфомислення є відсутність чіткого уявлення про «випадковість».

Там, де ми бачимо випадковість, міфомислення бачить «причину». Таку специфіку мислення можна назвати гіпертрофією каузального інстинкту. Тут міфологіка багато в чому солідарна із класичним науковим мисленням і навіть перевищує науку в пафосі абсолютизації цього принципу. Багато культурологів, які вивчали архаїчну культуру методом безпосереднього спостереження, відзначають, що дикуни змішують попередню обставину з причиною. Первісні люди враховують природні причини і без цього не проявляли б такої спритності в господарській діяльності. Однак причини містичні для людини архаїчної культури мають більше значення, ніж природні. Теоретична свідомість прагне зрозуміти окрему просторово-часову подію як окремий випадок загального закону, але не задається питанням про причину самої індивідуальної події. Міфомислення спрямовано до одиничного, а звідси і розуміння співвідношення частини й цілого. Однак при всій різниці між міфомисленням і сучасним типом раціональності лише для людини незалежно від культури й епохи, в яку вона жила, символ може стати реальнішим за те, що він означає, і символічні форми поведінки можуть набути більшого значення, ніж сама природа й матеріальна реальність.

Міф, на думку більшості культурологів, – дискурсивна модель ритуалу. Останній, як символічна форма поведінки, визначається ментально-психічною особливістю людини. Виникнення ритуалу й міфу можна витлумачити як подолання в людині біологічно-тваринного. Важко уявити собі «домовні» форми існування ритуалу. Світосприйняття людини об'єктивується в конкретні форми – словесно-речові чи дієві. Образ створює слово, і в цьому розумінні виникнення міфу збігається з виникненням слова з тією лише різницею, що межа міфу, так би мовити, ширша області слова. Міф завжди словесний чи припускає слово. В архаїчній культурі міф дуже часто виражається не тільки в актах мови, а й в міміці, жестах, а пізніше – в елементарній музиці, піснях, танці. І все ж таки ритуал відрізняється тим, що він більше працює з «безперервним». Ритуал намагається злитися з безперервністю, континуальністю, тривалістю, тоді як світ культури тяжіє до

оформленості. Дискретні одиниці поступово включаються до континуального енергійного поля ритуалу, міф вносить елементи рефлексії, паузи, проміжку. Тому якщо порівнювати ритуал і міф, то можна розрізнити їх за принципом безперервного (ритуал) і дискретного (міф). З одного боку, безперервність, потенційність, а з іншого – дискретність, реальність, закінченість. Ритуал ближче до того, що передувало світу, космосу, культурі, він намагається злитися з безперервним, аморфним, випадковим. Міф більш оформлений, більш символічний, зазвичай об'єктивований в слові й тому ближче до раціонального, якщо порівнювати його з ритуалом. Слово моделює континуальність і «випадковий» світ перетворює в законовідповідний.

Для пояснення сутності ритуалу підходять категорії К. Юнга «архетип» і «колективне позасвідоме». Архетипове є тією неоформленою континуальністю, з якою працює ритуал, а міф потенційно є символом і цим відрізняється від безпосередніх проявів архетипового. Ритуальна схема завжди поліваріантна, тобто може мати кілька можливих семантичних наповнень – інтерпретацій. У ритуалі є вже ніби певна заданість міфологічного наповнення. Ритуальна ситуація не у всьому збігається з природою. Безпосередній учасник переживає у процесі ритуального дійства вплив космічних вібрацій. Коли людина починає здійснювати ритуал, моделюючи природні явища, вона починає жити в історичному «інобутті». Процес історіоризації збігається з таким процесом, як символізація.

У структуралізмі поширена гіпотеза про те, що прорив у знаковий простір і народження слова відбувається власне в ритуалі, хоч ритуал не пов'язав себе зі словом і залишив за собою можливість піти в безсловесне, архетипове. Можна припустити, що міф створює необхідне дистанціювання від світу і тим самим ситуацію можливості діяльнісного його освоєння. Міф переважно виражається в словесній формі, а отже відтворює дискретну структуру ритуального переживання. Результат ритуального дійства тільки таким чином може бути включений до сфери предметно-практичної діяльності. Виконуючи свою соціальну функцію включення смислів в соціум, міф певною мірою обмежує сенсовий потенціал архетипових образів, інакше їх не можна включити в світ обмеженого розуміння і способів діяльності.

Отже, міф включає результат ритуального переживання в раціональну діяльність, він же здобуває смисли з уже впорядкованого соціального устрою і тому ближче до соціокультурної оформленості, ніж ритуал. У межах діяльнісного підходу поширена думка про те, що в основі ритуалу лежить досвід людської діяльності. Ритуал є синтетичним началом, з якого розгортається вся система предметно-практичної діяльності. На нашу думку, слід враховувати також те, що в архетиповому пласті позасвідомого, з яким пов'язаний ритуал, виходять на світло свідомості такі міфічні образи, які не можуть бути проінтерпретовані в категоріях досвіду людської діяльності. Культурологи, які спостерігали ритуал, описували сакральне дійство як своєрідний коливальний контур, що діє ритмізовано на психіку.

Ритмізований відповідно текст міфу. Ритуальне дійство сплавляє об'єктивний і суб'єктивний плани буття.

**Висновки та перспектива подальших досліджень.** Дорефлексивне міфосприйняття – це не система поглядів, а напівсвідомий образ світу, де ідея і річ майже тотожні та немає розчленування на природний (емпірично-даний) і надприродний (ідеальний) світ. Тому міфічний образ має речове навантаження.

Міфомислення оперувало міфічними образами із застиглим простором і одномірним часом, без'якісними, без причинності і без становлення; анархічна плинність міфосприйняття не торкається сутнісних глибин буття.

«Життя в міфі» не передбачає вихідної суперечності між становленням і тим, що стало, це виражається в нерозвинутості історичного відчуття. Людина архаїчного суспільства ще не особистість, в особистості є минуле, сьогодення і майбутнє як усвідомлено розділені моменти буття. Міф є тим посередником, через який транслюється досвід співбуття з Універсумом в сферу предметно-практичної діяльності. У міфі нескінченна синкретична плинність ритуалу пристосовується до скінченної людської активності. Об'єктивація у слові вже передбачає опосередкування суб'єкт-об'єктних відношень, тому не об'єктивація губить міф, а міф можна розглядати як первинну демістифікацію світосприйняття порівняно з ритуалом. В архаїчній культурі ще немає відношення до світу, немає ієрархії цінностей, але міф, навіть в його дорефлексивній формі, передбачає абстрагування від світу, що робить можливим предметно-практичний зв'язок із ним.

**Список використаної літератури**

1. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Философские науки. – 1991. – № 7. – С. 97–134.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. Введение и постановка проблем / Э. Кассирер ; пер. А. Н. Малинкина // Культурология. XX век : антология. – М. : Юрист, 1995. – С. 163–212.
3. Леви-Строс К. Первобытное мышление : пер. с фр. / К. Леви-Строс ; – М. : Республика, – 1994. – 384 с.
4. Лютий Т. В. Розумність нерозумного : монографія / Т. В. Лютий ; НАНУ, Ін-т філософії ім. Г. Сковороди. – К. : ПАРАПАН. – 2007. – 402 с.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : AD MARGINEM, 1997. – 452 с.
6. Юнг К. Архетип и символ : пер. с нем. / К. Юнг. – М. : Ренесанс, – 1991. – 304 с. \_\_

## Тема3: Антична естетика

**Н.І. Астрахан. Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору в контексті Античної естетики // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка,..... С.63-68**

*У статті розглянуто проблеми літературознавчого аналізу та синтезу в контексті античного естетичного дискурсу з точки зору наступності у формуванні термінологічного апарату літературознавства.*

"Ми досі користуємося термінологією, виробленою античною естетикою і, займаючись різними питаннями сучасної теорії мистецтва, постійно звертаємося до естетичних теорій Стародавньої Греції" [1: 63], – зазначав В.П. Шестаков. Античні трактати яскраво відображають процес першопочаткового теоретичного осягнення феномену художньої творчості, особливостей буття літературного твору. Характерне для сучасного літературознавства протиставлення понять "інтерпретація" та "аналіз", пов'язане зі здійсненням В. Дільтеєм різким розмежуванням "розуміння як внутрішнього безпосереднього особистісного осягнення смислу тексту і зовнішнього аналітичного пояснення" [2: 306 стб.], має коріння в античній естетиці. Метою статті є спроба співвіднести сучасні уявлення про аналіз художнього тексту та інтерпретацію літературного твору з античними судженнями щодо відповідних явищ та процесів, що може бути актуальним у зв'язку з необхідністю подолання методологічного розриву між аналітичним (формальна школа, структуралізм, семіотика) та інтерпретаційним (герменевтика, рецептивна естетика) літературознавством.

Вже сам спосіб виникнення та існування гомерівських поем свідчить, що творча, художня інтерпретація літературного твору першопочатково була невід'ємною складовою його буття. Процес об'єднання створених поколінням аедів ліро-епічних пісень в інтертекстуальну цілість нового гатунку був творчою інтерпретацією цих пісень, що відповідала потребам сучасності і цю сучасність характеризувала. Адже здійснювався процес об'єднання новим поколінням співців-рапсодів, представником якого і був Гомер (слово "рапсод" означає "зшивач пісень"). З іншого боку, твори, що існують виключно в усній формі, зберігаються у пам'яті народних співців, "живуть" разом зі своїми носіями, тобто в кожному наступному мить вони є й тими самими, й іншими, оновленими. Усна форма існування гомерівського епосу пояснюється О.Ф. Лосєвим [3] тим, що в період його формування стародавні греки не знали писемності: після катастрофи, яку зазнала крито-мікенська культура, характерне для неї складове письмо було втрачене, а новий спосіб фіксувати на письмі звуки за допомогою літер ще не був винайдений. Таким чином, кожне нове виконання "Іліади" та "Одісеї" обов'язково супроводжувалося певними змінами, тобто кожне виконання було творчою інтерпретацією поем.

Очевидністю постійного "зміщення" поем Гомера у процесі їх

виконавської інтерпретації пояснюється "декрет Солона", прийнятий у 7 ст. до н.е. Цей декрет забороняв вносити зміни в текст гомерівських поем, виконання яких було обов'язковою складовою святкового ритуалу на щорічних панафінеях в Афінах. Наступним кроком "текстуалізації" "Іліади" та "Одісеї" стало створення "комісії при Пісістраті", якій було доручено записати поеми [3]. Власне, з цього моменту починається історія дослідження тексту поем Гомера. Таким чином, текстуалізація – кінцеве фіксування тексту літературного твору – означає завершення процесу його створення, свідоме відокремлення вторинних інтерпретацій від вихідного твору. Створення спеціальної комісії для запису гомерівських поем свідчить не тільки про те, що афінська держава, яка активно розвивалася, потребувала власної ідеологічної основи, за яку й були сприйняті "Іліада" та "Одісея". Принципово новими стали відносини між людською спільнотою та окремою людиною. В архаїчному народному колективі з яскраво вираженими рисами "родинного" самоусвідомлення окрема людина розчинялася, що і зумовлює складність "гомерівського питання" та творчо-активне ставлення послідовників Гомера до його поем. Афінський же рабовласницький поліс 7-6 ст. до н.е. складався з вільних особистостей, кожна з яких була якщо і не автором творів мистецтва, то їх шанувальником. Зокрема, правитель Солон відомий не тільки як реформатор політичної системи та економічних стосунків в Афінах, але й як автор елегічних та ямбічних віршів. Таким чином, кінцевість тексту, яка відображає закінченість процесу його створення, пов'язана зі становленням особистісного типу творчості, породження якого є фундаментальним культурним надбанням античності. Зрозуміло, що буття літературного твору значно ширше, ніж його первинна текстуалізація, яка може бути осмислена лише як надзвичайно суттєвий, вихідний, але лише єдиний момент цього буття.

У класичний період, що характеризувався поступовим подоланням синкретизму наукового мислення, особливого значення набувають філософські категорії "гармонія", "наслідування", "міра", за допомогою яких учені тлумачать феномен естетичного відношення людини до світу. Буття мистецтва розглядається в закономірних взаємозв'язках із всесвітнім буттям.

Так, філософи-піфагорійці вважають, що мистецтво, і перш за все музика, відображає гармонію космосу: "мистецтво, а особливо музика стають тією моделлю, відповідно до якої будується вся космологія піфагорійців" [4: 73]. Основні категорії античної естетики завжди мають матеріально-речове підґрунтя. Етимологія слова "гармонія" вражає своє "предметністю": в Гомера гармоніями називаються скрепи, якими Одісей скріплює човен, будуючи його. Гармонію, з точки зору піфагорійців, можна прорахувати, виразити числом, виміряти. Піфагорійці, таким чином, розмірковували про ритмічні "скрепи", що впорядковують розглянуту в процесі руху світобудову.

Сучасна теорія літератури, починаючи з "Історичної поетики" О.М. Веселовського, першопочаток мистецтва, його психофізіологічні основи пов'язує саме з ритмом, одним із числових виражень гармонії: "Ритм у своїй глибинній основі виявляє ту першопочаткову єдність буття, яку принципово

неможливо звести ні до природи, ні до свідомості, ні до субстанції, ні до діяльності. ... Ритм є вираженням цього не існуючого заздалегідь цілого – цілого, що містить у собі в кожний момент і стабільність повернення того, що було, і сюрпризність виникнення унікально нового, небувалого, що не підлягає вороттю та повторенню" [5: 19]. Сучасні реконструкції етимології поняття ритм виявляються багатоступеневимим і, природньо, ведуть до античної естетики: "Автор глибокого семантико-етимологічного дослідження історії слова "ритм" Е. Бенвеніст відзначив, що в допланонівській мові "ритмос означає ту форму, в яку втілюється в даний момент дещо рухливе, мінливе, плинне... Це форма миттєвого становлення, одномоментна, мінлива". І Платон фіксує цю діалектику стабільності форми та нестабільності миттєвого становлення, визначаючи ритм як "порядок у русі"" [5: 19].

Сьогоднішнє літературознавство, розглядаючи літературний твір, акцентує в ньому саме процесуальність, становлення, розгортання та завершення художньої цілісності, яка відбиває цілісність та гармонійність світу, відтворену завдяки духовним зусиллям автора в процесі творчості та читача в процесі со-творчої рецептивної діяльності [6]. Так, спираючись на запропоновану Ю.М. Лотманом логічну модель, що відображає співвідношення етапів творчого процесу з типами знаків, Н.А. Кузьміна досліджує, як змінюється енергія автора в процесі роботи над твором [7: 54]. І хоча автор здійснює рух від першопочаткового задуму до тексту, який і виступає кінцевим результатом процесу, в цілому мова йде саме про твір, що може існувати лише в процесі авторського творення та читацького відтворення.

Таким чином, можна зауважити, що уявлення про твір і в художній практиці, і в історії естетики передують уявленням про його матеріального носія, яким, якщо мова йде про літературний твір, виступає художній текст. Буття літературного твору відображає буття в цілому. Отже, феномен художнього твору є найяскравішим опосередкованим свідченням про людину в її онтологічному вимірі, вищу планку якого встановлює геніальність.

Здатність людини наслідувати природі в мистецтві була усвідомлена вже в античні часи. Наслідування, мімесіс – одна з центральних категорій в естетиці Аристотеля. Надалі вона продовжувала осмислюватися різними філософами з різних позицій, багатоаспектно. Метою наслідування Аристотель вважав пізнання. З точки зору стоїків, саме "в пізнанні відмінностей кожної речі з усього того, що існує, містяться мистецтва" [4: 141]. Якщо Аристотель порівнює художню творчість з природнім буттям-творенням, використовуючи категорію мімесісу-наслідування, стоїки в епоху еллінізму, навпаки, порівнюють існування природи з художньою творчістю: "...вся природа художня (*artificiosa*), тому що вона неначе має певний шлях і правило (*sectam*), якому слідує. У відношенні ж до самого світу, що все вміщує та все обнімає в собі, вона отримує назву в того ж Зенона не лише художньої, але й прямо художниці (*artifex*)" [4: 141]. Таке зворотнє

порівняння, перенесення ознак художньої творчості та авторської діяльності на світ природи і в той же час розуміння відмінностей творення в природі, де створене є "суцільно" оформленим на відміну від лише зовнішнього оформлення в мистецтві, де "те, що творить, перебуває окремо від твореного" [4: 142], говорить про повну сформованість індивідуального типу творчості, усвідомлення його значущості, розвинуту естетичну теорію та практику розуміння автора через сприйняття та тлумачення його творів.

"Як роздивляючись прекрасний твір із міді, ми намагаємось пізнати майстра, хоча матерія тут сама по собі встановлена нерухомо, так і споглядаючи матерію цілого, рухому та таку, що виявляється у певній формі та порядку, ми можемо зробити висновок про причину, яка нею рухає та багатовидно оформлює" [4: 143], – читаємо в антологічному відтворенні фрагментів трактатів стоїків. Діалектика рухомого та нерухомого у творі мистецтва в цьому випадку пов'язується з протиставленням статичного, остаточно оформленого, предметного, матеріального "зовнішнього" твору та динамічних процесів пізнання – творчого та відтворюючого, які вписуються в загальне існування світу – рухомого та оформленого. З іншого боку, розуміння твору мистецтва вже в епоху античності було усвідомлене як шлях до розуміння дійсності, буття як такого. Таку "розширену інтерпретацію" піддавав сумніву засновник ідеалістичної лінії у філософії Платон, називаючи твір мистецтва "тінню тіні" (рух естетичної думки від ідей Платона до неоплатонізму, а потім до естетичних концепцій німецької класичної ідеалістичної філософії потребує власного контексту, навіть якщо мова йде про найзагальнішу характеристику в процесі дослідження окремого вузького питання).

Наукова творчість Аристотеля, що стала вираженням його матеріалістичного світосприйняття, була надзвичайно важливим етапом подолання синкретизму античного наукового мислення. "Поетику" вважають першим суто літературознавчим, теоретико-літературним трактатом. Характерним є сам хід думки Аристотеля: від міркувань про "поезію взагалі" до теоретичного осмислення того, "як має складатися фабула, щоб поетичний твір був хорошим", а також "із скількох та яких частин він утворюється" [4: 116]. У контексті сьогоденного літературознавства поняття "фабула" має підкреслено ідеальний характер [8], це події, про які розповідається, розглянуті у хронологічній послідовності, що реконструюється та уявляється читачем на основі сюжету (конкретної реалізації фабули в художньому тексті). Таке розуміння максимально близьке до уявлень Аристотеля. У той же час "частини" твору, їх якісний та кількісний склад, про які пише філософ, сучасне літературознавство розглядає у плані форми твору, його композиційних особливостей. Тобто літературний твір розглядається Аристотелем як формально-змістовна єдність (хоча самі поняття "форма" та "зміст" у сьогоденному їх розумінні походять з "Естетики" Гегеля).

Загальновідомо, що, хоча терміни "рід" та "жанр" Аристотель не вживає, ці літературознавчі поняття витікають з його визначення трагедії, яке ґрунтується на осмисленні попередньої художньої практики: "Трагедія є

наслідування дії важливій та закінченій, що має певний обсяг, [наслідування] за допомогою мови, в кожній зі своїх частин по-різному прикрашеній, способом дії, а не розповіді, що здійснює, завдяки співчуттю та страху, очищення подібних афектів" [4: 118]. У цій класичній дефініції гармонічно поєднуються аналітичний та синтетичний (інтерпретаційний) підходи до самої ідеї, як висловився б Р. Інгарден [9: 140], "літературний твір". З одного боку, певний тип творів протиставляється Аристотелем іншим типам на основі того, якими є елементи цих творів, а саме предмет, спосіб та засоби наслідування природі у них. З іншого боку зазначимо, що базові категорії Арістотеля мімесіс (наслідування) та катарсис (очищення через страх та співчуття) мають яскраво виражений процесуальний характер. Перша з них має відношення до процесу творення, а друга – до процесу сприйняття твору, його відтворення реципієнтом. Таким чином, саме Аристотель чітко окреслює кордони буття літературного твору, в той же час розмикаючи їх у сферу реального, дійсного буття: подія твору виникає як наслідування події буття та стає подією очищення для глядача (читача).

Процесуальність в античній філософії обов'язково передбачає суб'єктність. Антропоцентризм давньогрецької культури точно виражається відомим афоризмом Геракліта: "Людина є мірою всіх речей існуючих, що вони існують, та неіснуючих, що вони не існують" [4: 69]. Протиріччя між етичним, гносеологічним та естетичним уявленням про міру для стародавніх греків немає: наприклад, Платон пов'язує благо з істиною, мірою та красою, природньо вплітаючи всі ці слова в один контекст [4: 105]. Саме в творі мистецтва завдяки духовним зусиллям людини, здатної виміряти собою світ, відобразити його гармонійність, зустрічаються істина та краса. "Грецька міра, втілена в каноні грецької скульптури, в доричних та іонічних ордерах грецьких храмів, у дорійських та іонійських ладах грецької музики, одночасно відображає внутрішній світ людей Давньої Греції, їх ставлення до світу, до людини та до мистецтва, – пише В.П. Шестаков. – В античному світосприйнятті все є розміреним, а сама міра є кінцевою. Вона обмежує світ, роблячи його замкненим та всеоглядним цілим" [1: 77].

Але вже античні вчені усвідомлювали, що процес пізнання може бути багатовекторним, неоднозначним. "Можна було б подумати, – розмірковує Аристотель, – що знання є міра, а те, що пізнається, цією мірою міряється. Однак насправді виявляється [інакше]: ... з певної точки зору знання виміряється тим, що пізнається" [4: 127]. У проекції на теорію художнього твору це означає, що не тільки твір мистецтва є мірою дійсності, але й навпаки – сама дійсність перевіряє істинність твору мистецтва. Ця перевірка пов'язана не лише з кожною новою актуалізацією твору в процесі сприймальної діяльності реципієнта. Саме розгортання життя підтверджує або спростовує запропоновані мистецькими творами художні моделі дійсності. У літературознавчих працях Ю.М. Лотмана мистецький твір розглядається саме як своєрідна художня модель дійсності [10]. Цікаво, що слово "модель" (у французькій мові відповідне – *modèle*, в італійській – *modello*) походить від латинського слова *modulus*, що означає міра, мірило,



взірець, норма. Таким чином, сучасне літературознавче поняття "модель" будується на фундаменті однієї з основних категорій античної естетики.

Генетична спорідненість понять "міра" та "модель" виявляється у їх амбівалентності, тобто здатності водночас функціонувати і в ідеальному (мисленнєвому, гносеологічному), і в матеріальному (предметно-конкретному) плані, існувати до об'єкта (бути першообразом) та виникати після його створення (наслідувати об'єкту). Ця амбівалентність сприймається як продуктивна саме у зв'язку з необхідністю подолати розрив між аналізом художнього тексту та інтерпретацією літературного твору, які провокують сучасні літературознавчі школи на "методологічні змагання", за висловом Р. Барта, на семантичному "полі" поняття "Текст"[11: 381]. Це поняття, як і поняття "модель", має латинське походження: французьке *texte*, англійське *text* похідні від латинського *textus* – "тканина, сплетіння, структура; зв'язний виклад".

Аналітичні операції з текстом літературного твору характеризують епоху еллінізму, що спиралася на спадщину класичного еллінізму, якому намагалася наслідувати, трактати та твори якого вивчала та коментувала. Якщо Платон пам'ятав живе слово Сократа, Плотін міг почути відлуння цього слова, тільки звертаючись до текстів, створених учнями Сократа, зокрема Платоном. Сам факт зверхнього ставлення Сократа до записаного слова, його небажання фіксувати хід думок на письмі, за межами живого діалогу, в процесі якого народжується відчуття наближення до істини або віддалення від неї, знаковий щодо класичного періоду. В епоху еллінізму до текстів ставилися інакше. Відомо, що олександрійські вчені розділили текст поем Гомера на окремі пісні. Кількість цих пісень відповідала кількості літер давньогрецького алфавіту, першопочатково пісні у гомерівських поемах навіть позначалися за допомогою великих (у "Іліаді") та малих (у "Одісеї") літер давньогрецького алфавіту [3]. Таке позначення сприймається сьогодні як символічне, адже алфавіт водночас віддзеркалює й обмеженість тексту (від альфи до омеги, від першого до останнього слова), і безмежність його виражальних можливостей.

В епоху еллінізму з'являються трактати з риторики, виникає прискіплива увага до побудови мовлення, особливостей форми, зароджуються основи теорії вірша та прози. Скажімо, Діонісій Галікарнаський (1 ст. до н.е.) пише в трактаті "Про поєднання слів": "Мовлення прозаїчне з усіх видів мовлення найбільш міцне, оскільки воно вільне давати необмежену кількість пауз, урізноманітнюючи ними конструкцію: в прозаїчному мовленні в той час, як одне вкладається в період, інше виходить за межі періода, і поряд з періодами, сплетеними із більшої кількості колонів, інші складаються з меншої; і самі колони бувають у ній то коротші, то довші, одні простіші, інші вишуканіші; в ньому ритми постійно змінюються, фігури набувають різних форм та по-різному напружується голос завдяки так званім наголосам, строката різнобарвність яких робить неможливою перенасиченість" [4: 181]. Хоча вчений говорить про мовлення та його ритм, а також їх сприйняття, що має відношення до літературного твору, у цьому фрагменті цілий ряд слів

веде до поняття "текст" та його семантичних складових: конструкція (зараз би ми сказали структура), періоди і колони як елементи конструкції, сплетіння цих елементів, фігури, форма. Таким чином, протиставлення поезії та прози відбувається на синтаксичному та метричному рівнях структури художнього тексту, які в процесі сприйняття останнього реалізуються як інтонаційно-ритмічні особливості літературного твору.

Цікавий приклад використання поняття "конструкція" можна побачити у трактаті Деметрія Псевдо-Фалерейського "Про красномовство": "Величність виражається в трьох речах: в думках, словниковому складі та конструкції" [4: 182]. Далі, щоб продемонструвати доречність використаної Гомером конструкції, ритор вдається до прийому, який Л. Виготський назвав би експериментальною деформацією [12], здійсненою з метою провокації своєрідного опору художнього тексту: "У Гомера: "Дві скелі. Одна досягає високого неба". При такому змінненні відмінникової форми мова звучить набагато святковіше, ніж вона звучала б при звичайній конструкції: "З двох скель одна досягає високого неба". Все звичне є низьким і тому не викликає подиву" [4: 183]. Отже, вчений не лише аналізує особливості конструкції гомерової фрази, але й здійснює її інтерпретацію шляхом побудови нової фрази, у якій свідомо деформація вихідної конструкції проявляє її (вихідної конструкції) сутність та значущість.

Паралельно з аналітичним дослідженням художнього тексту, рефлексії в цей час піддається можливість довільної (свавільної!) інтерпретації, яка не спирається на аналіз. Так, Сенека (1 століття н.е.) критикує тлумачення гомерових поем та поглядів Гомера далекими від доброчесності "вчителями вільних мистецтв": "Насправді, то запевняють вони, що він був стоїк і вчив, що вище за все доброчесність, що слід приборкувати пристрасті та не відмовлятися від праведного життя навіть ціною безсмертя, то виставляють вони Гомера епікурійцем, що славить мирний стан суспільства, яке проводить життя серед бенкетів та співів, то перипатетиком, що вчить про різні види блага, то академіком (скептиком, що заперечує достовірність всього). Очевидно, що нічого цього немає в тому, кому приписують все це одразу. Бо одне виключає інше" [4: 145]. Якщо "перекласти" цей фрагмент на мову сучасного літературознавства, можна було б сказати, що йдеться в ньому про цілком природне, закономірне незбігання "горизонту тексту" та "горизонту інтерпретатора", як висловився б Г.Б. Яусс [13: 281], та "конфлікт інтерпретацій" [14], досліджуваний П. Рікером. З іншого боку, Сенека не задоволений не лише цілісними інтерпретаціями Гомера в сумнівних, з його точки зору, сучасних йому парадигмах філософського мислення. Йому здаються безглуздими суперечки щодо окремих подробиць гомерових текстів, аналітичні студії "граматиків": "Граматики не лінуються досліджувати питання, де поневірявся Одісей, між Італією та Сицилією або ж за межами відомого нам світу, тому що, здавалося б, неможливо блукати так довго в такому тісному просторі" [4: 145]. Тобто особливості художнього часу та простору "Одісеї", про які так багато та плідно розмірковували дослідники всіх часів та народів, не здаються Сенеці вартими уваги. Й інтерпретаційним,

Й аналітичним дослідженням римський філософ та трагік протиставляє програму художньої інтерпретації поеми Гомера: "Невже корисніше вивчати, де блукав Одісей, ніж піклуватися про те, щоб не заблукати самому? ... А між іншим нас самих щоденно носять душевні бурі, а наша неміч занурює нас у всі негаразди, перенесені Одісеєм. Тут не забракло ані чудовиськ, що відлякують погляд, ані ворогів. ... Отже, навчи мене краще, як любити батьківщину, дружину, батька, як приплисти до далекого берегу порятунку, хоча б перетерпівши катастрофу" [4: 145].

Прекрасну реалізацію цієї програми можна побачити, зокрема, у романі Джеймса Джойса "Улісс", написаному 19 століть потому. "Програма" Сенеки, що відповідає властивому римській естетичній думці переходу від індивідуалізму до універсалізму [15], несе в собі зерна головних особливостей одного з ключових романів ХХ століття: проекція долі Одісея на будь-яку, пересічну людину (кожного з нас), слово "щоденно" (дія в "Уліссі", як відомо, триває протягом одного дня), слова "батьківщина", "дружина", "батько", які регламентують стосунки "я" з "іншими", слово "катастрофа", яке точно характеризує "подієву" сутність того, що відбувається з головним героєм "Улісса" 16 червня 1904 року. Незалежно від того, чи був знайомий Джойс з процитованим фрагментом "Листів до Люцилія", суто об'єктивно в контексті загальнокультурного розвитку людства, в інтертексті світової літератури зв'язок між висловленими Сенекою думками та романом Джойса очевидний.

Саме в епоху еллінізму виникає окремий жанр, основою якого є творча інтерпретація певного твору мистецтва, – екфразис, тобто художній опис пам'ятників мистецтва, що передбачав не лише сюжетну характеристику їх змісту, але й каталогізацію різних прийомів, використаних майстрами, тобто являв собою гармонійне поєднання аналітичного та інтерпретаційного підходу до твору мистецтва. Елементи екфразису можна побачити практично у всіх творах еллінізму, хоча найдавнішим його прикладом вважають опис щита Ахілла в "Іліаді" Гомера.

Оформлення інтерпретації твору в окремий жанр підкреслює значущість моменту інтерпретації не лише на рівні буття певного твору, а й на рівні загального розвитку мистецтва, в контексті якого кожен новий твір може бути розглянутий як творча інтерпретація попереднього (попередніх) і в межах творчої системи одного письменника або однієї національної літератури і за цими межами. У цьому плані вже сам спосіб існування гомерівського епосу виступає як своєрідна модель розгортання загальнолітературного процесу, в якому постійно долається протиріччя між одним та багатьма, сьогоднішнім і минулим, актуальним та забутим, плінним та незмінюваним. Усвідомлення цього характеризує і сьогоденне літературознавство (що виявляється, наприклад, в активному функціонуванні такого поняття, як "інтертекстуальність" [7]), і сьогоденню літературу (яскравий приклад – "Хазарський словник" Милорада Павича, в контексті якого моделюється сукупна художня діяльність людства, скерована на поліпшення людської природи, її постійне наближення до ідеалу, до належного).

Отже, спроба зіставити сучасні уявлення про аналіз художнього тексту та інтерпретацію літературного твору з античними дозволяє зробити наступні висновки:

1) і в художній практиці, і в її теоретичному осмисленні інтерпретація літературного твору передує аналізу художнього тексту, виступає як необхідний (спочатку неусвідомлений) момент буття літературного твору;

2) в античній естетиці буття твору мистецтва сприймається в контексті загального буття, тому категорії "гармонія", "міра", "наслідування" характеризують онтологію і мистецтва, і всесвіту; пізніші поняття, що походять від цих категорій, наприклад, поняття "модель", генетично споріднене з категорією "міра", успадковують їх синкретичну багатofункціональність, всеосяжність, здатність віддзеркалювати глибинну єдність буття;

3) класичні уявлення про літературний твір характеризуються гармонійним синтезом аналітичного та інтерпретаційного підходу, блискучою демонстрацією чого виявляється аристотелівське визначення трагедії (категорія жанру, таким чином, виступає як літературознавча модель, в якій поєднується врахування динаміки та статичності досліджуваного об'єкту, синтетичний та аналітичний підхід до нього);

4) аналітичне дослідження художнього тексту активно розвивається в епоху еллінізму, внаслідок чого усвідомлюється протиріччя між аналізом тексту та інтерпретацією твору, виникає незадоволення крайнощами аналізу (що не веде до синтезу) та свавіллям інтерпретації (що не спирається на аналіз);

5) інтерпретація може бути охарактеризована як нескінченний процес переходу від минулого до майбутнього в розгортанні художньої творчості, окремими моментами якого виступає та або інша діяльність того або іншого суб'єкта (автора, читача, критика), який в кожний наступний момент залишається тим самим і в той же час виявляється іншим.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

- 1.Шестаков В.П. Классическая Греция // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1962. – Т. 1. – С. 63-78.
- 2.Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК "Интелвак", 2001. – 1600 стб.
- 3.Лосев А.Ф. Гомер. – М., 1960.
- 4.История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1962. – Т. 1. – 683 с.
- 5.Гиршман М.М. Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление. – Донецк: ООО "Лебедь", 1996. – 160 с.
- 6.Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
- 7.Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
- 8.Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. – Рига: Звайгэне, 1990. – 187 с.
- 9.Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-163.
- 10.Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: "Искусство – СПб", 2000. – С. 387-399.
- 11.Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 378-384.
- 12.Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
- 13.Яусс Г.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-307.

- 14.Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 227-242.
- 15.Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 416 с.

[WWW.LIBRAR.ORG.UA](http://WWW.LIBRAR.ORG.UA) – Бібліотека України

## Тема 4: Эстетика Средневековья

**Панофски Э. Иконография и иконология . // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. – С.642-656**

**Эрвин Панофски** (1892–1968) **1** явился одним из создателей иконологии – особого направления историко-художественных исследований, сложившегося в русле неокантианства 1910–1920-х годов. Того позднего неокантианства, которое перешло от общих дефиниций культуры в качестве особой, исторически «оплотнившейся» сферы человеческой деятельности к описанию отдельных областей данной сферы, в том числе и области искусства. Наиболее ярким введением в такого рода тематическую специализацию была философия Эрнста Кассирера, оказавшего на штудии Панофски очень большое влияние.

Однако Панофски проявил, по контрасту с Кассирером, несравнимо более конкретное, по-своему прикладное, понимание специфики художественного произведения, рассматривая в первую очередь не умозрительные «символические формы», а определенные произведения, выразившие данные формы в их исторической специфике. В этом он следовал своему духовному учителю Аби Варбургу, впервые пустившему в обиход слово «иконологический». У Варбурга (а затем у Панофски) понятие «иконологии» обрело новое, теоретико-методологическое значение (тогда как прежде, в XVII–XVIII веках, им обозначали особые сюжетно-символические справочники для художников). При всей любви к изучению символов и аллегорий, разного рода литературных и философских контекстов (к примеру, неоплатонического контекста ренессансного искусства), Панофски всегда мысленно помещал на передний план само произведение, таким образом неизменно возвращаясь от контекста к художественному тексту. Ему порою присуща определенная категория «категориальность», в особенности в тех работах 1920-х годов, где он, параллельно Э. Винду, ревизовал «основные понятия» Вёльфлина, – именно в процессе такой ревизии и родился первый, немецкий, прообраз приводимого нами текста, включающего и первый вариант нижеприведенной «таблицы интерпретации» **2**. Однако гораздо чаще он оперирует не эстетическими категориями, а вполне определенными визуальными реальностями, которые всегда можно чувственно проверить и перепроверить.

Нижеприведенный (в значительном сокращении) очерк был написан, точнее, переработан с немецкого как введение к книге «Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance» («Иконологические исследования: гуманистические темы искусства Ренессанса», 1939). Это была первая английская книга Панофски, продемонстрировавшего после эмиграции из Германии в США (в 1933) не только блестящее знание языка,

но и умение двигаться курсом англоамериканского, более легкого и изящного философского менталитета, не отягощенного столь тяжелым терминологическим грузом, как немецкий словесный тезаурус (где, как шутил Панофски, «слов об искусстве больше, чем ангелов на небесах»). Посвятив данную книгу сквозным символам и мотивам ренессансного (в основном итальянского ренессансного) изоискусства, – таким, как Сатурн-Хронос, Слепой Эрот и т. д., – а также взаимодействиям этого искусства с неоплатонической доктриной, ученый вначале специально остановился на необходимости особого внимания к зрительным символам, требующим для верного понимания своего нового исследовательского ракурса. Того ракурса, который он сперва назвал «иконографическим в более глубоком смысле», а затем, в новом издании (1962), – «иконологическим».

Позднее слово «иконология» воспринималось – и нередко критически воспринималось – как название дисциплины, нацеленной лишь на символические подтексты и импликации произведения; предложенная Панофски методика вновь, как и прежняя иконография, иной раз начинала тяготеть к чистой «статистичности», к фиксации и перечислению голых смыслов. С другой стороны, метод Панофски подвергся едкой постмодернистской критике – за то, что метод этот совершенно неадекватен современному искусству, резко нарушившему привычные соотношения между «естественным» и «условным» содержанием видимых художественных форм.

Что касается превращения иконологии в особую «науку о символах», то такая тенденция всегда противоречила исконным намерениям Панофски, неизменно стремившегося изучать произведения, произведения и еще раз произведения (а не системы и подсистемы их смыслов, что, скорее, характерно для структурализма). Он к тому же никогда не задавался целью создать какую-то самостоятельную гуманитарную дисциплину, стремясь лишь усовершенствовать историю и теорию искусства, уводя ее от биографических панегириков и идеалистических отвлеченностей типа «духа эпохи» или «духа нации».

Постмодернистская же критика имеет некоторый резон. Панофски (как и большинство крупнейших теоретиков искусства первой половины XX века – таких, как Вёльфлин, Ригль и Воррингер) в целом относился к современной культуре настороженно-критически и специально ею не занимался, делая ей лишь отдельные, лично-вкусовые уступки (например, в отношении Пикассо и Бартока). Из этого нарождалась и методологическая неадекватность. Фраза о том, что в массе произведений «устранен вторичный или условный сюжет и осуществлен прямой переход от мотивов к содержанию – как, например, в новоевропейском пейзаже, натюрморте и жанре, не говоря уже о “нефигуративном искусстве”», выглядит сейчас, разумеется, весьма наивно. Справедливости ради следует отметить, что в издании 1962 года Панофски ввел специальное примечание, показывающее, что вполне «иконологичными» могут быть и пейзажи и

натюрморты; проблему же нефигуративного искусства он обошел молчанием.

Живая логика эволюции искусства критические замечания в целом оправдала: если нефигуративное искусство, как и классический модернизм в целом, вполне может изучаться и описываться с точки зрения его символических содержаний, тем самым развивая и продолжая иконологию, то постмодернизм требует иных подходов, охотнее «отзываясь» не на постгегельянские и неокантианские рефлексии, а на структурализм и «новую критику». Совершенно неадекватна так достаточно археологии и иконографии. По отношению же к искусству Нового времени – от треченто до позднего авангарда или от Джотто до Поллока – методики, разработанные Панофским, блестяще себя оправдывают, вновь и вновь притягивая к себе внимание историков и теоретиков искусства.

Иконография является разделом истории искусств, который изучает не форму, а сюжет произведения. Попытаемся же определить, в чем различие между сюжетом (или значением) и формой.

Когда знакомый приветствует меня на улице, приподнимая шляпу, с формальной точки зрения я не вижу ничего, кроме каких-то изменений внутри конфигурации, являющейся общей совокупностью цветов, линий и объемов, составляющих мир моего зрения. Если я опознаю, – что происходит автоматически, – эту конфигурацию как объект (джентльмен), а изменение деталей как событие (приподнимание шляпы), то я тем самым выхожу за пределы чисто формального восприятия в сферу сюжета или значения. Усвоенное таким образом значение носит элементарный и легко постижимый характер, поэтому назовем его предметным значением. Для его понимания достаточно отождествить определенные видимые формы с определенными объектами, известными из повседневного опыта, а изменение взаимного соотношения этим форм – с определенными действиями или событиями.

Идентифицированные таким образом объекты и события должны, разумеется, вызвать во мне какую-то реакцию. Потому как мой знакомый выполняет свое действие, я могу судить, в добром он настроении или дурном и какие чувства он ко мне испытывает: дружеские, враждебные, или нейтральные. Эти психологические нюансы наделят жест моего знакомого дополнительным значением, которые мы назовем выразительным. Оно отличается от предметного тем, что постигается уже не простой идентификацией, но «вчувствованием» (empathy). Для понимания этого второго значения мне необходима уже особого рода чуткость, по-прежнему, однако, связанная с моим практическим опытом, то есть привычкой повседневно видеть одни и те же объекты и события. Следовательно, и предметное и выразительное значения могут быть включены в общий класс первичных или естественных значений.

Однако, осознание того, что приподнимание шляпы означает приветствие, относится уже к совершенно иной сфере интерпретации. Данная форма приветствия, присущая только западному миру, унаследована от средневекового рыцарства: вооруженные люди имели обычай снимать



шлемы, дабы продемонстрировать свои мирные намерения и уверенность в миролюбии других. Ни австралийский абориген, ни древний грек не поняли бы, что при поднимании шляпы является не только событием с определенным выразительным контекстом, но и знаком вежливости. Для постижения последнего значения мне необходимо иметь сведения не только о реальном мире объектов и событий, но и о сверхреальном мире обычаев и культурных традиций, свойственных определенной цивилизации. С другой стороны, и мой знакомый не испытал бы потребности приветствовать меня приподниманием шляпы, если бы не был осведомлен о значении этого акта. Что же касается различных психологических нюансов, связанных с его действием, то он мог их и не сознавать. Следовательно, когда я истолковываю приподнимание шляпы как вежливое приветствие, я вижу в нем значение, которое можно назвать вторичным или условным.

Оно отличается от значения первичного или естественного тем, что доступно лишь разуму, а не чувствам, и привносится в реальное действие, служащее его передатчиком, вполне сознательно.

Наконец, помимо того, что действие моего знакомого представляет видимое событие в пространстве и времени, наглядно выявляет чувства и передает условный знак приветствия, оно также способно показать опытному наблюдателю все, что в совокупности составляет личность данного человека. Личность эта обусловлена двадцатым веком, в котором он живет, его национальной и социальной принадлежностью, его образованием, прежней судьбой и нынешними условиями жизни, а также той особой манерой восприятия вещей и реагирования на мир, которая, если придать ей более рациональный вид, может быть названа философией. Правда, в изолированном акте вежливого приветствия все эти факторы предстают незаконченными характеристиками, а лишь симптомами личности. Мы не в состоянии составить умозрительный портрет человека на основании одних лишь этого действия, но обязаны сопоставить значительное количество таких наблюдений и истолковать их в соответствии с общими нашими сведениями об эпохе, в которой живет этот джентльмен, о его национальности, социальном положении, интеллектуальных навыках и т. д. Однако все эти качества, выступающие в умозрительном портрете наглядно, в скрытом виде содержатся в каждом отдельном действии, — так что каждое из данных действий может быть, в свою очередь, истолковано в их свете.

Значение, найденное таким путем, может быть названо внутренним значением или содержанием. Оно относится к сущности объекта, в то время как два других значения, — первичное или естественное и вторичное или условное, — охватывают его лишь как явление. Данное значение можно определить как тот унифицирующий принцип, что предопределяет как видимое событие, так и его умозрительное значение, вырисовывая даже форму, в которой видимое событие выявляется. Само собой разумеется, что внутреннее значение или содержание настолько же сферы сознательного волеизъявления, насколько выразительное значение ниже этой сферы.

Если мы перенесем результаты данного анализа из повседневной жизни в область искусства, то сможем различить в содержании или значении отдельного художественного произведения те же три уровня:

1. ПЕРВИЧНОЕ ИЛИ ЕСТЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ, под разделяющееся на ПРЕДМЕТНОЕ и ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ. Оно постигается при идентификации чистых форм, то есть определенных линейных и цветовых конфигураций либо специфически оформленных масс камня или бронзы как изображений естественных объектов (людей, животных, растений, домов, орудий труда и т. д.), при идентификации их взаимных соотношений как событий, а также при восприятии этих выразительных качеств как печальной по своему характеру позы или жеста либо уютного и мирного по атмосфере своей интерьера. Мир чистых форм, опознанных в качествосителей первичных или естественных значений, может быть назван миром художественных мотивов. Перечисление этих мотивов входит в задачи доиконографического описания художественного произведения.

2. ВТОРИЧНОЕ ИЛИ УСЛОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается при осознании того, что фигура мужчины с ножом в руке изображает святого Варфоломея, женская фигура с персиком – персонификацию Правдивости, группа людей, сидящих за накрытым столом в определенной последовательности и в определенных позах – Тайную вечерю и наконец, две фигуры, определенным образом сражающиеся между собой, – Битву Порока с Добродетелью. Воспринимая все это, мы связываем художественные мотивы и сочетания этих мотивов (композиции) с темами или концепциями. Мотивы, опознанные в качестве носителей вторичного или условного значения, могут быть названы образами, а сочетания этих образов представляют собой то, что прежние теоретики искусства обозначали словом «*invenzioni*» («изобретения»), а мы привыкли называть «историями» или «аллегориями». Идентификация этих образов, историй и аллегорий относится к области иконографии. По сути дела, когда мы небрежно упоминаем о «содержании в его отличии от формы», мы чаще всего подразумеваем именно сферу вторичного или условного содержания, тот мир особых тем или концепций, которые выявляются в образах, историях и аллегориях, – в отличие от мира первичного или естественного содержания, выявляющегося в художественных мотивах. «Формальный анализ» в вельфлинговском смысле является, в основном, анализом мотивов и сочетаний мотивов (композиции), ибо при подлинно формальном анализе необходимо было бы избегать даже выражений типа «человек», «лошадь» или «колонна», не говоря уже о таких оценочных суждениях как «уродливый треугольник между ног микеланджеловского Давида» или «восхитительно четкое выявление суставов человеческого тела». Само собой разумеется, что точный иконографический анализ возможен лишь после точной идентификации мотивов. Если вместо ножа, благодаря которому мы опознаем святого Варфоломея, мы видим штопор, фигура не является святым Варфоломеем. Кроме того необходимо заметить, что утверждение «эта

фигура представляет собой изображение святого Варфоломея» предполагает сознательное намерение художника изобразить именно святого Варфоломея, – в то время как выразительные качества фигуры могут создаваться и неумышленно.

3. ВНУТРЕННЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ИЛИ СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается при установлении базисных принципов, раскрывающих мироощущение нации, эпохи, класса, религиозные или философские убеждения, – принципов, бессознательно усвоенных и переосмысленных отдельной личностью и сконцентрированных в отдельном произведении. Само собой разумеется, что принципы эти выявляются как в «композиционных приемах», так и в «иконографических значениях», тем самым проливая на них яркий свет. Например, в XIV–XV веках (наиболее ранний образец датируется примерно 1310 годом) традиционный тип Рождества с Девой Марией, возлежащей на ложе, стал часто заменяться новым типом, – с коленопреклоненной Марией, поклоняющейся младенцу Христу. С композиционной точки зрения это новшество означает лишь, грубо говоря, замену прямоугольной схемы треугольной, с иконографической же точки зрения оно вводит новую тему, словесно сформулированную у таких авторов как Псевдо-Бонавентура и святая Бригитта. Но в то же время это новшество раскрывает нам и новое, более эмоциональное мироощущение, присущее позднему средневековью. Исчерпывающее истолкование внутреннего значения или содержания позволяет даже показать, что отдельные технические приемы, характерные для определенной страны, эпохи или отдельного мастера, – например, пристрастие Микеланджело к работе в камне, а не в бронзе или специфическая штриховка его рисунков, – представляют собой симптомы того же базисного мировидения, что проступает и во всех прочих особенностях его стиля. Подходя к чистым формам, мотивам, образам, историям и аллегориям именно в таком духе, то есть распознавая в них проявления неких основополагающих принципов, мы интерпретируем все эти элементы как «символические» ценности (по выражению Эрнста Кассирера)(...) Открытие и интерпретация этих «символических» ценностей (которые часто остаются неизвестными самому художнику и могут даже значительно расходиться с тем, что он намеревался выразить сознательно) относятся к той области истории искусств, которую, в отличие от иконографии, можно назвать «иконологией». Окончание «графия» происходит от греческого глагола («писать»), и подразумевает чисто описательный, нередко даже статистический, метод исследования. Иконография, следовательно, является описанием и классификацией образов, – в какой-то мере подобно тому, как этнография является описанием и классификацией человеческих рас (...). Из иконографии мы узнаем, какие именно типы изображений характерны для различных эпох и регионов: распятый Христос с набедренной повязкой на чреслах или распятый Христос, облаченный в длинное одеяние, Распятие с тремя или Распятие с четырьмя гвоздями, Пороки и Добродетели в виде отдельных персонификаций или Пороки и Добродетели в виде сценок и т.д. Выясняя все

эти моменты, иконография оказывает огромную помощь при определении даты, происхождения, а иногда даже и подлинности произведения, становясь необходимой основой дальнейшей интерпретации. Однако сама она интерпретировать его не пытается. Собирая и классифицируя данные, она не считает себя обязанной выискивать источники и смысл этих данных, исследуя взаимодействие различных художественных типов, влияние теологических, философских или политических идей, намерения и личные вкусы отдельных мастеров и заказчиков, соотношения между умозрительными концепциями и визуальными формами, в которых эти концепции воплощаются в каждом конкретном случае. Короче говоря, иконография занимается лишь некоторыми из тех элементов, которые составляют внутреннее содержание произведения искусства и должны быть реализованы для того, чтобы содержание это обрело четко обозначенный и доходчивый вид.

Учитывая суровые ограничения, сужающие (особенно в Америке) обиходное значение термина «икконография», я предлагаю возродить доброе старое слово «икконология» и применять его во всех тех случаях, когда иконография, одолев свою обособленность, сопрягается с иными методами, – историческими, психологическими, критическими, – короче говоря, любыми, которые могут помочь в решении загадки сфинкса. Ибо если окончание «графия» подразумевает описание, то окончание «логия», происходящее от « $\lambda\gamma\omicron\varsigma$ » (мысль, разум), подразумевает интерпретацию. Так «этнология» определяется как «наука о человеческих расах», – в том же «Оксфордском словаре», который определяет «этнографию» как «описание человеческих рас», – а словарь Вебстера советует не путать два этих термина между собой, поскольку «собственно этнография ограничивается чисто описательным сравнительным изучением». Итак, на мой взгляд, иконография превращается в иконологию тогда, когда обращается к проблемам интерпретации, не замыкаясь таким образом в границах чисто статистического обследования и тем самым плотнее примыкая к истории искусств как таковой. Однако существует, быть может, определенная опасность, что иконология поведет себя не так, как этнология по отношению к этнографии, но как астрология по отношению к астрологии.

Иконология является, следовательно, таким методом интерпретации, который рождается не столько из анализа, сколько из синтеза. Подобно тому, как точная идентификация мотивов является необходимым условием точного иконографического анализа, точный анализ образов, историй и аллегорий является необходимым условием их точной иконологической интерпретации, – если только мы не имеем дела с произведениями, где устранен вторичный или условный сюжет и осуществлен прямой переход от мотивов к содержанию, – как, например, в новоевропейском пейзаже, натюрморте и жанре, не говоря уже о «нефигуративном искусстве».

Что касается до иконографического описания, не выходящего за пределы мира чистых мотивов, то здесь, казалось бы, не должно возникнуть никаких сложностей. Объекты и события, изображения которых посредством

линий, цветов и объемов составляют мир мотивов, могут быть, как нам уже известно, опознаны на базе нашего повседневного практического опыта (...).

Однако и в этой сфере мы сталкиваемся с определенными затруднениями. Не говоря уже о том, что объекты, события и эмоции, представленные в произведении искусства, могут так и остаться непонятными из-за недостаточного мастерства или, напротив, сознательного коварства художника, в принципе невозможно достичь точного доиконографического описания или идентификации первичного сюжета, опираясь исключительно на наш практический опыт. Этот опыт, являясь незаменимым и достаточным материалом для доиконографического описания, все же не гарантирует его правильности.

В доиконографическом описании «Трех волхвов» Рогира ван дер Вейдена (Картинная галерея Прусского культурного наследия, Берлин) необходимо будет, конечно, избегать таких слов как «волхвы», «младенец Иисус» и т.д. Однако так или иначе придется упомянуть небесном видении, принимающем облик маленького ребенка. Но откуда нам известно, что этот ребенок изображается именно как видение? Если он окружен ореолом золотых лучей, то это еще ничего не доказывает, ибо подобные ореолы часто можно встретить и в сценах Рождества, где младенец Иисус вполне реален. Вывод об ирреальности ребенка в рогировской композиции может быть подкреплён тем, что он парит в воздухе. Но опять же – откуда нам известно, что он парит в воздухе? Поза его была бы точно такой, если бы он сидел на земле или на подушке, – Рогир и в самом деле, очевидно, использовал рисунок с натуры, изображающий ребенка, сидящего на подушке. Единственным убедительным доводом, подкрепляющим наше утверждение об ирреальности ребенка, может служить тот факт, что он располагается в пространстве без какой-либо видимой опоры.

Однако мы можем привести сотни изображений, где человеческие существа, животные или неодушевленные предметы кажутся висящими в пространстве и явно нарушающими закон тяготения, но, тем не менее, не претендуют на роль видения. Например, в миниатюре на «Евангелия Отона III», хранящегося в Мюнхенской государственной библиотеке, целый город представлен в центре пустого пространства, а действующие лица стоят на твердой почве. Неопытный наблюдатель может решить, что художник сознательно стремился изобразить город, чудесным образом витающий в воздухе. Но в данном случае отсутствие опоры не предполагает магического преодоления законов природы, – на миниатюре показан вполне реальный город Наин, где произошло воскрешение юноши. В миниатюре, исполненной около 1000 года, пустое пространство еще не является реальной, трехмерной средой, как в более натуралистических произведениях последующих эпох, но служит лишь абстрактным фоном. Причудливые, полукруглые очертания базисных линий башен свидетельствуют, что в более натуралистическом прототипе нашей миниатюры город был расположен на холмистом участке, но здесь вошел в состав изображения, где пространство уже не осмыслялось в духе перспективного натурализма. Если лишенная опор фигурка в рогиров-

ском образе должна рассматриваться как видение, то летающий город в оттоновской миниатюре не подразумевает ничего сверхъестественного. Эти контрастирующие интерпретации вызваны «натуралистическим» характером алтарного образа и «антинатуралистическим» характером миниатюры. Но если мы постигаем эти качества в какие-то доли секунды и почти автоматически, то это вовсе не значит, будто мы вообще в состоянии дать точное доиконографическое описание произведения искусства, не догадываясь, как в данном случае, о его месте в истории искусства. Хотя мы и убеждены, что идентифицируем мотивы на базе чистого и непосредственного практического опыта, в действительности мы прочитываем «то, что видим» в соответствии с манерой формального выражения объектов и событий, характерного для разнообразных исторических условий. Поступая таким образом, мы используем для проверки нашего практического опыта то, что можно назвать историей стиля.

Иконографический анализ, предметом которого являются уже не мотивы, но образы, истории и аллегории, требует, конечно, уже чего-то большего, нежели знакомство с объектами и событиями, почерпнутое из практического опыта. Он требует знания определенных, зафиксированных в литературных источниках тем и концепций, приобретаемого либо целенаправленным чтением, либо путем приобщения к устной традиции. Австралийский абориген не сможет понять сюжета Тайной Вечери, – она вызовет у него лишь впечатление оживленной трапезы. Для восприятия иконографического значения этого образа ему необходимо будет ознакомиться с содержанием Евангелия. Когда дело касается изображений таких тем, которые не входят в число библейских, исторических или мифологических сцен, заведомо известных обычному «образованному человеку», мы все оказываемся в положении австралийского аборигена (...). Картина венецианского мастера XVII века Франческо Маффеи, изображающая милостивую молодую женщину, в правой руке держащую меч, а в левой – блюдо с отрубленной головой, была известна в литературе как изображение Саломеи с головой Иоанна Крестителя. В Библии действительно указано, что голова Иоанна была принесена Саломее на блюде, – однако причем же здесь меч? Саломея не обезглавила св. Иоанна Крестителя собственноручно. Но в Библии упоминается и другая красавица, связанная с историей обезглавливания мужчины, – Юдифь. Однако в данном случае создается прямо противоположная ситуация: меч становится вполне уместным, ибо Юдифь сама отрубила голову Олоферну, но блюдо никак не вписывается в историю Юдифи, ибо в тексте недвусмысленно говорится, что голова Олоферна была положена в мешок. Итак перед нами два литературных источника, каждый из которых ходновременно и соответствует и противоречит изображению. Если мы истолкуем его как изображение Саломеи, текст объяснит наличие блюда, но не меча, а если мы истолкуем его как изображение Юдифи, текст объяснит наличие меча, но не блюда. Будь в нашем распоряжении одни лишь литературные источники, загадка осталась бы неразрешенной. К счастью, дело обстоит иначе. Подобно тому,

как мы можем корректировать и контролировать наш практический опыт, сверяясь с принципами характерного для различных эпох выражения объектов и событий в формах, то есть с историей стиля, мы можем корректировать и контролировать наше знание литературных источников, справляясь с принципами характерного для различных эпох выражения специфических тем и концепций в объектах и событиях, то есть с историей типов.

В данном случае нам надлежит выяснить, встречались ли (до того, как Франческо Маффеи написал свою картину) бесспорные изображения Юдифи (например, такие, где была бы представлена ее служанка) с неуместным блюдом или бесспорные изображения Саломеи (например, такие, где были бы представлены ее родители) с неуместным мечом. И что же оказывается, – если мы не в состоянии привести ни одной Саломеи с мечом, то мы встречаем несколько немецких и североитальянских картин, изображающих Юдифь с блюдом. Таким образом, не было типа «Саломеи с мечом», но тип «Юдифи с блюдом» существовал. Из этого мы можем с уверенностью заключить, что и на картине Маффеи представлена Юдифь, а не Саломея, как до сих пор считалось.

Теперь мы вправе спросить, почему художники сочли нужным перенести блюдо, этот атрибут Саломеи, в композиции с Юдифью, а не наоборот, – мотив меча, этого атрибута Юдифи, в композицию с Саломеей. Сверившись с историей типов, можно дать два ответа на этот вопрос. Во-первых, меч был общепризнанным и почетным атрибутом Юдифи, многих мучеников, а также таких добродетелей, как Правосудие, Сила и т. д., и поэтому не мог стать собственностью распутной девицы. Во-вторых, в XIV и XV веках блюдо с головой св. Иоанна Крестителя превратилось в изолированный культовый образ-Andachtbild («образ благочестивого созерцания» – прим. переводчика), особенно распространенный в североевропейских странах и Северной Италии, – данный мотив был извлечен из сцен с Саломеей подобно тому, как группа со святым Иоанном Евангелистом, склонившим голову на грудь Христа, выделилась из сцены Тайной Вечери, а Дева Мария на ложе – из сцен Рождества. Существование такого рода Andachtbilder способствовало упрочению ассоциативной связи между мотивом отрубленной головы и мотивом блюда, так что в результате блюдо гораздо легче могло проникнуть в композиции с Юдифью (и заменить мешок), нежели – в композицию с Саломеей.

Иконологический анализ, предметом которого являются не образы, истории и аллегории, но то, что мы назвали «символическими ценностями» требуют чего-то большего, нежели знакомство со специфическими темами и концепциями, зафиксированными в литературных источниках. Если мы стремимся постичь те первопричины, которые не только обуславливают выбор и подачу мотивов, а также сочинение и толкование образов, историй и аллегорий, но и придают особый смысл даже формальному построению и различным приемам технического исполнения произведения, то мы не можем надеяться на открытие какого-то конкретного текста, разъясняющего

эти первопричины, подобно тому, как текст из Евангелия от Иоанна (XIII, 21) разъясняет иконографию Тайной Вечери. Для выделения этих первопричин требуется интеллектуальная способность, сопоставимая с талантом диагноста, – способность, которую я могу обозначить лишь изрядно дискредитированным термином «синтетическая интуиция», которая чаще бывает лучше развита не у профессиональных эрудитов, а у даровитых дилетантов.

Однако, чем субъективней и иррациональней становится источник интерпретации (ибо любой интуитивный подход определяется психологией и мировосприятием данного интерпретатора), тем сильнее возрастает потребность в тех корректирующих и контролирующих средствах, которые оказались незаменимыми не только для иконографического анализа, но даже и для простого доиконографического описания. Если даже не критическое использование практического опыта и литературных источников приводит к ошибочным выводам, то насколько рискованней было бы довериться чистой интуиции. Тогда как практический наш опыт следует контролировать, вникая в характерную для той или иной эпохи манеру выражения объектов и событий с помощью форм (то есть в историю стиля), а наше знание литературных источников, – в характерную для той или иной эпохи манеру выражения определенных тем и концепций с помощью объектов и событий (то есть в историю типов), то нашу синтетическую интуицию следует контролировать, – причем особо тщательно, – вникая в характерную для той или иной эпохи манеру выражения общих и основополагающих тенденций человеческого мышления с помощью определенных тем и концепций. Иначе говоря, в последнем случае следует изучать то, что можно назвать историей культурных симптомов или «символов» в целом, – в том смысле, какой придавал этому слову Кассирер. Историк искусства сумеет убедиться в достоверности того, что он понимает под внутренним содержанием произведения или группы произведений его занимающих, лишь сопоставив свои предположения с тем, что он понимает под внутренним содержанием всех тех документов цивилизации, исторически связанных с данным произведением или группой произведений, которыми он сумеет в своем исследовании воспользоваться – сюда относятся документы, свидетельствующие о политических, литературных, религиозных, философских и социальных тенденциях, свойственных данной личности, эпохе или региону. Само собой разумеется, что исследователь политической жизни, литературы, религии, философии и социальных отношений в свою очередь может обратиться к произведению искусства с аналогичной целью. В поисках внутреннего значения или содержания различные гуманитарные дисциплины встречаются на общей почве, а не ограничиваются, как обычно, лишь частными взаимными услугами.

В заключение заметим, что если мы желаем выразить свою мысль с особой точностью (которая, естественно, не требуется в том случае, когда мы просто говорим или пишем, ибо при этом смысл наших слов разъясняется в общем контексте), нам следует строго различать между тремя уровнями



содержания или значения, – низший из них обычно путают с формой, а средний является областью иконографии в ее отличии от иконологии. Но какой бы уровень мы ни затрагивали, нам всегда придется корректировать и контролировать наши идентификации и толкования, – неизбежно несущие на себе печать субъективной ограниченности нашего умственного багажа, – вникая в исторические процессы, в совокупности составляющие то, что можно назвать традицией.

**В ХРЕСТОМАТИЮ НЕ ПОДАВАТИ !!!!!!!!!ЦЕ ДЛЯ МЕНЕ!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!**  
**РОЗДРУКУВАТИ БАБЛИЦЮ 3 Сторінки 656** Итоги моих рассуждений подведены в специальной таблице (с. 656). Но в любом случае не следует забывать, что те аккуратно разграниченные категории, которые наводят на мысль о существовании трех независимых сфер значения, в действительности относятся лишь к различным аспектам единого и целостного произведения искусства. И если представленные в таблице методологические принципы могут показаться тремя самостоятельными функциями научного исследования, то в практической работе они сливаются в органический и неделимый процесс.

**Гомбрих Э.Х. О задачах и границах иконологии // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.657-687**

**Гомбрих Эрнст** (1909–2001), австро-английский историк и теоретик искусства. Пересмотрел традиции венской школы искусствознания, а также иконологии, самобытно соединив их с методикой общей теории зрительного восприятия. Учился в Венском университете у Ю. фон Шлоссера и Э. Леви, видных представителей венской школы искусствознания, сконцентрировавшей свои интересы на изучении исторически обусловленной психологии художественной выразительности.

Испытал также влияние гештальтпсихологии. После прихода нацистов к власти эмигрировал в Англию. В 1936–1976 работал в Институте Варбурга в Лондоне, долгие годы занимая пост его директора. Этапный его труд – книга «Искусство и иллюзии» (1961); статьи аналогичного профиля были затем собраны в книге «Образ и глаз» (1982). Здесь Гомбрих подверг решительному сомнению возможность постулирования неких идеальных, незыблемых, внеисторических принципов эстетической перцепции (то есть принципов, на которых базировались воззрения А.Гильдебрандта и его

последователей). Показывая, насколько человеческий глаз, а вслед за ним и суждения вкуса зависимы от разного рода иллюзий, визуальных обманок, так называемых «физиогномических огибок» (когда мы интерпретируем выражение изображен ного в картине лица в зависимости от собственного настроения и опыта), ученый стремится доказать, что зрительный опыт обусловлен прежде всего историческими, а не физиологическими условиями. Все, согласно Гомбриху, следует не каким-то абсолютным законам формы, а своим историческим смыслам, причем смыслам множественным.

Переходя к тому, как определять данные смыслы, он критически оценивает расхожие стандарты иконологического анализа. В них мы рискуем впасть в иную, «словарную ошибку», когда интерпретатор ищет какое-то главное или даже единственное значение художественног офеномена и успокаивается, если ему кажется, что оно найдено. На деле же реальное семантическое поле многообразно, и только благодаря этому многообразию произведение и утверждает самое себя, прочно включаясь в традицию. Нагляднее всего нас учит этому, как показывает Гомбрих, культура Возрождения, где символ, ренессансное понимание которого в равной мере восходит к идее гармонического согласия противоположностей в метафоре (по Аристотелю) и к идее их контраста в символических «неподобных подобиях» (по Дионисию Ареопагиту) всегда так или иначе пребывал в состоянии многомерности, нередко многомерности причудливо-игровой. Семантико- стилистическим исследованиям Ренессанса, равно как и ренессансных традиций как таковых, посвящены сборники статей Гомбриха: «Норма и форма» (1966), «Символические образы» (1972) и «Наследие Апеллеса» (1976). Начиная со статьи «Статус истории искусств: призыв к плюрализму» (1971) ученый все чаще продвигался от искусствознания как такового к ретроспективным обзорам теорий культуры и подчеркивал насущную необходимость взаимодействия различных методологий, в совокупности своем обеспечивающих нормальную среду жизни гуманитарных наук. Вопросам истории и теории искусствознания и культуры как таковой посвящены его книги «Искусство и научные исследования» (1957), «Размышления по поводу любимого конька вкупе с другими очерками теории искусства» (1963), «В поисках истории культуры» (1969), «Аби Варбург. Интеллектуальная биография» (1970), «Идеалы и идолы. Этюды о ценностях истории и ценностях искусства» (1979), «Дань памяти: интерпретаторы нашей культурной традиции» (1984). В книгах «Дух порядка. Исследование психологии декоративных искусств» (1979) и «Пути использования образов. Очерки социальной функции искусства и визуальных коммуникаций» (1999) он вновь обращался к проблемам психологии творчества и визуального восприятия, но уже более широких психологических и социальных контекстах. Постулируя свое кредо историка и философа, Гомбрих выражал симпатии к антиисторицизму К. Поппера. Резко критикуя, подобно последнему, исторические концепции, претендующие на исчерпывающую тотальность, он, в частности, дезавуировал (в работе «Стили искусства и стили жизни», 1991)

романтическое понятие «стиля эпохи» – именно за его мнимо тотальную универсальность. Автор многих радиопередач об искусстве, а также однотомной всеобщей «Истории искусства» (1950), выдержавшей рекордное для книг такого рода число переизданий и переводов (русский перевод вышел в 1998 г.), Гомбрих всегда уделял большое внимание вопросам популяризации и в конечном счете понимания ху дожественных произведений. В полемике с А. Мальро (статья «А. Мальро и кризис экспрессионизма», 1954) он выразил свое решительное несогласие с тем, что древние художественные традиции якобы умирают, воплощаясь впоследствии лишь в «мифе» или «воображаемом музее»; ведь на деле, по его словам, «мы вполне можем вообразить себя внутри различных стилей подобно тому как мы адаптируемся к разным художественным техникам и разным знаковым системам».

Помогая своим читателям реально постичь волнующее разнообразие эстетических традиций, Гомбрих не делал принципиального различия между «высоким» и «низким» слоями культуры, широко вводя примеры из карикатуры, плаката, различных массмедиаальных сфер. К тому же философия в его трудах никогда не представляла в прекраснотушной концептуальной отвлеченности, впрямую смыкаясь с массой конкретных, нередко поэтически-тонких историко-художественных наблюдений. Посмертно (в 2003 г.) была издана его книга «Пристрастие к примитиву (с подзаголовком «Эпизоды из истории западной торговли и искусства»), посвященная освоению внеевропейских художественных культур. Существует, надо признаться, определенная опасность, что иконология станет не тем, чем стала этнология по отношению к этнографии, а тем, чем стала астрология по отношению к астрологии.

Посреди Пиккадилли-Серкус, в центре Лондона, возвышается, отмечая собою кварталы, предназначенные для развлечений жителей столицы, статуя Эроса — излюбленное место свиданий. Во время войны памятник был спрятан и народное ве селье, отметившее в 1947 году возвращение бога любви и Церемониймейстера празднеств на свое прежнее место, показало, как много стал он значить для лондонцев.

Известно, однако же, что фигура крылатого юноши, пускающего с вершины фонтана свои невидимые стрелы, первоначально была призвана символизировать отнюдь не бога земной любви: фонтан был воздвигнут между 1886 и 1893 годами как памятник великому филантропу, седьмому графу Шефтсбери, чья деятельность в области социального законодательства сделала его, говоря надписанными на монументе словами Гладстона, «примером для его сословия, благословенным для народа, именем, которое всегда будет вспоминаться с благодарностью». В заявлении Мемориального Комитета говорится, что фонтан Альберта Гильберта «является чисто символическим и изображает христианское милосердие». Согласно словам самого скульптора, сказанным десять лет спустя, он действительно намеревался при создании памятника символизировать деятельность лорда Шефтсбери: «Незрячая Любовь, которая рассылает без разбора, но с целью

стрелы своей доброты, всегда — с той стремительностью, какую птице придают ее крылья, никогда не стремясь ни к передышке, ни к придирчивому рассмотрению — непрестанно устремляясь вперед, невзирая на риск и опасности для себя».

Однако же, спустя еще восемь лет, новое заявление скульптора показало, что он сделал шаг в сторону популярной интерпретации своего творения: «На сердце у графа была забота о благе масс, — писал он в 1911 году, — и я знаю, что он глубоко задумывался о женском населении, об их занятиях. Сочетая это с тем, что я вынес из знакомства с континентальными обычаями, я задумал фонтан таким образом, чтобы в безрадостном Лондоне могло появиться своего рода подражание иноземной веселости». Так, может быть, в конечном счете Эрос — это действительно Эрос? Но в любом случае остается еще одна загадка. Настойчивые слухи приписывали скульптору стремление намекнуть на имя Шефтсбери, изобразив лучника с нацеленным вниз луком — как если бы стрела была погребена в земле\*. По крайней мере один свидетель утверждал (в 1947 году), что он слышал такое истолкование от самого скульптора непосредственно перед открытием монумента. Увы, однако, сам Гильберт в своем заявлении 1903 года причислил этот «дурацкий каламбур какого-то остроумца-Солона» к тем многочисленным оскорблениям, которые пришлось ему снести после открытия фонтана. Тут же, однако, Гильберт признавал, что рисунок цепей для крепления кружек (по первоначальному замыслу, это должен был быть фонтан для питья) был разработан им на основе инициалов Шефтсбери: надо полагать, эта выдумка казалась ему намного более возвышенной, чем та, причастность к которой он отвергал.

Как ни близка эта история к нашему времени (Гильберт умер в 1934 году), добросовестный автор «Обозрения Лондона», у которого мы заимствовали приведенные выше сведения, вынужден здесь смириться с известной долей неопределенности.

Но насколько велик вообще тот диапазон смыслов, который заботил скульптора? Мы знаем, что он был противником «школы брюк и пиджаков» в строительстве общественных памятников и стремился убедить Комитет в том, чтобы монументу был придан иной образ. Известность свою он стяжал скульптурами на мифологические темы, такими как «Икар», и, по-видимому, был весьма увлечен перспективой создания еще одной фигуры, требующей подобной легкости прикосновения; его Эрос, балансирующий на цыпочках, представляет собою вариацию известной скульптурной темы, столь блистательно представленной «Меркурием» Джованни да Болонья. Не должны ли мы сказать, что именно в этом и заключался для скульптора смысл работы — безотносительно к тем символическим связям и каламбурным намекам, которые заботят иконолога?

Но какими бы мотивами ни руководствовался Гильберт при выборе темы, ему нужно было также еще убедить Комитет, приспособив свои желания к ситуации и к конкретной задаче. Спор о том, кто именно ответственен за «подлинный» смысл статуи — автор ее или Комитет, —

ничего не даст нам. Единственное, к чему мы можем прийти в результате такого спора, — это вывод о том, что «смысл» есть понятие вообще весьма скользкое, в особенности же тогда, когда речь заходит не о высказываниях, а об образах. Действительно, иконолог может с завистью смотреть на процитированную выше надпись Гладстона: никто не сомневается в том, что она значит. Конечно, некоторые прохожие могут попросить разъяснить им слова о том, что Шефтсбери был «примером для своего сословия», — но никто не усомнится, что у этого высказывания, во-первых, есть смысл, и что, во-вторых, этот смысл может быть установлен.

По-видимому, образы занимают довольно странное промежуточное положение между языковыми высказываниями, предназначенными для передачи смысла, и объектами природы, которым определенный смысл придаем мы сами. При открытии фонтана на Пиккадилли один из ораторов назвал его «в высшей степени подходящим памятником для лорда Шефтсбери, ибо он всегда подает воду без разбору — и богатым, и бедным». Провести такое сравнение легко. В чем-то оно даже банально. Никто, однако, не сделает из него того вывода, что фонтаны означают филантропию (мы отвлекаемся сейчас от того факта, что подавать воду богатым — это вообще не подпадает под понятие филантропии).

Но как же обстоит дело со смыслом произведения искусства? С первого взгляда, кажется вполне разумным говорить о разных «уровнях смысла», например: что скульптура Гильберта имеет определенный изобразительный смысл (крылатый юноша), что это изображение может быть соотнесено с одним конкретным юношей — богом Эросом (превращаясь тем самым в иллюстрацию мифа) и что Эрос использован здесь как символ Милосердия

Но при более тщательном рассмотрении этот подход к смыслу на всех уровнях терпит крах. Как только мы задаемся вопросами более трудными, очевидная тривиальность изобразительного значения немедленно пропадает; и хочется даже спросить: а стоит ли вообще привязывать ко всякой созданной художником форме какие-то воображаемые значения? Спору нет, отдельные формы могут быть названы и классифицированы: нога, крыло, лук, — но многое и ускользает от классификационной сетки. Несомненно, например, что орнаментальные чудовища вокруг основания предназначены, в частности, для того, чтобы изображать собою животных моря; но где в такой композиции кончается смысл и начинается чисто декоративный орнамент? С другой стороны, интерпретация изобразительных условностей всегда включает в себя нечто большее, чем то, что в буквальном смысле слова «стоит перед глазами».

Художник зависит, и притом в значительно большей степени, чем писатель, от того, что я в работе «Искусство и иллюзия» называл «вкладом наблюдателя». Для изображения характерно, что его истолкование не может выйти за пределы определенного уровня обобщения: скульптура не только абстрагируется от цвета и фактуры — за ней не стоит и никакого масштаба.

Эрос в воображении Гильберта мог быть мальчишкой, а мог быть великаном — мы не в состоянии судить о том.

Если эти оговорки, касающиеся художественного образа, покажутся несущественными для того, кто жаждет скорее добрать ся до смысла целого, то ведь следующий уровень интерпретации ставит перед нами проблемы еще более серьезные. Несомненно, у изображения есть черты, предназначенные для того, чтобы облегчить идентификацию: в сознании образованного европейца крылатый юноша-лучник вызывает одну лишь ассоциацию — с Купидоном. Для изображения это верно в такой же точно степени, как и для языковых текстов. И все же между этими двумя случаями существует кардинальное различие: оно заключается в том, что никакое словесное описание не может быть столь подробно, как картина. Отсюда — любой текст открывает перед воображением иллюстратора самый широкий простор: он может быть проиллюстрирован бесчисленными способами. Отсюда же и то, что мы никогда не имеем возможности однозначно восстановить по данному нам произведению искусства иллюстрированный им текст; единственное, что мы можем знать наверняка, — это то, что не все черты его обязательно восходят к этому тексту. Какие восходят, а какие нет, может быть выяснено лишь тогда, когда текст уже установлен каким-либо иным способом.

Что касается третьей задачи интерпретатора — установления символическихотсылок,— то сказанного выше уже достаточно, чтобы продемонстрировать всю неуловимость понятия «смысл». Для лондонских гуляк Эрос означал одно, для Мемориального комитета — другое. Кажется, что каламбур «Шефтс-бери» так замечательно подходит к ситуации, что это не может быть случайностью. Но, собственно говоря, а почему бы и нет? Ведь сущность остроумия в том-то и состоит, чтобы использовать подобные случайности и находить смысл там, где он не предполагался. А стоит ли, впрочем, вообще говорить об этом? Должен ли иконолог думать в первую очередь о сознательных намерениях творца? Стало уже почти что модным отрицать это, в особенности с тех пор, как открытие бессознательного и его роли в искусстве подорвало, как кажется, в корне само понятие «намерения».

Я должен все же заметить, что никакой суд — ни суд присяжных, ни суд критики — не был бы возможен, отвергни мы и в самом деле понятие «преднамеренного». К счастью, об этом уже писал, и с большим мастерством, Д.Е. Хирш в своей работе «Обоснованность в интерпретации» посвященной литературной критике. Главная цель этой отрезвляющей книги именно в том и состоит, чтобы оправдать и восстановить в правах старое убеждение, точку зрения здравого рассудка: смысл (meaning) произведения заключается в том, в чем он должен был заключаться согласно намерениям творца; эти намерения истолкователь и должен восстановить как можно точнее.

Чтобы сделать возможным такое сужение понятия смысла, Хирш предлагает ввести два других понятия, которые могут пригодиться интерпретатору в том или ином контексте: значение (significance) и скрытые

ассоциации (implications). Мы видели, скажем, что статуя Эроса до неузнаваемости изменила свое значение с тех пор, как была воздвигнута; но именно потому-то Хирш и отвергает ту простую, казалось бы, точку зрения, что смысл произведения есть то, что значит оно для нас. Смысл есть именно преднамеренный смысл: в данном случае — символизировать милосердие лорда Шефтсбери. Можно также сказать при этом, что выбор фигуры Эроса обладает, в частности, и скрытыми ассоциациями, которые имеют касательство как к первоначальному смыслу, так и к последующим переменам в значении. Но в то время как смысл может быть выражен одним простым утверждением — вроде того, которое исходило от Мемориального комитета, — вопрос о скрытых ассоциациях всегда остается до конца невыясненным. Мы видели, например, что Гильберт противопоставляет себя «школе брюк и пиджаков» и хочет, выбирая фигуру Эроса, принести нотку «иноземной веселости» в чопорную обстановку викторианской Англии. Для того, чтобы объяснить и истолковать такое намерение, потребовалось бы написать целую книгу, причем эта книга затронула бы лишь самую поверхность вопроса — и в том случае, если бы речь зашла о наследии пуританства в Англии, и в том случае, если бы речь зашла о распространенной в 1890-е годы идее «иноземной веселости». Но ведь с этой бесконечностью мы встречаемся отнюдь не только в случае произведения искусства. Так же обстоит дело и с любым вообще суждением, которое хоть как-то связано с историей.

Вспомним, что Гладстон в надписи на памятнике называл лорда Шефтсбери «примером для его сословия». Не всякий из наших современников поймет с первого взгляда смысл этой фразы, поскольку мы отвыкли думать о пэрах как о сословии; и все же ясно по крайней мере, что искомый смысл — это тот самый смысл, который Гладстон хотел вложить в свою надпись: превознести лорда Шефтсбери как человека, которому могут и должны подражать его собратья-пэры. Что же касается скрытых ассоциаций текста, то они в еще большей, пожалуй, степени, чем у произведения искусства, открыты для догадок и перетолкований. Был ли в именовании графа Шефтсбери «примером для его сословия» какой-то намек на политическую полемику? Хотел ли Гладстон сказать тем самым, что остальные члены данного сословия слишком мало интересуются социальным законодательством? Проследить и раскрыть эти скрытые ассоциации — задача, которая вновь уводит нас в бесконечность.

Несомненно, что попутно нам удастся наткнуться на в высшей степени любопытные сведения о Гладстоне, о положении дел в Англии, — но задача тем самым окажется намного шире, чем интерпретация надписи. Хирш, который имел дело скорее с литературой, чем с искусством, пришел, исходя из своего материала, к выводу о том, что преднамеренный смысл работы лишь тогда может быть правильно понят, когда мы уже определили, к какой именно категории литературы — или к какому именно жанру — должна была, согласно намерениям автора, принадлежать данная работа. Если же мы не постараемся установить сперва, было ли данное произведение задумано

как серьезная трагедия или как пародия, — наша интерпретация легко может оказаться ошибочной. Такая настойчивость и подчеркивание этого первого шага может вначале вызвать недоумение — но Хирш чрезвычайно убедительно показывает, как трудно исследователю взять назад свои предположения, коль скоро он уже вступил на ложный путь. Люди, как известно, смеялись над трагедиями, если принимали их за пародии.

Несмотря на то что как функции изобразительных искусств, так и их традиции значительно отличаются от функций и традиций литературных произведений — различие категорий и жанров и в том, и в другом случае одинаково существенно для интерпретатора. Если уж мы установили, что Эрос принадлежит традиции (или институту) мемориальных фонтанов — мы, скорее всего, не слишком уж сильно уклонимся от правильного пути в наших истолкованиях. Если же мы предположим, что перед нами реклама театра, мы никогда уже не придем к правильному пониманию того смысла, который Гильберт хотел вложить в свою статую.

### **Иконография и иконология**

Могут возразить, что выводы, полученные при анализе образца поздневикторианского искусства, едва ли приложимы к находящемуся в совершенно иной ситуации искусству Ренессанса — а именно оно-то и является в конечном счете главным предметом наших исследований. Но ведь историк, пожалуй, поступит правильно, если будет идти от известного к неизвестному: он будет менее озадачен той неуловимостью смысла, с которой неизбежно сталкивается истолкователь ренессансного искусства, коль скоро он уже встречался с аналогичной же проблемой у собственного своего порога.

Более того: методологические принципы, выдвинутые Хиршем, в частности, принцип первоочередного значения жанра, применимы к искусству Ренессанса едва ли не в большей степени, чем к XIX веку. Не будь жанров в западных традициях, положение иконолога было бы поистине отчаянным. Если бы любой ренессансный образ мог быть иллюстрацией какого угодно текста, если бы, увидев изображение прекрасной женщины с ребенком на руках, мы не должны были бы предполагать априори, что речь идет о Пресвятой Деве с Младенцем-Христом, но допускали бы, что это может быть иллюстрацией к какой угодно истории, где фигурирует новорожденный младенец — или же попросту к книге о том, как растить ребенка, — тогда картины Ренессанса вообще не поддавались бы интерпретации. Именно в силу того что существуют жанры — такие как алтарная живопись, и наборы сюжетов — такие как сюжеты легендарные, мифологические, аллегорические, — определение сюжетов вообще становится возможным. И здесь, как и в литературе, изначальная ошибка в отнесении работы к той или иной категории (или, что еще хуже, — незнание этих категорий) неизбежно собьет с пути самого талантливого исследователя. Я знал одного одаренного студента, чья приверженность к иконологии была столь велика, что он истолковал изображение св. Екатерины с колесом как образ Фортуны. Поскольку же святая была изображена на створке алтаря,



посвященного Богоявлению, он углубился в рассуждения о значении Судьбы в истории Спасения. Это, пожалуй, легко могло бы привести его к мысли о какой-то еретической секте — не будь ему указана изначальная его ошибка.

Определение текста, иллюстрацией к которому является данная картина (на светский или на религиозный сюжет), считается обычно делом иконографии. Подобно любой историко-детективной работе, разрешение иконографических загадок требует и знаний, и везения. Но при всем при том, в удачном случае результаты иконографических исследований могут подчас удовлетворить самым суровым критериям надежности. Если сложная иллюстрация соотнесена с текстом, который объясняет все ее важнейшие черты, иконограф, можно сказать, сделал свое дело.

Если же перед нами некая последовательность иллюстраций, которым соответствует аналогичная же последовательность в тексте — возможность случайности практически близка к нулю. Я полагаю, что в этой книге\* имеются три примера идентификаций, удовлетворяющих этому «стандарту надежности»: 1) Определение астрологического текста или текстов, проиллюстрированных росписью Sala dei Venti в Palazzo del Te; 2) Объяснение той версии истории о Венере и Марсе, которая представлена росписью Джулио Романо в Palazzo del Te; 3) Сопоставление «Ориона» работы Пуссена с неким текстом, который не только излагает, но и поясняет историю Ориона — пояснения, которые Пуссен воплотил в своей картине.

Остальные исследования сборника посвящены интерпретациям более проблематичным; впрочем, в этих случаях речь идет скорее уже не об иконографии, а об иконологии. Не то чтобы различие между этими двумя дисциплинами было столь уж явным, не то чтобы было так уж важно сделать его явным, — но все же, после основополагающих в этой области работ Панофского, там, где дело касается скорее восстановления программы, чем

\* Имеется в виду сборник статей «Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance» (Oxford, 1978), в котором переводимая статья играет роль введения. Определения конкретного иллюстрированного текста, мы говорим уже об иконологии.

Для того чтобы продемонстрировать одновременно и всю привлекательность той задачи, о которой мы сейчас упомянули, и всю ее рискованность, достаточно пояснить, в чем состоит ее суть. В искусстве итальянского Возрождения существует множество отдельных изображений и целых циклов, которые не могут быть истолкованы напрямую как иллюстрации некоего реально существующего текста. Более того, нам хорошо известно, что заказчики иногда либо сами изобретали сюжеты, которые художник должен был изобразить, либо (что бывало чаще) нанимали какого-нибудь образованного человека, чтобы дать художнику то, что мы назвали программой. Была ли эта манера, действительно, столь частой (особенно, что касается XV века), как это предполагается в новейших работах, сказать трудно. Несомненно, однако, что начиная со второй половины XVI столетия «либретто» такого рода доходят до нас в значительном количестве. Если бы, однако, эти программы содержали в себе

оригинальные нововведения или фантазии, задача восстановить утраченную программу, исходя из картины, была бы опять-таки совершенно невозможной. К счастью, это не так. В основе жанра программ лежали определенные условности, коренящиеся в почтительном отношении Ренессанса к каноническим текстам— церковными античным. Зная эти тексты и зная картину, иконолог приступает с обеих сторон к наведению моста между образом и известным ему сюжетным материалом.

Интерпретация превращается в реконструкцию утерянного свидетельства. Но это свидетельство должно не просто помочь иконологу определить сюжет, для которого исследуемая картина могла бы служить иллюстрацией, — он стремится к тому, чтобы уловить смысл данного сюжета в данном конкретном контексте, восстановить — в терминах нашего примера — что должен был означать Эрос на фонтане Гильберта. Едва ли, впрочем, иконологу удастся это сделать, если он не чувствует, какого рода программу мог предложить художнику викторианский Мемориальный комитет: ведь рассматривая это произведение как таковое, мы могли бы вычитать в нем бесчисленное множество значений. Скажем, рыбообразные фигуры вокруг фонтана мы назвали орнаментальными — но почему бы им не намекать на рыбу как на символ Христа? или напротив, не олицетворять собою чудовищ, над которыми торжествует Эрос-Милосердие? Одна из статей сборника посвящена как раз проб леме, возникающей из этой неясности метода, — речь идет о том, не были ли рафаэлевые Станца дела Сеньятура слишком уж «за-интерпретированы». Хотя конкретные тезисы этой статьи вряд ли встретят всеобщее согласие — все же в книге, посвященной символике ренессансного искусства, не может быть опущен вопрос о границах интерпретации. Ибо всякое иконологическое исследование зависит от наших исходных представлений о том, что же можно искать в данном случае, или, иными словами, — от нашего чутья: что является возможным, а что невозможным для данного периода и для данной среды.

### **Теория декорума**

Мы вновь возвращаемся к принципу первоочередного значения жанра. Спору нет — здесь не место перечислять все категории и функции искусства, какие могут быть засвидетельствованы в эпоху Ренессанса. Не потому, что такой обзор был бы обречен на неудачу: работы Эмиля Маля являют пример принципов, следуя которым мы можем решить эту задачу для религиозного искусства, а А.Пиглер и Раймонд ван Марль положили по меньшей мере начало в области искусства светского. Дело просто в том, что подобное исчисление потенциального сюжетного материала пригодно скорее для иконографа, чем для иконолога.

К счастью, ренессансные авторы не всегда молчали о тех принципах, которыми следует руководствоваться при выборе сюжетов для использования их в том или ином контексте. Они явно опирались при этом на важнейшее положение всей классической традиции: на понятие декорума. Область применения этого термина\* была в прошлом значительно шире, чем сейчас: он означал все то, что было «подходящим», «приличествующим»; как

можно говорить о поведении, приличествующем для данных обстоятельств, — так и о стиле речи, приличествующем для данного повода, и, конечно же, и о подходящих для данного контекста сюжетах.

Ломаццо в шестой книге своего трактата дает перечень сюжетов, предлагаемых им для разного рода мест; довольно странным образом он начинает свой перечень с кладбищ, вспоминая при этом множество библейских эпизодов, так или иначе относящихся к теме смерти: Успение Девы Марии, смерть Лазаря, снятие со Креста, погребение Сарры, предсмертное пророчество Иакова, похороны Иосифа и «подобные плачевные истории, примеры которых во множестве мы можем найти в Писании» (Гл. XXII). С другой стороны, для залов Совета, используемых «мирскими князьями и господами», рекомендуются такие темы, как Цицерон, произносящий перед Сенатом свою речь против Катилины, совет греков перед отплытием в Трою, события из жизни военных вождей и мудрецов — таких как Ликург, Платон и Демосфен \* Англ. decorum означает «приличие», «этикет». Среди греков, Брут, Катон, Помпей и Цезарь среди римлян или же, наконец, спор между Аяксом и Улиссом об оружии Ахилла. Затем следуют еще более длинные списки: библейских и античных сюжетов для зданий суда, воинских подвигов для дворцов; сады же и фонтаны в свою очередь требуют «историй о любви богов», историй, в которых участвуют «вода, деревья и прочие приятные и увеселяющие вещи», сюжетов таких, как Диана и Актеон, Пегас, высекающий из земли Кастальский ключ, Грации, умывающиеся в ручье, Нарцисс у источника и т. п.

Эти и подобные им истории были, очевидно, «разложены по полочкам» в сознании ренессансных людей — так, что они легко могли перечислить, скажем, библейские рассказы, в которых упоминается огонь, или рассказы из Овидия, в которых упоминается вода. «Принцип декорума» не оставался мертвой буквой. Фонтан Ориона в Мессине работы Монторсоли прекрасно иллюстрирует его в действии: описанные Вазари мраморные рельефы фонтана представляют нам двадцать мифологических эпизодов, в которых так или иначе принимает участие вода: Европа, переплывающая море, Икар, падающий в море, Аретуза, превращающаяся в источник, Ясон, переплывающий море, — и так далее, не говоря уже о многочисленных нимфах, речных божках и морских чудовищах, дополняющих украшение фонтана в соответствии с правилами «декорума».

Эти примеры наводят нас на мысль о простом и легко распознаваемом принципе отбора сюжетов; мы можем назвать его «принципом пересечения», намекая на то совместное использование букв и цифр, размещенных по краям шахматной доски или географической карты, которое служит для обозначения определенного квадрата. Ренессансный художник (или советник художника) имел в уме ряд таких карт, где, скажем, отложены истории из Овидия по одной стороне и типовые задачи по другой.

Подобно тому как буква Б на карте означает не квадрат, но полосу, сводящуюся к квадрату лишь после того, как мы учтем цифру при букве, — так и история, скажем, Икара, обладает не одним смыслом, но целым

набором смыслов, из которых нужный выбирается обращением к контексту. Ломаццо вспомнил об этой теме в связи с водой, а тот гуманист, который был советчиком у художника Амстердамской ратуши, избрал ее для зала суда по делам о несостоятельности — как предостережение против слишком высоко залетевших амбиций. История же спасения Ариона дельфином олицетворяет у него не воду, но страховку от кораблекрушения. Далекое не всегда, впрочем, пересечение двух таких координат будет удовлетворять ренессансного заказчика. Значительно более сложный пример являет нам резьба на камине работы Бенедетто да Ровеццано. Естественно, что сюжет, в котором бы принимал участие огонь, был для каминщика, так сказать, *de rigueur*, наиболее подходящим было бы изображение кузницы Вулкана.

В данном случае, однако, мы имеем дело с историей Креза и Кира: если пламя костра удовлетворяет одному из требований к сюжету, то предупреждение Солона о том, что должно «помнить о конце», соответствует другому, притом не менее важному требованию — изображать истории с нравоучительным содержанием.

Следует принимать во внимание и другие требования; не последнее место среди них занимают предпочтения и способности самого художника. Часто считается само собой разумеющимся, что ренессансная программа не обращала ни малейшего внимания на его творческие склонности, это не всегда так. Репертуар был столь богат и разнообразен, что окончательный выбор легко мог быть приспособлен одновременно и к требованиям «декорума», и к склонностям творца. Не всегда даже легко понять, чему же все-таки принадлежит первенство в этих пересечениях. Описывая Аретино свои фрески из жизни Цезаря, Вазари начинает с того, что его заказчик питал слабость к этому герою — что и заставило его заполнить весь дворец историями из жизни Цезаря. Вазари начал с бегства Цезаря от Птолемея, когда ему пришлось плыть преследуемому солдатами: «Как ты видишь, я создал здесь схватку сражающихся нагих фигур, в первую очередь, чтобы продемонстрировать мастерство, затем же, чтобы было сообразно с историей».

Впрочем, тут, возможно, Вазари был сам себе господин и потому мог позволить себе пойти навстречу своим желаниям; но мы знаем, что и вообще художники не так-то уж были склонны к тому, чтобы кротко подчиняться любым фантазиям, какие бы ни возникали у заказчиков. В этом отношении, равно как и во многих других, программы, которые составил Аннибале Каро для работ Таддео Цуккарро в Палаццо Капрарола, заслуживают изучения как образцовые. Одна из программ, а именно программа для спальни (мифологические фигуры, связанные с ночью и сном) доступна читателям в составленной Вазари «Жизни Таддео Цуккарро». Другая, для рабочего кабинета князя, пожалуй, в еще большей степени заслуживает внимания к себе ввиду особого значения ее для иконологии **12**. К несчастью, надо сказать, у этих ученых гуманистов было много свободного времени и к тому же они любили показать свою эрудицию; и то и другое делает их сочинения настоящим испытанием для терпения современного читателя. Мы можем,

однако, рассмотреть отдельные пассажи в качестве образцов. «Темы, которые следует живописать в кабинете сиятельного Монсиньора Фарнези, должны, с необходимостью, быть приноровлены к расположению художника — либо же он сам должен приноровить свое расположение к Вашей теме. Поскольку же ясно, что он не желает к Вам приноровиться, то мы вынуждены сами приноровиться к нему во избежание беспорядка и смятения.

Сюжеты связаны с темами, приличествующими уединению. Он разделяет свод на две главные части: поля для сцен и орнамент, идущий вокруг». Далее, Каро предлагает для центрального поля «наивысший и наиболее достохвальный вид уединения, свойственный нашей религии и отличающий ее от уединения язычников, ибо наши покидают свое уединение, чтобы служить людям, меж тем как язычники уходят в уединение от людей». Поэтому середина должна быть отведена Христу, а затем ап. Павлу, св. Иоанну Крестителю, св. Иерониму и другим — если только для них будет место. В числе язычников, уходящих в уединение, он называет неких платоников, выдавливавших себе глаза, чтобы зрение не отвлекло их от философии, Тимона, кидавшего в людей камнями, и тех, кто передавал людям свои писания, но избегал общения с ними. Два поля должны быть посвящены тому, как в уединении рождается закон: Нума в долине Эгерии и Минос, выходящий из пещеры. Углы должны быть заполнены четырьмя группами отшельников: индийские гимнософисты, поклоняющиеся Солнцу, гипербореи с мешками съестных припасов, друиды «в дубравах, которым они поклоняются... одеты они пусть будут как угодно художнику, лишь бы они носили одно и то же», наконец, ессеи, «иудейская секта, всецело погруженная в созерцание вещей божественных и нравственных... они могут быть показаны рядом с вместилищем одеяний, которыми пользовались сообща». Десять прямоугольных полей Каро предлагает заполнить полулежащими фигурами философов и святых, каждый — с собственным девизом; семь вертикальных полей меньшего размера дают приют ушедшим в уединение историческим лицам (в том числе папе Целестину, Карлу V и Диогену). «Остается двадцать малых полей, и поскольку они не могут вместить человеческой фигуры, я желал бы там изобразить неких животных, одновременно и в качестве гротесков, и как символы уединения. Угловые поля будут занимать Пегас, грифон, слон, обращенный к Луне, и орел, схвативший Ганимеда; они будут означать возношение ума к созерцанию. В двух малых квад-ратах, находящихся друг напротив друга, я размещаю одинокого орла, глядящего на Солнце (который в этом случае символизирует умозрение, да, впрочем, и само по себе ведь это создание склонно к одиночеству, ибо выращивая одного из своих трех птенцов, остальных орел выбрасывает), — в другом же я помещаю феникса, также обращенного к Солнцу, который должен означать возвышенность и утонченность понятий, а также опять уединение (ибо он одинок)».

Из числа остальных шести полей, небольших и круглых, одно приютило змею, которая олицетворяет пронизательность, пыл и благоразумие созерцания и потому была дана Минерве, другое — одинокого

воробья, третье – сову, также птицу Минервы, четвертое — «эритакуса», птицу, о которой известно, что она ищет одиночества и не терпит сообщества. «Я не выяснил еще, как она выглядит, – пишет Каро, — но предоставляю художнику написать ее, как он это сочтет удобным. Пятое животное - пеликан, которому Давид уподобил себя в одиночестве своем, когда бежал от Саула; пусть это будет белая птица, худая от того, что питает птенцов собственной кровью... Наконец, заяц, ибо написано, что это животное настолько жаждет одиночества, что лишь в уединении и отдыхает... » «Остается орнамент, который я предоставляю воображению живописца, но неплохо подать ему мысль приспособляться, если он может, к теме, и выбирать для гротесков те инструменты, которыми пользуются люди одинокие и усердные: глобусы, астролья бии, армиллярные сферы, квадранты, секстанты... лавры, мирты... » За исключением этого пункта, художник действительно следовал Каро, который, возможно, добавил впоследствии еще надписи и картины, потребовавшие некоторых изменений в первоначальном плане.

Чтение такой программы неизбежно вызывает у нас два вопроса, связанных, впрочем, друг с другом. Могли ли мы дойти до смысла картины, не будь у нас под рукой этого текста? Или, другими словами — удалось бы нам реконструировать эту программу, исходя из самих изображений? Если ответ отрицательный (я полагаю, что он таким и был бы), то тем важнее понять, почему эта попытка потерпела бы неудачу в данном конкретном случае и какие вообще существуют препятствия для работы по переводу картины в программу.

Природа некоторых из трудностей случайна и в то же время характерна. Каро не притязает на то, чтобы знать, как одеть друидов, и потому предоставляет этот вопрос фантазии живописца. Очевидно, нужно было бы просто уметь читать мысли, чтобы угадать в этих жрецах именно друидов. Так же обстоит дело с птицей «эритакус», о которой Каро прочел у Плиния, описывавшего ее любовь к уединению. Мы по сию пору не знаем, какая птица имеется в виду (и существует ли такая вообще), — поэтому Каро и здесь предоставляет художнику свободно рисовать сообразно с тем, как подскажет ему воображение. Мы же опять-таки не могли бы тут ни узнать ничего, ни угадать.

Впрочем, и в других пунктах программа Каро требует подчас от художника столь причудливых сцен, что нелегко было изобразить их понятными; как могли бы мы догадаться, что один из платоновских философов изображен выдавливающим себе глаза или что показавшаяся из леса табличка предназначена для того, чтобы избавить своего хозяина от общения с людьми? Разве мог бы иконолог, пусть самый эрудированный, вспомнить эти истории и их связь с платоновской школой?

Вазари, по крайней мере, не смог. Хотя он исключительно хорошо осведомлен о работах в Капрароле и был другом Аннибале Каро, хотя он и знал, что основная тема цикла есть уединение, хотя он правильно передал многие надписи и идентифицировал султана Сулеймана, он неправильно

интерпретировал некоторые сюжеты данной картины, описав ее как «множество людей, обитающих в лесу, чтобы избежать пустой болтовни, которых другие пытаются обеспокоить, бросая камни, в то время как некоторые выдавливают себе глаза, чтобы не видеть».

Но даже там, где трудности в определении сюжетов и символов не столь устрашающи, как здесь, не дойди до нас текст Каро, мы могли бы испытывать затруднения в том, какой именно смысл следует приписать тому или иному символу. Ведь несмотря на то, что все они отобраны здесь по ассоциации с уединением, почти каждый символ обладает еще и другими коннотациями. Образ слона, поклоняющегося Луне, использован самим же Каро в соседней спальняной комнате по ассоциации с ночью; Пегас, как мы уже видели, ввиду связи его с Кастальским источником может украшать собою фонтан (мы даже и не говорим, что он к тому же ассоциируется с Поэзией и с Добродетелью). Феникс, как правило, означает бессмертие, пеликан — милосердие. Интерпретация этих символов как означающих уединение показалась бы натяжкой — не располагай мы подлинными словами Каро.

#### **«Словарная» иллюзия**

Анализируемая программа лишь подтверждает то, о чем мы говорили с самого начала: нет таких образов, которые могут быть правильно интерпретированы, если вырвать их из контекста. Этот вывод не несет в себе ничего удивительного, в конце концов ведь даже о словах надписи справедливо будет сказать, что они бретают свой смысл лишь в составе фразы. Хотя нам и понятно, что имел в виду Гладстон, назвав Шефтсбери «примером для его сословия» (example to his order), но не надо забывать, что лишь с учетом конкретного контекста надписи английское слово order может быть прочтено в значении «сословие». В другом контексте оно могло бы означать «приказ», «порядок» или «орден». Изучающие язык находятся во власти иллюзии, будто «смысл» слова может быть просто найден в словаре, и редко замечают, что даже здесь на самом-то деле имеет место как раз то, что я назвал «принципом пересечения». Словарь лишь предлагает диапазон возможных смыслов, а пользующийся им уже сам выбирает тот смысл, который удовлетворяет контексту. Если бы лорд Шефтсбери был монахом, то слова his order в применении к нему означали бы не «сословие», а «орден». Изучение образов в их контекстах говорит нам о том, что множественность смыслов еще существеннее для изучения символов, чем для повседневной речи. Однако же именно этот важнейший факт иконологии подчас оставляют в тени, подавая свои интерпретации определенным образом. Документация, содержащаяся в их текстах и в примечаниях к ним, дает обычно точную ссылку на источник для выяснения смысла данного символа — смысла, подтверждающего их интерпретации. Как и в случае с языком, у неосторожных возникает впечатление, будто символы представляют собой сорт кода с однозначным соответствием между знаком и означаемым. Это впечатление усиливается из-за того, что, как известно, существует некоторое количество средневековых и ренессансных текстов, посвященных интерпретации символов, на которые ссылаются как на словари.

Чаще всего из числа таких «словарей» встречаются ссылки на «Иконологию» Чезаре Рипа (1593), где в алфавитном порядке перечисляются персонифицированные понятия и предписывается, какими символическими атрибутами следует их при этом наделять. У тех, кто использует эту книгу как словарь, не читая ни введения, ни замечаний Чезаре Рипа, — а в мировой литературе есть, без сомнения, книги и поинтереснее, — легко создается впечатление, будто Рипа дает им в руки нечто вроде пиктографического кода для распознавания образов. Но потратить они на книгу чуть больше времени, они увидели бы, что намерения автора заключались совсем не в том. Выясняется, что на деле тот же самый «принцип пересечения», который выводится из таких программ, как программа Каро, применим и к технике использования символов у Чезаре Рипа. В его список входит, между прочим, и понятие Уединения — причем его описание звучит как сокращенное изложение более пространного описания Каро. Аллегория Уединения должна изображаться как «женщина, одетая в белое, с одиноким воробьем на голове, держащая под правой рукой зайца, а в левой книгу». Оба — и заяц, и воробей — фигурируют и среди символов Каро; и хотя мы не привыкли считать воробья созданием уединенным, но Рипа цитирует 102 псалом, где сказано: «Я стал подобен одинокому воробью на кровле»\*. Если бы тем не менее кто-нибудь захотел истолковать любого воробья или любого зайца в ренессансной живописи как означающего одиночество — он жестоко ошибся бы.

Рипа вполне наглядно разъясняет, что символы, использованные им как атрибуты, суть иллюстративные метафоры. Метафоры необратимы. Заяц и воробей могут быть использованы в определенном контексте в связи с темой уединения, но они обладают ведь и другими качествами. Заяц, например, может быть ассоциирован с трусостью. Рипа прекрасно осознавал, что этот метод может работать, лишь будучи поддержан языком: «Пока нам не известно имя, мы не можем достичь знания о значении, разве что в случае самых тривиальных образов, которые стали, благодаря привычному их употреблению, распознаваемыми для всех». Если, однако, мы спросим, зачем же тогда вообще Рипа взял на себя труд приводить эти неузнаваемые персонификации, то ответ нужно будет искать в общей теории символов, а это выходит уже далеко за пределы непосредственной задачи их дешифровки.

### **Философия символа**

Проблемам философии символа посвящена самая большая из статей настоящего сборника, *Icones Symbolicae* — «Символические образы», где речь идет о различии двух традиций в отношении к символу — но ни одна, заметим, из этих традиций не рассматривала символы как конвенциональный код. Традиция, к которой принадлежат и Каро, и Рипа (которую я назвал аристотелевской), основывается фактически на теории метафоры и стремится прийти, опираясь на эту теорию, к тому, что можно было бы назвать методом изобразительного определения (*visual definition*).



Мы распознаем уединение по его ассоциациям. Другая традиция, которую я назвал неоплатонической, или мистической интерпретацией символа, противоположна идее конвенционального языка знаков еще более радикально и непримиримо. Ибо и в этой традиции смысл знака не есть нечто, получившееся в результате соглашения, — смысл просто спрятан, и надо знать, где искать его. В этом понимании, которое в конечном счете восходит скорее к религии, чем к общению между людьми, символ рассматривается как язык божества. Авгур, толкующий предзнаменование, мистагог, объясняющий заповеданный божеством ритуал, священник, разъясняющий народу смысл иконы в храме, иудейский или христианский учитель, рассуждающий о смысле Слова Божьего, имеют по меньшей мере то общее, что они думают о символе как о таинстве, которое можно постигнуть лишь отчасти.

Эта концепция «языка божества», разработанная в традиции библейской экзегезы, находит свое наиболее, пожалуй, рационалистическое выражение в известном месте св. Фомы Аквинского: «Всякая истина может быть явлена двумя путями: вещами или словами. Слова означают вещи, и одна вещь может означать другую. Творец вещей не только может обозначать что-либо словом, но может и заставить одну вещь означать другую. Вот почему Писание содержит двоякую истину. Одна — заключена в вещах, обозначенных словами, это буквальный смысл. Другая — в том, как вещи становятся образами других вещей, и в этом заключается духовный смысл». Речь идет о событиях Священной Истории, которые рассматриваются как знаки или предзнаменования грядущего. Если Писание говорит нам о том, что жезл Ааронов «пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Числ. 17, 8), то это может быть истолковано как предзнаменование Креста, причем миндаль также является символом, ибо скорлупа его горька, как Страсти, зерно же сладко, как победа Искупления.

Но св. Фома предупреждает нас, чтобы мы не расценивали эту технику как метод перевода недвусмысленных якобы знаков в дискурсивную речь. Нет такого авторитетного словаря, который мог бы определять значение «вещей», в отличие от слов. Более того, по его мнению, такого словаря и не может быть. «Тот факт, что духовный смысл Писания не может быть привлечен для бесспорной аргументации, связан именно с природой подобия, на котором основан духовный смысл. Ибо одна вещь может быть подобна многим; по этой-то причине и не может быть такого, чтобы мы прямо от всякой вещи, упоминаемой в Писании, переходили к единственному ее значению. Лев, например, может обозначать Господа в силу одного подобия и дьявола — в силу другого подобия».

Св. Фома, как мы видим, опять-таки связывает это отсутствие у «вещей» определенного значения с учением о метафоре. Но в том случае, когда метафоры понимаются как имеющие божественное происхождение, сама их неоднозначность становится для читающего Священное Писание вызовом и призывом. Он ощущает, что человеческий интеллект никогда не

сможет исчерпать смысл или смыслы, заложенные в языке Божества. Каждый символ раскрывает перед нами множество значений, которые как исследование, так и медитация могут постичь лишь отчасти. Мы хорошо сделаем, если вспомним о той роли, которую играли некогда такого рода изучение и медитация в жизни образованных людей. У монаха в его келье было совсем немного текстов, которые он читал и перечитывал, которые были материалом для умозрения и истолкования; нахождение смыслов было одним из самых плодотворных способов использовать эти часы ученых занятий. Не то чтобы это было просто упражнением праздного ума, ищущего применения своим способностям. Коль скоро было известно, что откровение говорит с человеком на языке притч, эти притчи, скрытые в Писании (но также и в языческой мифологии), требовали того, чтобы их раскрывали снова и снова — для обретения в них ответов на вопросы о природе или об истории. Техника нахождения смыслов помогала священнику составлять день ото дня свои проповеди на заранее данные тексты — проповеди, которые должны были быть соотнесены с непрестанно меняющимися событиями общественной жизни. Эта техника давала санкцию на чтение языческих поэтов, которые иначе должны были быть вычищены с полок монастырских библиотек; она придавала дополнительное значение установлениям церкви и исполнению священных обрядов. Всякий, кто знаком со средневековыми и ренессансными текстами, касающимися проблем символизма, неминуемо будет одновременно и впечатлен и подавлен тем, сколько же учености и дарований было затрачено на задачу применения этой экзегетической техники к самому широкому диапазону текстов, образов и событий. Иконолог и впрямь стоит перед соблазном подражания этой технике, перед соблазном применить ее самому к памятникам искусства прошлого.

### **Уровни смысла?**

Все же, прежде чем мы уступим этому искушению, мы должны по меньшей мере остановиться и спросить себя самих: насколько подходит такой путь для интерпретации картин и образов прошлого. Пусть эти образы обладают всевозможными скрытыми ассоциациями (используем термин Хирша), но были ли они задуманы как несущие более одного смысла? Были ли они задуманы (что подчас предполагается) как носители тех самых четырех различных смыслов, которые экзегеты приписывали Св. писанию и которые не кто иной, как сам Данте, хотел применить к прочтению своей поэмы?

Мне неизвестен ни один средневековый или ренессансный текст, который прилагал бы эту доктрину к произведениям живописи. Хотя такого рода *argumentum ex silentio* никогда не может быть окончательно убедительным, он говорит о том, что вопрос требует более пристального изучения. Это изучение может начаться, например, с проведенного св. Фомой и цитированного нами различия того, что мы понимаем под словом «означать» применительно к словам, с одной стороны, и к вещам — с другой. Современная иконологическая литература уделяла (что безусловно

вполне оправдано) большое внимание символическому потенциалу вещей, представленных на религиозных картинах, в особенности же — позднесредневековых. Панофский, в частности, подчеркивал важность того, что он называет «скрытым символизмом» для раннего искусства Нидерландов. «Вещи», представленные на некоторых религиозных картинах, — иногда сохраняют свой смысл, иногда развивают его. Свет, падающий сквозь церковное окно в Благовещении Фридзама, есть метафора Непорочного Зачатия, а два различных архитектурных стиля здания суть метафоры Ветхого и Нового Заветов. Хотя можно было бы, конечно, пожелать и более явных свидетельств в пользу того, что эти символы и метафоры было, действительно, заказано написать, — несомненно, что религиозные картины включают в себя вещи как символы. Что-то ведь да значит, что Боттичелли заставляет младенца Христа благословлять зерно и гроздь винограда — символы Евхаристии; а то, что деревья, служащие фоном для Берлинской Мадонны, были задуманы именно как символы, подтверждается свитками с цитатой из св. Писания:

Я возвысилась как кедр на Ливане  
и как кипарис на горах Ермонских,  
Я возвысилась как пальма на морском берегу  
и как розовые кусты в Иерихоне,  
Я как красивая маслина в долине  
и как платан возвысилась.

(Сирах 24, 14—16)

Способность придавать значения «вещам» не утратилась и у таких мастеров, как Леонардо: он изображает младенца Христа, играющим с веретеном, которое по форме своей напоминает нам крест. Но при всем том мы не можем не задаться вопросом: в какой степени можно считать, что эти и подобные примеры суть иллюстрации «нескольких смыслов»? Иллюстрируется событие, а окружающие предметы — всего лишь отзвук и развитие этого события. Такой символизм может работать лишь в поддержку того, что я называю доминирующим смыслом картины, преднамеренным смыслом или первоочередной задачей.

Если картина изображает не Благовещение, то окна сами по себе не суть знаки, хлебные колосья и виноградные гроздья — если они не указывают на благословение в картине, изображающей Мадонну, — не могут сами по себе стать символом Евхаристии. Символ — и здесь, и вообще — функционирует как метафора, получающая свой специфический смысл лишь в подходящем контексте. А если так, то сама картина имеет не несколько значений, но лишь одно.

По-моему, этому не противоречит и наиболее достоверное из свидетельств применения экзегетической техники к живописи Ренессанса — я имею в виду знаменитое описание Фра Пьетро да Новелларо «Святой Анны» Леонардо: «Картина изображает ребенка Христа, в возрасте около года, словно бы ускользающего из рук Матери, схватив ягненка и, как кажется, обняв его.

Мать, словно бы готовая подняться с колен св. Анны, хватается дитя, чтобы убрать его прочь от ягненка, от жертвенного животного, означающего Страсти. Св. Анна, слегка приподнявшись с сиденья, хочет, как кажется, удержать свою дочь, чтобы она не убирала дитя прочь от ягненка; это, возможно, символизирует Церковь, которая не желает, чтобы страсти Христа были пред отвращены».

Ученый брат, вице-генерал кармелитского ордена, был, вероятно, озадачен обилием движения, которое ввел Леонардо в сюжет, традиционно представляемый в виде иератической группы. Быть может, у художника был наготове ответ для тех, кто спрашивал объяснений. Но истолковать взаимоотношение фигур в терминах грядущей драмы Спасения не значит еще само по себе введение нового смыслового уровня. Традиционная группа, такая, скажем, как на алтаре XIV века из Съены, никогда и не осмыслялась как реалистическое изображение. Не предполагалось, чтобы кто-нибудь действительно верил, что Дева Мария сидела когда-то на коленях у матери, держа в руках младенца Христа. Младенец есть символический атрибут Девы Марии, а Дева Мария в свою очередь есть атрибут Св. Анны. Это тот самый тип символической связи (symbolic nexus), который рассматривается в одной из статей сборника, посвященной Товию и ангелу. Символизм здесь не спрятан, но открыт. Гипотетическое отождествление св. Анны с Церковью, проведенное Фра Пьетро да Новелларой, вносит, по общему признанию, некий посторонний элемент, чуждый, возможно, намерениям самого Леонардо.

В этом отношении интерпретация Новеллары существенно отличается от той, которая дана в сонете Джироламо Касьо на ту же картину Леонардо. Последние строки сонета гласят:

Святая Анна, знавшая одна,  
Что Он воспринял наше естество  
Дабы была искуплена вина  
Адама — и воскресло, что мертво, —  
Марии говорит: «Принесена  
Должна быть Жертва. Не держи Его».

В этой интерпретации, обратим внимание, нет ни малейшего намека на два смысла. Просто подразумевается, что св. Анна имела дар пророчества и правильно истолковала предзнаменование «вещей». В таком прочтении картина вполне может рассматриваться как иллюстрация в полном смысле слова, а не как аллегория.

### **Психоаналитический подход**

Наш пример является хрестоматийным также и для психоаналитического подхода к искусству. В своей знаменитой работе о Леонардо Фрейд усмотрел в «Св. Анне» воспоминание о детстве художника: внебрачный ребенок принят в семью, у него было «две матери» и у одной из них была, пожалуй, причина таить горечь за вынужденной улыбкой. Можно показать, что в своей интерпретации детства Леонардо Фрейд был вдохновлен историческим романом Д. С. Мережковского, можно показать и то, что он был совершенно

не осведомлен о той иконографической традиции, к которой принадлежит работа Леонардо. Но слишком уж акцентировать эти причины его ошибки значило бы отодвинуть в сторону пункт, значительно более важный методологически: что включается в истолкование образа, а что нет. Ибо даже если бы Фрейд основывался на более надежном свидетельстве, даже если бы психоаналитик поймал Леонардо на том, что он ассоциирует историю своего детства с рассматриваемой картиной, все равно остается непровержимым, что смысл картины не в том, чтобы намекнуть на мать и приемную мать, а в том, чтобы изобразить св. Анну и Деву Марию. Этот момент должен быть разъяснен, ибо открытия психоанализа немало способствовали возникновению привычки находить в каждой работе множество «смысловых уровней». Такой подход страдает тем, что смешивает причину с намерением. Всякое человеческое действие, включая написание картины, есть результат взаимовлияния множества, даже бесконечного множества причин. Психоанализ говорит в таких случаях о «сверхдетерминации», и ценность этого понятия в том, что оно напоминает нам о множестве причин, наслаивающихся друг на друга, при мотивации всего, что бы мы ни говорили, всего, что бы мы ни делали, всего, что бы мы ни видели во сне. Ведь строго говоря, всякое событие является «сверхдетерминированным», если мы дадим себе труд проследить все причинные цепочки, все законы природы, которые привели к его появлению. Даже если детские воспоминания Леонардо действительно были одной из причин, заставивших его принять заказ на изображение св. Анны и Девы Марии, то, как можно предполагать, были и другие причины, которые в принципе могли бы быть прослежены. Быть может, задача привлекала его своей сложностью, быть может, ему нужны были деньги.

Во всех этих случаях существенно лишь то, что бесчисленные причинные цепочки, которые в конце концов привели к появлению этой картины, никоим образом не должно смешивать с ее смыслом. Дело иконолога — заниматься смыслом, насколько только он может быть определен; дело историка — быть начеку, помня о сложности и неуловимости причин.

Быть может, мы лучше всего избежим трудностей, возникающих при столкновении с проблемой преднамеренности, если будем настаивать, еще строже, чем это делал Хирш, на том, что преднамеренный смысл не есть вообще психологическая категория. Если бы это было так, то предложение, написанное компьютером, было бы бессмысленным. Мы имеем дело скорее с категориями социального порядка (что, впрочем, верно вообще для всех символических и знаковых систем) — именно они-то и важны для иконолога, сколь бы ни были они, неизбежно, окутаны полумраком неопределенности.

Этот момент может быть прекрасно проиллюстрирован описанием «Солонки» Бенвенуто Челлини, которое оставил нам сам ее создатель. Описание это представляет собой вполне недвусмысленный и типичный пример «принципа декорума» в действии. Поскольку предмет предназначен

для соли и перца, продуктов земли и моря, то уместно украсить его фигурой Нептуна и персонификацией Земли. Но описывая свой шедевр, Челлини подчеркивает, что это еще не все. «Я позаботился о том, чтобы ноги мужской и женской фигур были грациозно и искусно переплетены: одна вытянута, другая подогнута, что означает горы и долины земли». Тщетно пытаться понять, предполагалась ли эта маленькая фантазия изначально; неразумно задаваться вопросом, не означают ли в свою очередь колени Нептуна морские волны. У художника, несомненно, есть право развивать свои первоначальные замыслы и переосмыслять то, что он сделал, в рамках подобных разъяснений. Что здесь существенно, так это то, что работа не сопротивляется такому расширению смысла. Цитированная выше интерпретация не приводит ни к малейшему противоречию, ни к малейшей дисгармонии. Глядя на произведение искусства, нам всегда хочется придать ему некое дополнительное значение, отсутствующее на самом деле, — и конечно же, так оно и должно быть, чтобы работа ожила для нас. Полумрак «недоопределенности», «открытость» символа есть важнейшая составляющая любого подлинного произведения искусства. Но и историк перед лицом очевидных фактов должен помнить о смирении — о невозможности провести точную демаркационную линию между элементами значащими и незначащими. Искусство всегда открыто для последующих переосмыслений, и если они действительно оказываются подходящими, мы никогда не можем сказать наверняка, было ли то частью первоначального замысла. Вспомним, как противоречили друг другу свидетельства о каламбуре «Шефтс-бери», который то ли был задним числом приписан Эроту Гильберта, то ли входил в его первоначальный замысел.

### **Коды и намеки**

Как это ни странно, но даже этому каламбуру можно найти параллель в искусстве Ренессанса. Вазари сообщает нам, что Винченцо да Сан Джиминьяно выполнил по проекту Рафаэля фасадную роспись, изобразив циклопов, кующих молнии для Юпитера, и Вулкана, изготовляющего стрелы для Купидона. Это, читаем мы, были намеки на имя владельца того дома в римском Борго, который должен был быть украшен упомянутой росписью, — некоего Баттиферро (что значит «кующий железо»). Если это правда, то предмет росписи был избран в качестве того, что зовется в геральдике *canting device*. Дошедшие до нас повествования о таких намеках — материал для иконолога попросту спасительный, ибо мы вынуждены вновь признать, что иначе никак не могли бы догадаться о них. Вазари описывает также праздничный декор, выполненный по приказу Аристотиле да Сан Галло по случаю бракосочетания в 1539 году герцога Козимо Медичи и Элеоноры Толедской.

Живопись, изобиловавшая историей, геральдикой и символикой, иллюстрировала отдельные эпизоды возвышения фамилии Медичи и самого герцога. Но между изображением возведения Козимо в герцогское достоинство и завоевания им Монте Мурло была представлена история из

XII книги Тита Ливия — о трех посланцах из Кампаньи, которые были изгнаны из римского Сената за слишком дерзкие требования, — намек, как поясняет Вазари, на трех кардиналов, тщетно пытавшихся вывести герцога Козимо из состава правительства. Это безусловно есть «аллегорическое» прочтение истории — ведь «аллегория» и значит буквально «иносказание». И опять-таки вряд ли кто-нибудь мог бы догадаться о смысле картины, дойди она до нас в отрыве от контекста. Но даже и в столь необычном случае было бы заблуждением вести речь о разных смысловых уровнях. Изображенная на картине история из Тита Ливия говорит нам о некоем событии XVI века — подобно тому как Эрос — о милосердии графа Шефтс-бери. В данном Контексте картина имеет ровно один преднамеренный смысл, хотя этот смысл таков, что сочтено было более благоразумным не делать его слишком уж эксплицитным, дабы не подвергать кардиналов публичному осмеянию. Характерно, впрочем, что это обращение за помощью к своего рода коду имело место в контексте праздничной декорации, существующей лишь недолгое время. В тех же произведениях искусства, которым предназначалось остаться навсегда на своих местах, подобные намеки и тайные коды играли уже гораздо меньшую роль.

Для того чтобы раскрыть код, недостаточно одних только способностей. Напротив, профессионального дешифровщика подстерегает опасность увидеть код там, где его нет в помине.

Как-то раз, в дни второй мировой войны один английский ученый получил телеграмму от великого датского физика Нильса Бора. Бор спрашивал, «как идут дела у Мод (Maud)». Поскольку Бор был одним из первых, кто заговорил о возможности использования ядерного распада для создания сверхбомбы, ученый был убежден, что телеграмма кодированная: Бор, видимо, употребил слово Maud как аббревиатуру M-A-U-D (Military application of uranium desintegration) — «военное применение уранового распада». Это показалось столь удачно, что слово Maud действительно стало впоследствии кодовым обозначением работ над атомной бомбой. Но на самом деле прочтение было ложным: Бор хотел узнать, как идут дела у его старой няни по имени Мод, которая проживала тогда в Южной Англии. Конечно же, всегда есть возможность пойти еще дальше и предположить, что Нильс Бор имел в виду одновременно и няню, и атомную бомбу. Опровергнуть такие истолкования нелегко, ното касается иконологии, они должны безжалостно исключаться — до тех пор, пока не появится документированное подтверждение.

Насколько мне известно, ни Вазари, ни какой-либо иной автор XV—XVI веков не говорит о том, что произведение живописи или скульптуры было задумано как имеющее два различных значения или изображающее посредством одной и той же группы фигур два разных события<sup>28</sup>. Отсутствие таких свидетельств кажется мне тем убедительнее, что Вазари, по-видимому, имел пристрастие к подобным изыскам — как в собственном творчестве, так и в работах коллег.

В самом деле, трудно себе представить, каково могло бы быть назначение подобного «двойного» образа в системе конкретного декора или конкретного цикла. Именно в том-то и заключались упражнения в остроумии, столь смаковавшиеся в эпоху Ренессанса, чтобы приписывать некий смысл таким образам, на которые можно было взглянуть под неожиданным углом зрения.

### Жанры

Мы снова возвращаемся к вопросу о декоруме и о свойственных рассматриваемой эпохе функциях художественного образа. Ибо демонстрация двусмысленности образа и полноты его значений действительно имела место в ренессансной культуре — но это касается лишь специфической ветви ренессансного искусства — жанра *impresa*. Сочетание образа с девизом, выбранное кем-то из числа нобилитета, не столь часто было остроумно само по себе, сколь часто будило остроумие в других. Философская подоплека этой традиции обсуждалась мною в статье *Icones Symbolicae*\*. Но надо отметить, что свободный символ или метафора, которым можно легко — и со вкусом — приписывать самые различные значения, отличаются от работы, аттестованной мастером, как по форме своей, так и по своему назначению. Максимум, на что они могли рассчитывать, это занять центральное место в посвященном им фресковом цикле.

Если иконолог должен уделять внимание жанру *impresa* и области применения этой техники, то он не должен забывать и о противоположном полюсе ренессансного искусства — о свободной игре форм и о гротеске (которые, впрочем, тоже вполне могут найти свое место в рамках «теории декорума»).

В противоположность парадным покоям, коридор и в особенности садовая лоджия не должны были быть до конца серьезными. Здесь был простор для буйства веселящего глаз гротеска, здесь художнику не только позволяется, но и рекомендуется такими ренессансными авторами, как Вазари, дать себе полную свободу и проявить свою фантазию и изобретательность в этой «живописи без правил». Загадочные рисунки, чудища и гибриды в гротесках являются, как это открыто признается, плодом необузданного воображения на досуге. Если взять любой из этих образов в изолированном виде и поместить его на видном месте в торжественном помещении, каждый счел бы себя вправе искать здесь глубокое символическое значение. Гротески превратились бы в иероглифы, требующие дешифровки. Правда, уже в эпоху Ренессанса некоторые писатели умело использовали сходство между гротесками и священными символами античных мистерий, но это имело целью лишь защитить данный вид искусства, столь мало уважаемый, «теорией декорума». В отличие от серьезных *letterati*, простые люди радовались рождавшейся здесь игре форм и непоследовательности смыслов, похожей на сновидения. Я не знаю более впечатляющей иллюстрации той свободы от всяческих ограничений, которая имела место в ренессансных садах, чем то, как описывает Джованни



Руччелай фигурно подстриженные кусты на своей Вилла ди Кваракки: там можно было видеть «корабли, галеры, храмы, колонны, столпы... великанов, мужчин, женщин, геральдических животных с гербами городов, обезьян, драконов, кентавров, верблюдов, алмазы, маленьких духов с луками и стрелами, кубки, лошадей, ослов, коров, собак, оленей, птиц, медведей, кабанов, дельфинов, сражающихся рыцарей, стрелков из лука, гарпий, философов, Папу, кардиналов, Цицерона и многие подобные вещи».

Неудивительно, что владелец этой выставки сообщает нам, что нет никого, кто, проходя мимо нее, не задерживался бы на четверть часа, глядя на то, что открывается его глазам. Очевидно тем не менее, что попадись нам этот список образов в любом другом контексте, а не в контексте сада, он поставил бы серьезную задачу перед способностями иконолога: каков же смысл этого сопоставления Папы и кардиналов с Цицероном и философами, с великанами, верблюдами и гарпиями? Вновь и вновь встречаемся мы с подтверждениями столь акцентированного Хиршем методологического правила: истолкование должно продвигаться вперед шаг за шагом и первый шаг, от которого будет зависеть все последующее, есть решение отнести данную работу к тому или иному жанру. История интерпретаций испещрена примерами неудач, связанных с ошибкой на этом первом этапе. Если принять водяные знаки в книгах XVI века за код секретной секты, то в свете этой гипотезы чтение водяных знаков покажется возможным и даже легким<sup>32</sup>. Не будем, впрочем, умножать примеры; не будем и смеяться над та кими неудачами. В конце концов, не знаем мы из независимого источника, что фресковый цикл Таддео Цуккаро, созданный по цитированной выше программе Каро, предназначался для простого *studiolo*, где князь мог бы скрываться от шума придворной жизни и который поэтому был посвящен теме уединения, — мы, пожалуй, могли бы истолковать эту комнату как место богослужений синкретической секты.

Иконология должна начинать скорее не с изучения символов, а с изучения институтов. Конечно же, читать или писать детективные истории — делоболеезахватывающее, чем чтение кулинарной книги, но именно кулинарная книга подсказывает нам, из чего обычно состоит трапеза и можно ли ожидать, что сладкое подадут перед супом. Мы не можем, конечно же, исключать возможность такой причудливой рапезы, где перевернут весь обычный порядок и которая ответственна тем самым за заданную нам загадку. Но если уж мы предположили столь редкое событие, то и мы, и наши читатели должны отдавать себе отчет в том, что мы делаем. По крайней мере одно методологическое правило должно выставляться как неперемное в этой игре разгадывания тайн прошлого. Сколь бы ни были мы смелы в своих предположениях — а как удержать дерзновенного? — ни одно предположение такого рода не должно использоваться как трамплин для предположений еще более смелых. Мы всегда должны требовать от иконолога, чтобы он после каждого из полетов своей мысли возвращался к исходной точке, чтобы он всегда держал нас в курсе того, можно ли подтвердить существование программ реконструируемого им типа, исходя из

самых источников, или же только на основании работ его товарищей-иконологов. В противном случае мы рискуем «реконструировать» совершенно мифический тип символизма, наподобие того, как сам Ренессанс выстроил фиктивную науку об иероглифах, которая базировалась на фундаментальном непонимании природы египетского письма.

В состав данного сборника входит по меньшей мере одна статья, к которой применимо это предостережение. Истолкование мифологических картин Боттичелли в свете неоплатонической философии остается настолько проблематичным, что, конечно же, никакие дальнейшие интерпретации в духе неоплатонизма, если только они не будут правдоподобны сами по себе, не должны ссылаться на него как на аргумент в свою пользу. В новом кратком введении к статье я объясню причины, по которым я включил ее в сборник, несмотря на рискованность излагаемой гипотезы. Впрочем, эта гипотеза может получить некоторую поддержку с стороны тех общих соображений, которые я высказываю в разделе *Icones Symbolicae* — но, к счастью, не наоборот: выводы, сделанные в *Icones Symbolicae*, не зависят от того, принимать или не принимать мое истолкование данной группы картин. Даже если «Maud» и в самом деле значило просто «Мод» — все же были ведь во время войны такие телеграммы, смысл которых был больше, чем то, что в них говорилось.

## Тема 5: Естетика Відродження.

Тормахова А. М. Музична естетика доби відродження: теорія та практика // Гуманітарний часопис. - 2008, N 1, С.124-129

У сучасному суспільстві однією з найважливіших є проблема самореалізації людини. Музика від початку існування людства відігравала важливе значення у формуванні людської особистості. Одним із найцікавіших і найяскравіших періодів розвитку західноєвропейської музичної культури була епоха Відродження, коли якнайбільше поцінювали творчу діяльність. Ця епоха стала часом піднесення людського духу, часом, коли людина усвідомила себе творцем своєї долі.

Ілюстрацією цього можуть слугувати такі рядки з трактату Піко делла Мірандола «Про гідність людини»: «Я створив тебе істотою не небесною, але і не земною, не смертною, але і не безсмертною, для того, щоб ти, не маючи притиснення, сам зробив себе творцем і сам викарбував остаточно свій образ. Тобі надана можливість . . . занепасти до ступеня тварини, але також є можливість піднятися до ступеня істоти богоподібної - виключно завдяки твоїй внутрішній волі».

Предметом нашого аналізу є філософсько-естетичні погляди на музичне мистецтво доби Відродження (Ренесансу). Це був період значних досягнень у сфері музичного мистецтва, в образному плані музики, в урізноманітненні форм та жанрів і його дослідження. Дослідження доби Відродження дає змогу краще осягнути стан сучасної музичної культури. Музичну культуру та естетику доби Відродження вивчали Золтан Денеш, о. Ф. Лосев, В. п. Шестаков та ін. У роботах цих авторів дано розгорнуту характеристика всієї доби Відродження, її періодизацію, визначено характерні принципи доби, розглянуто основні філософські течії, проаналізовано естетику та творчість головних її представників у добу Відродження. Об'єктом мистецтва вперше виступає окрема людська особистість з її власними потребами як внутрішнього, так і зовнішнього характеру.

Коли людина доби Ренесансу розглядає світ у світлі власного самоствердження, то їй вже не потрібні боги, демони або герої в природі й у житті. У своїх творах вона прагне відкрити ту красу, що міститься в таємних місцях природи. Тому митець тут не натураліст, він вважає, що мистецтво вище, ніж природа, і є засобом пізнання істини. Художник на основі власного естетичного смаку обирає якусь частину природи, а потім художньо оброблює її.

Однією з важливих характеристик цієї доби був бурхливий розвиток майже всіх різновидів мистецтва, у той час як теоретичне осмислення цих досягнень відбулось у більш пізній період. Так само і музична естетика доби Відродження мала набагато менше якісних змін у теоретичній галузі порівняно зі змінами в добу середньовіччя. В теоретичних дослідженнях цієї

доби мало уваги було звернуто на музичне мистецтво, у той час як практика цього періоду демонструє значний прорив у музичних стилях, музичній мові, у розвитку світських жанрів.

Новим явищем у добу Відродження став рух гуманізму. Гуманісти виступали за звільнення людської особистості від церковно-середньовічного світосприйняття, за захист прав та гідності особистості. Цей рух мав велике значення для розвитку музики доби Відродження, а саме в XIV-XVI століттях відбувається розвиток світського мистецтва. Музика починає звільнятися від обов'язково-практичного призначення. На перший план виступають її естетичні й пізнавальні функції, здатність відобразити внутрішній світ людини і навколишню дійсність. Становлення ренесансної стадії в розвитку мистецтв було пов'язане з появою вільного міського населення: торговців, міняйл, банкірів, ремісників та інших, які стали носіями й творцями цієї культури. У зв'язку з виникненням бюргерської культури в суспільстві у музиці вижіляється індивідуальне, вона урізноманітнюється.

Дуже важливим явищем цього часу стало поступове відокремлення сприйняття від творчості й виконавства та формування публіки як самостійного компонента музичної культури. Якщо порівняти з періодом середньовіччя, то до епохи Відродження професійну музичну культуру можна було спостерігати лише в церковних осередках, що було пов'язане з відсутністю визнаного авторства як такого та з великим впливом традиційних канонічних настанов. Від ренесансного періоду закладається сучасна модель існування музичного твору, що проходить три необхідні етапи: творення (композитор) - виконання (виконавець) - сприймання (публіка).

Яскравим прикладом підкреслення особливого значення авторства в музичній культурі є творчість нідерландського композитора Жоскена Дебре, який творив ефектну музику, що підкорювалася творчому задуму автора. Мартін Лютер стосовно творчості композитора зазначав: «Жоскен - господар нот, які необхідно роблять те, чого він хотів - інші ж майстри співу чинять так, як того потребують ноту» [1, с. 165].

Світська музика в добу Відродження отримує визнання в житті суспільства (хоча в Німеччині й деяких інших країнах важливе значення зберігає ще церковна музика). Зміст світської музики охоплює широке коло тем й образів, зокрема філософських, історичних. Інтенсивно розгортається публічне музичне життя, центрами якого стають музичні заклади відкритого характеру - оперні театри. Сучасної форми набувають струнні смичкові інструменти (скрипка, віолончель й ін.). Розвивається друкування нотних текстів, розповсюджується музична асвіта (з'являються консерваторії в Італії).

Розвивається інструментальне аматорство (лютнева музика) та побутове вокальне виконавство. Більшість шанованих осіб мали володіти якимось музичним інструментом, переважно струнним. Причому традиційно від доби античності через середньовіччя до Відродження існувала тенденція, що кіфару та ліру вважали більш гідними, а авлетичні - флейти - через велику роль чуттєвості – низькими інструментами, що притаманні нижчим верствам

суспільства. Для домашнього вокального виконавства створюють прості багатоголосні пісні - віланели і фротоло (Італія), шансони (Франція), а також більш складні для виконання і більш вишукані за стилем (з рисами хроматики) чотирьох- або п'ятиголосні мадригали (Лука Маренціо, Карло Джезуальдо ді Веноза).

У професійній музиці сягає вершини хорове багатоголосся а капела (поліфонія «строного стилю»), діатонічного складу, у жанрах меси, мотету або світської багатоголосної пісні, з використанням складних ІМІТАЦІЙНИХ форм (канон). Основними композиторськими школами доби Відродження були такі школи: франкофламандська, або нідерландська (Гійом Дюфаї, Іоханнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Дебре, Орландо Ласо), римська (Палестріна), венеціанська (Андреа і Джованні Габріелі). З'являються майстри хорової творчості в Польщі, Чехії. Інструментальна музика, у якій також розвивається імітаційне багатоголосся, стає самостійним видом музичного мистецтва.

Серед нових музичних форм, що з'являються в цей час, можна назвати оперу (К Монтеверді), камерний ансамбль (Дж. Віталі), музику для органа (Дж. Фрескобальді), клавесину (У. Берд). Таким чином, у добу Ренесансу в музиці, як і в образотворчому мистецтві, відбулись революційні зміни.

У добу Відродження традиційно від доби середньовіччя була розвинена концепція етосу в музиці. Еразм Роттердамський та Пилип Меланхтон часто повторювали середньовічні судження про музику як про засіб виховання благочестя й любові до Бога. Мартін Лютер відродив стародавню ідею батьків церкви про магічну дію музики, відповідно до якої вона нібито лякає диявола й відгороджує людину від дії злого духу. Він неодноразово зазначав, що якби не був вченим, то обов'язково став би музикантом. Визначний представник північного Відродження фламандський теоретик Іоанн Тінкторіс, традиційно запозичуючи від середньовіччя ідею тлумачення музики як найвищого з мистецтв, казав, що вона веде до Бога, сприяє очищенню душі від темних бажань, звільненню від злих духів і збільшенню моральних чеснот. Для реформації і протестантської теології музика мала ключове значення, бо підкреслювала значення особистої віри в Бога і робила непотрібними схоластичні докази його буття. Торкаючись засобів музичного вираження, Тінкторіс робив висновок, що зміст музичного етосу залежить не тільки від ритму й розміру твору, але й від стилю, манери виконання, особливостей інструментування твору. Тінкторіс вважав пісенний жанр більш низьким порівняно з творами, що побудовані на різноманітних складних контрапунктичних принципах (мотет, меса). На його думку, метою музичного твору є вдосконалення індивідуальної внутрішньої сутності незалежної самостійної людини.

У добу Ренесансу концепція етосу в музиці зазнала змін. У суспільстві з'являються думки про обмеженість впливу музики на особистість. Німецький композитор та філософ Кунау хоча і вважав, що музика завдяки афективному змісту може позитивно або негативно впливати на внутрішнє пробудження душі й на людську особистість, але в той же час у сатиричному

романі «Der Musikalische Quacksalber» висміяв уявлення про необмеженість впливу музики на пробудження конкретних почуттів. Кунау надає важливого значення наявності програм музичних творів, які б мали зробити його сонати зрозумілішими, вважаючи, що тільки таким чином музична дія може бути сконцентрована у конкретно визначеному напрямку.

Крім неоплатонізму та теорії етосу, наступним напрямом античної філософії, до якого звернулись в епоху Відродження, став піфагореїзм. І. Кеплер у музичнотеоретичних працях зробив спробу модернізувати релігійний антропоморфізм, відродивши уявлення про *musica mundana* та доповнивши його ідеєю, що рух планет з необхідністю породжує поліфонічне звучання. Прихильником піфагореїзму був також Міхаель Преторіус, який, захищаючи старий стиль мотету, повторював: «Співати без закону та міри - означає шкодити самому Богу, який упорядкував все згідно з числом, вагою та мірою, як казав Платон» [1, с. 205]. Для Пилипа Меланхтона музика була рівноцінна фізиці, яка також вивчає математичні пропорції в природі. У творі «Про користь музики» він розвиває ідею про те, що сутністю музики є пропорція, але ця пропорція є не арифметичною, а гармонічною. Г. Лейбніц визначав, що музика по суті є несвідомим рахуванням; Кунау в передмові до «Біблійних сонат», шанобливо згадуючи про математику, зазначав, що у сфері мистецтв їй має належати підпорядкована роль.

Важливим і цікавим був розгляд емоційного впливу музики на людину. Від початку доби Відродження був поширений принцип автономії музичного мистецтва та демонстрації всієї гамми почуттів, що їх передає музика. Музичну естетику цієї доби неоднотайно зараховували до нової художньої практики прояву афектів.

Бенедетто Марчелло вбачав у розповсюдженні емоційності в операх ознаку деградації та занепаду. Швейцарський музичний теоретик Глареан (справжнє ім'я Глареанус, Лоріс Генріх), який був у дружніх стосунках з Еразмом Роттердамським, пропонував протилежну позицію, зокрема вимагав від музики втілення почуттєвого багатоманіття барв світу й природних афектів. Глареан виступав передвісником Камерати й засуджував складність нідерландської поліфонії, схвалюючи нововведення Жоскена Депре - спрощення засобів виразності, зримість композиції. Музичним ідеалом Г. Лоріса Глареана був природний одноголосний наспів, що може бути представлений як григоріанським хоралом, давньогрецькою мелодією або навіть народною піснею.

Головною умовою має бути вираз почуттів і протиставлення математизованій музиці. В епоху Ренесансу музика починає виступати джерелом естетичної насолоди, яка надає людині чисту й безкорисливу радість. Лоренцо Валла у трактаті «Про насолоду» пише, що «музика не дає нічого, крім насолоди, і цілком належить до насолод слуху» [5, с. 75]. Сам принцип насолоди трактують у цей час дуже широко, пов'язуючи його з користю, честю, розвитком відчуття краси. Глареан проголошує музику «матір'ю насолоди», вбачаючи в насолоді естетичний критерій. Філософ

зазначає, що корисним є те, що слугує для насолоди багатьох, ніж те, що придатне для насолоди декількох.

У добу Відродження було розроблено декілька різноманітних класифікацій музичних творів. Микола К узанський розрізняє в музиці три типи: « ... мистецтво розумне, найпрозоріше, найясніше і найабстрактніше, потім більш низька, більш затемнена, і середня». «Якщо ти побажаєш більше дізнатись про музику, уяви, що коло універсуму відображає музичні предмети, і побачиш в ньому одну музику ніби розумну (*intellectualis*) і більш абстрактну, другу ніби чуттєву і третю (що перебуває поміж ними) ніби розумову (*rationalis*)» [4, с. 362]. Іспанський теоретик Франсіско Салінас запропонував класифікацію музики, згідно з якою останню можна ПОДІЛити на три види: музику, що звертається до почуттів (природні звуки - спів птахів, шум води), музику, що апелює до розуму (має справу зі сполученнями чисел, а не звуків), музику, що звертається і до почуттів і до розуму одночасно, де за допомогою почуттів людина отримує насолоду, а за допомогою розуму вона робить оцінки й виносить судження. На його думку, музика одночасно виконує функцію естетичної насолоди і пізнавальну функцію.

Задля кращого розуміння та сприйняття публікою нових музичних форм та жанрів виникає потреба систематизувати музичні поняття. Її було задоволено після створення тлумачного музичного словника - «Тлумачення музичних термінів» («*TerMinorum musicae diffinitorum*», 1475) Іоанна Тінкторіса. Учений систематизував музичну теорію, узагальнив і переробив традиції минулого. Вивчаючи математичні основи музики, він підкреслював почуттєве значення музики, поєднуючи «раціо»

Піфагора із «*sensus*» Аристотеля. Особливістю поглядів Тінкторіса є те, що він вже визначав музику не як чисту науку, а як художню практику. В еволюції поглядів філософа можна спостерігати зростання прихильності до емоційного боку музики.

Автор прагнув відкинути ту частину середньовічних поглядів на музику, що включала алегоризм та символіку чисел, ідею гармонії сфер.

У культурі Відродження можна виділити таку тенденцію, як наслідування природі та античності; згодом вони об'єднались таким чином, що класичне (античне) мистецтво стали вважати справжнім наслідуванням природі. Теорія наслідування в добу Відродження відрізняється тим, що на першому місці виступає вже не природа, а сам митець.

Епоха Відродження висунула ідеал всебічно гармонійно розвиненої людини. Базисом культури була калокагативність як принцип світорозуміння. Основу гармонії естетика Відродження бачила в ідеальній пластичній організації людського тіла, узвзаємопроникненні зовнішнього і внутрішнього, у погодженості частин і цілого, світла і тіні, у математичній точності законів перспективи. Гармонію вважали важливою ознакою і навіть джерелом прекрасного. На думку Леонардо да Вінчі, . . .

гармонія є універсальним законом природи, але музика не володіє достатньою кількістю засобів виразності для того, щоб повністю виразити та

відображати гармонію [3, с. 76]. Композитор та теоретик музики Джозефо Царліно вбачає пантеїстичну сутність у гармонії. В його теорії розвинуто ідею про домірність об'єктивної гармонії світу і гармонії суб'єктивної, властивої людській душі. На думку Царліно, людські пристрасті також подібні до гармонії музичних творів. Він зазначав, що світова гармонія стає внутрішньою гармонією людини, урівноважує її пристрасті і викликає в ній почуття радості та естетичного задоволення. Ученому належить ідея подвійності природи гармонійного ладу, згідно з якою терцію він називає органічною частиною тризвуку, що стало основою для музично-теоретичних досягнень XVI століття [1, с. 176]. Царліно засвідчує початок нового етапу музичного мислення, а саме його обґрунтування, теоретичний доробок. Починається формування нового ладового мислення на основі урізноманітнення гармонічно-акордової основи. Відбувається розрізнення мажорної та мінорної терції і відповідно мажорного та мінорного акордів, а це означає початок гомофонно-гармонічної музики та відхід від поліфонічної.

Отже, естетичні погляди на музичне мистецтво Відродження мають багато спільного з попередніми та наступними епохами, причому в країнах півночі Європи спостерігалось більше рис, які пов'язані із середньовіччям, ніж в Італії – країні, де риси культури Ренесансу проявилися найбільш рельєфно. Значна неоднорідність і розшарування музичних поглядів у цю епоху була обумовлена нерівномірністю історичного й культурного розвитку країн, що переживали добу Ренесансу.

Наслідування античності в музичній естетиці проявилось не тільки у відтворенні зразків античної музики, але й у наслідуванні інтонацій людської мови. Перенесення античного поняття гармонії на музичне мистецтво стало початком виникнення розділу теорії, що викладає побудову, класифікацію і споріднення акордів, правила сполучення їх між собою.

Література:

1. *Денеш Золтаи*. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М., 1977.
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М., 2004.
3. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – Т. 2. – М., 1995.
4. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
5. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов В. П. Шестаков. – М., 1966.



## Тема 6: Естетика Класицизму та Просвітництва.

**Софія Варецька. Типологічна спорідненість барокої Просвітництва в Німеччині // Вісник Львівського національного університету. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, - 2009, № 16**

Розглянуто типологічну спорідненість бароко й Просвітництва в Німеччині у XVIII ст. Особливу увагу звернено на перехідний етап від барокко до Просвітництва, який хоча й відбувався доволі складно, та різкого протистояння між окремими художніми напрямками не відбувалося.

*Ключові слова:* бароко, Просвітництво, культура, світоглядна система.

У XVIII ст. у Німеччині не існувало єдиного політичного, економічного та культурного центру, що передусім було наслідком важких Тридцятилітньої (1618-1648) та Семилітньої (1756-1763) воєн. Очевидно, що цим значною мірою зумовлена специфіка німецького Просвітництва – могутнього ідейного руху, який відзначився низкою геніальних митців і мислителів, однак не спричинився до єдиної художньої системи. Відтак його характерними ознаками протистояння та взаємодія різних художніх напрямів і течій. До того ж, заснований на засадах раціоналізму, новий світогляд залишався тісно пов'язаним із попередніми світоглядними системами. “Нова епоха не різко пориває з минулим, а поступово визріває всередині цього минулого й еволюціонує у процесі власного розвитку”, – пояснює літературознавець Н. Пахсар'ян. Найяскравіше це засвідчує перехідний етап від бароко до Просвітництва, який хоча й відбувався доволі складно, та різкого протистояння між окремими художніми напрямками не продемонстрував: “Злам XVII і XVIII ст. є зразком “переходу”: зрушення, які відбувалися у світосприйнятті людини у той час, кардинально не міняють картини світу, Новий час продовжує своє становлення, філософська і художня еволюція будуються на компромісному усуненні суперечностей поміж старим і новим”. Тому епоха бароко із притаманною їй стрижневою ідеєю внутрішньої послідовності спричинилася до поліфонічності, багатоликості свого відтворення у пізніших художніх напрямках.

Філософи XVII ст. (Бекон, Декарт, Спіноза, Гоббс, Локк, Фонтанель, Лейбніц та ін.) усвідомили необхідність видозмінення світу – незважаючи на те, що людина не всесильна перед природою, вона й не безпорадна, отож можна збільшити її владу над природою на основі розуму й удосконалити суспільство на основі наукових знань. Це ті теоретичні витоки, які створили ідейне підґрунтя для філософії XVIII ст. Скажімо, філософія Готфріда Вільгельма Лейбніца (1646 – 1716) суттєво вплинула на світосприйняття багатьох просвітителів, “вона відіграла роль евристичного принципу для штюрмерів і була вихідним пунктом для Канта”. Ідеї Лейбніца “духовної монади” та “монадичного” героя активно використовували письменники у своїй творчості.

Власне “концепція монадичного “героя” допомагала відкинути бароковий фаталізм, тобто жорстку детермінованість людської волі

зовнішніми обставинами (сенсуалістичний раціоналізм просвітителів можна розглядати як пережиток барокового раціоналізму, адже фактично у них свідомість фатально залежала від зовнішньої субстанції і механічно її копіювала)”, – стверджує український літературознавець Б. Шалагінов. Отож, починаючи з XVII ст. світоглядна система людини ускладнюється розумінням особистості у співвідношенні з деякими універсальними початками, зокрема Богом, вічністю, природою, буттям. У системі філософської думки просвітителів центральними були поняття “розуму” і “природи”, які вони зуміли поєднати. Однак зазначимо, що до них зверталися і раніше, ці поняття існували в етиці та естетиці попередніх епох, проте просвітителі надали цим категоріям нового значення, зробили їх головними критеріями для оцінки минулого й утвердження ідеалів майбутнього.

Вагомим є те, що література Просвітництва розвивалася, конфронтуючи передусім із бароко. “XVII ст. не приходить до жодного визначального рішення та із полегшенням передає естафету культурі Просвітництва, яка й знаходить ці рішення у Французькій енциклопедії й англійській політичній економії, у філософії Канта й культурології Гердера, у раціоналістично-сциєнтичній педагогіці й “романі виховання”, у побутових трагедіях Лессінга й комедіографії Бомарше, у “реалістичному класицизмові” живопису Давида й симфонізмі Моцарта та Бетховена. Коріння всіх цих відкриттів перебувають у попередньому столітті, яке знало великих мислителів, учених, письменників, однак вони залишалися поодиноким явищем, а перетворення принципів їхньої творчості у широкий культурний рух відбулося лише у XVIII ст.”, – стверджує літературознавець М. С. Каган. Отже, перехід від бароко до Просвітництва у Німеччині відбувався складно й неоднозначно.

Деякі теоретики літератури вважають, що Просвітництво кардинально відходить від принципів і головних постулатів бароко й змальовують зіставлення XVII ст. і XVIII ст. як різкий та виразний контраст. Зокрема, французький вчений П. Азар констатує: “Яка раптова зміна! Ієрархія, дисципліна, порядок, які забезпечує влада, догми, що міцно регулюють життя – ось цінності, важливі для людей XVII ст. Примус, догми, влада – ось те, чого не терплять їхні безпосередні наступники, люди XVIII ст. Одні є добродіями християнами, інші – невіруючими; одні вірять у Божественне право, інші – у право природне; одні спокійно живуть у суспільстві, що розділене на нерівноправні класи, інші – мріють про рівноправність”. Та загалом сучасні літературознавці прагнуть уникати таких категоричних й однозначних поглядів на літературний процес. Скажімо, вчений Б. Шалагінов зауважує, що перехід до просвітницьких ідей зумовлений власне прогресивним розвитком філософських поглядів саме епохи бароко, які просвітники, розвинувши далі, переносять на соціальну сферу: “На загал німецька культура тяжіла до бароко, вплив якого простежується до кінця століття. Цим пояснюється сильний інтерес до творчості Шекспіра, Сервантеса, Кальдерона, Мільтона та інших поетів перед бароко і бароко”. Часто увагу фокусують на тому, що просвітницький

рух, відмовляючись від барокових переконань, наслідує французький класицизм. Цю тенденцію у XVIII ст. засвідчує так званий “просвітницький класицизм”. Зокрема, показовими є погляди відомого теоретика літератури й критика раннього Просвітництва Йогана Готшеда, який виступав проти простонародної культури бароко у всіх її проявах, а також: “проти надмірної розкоші придворних спектаклів і зовнішньої зацікавленості народного фарсу, проти “безформного зображення найнезвичнішої плутанини”, – як він писав у передмові до своєї драми “Помираючий Катон” (1732). Заперечуючи надмірність барокового стилю, Й. Готшед водночас схилився перед відомим мовознавцем та поетом XVII ст. – Мартіном Опіцом. У 1739 р. він пише промову в пам’ять М. Опіца. “Готшед проектує на М. Опіца зв’язок з власною робочою програмою, тобто об’єднання поетів і ораторів, теоретиків мови і мистецтвознавців з метою дослідження національних мовних пам’яток попередніх століть”, – наголошує у своєму дослідженні В. Кюльманн. Однак відновлення Готшедом об’єднань поетів минулого сторіччя полягало насамперед у створенні аналогічного товариства, яке існувало тоді в Парижі й було засноване французькою Академією: “відомий приклад давно заснованого у Парижі мовного товариства навів нас на думку, що й наше суспільство цілком слушно може створити подібне Німецьке товариство”, – заявляє Й. Готшед. Результатом цього товариства було дослідження “Питання критичної історії німецької мови й красномовства” (“Beiträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache und Beredsamkeit”, 1732-44), яке своїми численними статтями про авторів XVII ст. та їхні твори розпочинає літературознавче й мовно-історичне дослідження епохи бароко. Продовжуючи традиції М. Опіца та опираючись на працю відомого французького теоретика Н. Буало, Й. Готшед пропонує реформувати німецьку літературу й театр у дусі настанов французького класицизму, які оголошує обов’язковими для всіх митців.

Саме у XVIII ст. продовжуються активні дослідження мовної картини Німеччини, започатковані ще Опіцом. Зокрема, і Лессінг, і Гердер, вивчаючи національну літературу минулого століття, використовують певні вирази й словосполучення запозичені в барокових письменників. Хоча вони й неодноразово зауважують, що мова барокових поетів складна та заплутана. Лессінг, досліджуючи творчість Фрідріха фон Логау, стверджує, що той доволі часто полюбляє вживати “міценьких виразів”, а деякі його афоризми народжуються “зі середини серця”, адже перебуваючи у важких перипетіях Тридцятилітньої війни, було доволі складно передати високоліричною мовою свої почуття та переживання. Реформатор мови Гердер, вивчаючи мовні особливості Німеччини, у своїй праці “Фрагменти” (“Fragmente”) радить: “ще від часів майстерзангу, Опіца, Логау і Лютера необхідно збирати діалектизми, а особливо повчитися у Клопштока”. Власне Гердер одним із перших звернувся до німецького фольклору, а саме – до народної пісні, “народна поезія, на його переконання, не тільки допомагає виробити здоровий літературний смак, а й взагалі сприяє відродженню нації. Душа народу

відбивається в його фольклорі, а сам поет – творець свого народу”. Стосовно перекладів, то дослідник вважав, що необхідно ретельно зберігати національний колорит та старанно передавати мовні особливості. У 1779 р. Гердер видав збірку “Народні пісні”, у якій представлено не лише німецькі пісні, але й англійські, іспанські, італійські, сербські, литовські та ін. Власне наукові дослідження німецької мови відкривали для просвітителів імена таких барокових письменників як Флемінг, Шернінг, Бухнер, Логау, Дах та ін. Отож в епоху Просвітництва спостерігаємо активні наукові дослідження у царині німецької мови, адже лише з XVII ст. у Німеччині в літературних творах починають використовувати національну мову, тобто численні її діалекти.

Якщо аналізувати вплив барокових тенденцій на творчість окремих персоналій, то варто згадати одного із найвизначніших представників XVIII ст. Фрідріха Шіллера (1759 – 1805), який активно послуговується багатим арсеналом попередньої епохи. Зокрема, спостерігаємо не лише використання сюжетного матеріалу як, скажімо, тематичний матеріал про Агріппіну, запозичений у Лоенштейна, пізньобарокові зразки у драмі “Дон Карлос”, неодноразові звернення до драматургії А. Гріфіуса, переосмислення історичного минулого, а саме Тридцятилітньої війни у трилогії “Валленштайн”, але й також застосування мовного, образного, емблематичного діапазону. “Барокові прийоми Шіллер використовує значною мірою у ліриці, філософських дискурсах у листах, або ж у фундаментальній праці “Валленштайн”, він самостійно засвоїв їх у своєму поетичному методі”, – стверджує німецький дослідник К. Мангер.

Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. значного розквіту набув роман, виникають різні жанрові модифікації: філософський, сатиричний, алегоричний, “політичний”, епістолярний роман, роман виховання, роман становлення та ін.

Окрім того, з’являються літературознавчі дослідження теорії роману, зокрема – розвідки німецького ученого Х. Томазіуса (1655 – 1728) та швейцарського теолога Г. Гайдегера (1666 – 1711), хоча їхні дослідження базувалися лише на основі “галантного” роману. Томазіус не надавав романові високої оцінки, вважав його як “нічого високого” і який призначений насамперед для “передачі філософських тлумачень народним масам”. Учений критикував любовні романи, вважав їх непотрібними, оскільки гадав, що почуття необхідно зображати раціоналістично, а не чуттєво. Водночас він підтримував твори, в яких викладено політичні знання і практичні настанови, адже такі романи призначалися для розумового розвитку молодих людей при дворах. Зокрема, Х. Томазіус високо цінував роман “Армініус” (“Arminius”) Д. К. фон Лоентейна, вважаючи його зразком цього жанру. Учений Г. Гайдегер у своєму дослідженні “Mythosopia Romantica” також різко критикував романи, оскільки вважав, що такі твори розбещують розум і віру людей. Зазначимо, що значний вплив на розвиток цього жанру здійснив саме бароковий роман: “високий” і “низовий”. Наприкінці XVII ст. “високий”

роман частково видозмінився, наслідком чого став порівняно невеликий за обсягом “талантний” роман.

Власне цей роман, незважаючи на певну обмеженість світоглядних концепцій і соціальних позицій, був першим суто світським жанром, що відповідав високим етичним і естетичним вимогам просвітницької епохи. “Талантний” роман слугував невичерпним джерелом мотивів, сюжетних ліній, образів для романістів XVIII і XIX ст.

Зауважимо, що в літературних колах XVIII ст. цінували й рецензували лише “високі”, придворно-історичні романи, в яких зображалося життя дворянства; “низькі” романи розцінювали як тривіальні, сатиричні і не варті читання. “Що ж тоді читає неосвічена голота? Очевидно робінзонади, пікарески й еротику”, – стверджує німецький дослідник Г. Гойт. Хоча офіційно і твори були заборонені священиками й зневажалися ранніми просвітителями за їхню ненауковість і недидактичність. “Однак читачі охоче сприймали так звані “історичні” романи, робінзонади, пригодницькі й шахрайські романи. Проте для багатьох, особливо для тих, хто був сповнений ідеями Просвітництва, у такій літературі містилося мало повчального, потрібного, такого, що людину облагороджує й морально спонукає до доброго, оскільки необхідно наслідувати позитивні, а не негативні приклади”. Отже, ранні просвітелі культивували науковість, освіченість й зневажали натуралістичні картини реального життя, відкриті почуття, притаманні простим людям, зображені в “низькому” романі.

Отож популярністю користувалися такі барокові романи, як “Адріатична Роземунда” (“Adriatische Rosemund”) Ф. фон Цезена, “Армініус” (“Arminius”) Д. К. фон Лоентейна, “Освітлена сирійка Арамена” (“Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena”) А. Ульріха та ін.

Один із найвідоміших барокових романів “Сімпліцій Сімпліссімус” Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена справляв двояке враження на ранніх просвітелів. Деякі теоретики літератури зачисляють цей твір до так званої “золотої середини”, адже роман є гостро сатиричним, однак тут поєднуються елементи і “високого”, і “низького” романів. Про те, що цей роман читали, свідчать їхні висловлювання. Наприклад, Лейбніц, який поцінував придворно-історичні романи, у 1688 р. у листі до герцогині Софії Шарлотти ГанOVERської зазначав, що чув на одній із проповідей у церкві, як пастор вставив у свою проповідь задля гумору “великодню казку” із “Сімпліссімуса”.

Лейбніц прагне розтлумачити герцогині, про який роман йдеться, однак виявляється, що та була добре знайома із творчістю Гріммельсгаузена і читала не лише “Сімпліція”, але й “Кураже”. Найбільшою популярністю бароковий роман користувався серед бюргерства й освіченого селянства. Послідовники Готшеда до певної міри зневажали твір за його фантазмагоричність, “неправдивість”, вигадані картини, як, наприклад, політ відьми на шабаш чи утопічне царство Муммельзее. Заплутаність сюжетної лінії, використання простонародних виразів – усе це видавалося їм грубим, смішним і

недоладним, оскільки вони проповідували ясність стилю, чіткість і прозорість думки. На противагу до цього, Лессінг, який вважав, що потрібно використовувати насамперед надбання національної літератури, перебував у великому захопленні від твору й навіть мав намір опрацювати його для перевидання. Письменник написав замітку про автора роману, яку у незавершеному стані вміщено у доповненнях до “Загального лексикону вчених” (1751) Йохера. Вплив “Сімпліція” можна відстежити і в інших національних літературах Просвітництва: поява роману “Робінзон Крузо” Д. Дефо, а пізніше масове захоплення робінзонадами наштовхує на чітку альянцію із бароковим твором.

Значним явищем в історії німецької літератури кінця XVII ст. був роман К. Рейтера “Шельмувський” (1696). Роман-пародія з’являється саме на межі двох літературних епох і звернений до нового руху Просвітництва. Просвітники високо цінували твір за його потужну сатиричну силу, що була спрямованою проти старого світу, а також за вплив на формування самосвідомості німецького бюргерства. Герой роману К. Рейтера слугував прототипом барона Мюнхаузена, якого його автор, відомий просвітник Г. А. Бюргер, провів, на зразок Шельмувського, через надзвичайні блукання, подорожі та веселі пригоди.

Важливим є те, що рецепція просвітниками епохи бароко не могла бути здійсненою на високому науковому чи естетичному рівнях, оскільки “наступництво підпадає під закони попереднього часового періоду. Якщо відстежувати його перебіг, то народжується внутрішнє відчуття, що людським віком обчислювати не можна – хіба що принаймні сторіччями. Потрібні дуже довгі відрізки часу, щоб долати епохи млявості й огрубіння”, – зауважує німецький історик літератури Е. Р. Курціус. Для аналізу й засвоєння певних стильових тенденцій необхідна більша часова дистанція, аніж людський вік.

Отож можна стверджувати, що поступово рухаючись назустріч новій епосі, бароко стає вагомим чинником формування якісно іншого світосприйняття й нової поетології.

1. *Каган М. С.* XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры // XVII век в диалоге эпох культур: материалы Международной научной конференции «Шестые Лафонтеновские чтения» (14-16 апреля 2000 г.). – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С. 9-10.

2. *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя. – Львів: Літопис, 2007. – 752 с.

3. *Пахсарьян Н. Т.* “Ирония судьбы” века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая “Исчерпанность старого”? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 / Андреев Л. Г. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 69-116.

4. *Пахсарьян Н. Т.* К проблеме изучения литературных эпох: понятия рубежа, перехода и перелома // <http://natara.msk.ru/biblio/works/epoque.htm>.

5. *Тураев С. В.* Раннее Просвещение в Германии // История всемирной литературы: в 9 томах. – М.: Наука, 1988 – С. 193-196.
6. *Шалагінов Б. Б.* Зарубіжна література: Від античності до початку ХІХ ст.: Іст.-естет. нарис. – Київ: Вид. дім “КМ Академія”, 2004. – 360 с.
7. *Шалагінов Б. Б.* “Фауст” Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. – К.: Вежа, 2002. – 280 с.
8. *Barner W.* Das europäische 17. Jahrhundert bei Lessing und Herder // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 397-417.
9. *Hoyt G. R.* Rezeption des Barockromans in der frühen Aufklärung // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 351-364.
10. *Kühlmann W.* Frühaufklärung und Barock. Traditionsbruch-Rückgriff-Kontinuität // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 187-214.
11. *Manger K.* Schillers gebrauchter Barock // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 419-434.
12. *Schadow M.* Rolle und Bedeutung des Romans bei Christian Thomasius und Gotthard Heidegger. Ein Vergleich zweier romantheoretischer Positionen des 17. Jahrhunderts // <http://www.grin.com/de/preview/83517.html>

## Тема 7: Німецька класична естетика.

**І.П. Бірюкова. Естетика в німецькій філософській думці // Духовність особистості: методологія, теорія і практика 3 (50)-2012 С. 10-16**

*Стаття присвячена огляду наукового доробку з проблеми естетичного виховання людини з точки зору німецької класичної філософії.*

**Ключові слова:** естетика, естетичне виховання, особистість. Серед питань, які не втрачають своєї актуальності впродовж тривалого часу, одне з чільних місць належить естетичному вихованню, яке спрямоване на формування здатності сприймати та перетворювати дійсність на засадах краси в усіх сферах діяльності людини. Особливого значення для наряду естетичного виховання в умовах незалежної України набуває урахування кращого культурно-мистецького досвіду минулого, його використання в новий період історії нашої держави.

Загальний аналіз наукових досліджень питань естетичного виховання дали змогу з'ясувати, що ця проблема була і є предметом вітчизняної та зарубіжної історичної, філософської, психологічної, педагогічної та історичної науки. Проблема естетичного виховання присвячені праці багатьох німецьких вчених, педагогів, мистецтвознавців Х. Вайкerta, Ф. Кюне, Д. Ленцена, К. Мантея, К. Пфаффа, В. Шлімма та ін., а також праці В. Асмуса, М. Берковського, А. Бойко, С. Гончаренка, М. Євтуха, І. Іваньо, О. Ростовського, О. Савченко, О. Сухомлинської та ін. Філософські проблеми естетичного виховання особистості дослідили Ж. Масенко, В. Кудін, Л. Левчук, В. Мазепа, О. Семашко та ін.

Метою статті є аналіз поглядів німецьких філософів на проблему естетичного виховання особистості.

Німецька класична естетика XVIII-XIX ст. – найважливіший етап у розвитку світової естетичної думки. Найвидатнішими її представниками були І. Кант, І.Г. Фіхте, Ф. Шиллер, Г.В. Ф.Гегель, Л. Фейєрбах. Їхнім головним здобутком є те, що вони розглядали естетичну науку як органічну та невідокремлену частину філософії та залучали її до своїх філософських систем. Класики німецької філософії пов'язували естетичні проблеми та мистецтво з найважливішими завданнями цього історичного періоду та підкреслювали їхній тісний взаємозв'язок з життям суспільства та людства. В основі естетичних концепцій покладено гуманістичні тенденції та розглянута художня культура в історичному аспекті. Німецька класична естетика значно вплинуло на розвиток естетичних теорій Англії, Франції, Італії та Росії. Просвітницький рух у Німеччині мав велике значення для піднесення філософської думки. Класична німецька філософія, в тому числі філософія її родоначальника І. Канта, значною мірою спиралася на здобутки таких видатних просвітників, як І. Гердер, Г. Лессінг та ін.

Важливим досягненням німецького просвітництва стає те, що філософія поступово долає свій натуралізм, звертаючись до історії, досліджуючи такі культурні феномени, як мова, художня творчість, мораль.



Представники німецької класичної філософії були переконані, що поширення освіти й науки допоможе розв'язати нагальні проблеми суспільного життя.

І. Кант є засновником німецької класичної філософії. До І. Канта вважалось, що естетичне має особливі якості, і його неможливо пристосувати ні до знання, ні до моралі. На відміну від своїх попередників, Кант пов'язує естетичне з моральним. В своїй праці «Критика спроможності судження» І. Кант розглядає естетику у зв'язку із особливою спроможністю людини – спроможністю судження і використовує для позначення естетичного смаку як критичне дослідження прекрасного та піднесеного. Прекрасне він розглядає як те, що спрямоване здебільшого до знання, піднесене – до моралі. І. Канта цікавить не стільки сама естетика як її опосередкована роль. До нього вважалось, що краса надається людині безпосередньо за допомогою почуттів. Достатньо володіти естетичним смаком, вміти сприймати гарне. Проте естетичне почуття є складною інтелектуальною спроможністю. Щоб вміти насолодитися красою певної речі, оцінити її принади, треба надати певних інтелектуальних зусиль та використати час. До того ж чим складніше річ, тим складніше, специфічніше його естетична оцінка. Але будь-яка людина спроможна дійти до категорії естетичного судження, якщо застосує сили та час. Естетичне почуття, як і художня культура, не завжди надаються людині від народження, а частіше виховуються [1, с.80].

Ідеал краси І. Кант бачить у «вираженні морального». Красою взагалі він називає вираження естетичних ідей. Естетична ідея є уявленням, яке спонукає до мислення. Краса у І. Канта невідокремлена від істини, але це різні речі [1, с. 83].

Єдність істини, добра і краси знаходить додаткове обґрунтування у вченні про мистецтво. Мистецтво, за І. Кантом, може бути механічним та естетичним. Останнє поділяється на приємне та вишукане. Приємні мистецтва призначені для розваг та проведення часу (наприклад, мистецтво невимушеної розмови, сервіровки столу та ін.). Вишукані сприяють «культурі здібностей душі», вони надають особливого «задоволення рефлексії», приближуючи сферу естетичного до сфери пізнання [3, с. 162]. І. Кант аналізує також особливості художньої діяльності (вчення про генія) та види мистецтва. В класифікації мистецтва він виділяє поезію як найвищу серед усіх видів мистецтв, тому що вона «зміцнює душу» людини, тоді як мистецтва в цілому сприяють «культурі здібностей душі для спілкування між людьми»[1, с.86].

На друге місце після поезії за силою впливу на душу людини І. Кант ставить музику. Музика, на відміну від поезії, не залишає місця для роздумів, враження від музики швидкоплинне. Поєднання головних видів мистецтва створює нові види художньої творчості: красномовність у поєднанні з живописом – драму, поезія з музикою – спів та ін.

Мистецтво, на думку І. Канта, може дуже гарно описувати речі, які в природі є потворними, але мова йде не про милування потворним. Головною є не форма, а зміст, позиція митця, його ставлення до життя [1, с. 90].

В «Критиці спроможності судження» художня творчість розглядається як особливий дар, який неможливо порівняти ні з яким іншим видом діяльності, а носій цього дару як геній [3, с. 173].

В «Антропології» сфера генія охоплює і науку. Мова йде вже про зближення наукового та творчості, естетичного та пізнавального начал. Те й інше спираються на уявлення. Але Кант, як і раніше, відстоює ідею специфічності естетичного: воно є дещо іншим, ніж пізнання та моральність, тобто своєрідний «міст» між ними. Кант вводить поняття «естетичного пізнання» – особливої сфери між чуттєвістю та розумом. Єдність естетичного та пізнання надає чуттєвості здатності уникнути зверхності, одиничності знань, а розуму – сухості та абстрактності [3, с. 190].

Одна з головних категорій естетики Канта – «відчуття задоволення» – лежить в основі здібності судження. На відміну від тваринного інстинкту людське задоволення стримується моральністю та культурою. «Один засіб задоволення є в той же час культура, а саме збільшення здатності відчувати ще більше задоволення; таким є задоволення від наук та вишуканих мистецтв. Інший засіб – виснаження яке робить нас все менш здатними до подальшої насолоди» На думку філософа, «... праця – найкращій спосіб насолоджуватися життям» [1, с. 92]. Єдиний засіб бути задоволеним судьбою – наповнити своє життя діяльністю. Чим більше ти зробив, тим більше ти жив [1, с. 104].

Мета та ідеал мистецтва, за І. Кантом, є зосередження морального духовного світу, тобто людська особистість. Тільки людина може бути ідеалом краси, маючи на увазі перед усім красу духа [3, с. 162]. І. Кант прагнув піднести мистецтво шляхом його поєднання з моральними ідеалами, його надихає думка, що останньою метою світової гармонії є Людина [3, с. 169]. Він вважає, що моральне виховання саме складається з того, щоб відновити добрі задатки для того, щоб вони перемогли у боротьбі із людською схильністю до злого.

Така перемога можлива лише як «революція» у вигляді думок та почуттів. За думкою І. Канта, докорінне моральне оновлення, свого роду друге народження є обов'язковою умовою формування людини та людства. Але найвище моральне благо не може бути здійснено лише шляхом прагнення окремої людини до її власного морального вдосконалення, а потребує об'єднання людей в одне ціле задля цієї ж цілі. Благо (добро) – це суспільна потреба та породження суспільства [1, с. 91].

Позицію І. Канта щодо філософії мистецтва розділяє Ф. Шиллер. Його «Листи про естетичне виховання людини» (1793) є одним з найвидатніших творів в історії естетики. Головна теза цього твору «...тільки шляхом краси можна досягти свободи» [5, с. 203]. Що має на увазі Ф.Шиллер? Він розділяє точку зору І. Канта щодо суперечного розвитку культури та підкреслює, що людство на своєму шляху до досконалості втрачає гармонію. Прогрес диктує свої правила гри: розподіл праці, самообмеження у певній сфері робить з людини майстра, але в той же час призводить до того, що зветься

«професійним кретинізмом». Відновити гармонію закликає мистецтво. Митець може й має виховувати красою [5, с. 205].

Краса має ті ж самі складові, як і сама людина. Людиною керують два протилежні спонукання: чуттєве, пов'язане з фізичною природою, та духовне, моральне та розумне. Але існує й щось середнє, особливий настрій, в якому дух не зазнає ні фізичного, ні морального спонукання, але діє і тим, і іншим засобом. Цей стан Ф. Шиллер називає естетичним [5, с. 226].

Щодо естетичного виховання Ф. Шиллер говорить не про необхідність формування здібностей розуміти мистецтво, а про формування всебічно розвинутої людини. Гарний смак лише один з компонентів особистості. Він також скептично відноситься до виховання смаку шляхом демонстрації готових художніх образів. Зв'язок між красою та моральністю має опосередкований характер. Пряме наслідування минає інтелект та естетичне переживання. Естетичне виховання передбачає формування всебічно розвинутої особистості, «цілісної людини», яка здатна до творчості. Краса при цьому лише готує умови для діяльності, але сама по собі не дає нічого ні розуму, ні волі, не впливає на процес мислення та прийняття рішення, краса лише робить людину здатною до користування тим та іншим [5, с. 267]. Ф. Шиллер виділяє три ступеня в розвитку окремої людини та всього людства: у фізичному стані людина відкривається своїй матеріальній природі, в естетичному – вивільняється від цієї сили, в моральному – опановує її. Естетичне – це перехідний ступінь, тільки краса породжує свободу. Свобода в красі гармонійно поєднується з необхідністю [5, с. 273].

Завдання мистецтва Ф. Шиллер бачив у створенні царства «прекрасної уяви» як єдиного місця, де людина може бути вільною від примушення та набути гармонійності. Завданням мистецтва є, на думку Ф. Шиллера, формування особистостей, в яких духовне існує в гармонійній єдності з фізичним. Примноження таких особистостей є передумовою всебічної свободи людського буття. Таким чином, шлях до свободи йде через «красу» [5, с. 280].

Ф. Шеллінг надає мистецтву першорядне ціннісне значення. Мистецтво вище за мораль, практичну користь. Мистецтво трактується як вища форма осягнення абсолюта, завдяки чому мистецтву належить бути прообразом науки, і наука лише поспішає за тим, що вже виявилось доступним мистецтву [3, с. 196].

Погляди І. Гете на виховання гармонійної особистості значно впливали на розвиток педагогіки Німеччини. Він відкидає ворожнече ставлення до культури та вважає працю тою умовою, за якою має відбуватися виховання особистості. Духовний зріст людини І. Гете бачить в його ділах. Діло, за І. Гете, є боротьба, а в педагогіці – боротьба за кращі якості людини. З цієї філософської концепції виходить теза, яка характеризує його погляди на виховання: «Якщо ми беремо людину такою, якою вона є, ми робимо її гірше; якщо ми ставимося до неї так, як якщо б вона була такою, якою вона має бути, ми допомагаємо їй стати краще, наскільки це є для неї можливим» [4, с. 26].

Естетика Г. Гегеля – вершина буржуазної естетичної думки. Він не тільки узагальнив та систематизував ідеї своїх попередників, але і долучив до розгляду естетичних проблем історизм і діалектику. В своїй праці «Естетика» Г. Гегель розглядає мистецтво згідно з історичним принципом та підкреслює його величезне соціальне значення.

Естетика Г. Гегеля включає в себе і історію мистецтв, і теорію цієї історії. Він дає картину всесвітнього розвитку художньої свідомості людства.

На думку Г. Гегеля, еволюція мистецтва є реалізацією мистецтвом його головної соціальної функції – пізнавальної. «Саме мистецтво, – наголошував Г. Гегель, – доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу, який має в собі вищий, більш глибокий сенс та значення» [3, с. 303]. Мистецтво виражає склад психології нації, специфіку її художнього мислення. В мистецтві виробляється та виховується ставлення суб'єкта до пізнавального змісту: «художній твір є по суті питанням, яке звернуто до серця, що на нього відгукується, зверненням до душ та умів» [3, с. 417]. Важливим висновком Г. Гегеля є також думка, що головним фактором в мистецтві є не форма, а зміст [3, с. 423].

Г. Гегель визнає моральний параметр змісту та вплив мистецтва: мистецтво є дещо вищим, ніж тільки знаряддя моральності, але через соціальний зміст, пізнавальне в творах мистецтва воно, справді, може здійснювати сильний моральний вплив [3, с. 418].

Щодо категорії прекрасного Г. Гегель розцінює прекрасне в природі значно нижче, ніж прекрасне в мистецтві: «Прекрасне в природі є тільки рефлексом краси, що належить духові» [3, с. 432]. Справжня краса знаходиться в мистецтві. Він позначає її як «ідеал». Це гармонія змісту та художньої форми. Справжній зміст мистецтва з'являється тоді, коли воно занурюється у відношення між людьми, у протиріччя усередині суспільства, а також між ним та державою. З іншого боку, класичне мистецтво створило образ гармонійної, досконалої людини, та взагалі, «з усіх форм людська є найвищою та істинною» [3, с. 420].

Мистецтво, за думкою Г. Гегеля, конкретизує моральні відношення, воно є новим етапом самовиробництва людини, подальше укріплення духа через духовну працю [3, с. 392].

Німецька класична естетика кінця XVIII – початку XIX ст. зробила значний внесок у розвиток світової естетичної думки. Її головними досягненнями є прагнення піднести мистецтво шляхом його поєднання з моральними ідеалами, піднесення ролі людини як завершальної мети світової гармонії та здатності людини до самовиховання та самовдосконалення шляхом самодисципліни, культури та цивілізації.

### **Література**

1. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга. – М.: Высшая школа, 1986. – 334 с.
2. Естетика. – К. : Вища школа, 2005. – 208 с.

3. Нарский И. С. Западно-европейская философия XVIII века / И. С. Нарский. – М.: Высшая школа, 1976. – 583 с.
4. Пистер А. Я. Гете о воспитании личности // Материалы республиканской межвузовской конференции по вопросам методики преподавания и теории иностранного языка. – Алма-Ата, 1969. – 95 с.
5. Шиллер Ф. Сборник статей по эстетике / Ф. Шиллер. – М. – Л., 1953. – 456 с.

## Тема 8: Эстетика XIX-XX ст. (4 год.)

**Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С. 243-262**

Торетическое исследование Вальтера Беньямина «Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1892–1940) с течением времени стало более известным, нежели при жизни философа. Более того, первая ее публикация натолкнулась на трудности. Намерение В. Беньямина опубликовать ее в эмигрантском журнале на немецком языке не осуществилась. Один из членов редакции, а именно Б. Брехт, суждения которого В. Беньямин часто цитирует, не только не поддержал философа, но и обвинил его в пристрастии к мистическому истолкованию истории. На немецком языке статья впервые была опубликована лишь в 1955 году. Трудности с ее публикацией объясняются и тем, что В. Беньямин одним из первых начал размышлять над процессами, спровоцированными вторжением техники, или, как выражается Н. Бердяев, всферу искусства. Предмет его размышлений – изменения под воздействием новых технологий социальных функций искусства и, как следствие этого, возникновение новой эстетики. Не случайно эпиграфом статьи служит цитата из П. Валерии, утверждающего, что новые технологии изменяют само понятие искусства. Более всего становление новой эстетики можно проследить на примере фотографии и кино, которым философ уделяет значительное внимание. Однако причина кардинальных изменений в эстетике связана не только с вторжением в искусство техники и, соответственно, с его последствиями. Эти изменения, в свою очередь, подготовлены социальными и даже экономическими факторами, точнее тем, что Х. Ортега-и-Гассет назовет «восстанием масс». Такая мотивировка не может удивлять, ведь В. Беньямин часто ссылается на К. Маркса и близок неомарксизму. Не случайна близость его идей философии Франкфуртской школы. Впрочем, с 1935 года В. Беньямин был сотрудником парижского отделения Франкфуртского института социальных исследований, продолжавшего свою деятельность в эмиграции. Представителями этого института были такие известные философы, как М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе и другие. Однако было бы неверно утверждать, что марксистский подход исчерпывает рефлексию В. Беньямина. В его сочинениях ощущается влияние психоанализа. Так, З. Фрейд позволяет философу выявить в зафиксированной фотокамерой и кинокамерой визуальной реальности то, что заслуживает внимания не только со стороны художника, но и ученого. Собственно, новая эстетика у В. Беньямина представлена фотографией и кино, которые постоянно оказываются в поле его зрения.

Иначе говоря, новая эстетика, представленная В. Бенямином фотографией и кино, и отделила искусство от традиционной эстетики и в то же время приблизила его к науке. Это важный нюанс в новой эстетике, какой она представляется В. Беняминому. Опираясь на психоанализ, В. Бенямин фиксирует, как визуальное содержание фильма напоминает то, что З. Фрейд назвал «оговоркой», к которой оказался столь внимательным основатель психоанализа, ведь именно оговорка явилась той дверью, которая приоткрыта для того, чтобы войти в сферу бессознательного. Вот это нагромождение физической реальности в фотографии и кино делает их, по сравнению с театром и живописью, необычайно притягательными для психоанализа.

Пожалуй, самым известным положением, высказанным В. Бенямином в данной статье, явилось положение об утрате искусством нашего времени того, что философ обозначает понятием «аура». В истории теории искусства существует множество известных понятий, которые сохраняют некоторую непроясненность, даже загадочность. Например, понятие «художественной воли» А. Ригля или понятие «фотогения» Л. Деллюка. К таким загадочным понятиям относится и понятие ауры, что не мешает ему сегодня быть одним из самых популярных. В статье «Краткая история фотографии» В. Бенямин задает вопрос: «Что такое, собственно говоря, аура?» – и отвечает на него совершенно поэтически: это «странное сплетение места и времени» (с. 81). Точнее, аура – это то, что делает произведение искусства уникальным и подлинным, но что в современном искусстве совершенно утрачивается. Это привязанность произведения искусства к определенному географическому пространству и историческому времени, его включенность в эти явления. Иначе говоря, это включенность в неповторимый культурный контекст. Если иметь в виду современное искусство, то аура – это то, чем оно больше не обладает. Не обладает же оно аурой потому, что технологии принесли с собой в искусство революцию.

С помощью техники уникальные произведения могут быть размножаемы, т. е. растрежированными в каких угодно количествах и тем приближены к массовой аудитории. Это копии и ли репродукции уникальных явлений. Их функционирование в обществе делает существование оригиналов необязательным.

Если с этим согласиться, то, по существу, В. Бенямин уже открывает одно из ключевых явлений постмодернизма, обозначаемое понятием «симулякр», смысл которого, как известно, связан с отсутствием оригинала, подлинника, реального означаемого. Иначе говоря, симулякр – образ или знак отсутствующей реальности. Правда, В. Бенямин говорит об отсутствующем контексте, а не о реальности.

Но, может быть, он фиксирует лишь одну из первых фаз в истории становления симулякра. И выражением такой фазы является разрыв функционирующего произведения с культурно-историческим контекстом, а точнее, разрыв произведения с породившим его уникальным историческим и

географическим контекстом, а именно с традиций. Распадауры– оборотная сторона утраты традиции. Благодаря технической воспроизводимости архитектурные сооружения и картинные галереи оказываются приближенными к массе. Репродукция функционирует по логике, для самого оригинала недоступной. Однако разрыв с традицией, имеющей пространственно-временные признаки, по сути дела, означает разрыв с культом, а соответственно, и с утратой искусства его культовой или ритуальной функции, сопровождающей искусство на протяжении веков и являющейся одной из его главных функций. Такой разрыв особенно очевиден в фотографии и кино, возникающих уже в секулярной культуре, утверждающей разрыв искусства с культом. Тем не менее, учитывая закономерности секулярной культуры, фотография и кино все еще пытаются сохранять ауру, пусть и в измененных, т. е. секулярных, формах, или компенсировать ее в тех случаях, когда ее сохранить невозможно. Это особенно заметно в дагерротипии, т. е. в фотографии. Здесь ритуальная функция еще имеет место, отвечая потребности сохранять лица умерших близких и родных людей, вообще предков. Поэтому фотография хотя и способствует угасанию в искусстве сакрального, но, с другой стороны, она своими специфическими средствами старается ее сотворить на новой основе. Что касается кино, то радикальная утрата здесь ауры обернулась возникновением целого института, заменяющего ауру в ее классической форме компенсацией. Таким компенсаторным институтом оказался в кино институт звезд. Актер, который с помощью массовой публики трансформируется в звезду, наделяется сакральными и мифологическими коннотациями.

Последние создают контекст, смысл которого далеко превосходит семантические границы конкретного произведения. Однако, несмотря на необходимость сохранять связь с аурой даже в самых радикальных, т. е. технических, искусствах, тем не менее новые искусства уже не могут соответствовать классической эстетике, и их культовое значение, т. е. ритуальная функция, уступает экспозиционной сущности искусства, соответствующей эпохе массовления.

Смена ритуальной функции экспозиционной как ответ на процесс массовления искусства в современном мире касается в том числе и качественных изменений в его восприятии. Пожалуй, с наибольшей остротой это обстоятельство дает ощутить не столько сам В. Беньямин, сколько его великий соотечественник М. Хайдеггер, касающийся в работе усиления в современном искусстве его экспозиционной сущности. М. Хайдеггер точнее и глубже представляет процесс угасания ауры в связи с расширением выставочной ценности искусства, и под контекстом он понимает уже не просто пространственно-временные особенности бытия произведения, а его сакральный смысл. Чем больше угасает в искусстве его ритуальный смысл, тем очевидней становится развлекательная его функция, соответствующая в секулярной культуре массовым вкусам и потребностям. Так, если иметь в виду пластический комплекс искусств, то оптическая сторона этих искусств, столь разившаяся с эпохи Ренессанс, что так фундаментально



проанализировал Г. Вельфлин, уступает взрыву в современном искусстве феномена тактильности. Позднее этот тезис будет развивать в своих книгах М. Маклюен. Такова логика переломных исторических эпох с присущим им кризисом созерцания и устоявшихся оптических форм.

В такие эпохи классическая живопись утрачивает культивирование принципа созерцательности, что отличает эпохи ее шедевров и включается в процессы массового функционирования с присущим ему культивированием коллективного способа восприятия. С точки зрения этого последнего даже шедевры, созданные великими индивидуальностями, воспринимаются в соответствии с фольклорными стереотипами. Так изменение социальной среды функционирования искусства радикально изменяет и процесс его восприятия.

Однако сколь бы ни углублялся в культуре XX века процесс угасания ауры, история свидетельствует о стремлении искусства ее постоянно воссоздавать, пусть на новой основе. Но расхождение между художественным и сакральным, т. е. между искусством и религией, породило в культуре XX века парадоксальный феномен, который В. Беньямин констатирует. Его исследование заканчивается тезисом о политизации искусства в России и эстетизации политики в Германии. По сути дела, он говорит о воссоздании ауры искусства, его социального смысла, но уже не на религиозной, а на политической основе. Здесь, несомненно, есть смысл, ибо в тоталитарных государствах вместо сакрализации и ритуализации политики, что и стало точкой отправления для восстановления ауры искусства на новой основе.

## I

(...) Производство искусства в принципе всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера — для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи лица с целью наживы. По сравнению с этой деятельностью техническое репродуцирование произведения искусства представляет собой новое явление, которое, пусть и не непрерывно, а разделенными большими временными интервалами рывками, приобретает все большее историческое значение. Греки знали лишь два способа технического воспроизведения произведений искусства: **литье и штамповка**. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными произведениями искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие были уникальны и не поддавались техническому репродуцированию. С появлением гравюры на дереве впервые стала технически репродуцируема графика; прошло еще достаточно долгое время, прежде чем благодаря появлению книгопечатания то же самое стало возможно и для текстов. Те огромные изменения, которые вызвало в литературе книгопечатание, то есть техническая возможность воспроизведения текста, известны. Однако они составляют лишь один частный, хотя и особенно важный случай того явления, которое

рассматривается здесь во всемирно-историческом масштабе. К гравюре на дереве в течение средних веков добавляются гравюра резцом на меди и офорт, а в начале девятнадцатого века — литография.

С появлением литографии репродукционная техника поднимается на принципиально новую ступень. Гораздо более простой способ перевода рисунка на камень, отличающий литографию от вырезания изображения на дереве или его травления на металлической пластинке, впервые дал графике возможность выходить на рынок не только достаточно большими тиражами (как до того), но и ежедневно варьируя изображение. Благодаря литографии графика смогла стать иллюстративной спутницей повседневных событий. Она начала идти в ногу с типографской техникой. В этом отношении литографию уже несколько десятилетий спустя обошла фотография. Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью. Кинооператор фиксирует во время съемок в студии события с той же скоростью, с которой говорит актер. Если литография несла в себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино. К решению задачи технического звуковоспроизведения приступили в конце прошлого века. Эти сходящиеся усилия позволили прогнозировать ситуацию, которую Валери охарактеризовал фразой: «Подобно тому как вода, газ и электричество, повинуюсь почти незаметному движению руки, приходят издалека в наш дом, чтобы служить нам, так и зрительные и звуковые образы будут доставляться нам, появляясь и исчезая по велению незначительного движения, почти что знака» 1. На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности. Для изучения достигнутого уровня нет ничего плодотворнее анализа того, каким образом два характерных для него явления — художественная репродукция и киноискусство — оказывают обратное воздействие на искусство в его традиционной форме.

## II

Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным. Следы физических изменений можно обнаружить только с помощью химического или физического анализа, который не может быть применен к репродукции; что же касается следов

второго рода, то они являются предметом традиции, в изучении которой за исходную точку следует принимать место нахождения оригинала.

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственно свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания пятнадцатого века, может быть полезно для определения ее подлинности. Все, что связано с подлинностью, недоступно технической — и, разумеется, не только технической — репродукции. Но если по отношению к ручной репродукции — которая квалифицируется в этом случае как подделка — подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина тому двоякая. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии высветить такие оптические аспекты оригинала, которые доступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому глазу, или может с помощью определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И, к тому же, — и это во-вторых — она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде грампластины. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качества произведения — в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности.

Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи. То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А

позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней.

Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия. Это явление наиболее очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше рас ширяет свою сферу. И когда Абель Ганс в 1927 году с энтузиазмом восклицал: «Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино...

Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей»<sup>2</sup>, он — очевидно, сам того не сознавая, — приглашал к массовой ликвидации.

### III

В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека. Способ и образ организации чувственного восприятия человека — средства, которыми оно обеспечивается — обусловлены не только природными, но и историческими факторами. Эпоха великого переселения народов, в которую возникла позднеримская художественная индустрия и миниатюры венской книги Бытия, породила не только иное, нежели в античности, искусство, но и иное восприятие. Ученым венской школы Риглю и Викхофу, сдвинувшим махину классической традиции, под которой было погребено это искусство, впервые пришла в голову мысль воссоздать по нему структуру восприятия человека того времени. Как ни велико было значение их исследований, ограниченность их заключалась в том, что ученые посчитали достаточным выявить формальные черты, характерные для восприятия в позднеримскую эпоху. Они не пытались — и, возможно, не могли считать это возможным — показать общественные преобразования, которые нашли выражение в этом изменении восприятия. Что же касается современности, то здесь условия для подобного открытия более благоприятны. И если изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут быть поняты как распад ауры, то существует возможность выявления общественных условий этого процесса.

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, — это значит вдыхать ауру этих гор,

этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: страстное стремление «приблизить» к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс, как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции.

Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее — отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции.

Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры — характерная черта восприятия, чей «вкус к однотипному в мире» усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность — процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

Единственность произведения искусства тождественна его впаянности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция — явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Например, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура.

Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения.

Иными словами: уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал. Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма)

искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о *l'art pour l'art*, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-таки негативная теология в образе идеи «чистого» искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы. (В поэзии этой позиции первым достиг Малларме.) Выявить эти связи для рассмотрения произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости совершенно необходимо. Поскольку они подготавливают к пониманию положения, имеющего решающий характер: техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале.

Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость. Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преображается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.

## V

В восприятии произведений искусства возможны различные акценты, среди которых выделяются два полюса. Один из этих акцентов приходится на произведение искусства, другой — на его экспозиционную ценность. Деятельность художника начинается с произведений, состоящих на службе культа. Для этих произведений, как можно предположить, важнее, чтобы они имелись в наличии, чем то, чтобы их видели. Лось, которого человек каменного века изображал на стенах своей пещеры, был магическим инструментом. Хотя он и доступен для взора его соплеменников, однако в первую очередь он предназначен для духов. Культурная ценность как таковая прямо-таки принуждает, как это представляется сегодня, скрывать произведение искусства: некоторые статуи античных божеств находились в святилище и были доступны только жрецу, некоторые изображения богородицы остаются почти весь год занавешенными, некоторые скульптурные изображения средневековых соборов не видны наблюдателю, находящемуся на земле.

С высвобождением отдельных видов художественной практики из лона ритуала растут возможности выставлять ее результаты на публике. Экспозиционные возможности портретного бюста, который можно располагать в разных местах, гораздо больше, чем у статуи божества, которая должна находиться внутри храма. Экспозиционные возможности станковой живописи больше, чем у мозаики и фрески, которые ей предшествовали. И если экспозиционные возможности мессы в принципе не ниже, чем у симфонии, то все же симфония возникла в тот момент, когда ее экспозиционные возможности представлялись более перспективными, чем у мессы.

С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его полюсов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был, так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей. Во всяком случае ясно, что в настоящее время фотография, а затем кино дают наиболее значимые сведения для понимания ситуации.

## VI

С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть.

Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже, в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков. С полным правом о нем говорили, что он снимал их, словно место преступления. Ведь и место преступления безлюдно. Его снимают ради улики. У Атже фотографические снимки начинают превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории. В этом заключается их скрытое политическое значение. Они уже требуют восприятия в определенном смысле.

Свободно скользящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели — как его найти — тут же выставляют ему иллюстрированы егазеты. Верные или ошибочные — все равно. В них впервые стали обязательными тексты к фотографиям.

И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих.

## VII

Спор, который вели на протяжении девятнадцатого века живопись и фотография об эстетической ценности своих произведений, производит сегодня впечатление путанного и уводящего от сути дела. Это, однако, не отрицает его значения, скорее подчеркивает его. В действительности этот спор был выражением всемирно-исторического переворота, что, однако, не осознавала ни одна из сторон. В то время как эпоха технической воспроизводимости лишила искусство его культового основания, навсегда развеялась иллюзия его автономии. Однако изменение функции искусства, которое тем самым было задано, выпало из поля зрения столетия. Да и двадцатому столетию, пережившему развитие кино, оно долго не давалось.

Если до того впустую потратили немало умственных сил, пытаюсь решить вопрос, является ли фотография искусством — не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства, — то вскоре теоретики кино подхватили ту же поспешно вызванную дилемму. Однако трудности, которые создала для традиционной эстетики фотография, были детской забавой по сравнению с теми, что приготовило ей кино. Отсюда слепая насильственность, характерная для зарождающейся теории кино. Так, Абель Ганс сравнивает кино с иероглифами: «И вот мы снова оказались, в результате чрезвычайно странного возвращения к тому, что уже однажды было, на уровне самовыражения древних египтян... Язык изображений еще не достиг своей зрелости, потому что наши глаза еще не привыкли к нему. Нет еще достаточного уважения, достаточного культового почтения к тому, что он высказывает»<sup>3</sup>. Или слова Северин-Марса: «Какому из искусств была уготована мечта... которая могла бы быть так поэтична и реальна одновременно! С этой точки зрения кино является ни с чем не сравнимым средством выражения, находится в атмосфере которого достойны лишь лица самого благородного образа мыслей в наиболее таинственные моменты их наивысшего совершенства»<sup>4</sup>. А Александр Арну прямо завершает свою фантазию о немом кино вопросом: «Не сводятся ли все смелые описания, которыми мы воспользовались, к дефиниции молитвы?»<sup>5</sup> Чрезвычайно поучительно наблюдать, как стремление записать кино в «искусство» вынуждает этих теоретиков с несравненной бесцеремонностью приписывать ему культовые элементы. И это при том, что в то время, когда публиковались эти рассуждения, уже существовали такие фильмы, как «Парижанка» и «Золотая лихорадка». Это не мешает Абелью Гансу пользоваться сравнением с иероглифами, а Северин-Марс говорит о кино так, как можно было бы говорить о картинах Фра Анжелико. Характерно, что еще и сегодня особенно реакционные авторы ведут поиски значения кино в том же направлении, и если не прямо в сакральном, то по крайней мере в сверхъестественном. Верфель констатирует по поводу экранизации «Сна в летнюю ночь» Рейнхардтом, что до сих пор стерильное копирование внешнего мира с улицами, помещениями, вокзалами, ресторанами, автомобилями и пляжами как раз и было несомненным препятствием на пути кино в царство искусства. «Кино еще не уловило свое-



го истинного смысла, своих возможностей... Они заключаются в его уникальной способности выражать волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью»<sup>6</sup>.

### **VIII**

Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура. Следствие этого двоякое. Аппаратура, представляющая публике игру киноактера, не обязана фиксировать эту игру во всей ее полноте. Под руководством оператора она постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из полученного материала, образует готовый смонтированный фильм. Он включает определенное количество движений, которые должны быть опознаны как движения камеры — не говоря уже об особых ее положениях, как, например, крупный план. Таким образом, действия киноактера проходят через ряд оптических тестов. Это первое следствие того обстоятельства, что работа актера в кино опосредуется аппаратурой. Второе следствие обусловлено тем, что киноактер, поскольку он не сам осуществляет контакт с публикой, теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики. Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует. Это не та позиция, для которой значимы культовые ценности.

### **XII**

Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину. Для прогрессивного отношения характерно при этом тесное сплетение зрительского удовольствия, сопереживания с позицией экспертной оценки. Такое сплетение представляет собой важный социальный симптом. Чем сильнее утрата социального значения какого-либо искусства, тем больше — как это ясно на примере живописи — расходятся в публике критическая и гедонистическая установка. Привычное потребляется без всякой критики, действительно новое критикуется с отвращением. В кино критическая и гедонистическая установка совпадают. При этом решающим является следующее обстоятельство: в кино как нигде более реакция отдельного человека — сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики — оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию. А проявление этой реакции оказывается одновременно ее самоконтролем. И в этом случае сравнение с живописью оказывается полезным. Картина всегда несла в себе подчеркнутое требование рассмотрения одними ли только несколькими зрителями.

Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в девятнадцатом веке, -ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание.

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино. И хотя это обстоятельство в принципе не дает особых оснований для выводов относительно социальной роли живописи, однако в настоящий момент оно оказывается серьезным тягчающим обстоятельством, так как живопись в силу особых обстоятельств и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами. В средневековых церквях и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической репродуцируемости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого восприятия. Следовательно, та же публика, которая прогрессивным образом реагирует на гротескный фильм, с необходимостью превращается в реакционную перед картинами сюрреалистов.

### **XIII**

Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир. Взгляд на психологию актерского творчества открыл тестирующие возможности киноаппаратуры. Взгляд на психоанализ показывает ее с другой стороны. Кино действительно обогатило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась скорее всего незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была скорее исключением. После появления «Психопатологии обыденной жизни» положение изменилось. Эта работа выделила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино вызвало во всем спектре оптического восприятия, а теперь и акустического, сходное углубление апперцепции. Не более как обратной стороной этого обстоятельства оказывается тот факт, что создаваемое кино изображение поддается более точному и гораздо более многоаспектному анализу, чем изображение на картине и представление на сцене. По сравнению с живописью это несравненно более точная характеристика ситуации, благодаря чему киноизображение поддается более детальному анализу. В сравнении со сценическим представлением углубление анализа обусловлено большей возможностью вычленения отде-

льных элементов. Это обстоятельство способствует — и в этом его главное значение — взаимному проникновению искусства и науки.

И в самом деле, трудно сказать о действии, которое может быть точно — подобно мускулу на теле — вычленено из определенной ситуации, чем оно больше завораживает: артистическим блеском или же возможностью научной интерпретации. Одна из наиболее революционных функций кино будет состоять в том, что оно позволит увидеть тождество художественного и научного использования фотографии, которые до того по большей части существовали раздельно.

С одной стороны кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности!

Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время. И подобно тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что «и так» можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, «производящие впечатление замедления быстрых движений, а движений, своеобразно скользящих, парящих, неземных». 7 В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определено ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного.

С древнейших времен одной из важнейших задач искусства было порождение потребности, для полного удовлетворения которой время еще не пришло. В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т. е. в новой форме искусства. Возникающие подобным образом, в особенности в так называемые периоды декаданса, экстравагантные и неудобоваримые проявления искусства в действительности берут свое начало из его богатейшего исторического энергетического центра. Последним скопищем подобных варваризмов был дадаизм. Лишь сейчас становится ясным его движущее начало: дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые сегодня публика ищет в кино.

Каждое принципиально новое, пионерское действие, рождающее потребность, заходит слишком далеко. Дадаизм делает это в той степени, что жертвует рыночными ценностями, которые свойственны кино в столь высокой мере, ради более значимых целеполаганий — которые он, разумеется, не осознает так, как это описано здесь. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения — это «словесный салат», содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговицы и проездные билеты.

Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции. Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена или стихотворению Рильке, времени на то, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения.

Проявления дадаизма в искусстве и в самом деле были сильным развлечением, поскольку превращали произведение искусства в центр скандала. Оно должно было соответствовать прежде всего одному требованию: вызывать общественное раздражение. Из манящей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства. Тем самым оно способствовало возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает

зрителя к созерцанию; передним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям.

Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился. Он не поддается фиксации. Дюамель, ненавидящий кино и ничего не понявший в его значении, но кое-что в его структуре, характеризует это обстоятельство так: «Я больше не могу думать о том, о чем хочу. Место моих мыслей заняли движущиеся образы»<sup>8</sup>. Действительно, цепь ассоциаций зрителя этих образов тут же прерывается их изменением. На этом основывается шоковое воздействие кино, которое, как и всякое шоковое воздействие, требует для преодоления еще более высокой степени присутствия духа. В силу своей технической структуры кино высвободило физическое шоковое воздействие, которое дадаизм еще словно упаковывал в моральное, из этой обертки.

## XV

Массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе. Однако было немало тех, кто страстно следовал именно этой внешней стороне предмета. Наиболее радикальным среди них был Дюамель. В чем он прежде всего упрекает кино, так это в форме участия, которое оно пробуждает в массах. Он называет кино «временепрепровождением для илотов, развлечением для необразованных, жалких, изнуренных трудом созданий, снедаемых заботами... зрелищем, не требующим никакой концентрации, не предполагающим никаких умственных способностей... не зажигающим в сердцах никакого света и не пробуждающим никаких других надежд кроме смешной надежды однажды стать «звездой» в Лос Анджелесе»<sup>9</sup>. Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. — Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства возникли и ушли в небытие. Трагедия возникает у греков и исчезает вместе с ними, возрождаясь столетия спустя только в своих

«правилах». Эпос, истоки которого находятся в юности народов, угасает в Европе с концом Ренессанса. Станковая живопись была порождением Средневековья, и ничто не гарантирует ей постоянного существования. Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к производству искусства.

Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внимание, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. Ибо задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.

Привыкнуть может и несобранный. Более того: способность решения некоторых задач в расслабленном состоянии как раз и доказывает, что их решение стало привычкой. Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия. Поскольку единичный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных задач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы. Сегодня оно делает это в кино. Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино. Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным.

(Перевод С.А. Ромашко)

### **Примечания**

1. Paul Valery. *Pieces sur l'art*. Paris. P. 105 («La conquete de l'ubiquite»).
2. Abel Gance. *Le temps de l'image est venue*, in: *L'art cinematographique II*. Paris, 1927. P. 94–96.
3. Abel Gance, I. с. P. 100–101.
4. cit. Abel Gance, I. с. P. 100.
5. Alexandre Arnoux: *Cinema*. Paris, 1929. P. 28.

6. Franz Werfel. Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. „Neues Wiener Journal«, cit. Lu, 15 novembre 1935.
7. Rudolf Arnheim. Film als Kunst. Berlin, 1932. S. 138.
8. Georges Dulamel. Scenes de la vie future. 2e ed., Paris, 1930. P. 52.
9. Dulamel. S. 58. \_\_

## Тема 9: Эстетика постмодерну (2 год.)

*Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн?// эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мизунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.320-334*

Лиотар Жан-Франсуа (1924–1998) – французский постфрейдист, одним из первых поставивший проблему корреляции постмодернизма и постнеклассической науки. В своей книге «Состояние постмодерна. Доклад о знании» (1979) он выдвинул гипотезу об изменении статуса познания в контексте постмодернистской культуры индустриального общества. Научный, философский, эстетический, художественный постмодернизм связывается им с неверием в метаповествование, кризисом метафизики и универсализма. Темы энтропии, разногласия, плюрализма, прагматизма языковой игры вытеснили «великие рассказы» о диалектике, просвещении, антропологии, герменевтике, структурализме, истине, свободе, справедливости и т. д. Прогресс современной науки превратил цель, функции, героев классической и модернистской философии истории в языковые элементы, прагматически ценности антииерархической, дробной, терпимой постмодернистской культуры с ее утонченной чувствительностью к гетерогенности объектов. Специфика состояния постмодерна заключается в разочаровании в недавнем идеале научности, связанном с оптимизацией систем, их мощью и эффективностью. Соотнесение научных открытий с вопросами этики и политики высветило опасность превращения нового знания в информационный товар – источник наживы и инструмент власти. В этой связи критериальные оценки истинности и объективности научного познания дополняются ценностно-целевыми установками не только на эффективность, но и на справедливость, гуманность, красоту.

Введение эстетического критерия оценки постнеклассического знания побудило Лиотара сконцентрировать внимание на ряде новых для философии науки тем: проблемное поле – легитимация знания в информационном обществе; метод – языковые игры; природа социальных связей – современные альтернативы и постмодернистские перспективы; прагматизм научного знания и его повествовательные функции. Научное знание рассматривается как своего рода речь – объект исследования лингвистики, теории коммуникации, кибернетики, машинного перевода. Признаком постмодернистской ситуации является отсутствие как универсального повествовательного метаязыка, так и традиционной легитимации знания. Особенно бурно этот процесс идет в эстетике. Постмодернистская эстетика отличается многообразием правил языковых игр, их экспериментальностью, машинностью, антидидактичностью: корень



превращается в корневище, нить – в ткань, искусство – в лабиринт. Правила эстетических игр меняются под воздействием компьютерных технологий.

Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет как эру воображения и экспериментов, время сатиры. Солидаризируясь с Адорно и Джойсом, он провозглашает единственно великим искусством пиротехнику – «бесполезное сжигание энергии радости». Подобно пиротехнике, кино и живопись производят настоящие, то есть бесполезные, видимости – результаты беспорядочных пульсаций, чья главная характеристика – интенсивность наслаждения. Если в архаических и восточных обществах неизобразительное абстрактное искусство (песни, танцы, татуировка) не препятствовало истечению либидозной энергии, то беды современной культуры порождены отсутствием кода либидо, торможением либидозных пульсаций. Цель современного художественного и научного творчества – разрушение внешних и внутренних границ в искусстве и науке, свидетельствующее о высвобождении либидо.

В книге «О пульсационных механизмах» (1980) Лиотар определяет искусство как универсальный трансформатор либидозной энергии, подчиняющийся единственному правилу – интенсивности воздействия либидозных потоков. Ядром его «аффирмативной либидозной экономической эстетики» – прикладного психоанализа искусства – является метафизика желаний и пульсаций, побуждающая

исследовать функционирование механизмов влечения применительно к литературе, живописи, музыке, театру, кино и другим видам искусства. Критикуя Фрейда за приверженность изобразительности, удовлетворяющей сексуальные влечения путем символического замещения, он видит задачу постмодернистского искусства в методическом раскрытии логики функционирования либидозных механизмов, логики их системы. Для этой системы характерны мутации бесхозных желаний. Искусство для Лиотара – это превращение энергии в другие формы, но механизмы такого превращения не являются социальными либо психическими. Так, в живописи либидо подключается к цвету, образуя механизм трансформации своей энергии путем покрывания холста краской, ногтей – лаком, губ – помадой и т. д. Если подключить либидо к языку, произойдет превращение либидозной энергии в аффекты, душевные и телесные движения, порождающие, в свою очередь, войны, бунты и т. п.

Применение прикладного психоанализа к постмодернистской живописи приводит к заключению о приоритете беспорядка, свидетельствующему о том, что живописец стремится заменить недостижимую природу, непостижимую действительность преобразенными объектами своего желания. Современный театр видится Лиотару застывшим созвездием либидозных аффектов, слепком их мощи и интенсивности. Театр должен извлекать высочайшую энергию из анонимных потоков желания, изливая ее в зал, за кулисы, вне театрального здания. Подобное извержение трансформированной либидозной энергии должно привести к

Рождению энергетического театра, первые наброски которого Лиотар усматривает в опытах театрального постмодерна. «Акино» будущего, по его мнению, располагается на двух полюсах кино, понятого как графика движений в сферах неподвижности и подвижности. Наиболее перспективна для искусства неподвижность, так как гнев, ярость, изумление, ненависть, наслаждение, любая интенсивность – это движение на месте. Идеальным подобием интенсивнейшего фантазма является живая картина. Последняя, отождествляемая с эротическим объектом, пребывает в покое, субъект же – зритель – перевозбужден. Но его наслаждение бесплодно, либидозный потенциал сгорает зря, происходит «пиротехнический» эстетический эффект.

Лиотар считает постмодернизм частью модернизма, спрятанной в нем («Постмодернизм для детей», 1986). В условиях кризиса гуманизма и традиционных эстетических ценностей (прекрасного, возвышенного, гениального, идеального) мобильная постмодернистская часть вышла на первый план и обновила модернизм плюрализмом форм и технических приемов, сближением с массовой культурой.

### **Запрос**

Мы переживаем момент расслабления — я говорю о цвете времени. Все настаивают, чтобы мы покончили с экспериментаторством в искусстве и не только в нем. Я читал одного историка искусства, проповедующего реализм и борющегося за приход новой субъективности. Я читал одного критика, распространяющего его и продающего «Трансавангардизм» на художественных рынках.

Я читал, что под предлогом постмодернизма архитекторы избавляются от проекта Баухауса, выплескивая ребенка экспериментаторства вместе с водой функционализма. Я читал, что один новый философ открыл то, что он странно называет иудеохристианством, благодаря которому хочет положить конец безбожию, будто бы воцарившемуся благодаря нам. Я читал в одном французском еженедельнике о недовольстве «Тысячей тарелок» — ведь хотелось бы хоть немного смысла, особенно при чтении философской книги. Я прочел у одного известного историка, что писатели и мыслители авангарда 60—70-х годов развязали террор языкового употребления, что нужно восстановить условия плодотворных дебатов, навязывая интеллектуалам новый способ речи— свойственный историкам. Я читал одного молодого бельгийского лингвистического философа, жалующегося, что континентальная мысль, отве чая на вызов говорящих машин, спихнула на них, по его мнению, заботу о реальности, подменив референциальную парадигму адлингвистической (речь о речи, говорят о словах, пишут о написанном, интертекстуальность); он предполагает, что теперь необходимо восстановить прочную укорененность языка в референте. Я читал талантливого театроведа, считающего постмодернизм с его играми и фантазиями легковесным на весах власти, особенно когда встревоженное общественное мнение подталкивает ее к политике тоталитарной бдительности в связи с угрозой ядерной войны.

Я читал уважаемого мыслителя, защищающего модернизм от тех, кого он называет неоконсерваторами. По его мнению, последние хотят под знаменем постмодернизма освободиться от незаконченного модернистского проекта эпохи Просвещения.

Послушать его, так даже такие последние сторонники Просвещения, как Поппер и Адорно, смогли защитить этот проект лишь в отдельных сферах жизни — политической для автора «Открытого общества» и художественной для творца «Эстетической теории».

Юрген Хабермас (ты же узнал его) полагает, что если модернизм и потерпел неудачу, то повлек за собой раскол целостной жизни на независимые специальности, находящиеся в узкой компетенции экспертов, тогда как конкретный индивид переживает «десублимированный смысл» и «деструктурированную форму» не как освобождение, но как ту страшную скуку, которую описал Бодлер более века назад.

Как заметил Альбрехт Веллмер, средством против раздробления культуры и ее отделения от жизни может быть, по мнению философа, лишь «изменение статуса эстетического опыта, не выходящего более в первую очередь в суждения вкуса», но «при меняющемся для исследования исторической ситуации жизни», то есть «когда его связывают с проблемами существования».

Ведь этот опыт «входит в языковую игру, не принадлежащую более эстетической критике», вмешивается «в когнитивные действия и нормативные ожидания», «меняет способ, которым эти раз личные моменты отсылаются друг к другу». В общем, Хабермас требует, чтобы искусство и связанный с ним опыт перекинули мост через пропасть, отделяющую речь от знания, этику от политики, проложив, таким образом, путь единству опыта. Моя задача — узнать, о каком роде единства мечтает Хабермас. Состоит ли цель модернистского проекта в построении социокультурного единства, внутри которого все элементы повседневной жизни и мышления заняли бы свое место, как в органическом целом? Или же путь, который нужно пробить между гетерогенными языковыми играми познания, этики, политики — другого, отличного от них порядка? И если да, то как же осуществить на его основе эффективный синтез?

Первая гипотеза в гегелевском духе не подвергает сомнению понятие диалектически обобщенного опыта; вторая ближе по духу к «Критике способности суждения», но как и после дня, должна подвергнуться серьезному переосмыслению, перед писанному постмодернизмом просветительской мысли, — речь идет об идее всеобщего конца истории и концепции субъекта. Именно такую критику предприняли не только Витгенштейн и Адорно, но и некоторые мыслители, не только французы, котрым профессор Хабермас не оказал чести своим чтением, но по крайней мере избавил от плохой отметки за неоконсерватизм.

### **Реализм**

Не все запросы, о которых я рассказывал тебе вначале, равны ценны. Они могут даже противоречить друг другу. Некоторые сделаны во имя

постмодернизма, другие — чтобы бороться с ним. Требования подать сюда референт (и объективную действительность), или смысл (и правдоподобную трансцендентность), или отправителя (и субъективную экспрессивность), или коммуникационный консенсус (и всеобщий код общения, например, в жанре исторической речи) вовсе не равнозначны. Но в многообразных предложениях приостановить художественные эксперименты заключен общий призыв к порядку, стремление к единству, идентичности, безопасности, популярности (в смысле *Oeffentlichkeit*\* — «найти публику»). Нужно вернуть художников и писателей в лоно сообщества, или, по крайней мере, если счи тать последнее больным, то возложить на них ответственность за его излечение.

Существует неопровержимый признак столь общего настроения: для всех этих авторов нет ничего более срочного, чем лик видировать наследие авангарда. Вот как нейметя так называемому «трансавангардизму». Ответы, данные одним итальянским критиком критикам французским, не оставляют никакого со мнения на этот счет. Перемешивая различные течения авангарда, художник и критик более уверены в их уничтожении, чем при атаке в лоб. Ведь они могут выдать самый циничный эклек тизм за преодоление одностороннего, в общем, характера пре дыдущих поисков. Открыто поворачиваясь к ним спиной, они стали бы посмешищем неоакадемизма. Но в буржуазную эпоху Салоны и Академии смогли исполнить ритуал очищения и при судить призы за хорошее художественное и литературное поведе ние под предлогом реализма. Однако капитализм сам по себе обладает такой силой дереализации привычных объектов, ролей и институтов общественной жизни, что так называемые «реали стические» изображения могут напоминать о действительности лишь в ностальгическом или издевательском ключе, как о пово де скорее страдания, чем удовлетворения. Классицизма, кажет ся, не может быть в мире, где реальность столь дестабилизиро вана, что побуждает не к опыту, но к зондированию и эксперименту. Эта тема знакома читателям Вальтера Беньямина. Но нужно точно осознать ее значение. Фотография не была внешним вызовом живописи, а кинопроизводство — повествовательной литературе. Первая завершала некоторые аспекты программы упорядочениявидимого, выработанной Кватроченто, второе позволяло диахроническиз авершить органические целостнос ти, являвшиеся идеалом великих романов воспитания, начиная с XVIII века. Замена руки и ремесла механикой и индустрией не была катастрофой сама по себе, если только не считать сущно стью искусства выражение личной гениальности, обслуживаю щее кустарную компе- тентность элиты.

Вызов же состоял в основном в том, что фото- и киноприемы могли лучше, быстрее, достигая в тысячу раз более многочисленной аудитории, чем живописный или литературный реализм, осуществить цель, предписанную реализму академизмом: предохранить умы от сомнений. По сравнению с живописью и романом промышленные фотография и кино могут лучше ста-

билизировать референт, организовать его с точки зрения узнаваемого смысла, подобрать синтаксис и лексику, позволяющие адресату быстро расшифровать образы и кадры и, следовательно, легко достигнуть осознания собственной идентичности и одобрения других, так как структуры образов и кадров образуют общий коммуникативный код. Так множатся эффекты реальности или, если хотите, фантазмы реализма.

Не желая в свою очередь превратиться в болельщиков или минеров существующего, художник и романист должны отказаться от этих терапевтических функций. Им следует вопрощать законы искусства живописи или рассказа, которые они учили или получили от предшественников. Вскоре они покажутся им средствами обмана, соблазна или успокоения, не позволяющими быть «правдивыми». Общее имя литературы или живописи скрывает беспрецедентный раскол. Те, кто отказываются от пересмотра правил искусства, делают карьеру массового конформизма, коммуницируя посредством «верных правил» эндемическую жажду реальности с удовлетворяющими ее объектами и ситуациями. В этих целях использует фотографию и кино порнография. Она становится всеобщей моделью живописного и повествовательного искусства, не принявшего вызов масс-медиа.

Что же касается художников и писателей, согласных подвергнуть сомнению правила изобразительных и повествовательных искусств и поделиться сомнениями, распространяя свои произведения, то они обречены на недоверие любителей правды и идентичности и оказываются без гарантированной аудитории. Таким образом, можно отнести на счет диалектики авангарда тот вызов, который промышленный реализм масс-медиа бросает искусству живописи и повествования. Дюшановский реди-мейд лишь с пародийной активностью подчеркивает постоянный процесс отказа от ремесла живописца, художника вообще. Как про ницательно заметил Тьерри де Дюв, эстетический вопрос модернизма заключается не в том, что прекрасно, но в том, что художественно реализм, чье единственное определение заключается в том, что он уклоняется от вопроса о действительности, имплицитной в реальности искусства, всегда находится где-то между академизмом и кичем. Когда власть зовется партией, реализм со своим неоклассическим дополнением торжествует над экспериментальным авангардом, диффамируя и запрещая его. Но нужно еще, чтобы «хорошие» образы, «правильные» рассказы, верные формы, поощряемые, отбираемые и распространяемые партией, нашли публику, нуждающуюся в них как в верном средстве от депрессии и тоски, которую она испытывает. Запрос на реальность, то есть единство, простоту, коммуникабельность и т.д. не обладал одинаковой интенсивностью и длительностью у немецкой публики межвоенного периода и послереволюционной русской публики: из этого следует заключение о различии между нацистским и сталинским реализмом.

Но в целом наступление на художественные эксперименты, исходящее из политических инстанций, сугубо реакционно: эстетическое суждение

касается лишь соответствия того или иного произведения установленным правилам прекрасного.

Поэтический академизм не заботится о том, чтобы произведение искусства стало художественным объектом, который найдет любителей; вместо этого он вырабатывает и навязывает априорные критерии «прекрасного», сразу и навсегда отбирающие произведения и публику. Таким образом, применение категорий в эстетическом суждении обладает той же природой, что в суждении познания. Говоря словами Канта, оба эти суждения являются детерминирующими: сначала выражение «хорошо сформировалось» в способности суждения, в опыте, затем обращаются лишь к «казусам», которые можно подвести под это выражение.

Когда власть зовется капиталом, а не партией, «трансавангардистское» или «постмодернистское» решение в духе Дженкса подходит больше, чем антимодернистское. Эkleктизм — нулевой градус современной общей культуры: слушают рэг, смотрят вестерн, едят в Макдоналдсе днем и местные блюда — вечером, душатся парижскими духами в Токио, в Гонконге, одеваются в стиле ретро, знание — повод для телевизионных игр. Для эkleктических произведений публику найти легко. Подстраиваясь под кич, искусство льстит беспорядку во «вкусах» любителя. Художник, галерист, критик и публика уговариваются по любому поводу, наступил час расслабления. Но реализм всякой всячины — это реализм денег: в отсутствие эстетических критериев остается возможность судить о ценности произведений по приносимому ими доходу. Такой реализм приспособливается ко всем тенденциям, подобно тому, как капитал — к любым «потребностям», лишь бы тенденции и потребности обладали покупательной способностью. Что же до вкуса, то нет нужды в деликатности, когда спекулируешь или развлекаешься.

Художественный и литературный поиск подвойной угрозой — сначала «культурной политики», затем художественного и книжного рынка. По обоим каналам поступает совет поставлять произведения, связанные прежде всего с темами, находящимися перед глазами той публики, для которой они предназначены, сделанные таким образом («крепко сбитые»), чтобы публика узнала происходящее, поняла его смысл, со знанием дела одобрила или осудила и даже, если удастся, смогла найти некоторое утешение в одобренном.

### **Возвышенное и авангард**

Данная мною интерпретация связей механических и промышленных искусств с изящными искусствами и литературой по-своему удовлетворительна, но, согласись, она отмечена узким социологизмом и историцизмом, то есть односторонна. Учитывая сомнения Бенямина и Адорно, напомним, что по отношению к действительности наука и индустрия вызывают не меньше сомнений, чем литература и искусство. Придерживаться противоположного означало бы чересчур гуманистично представлять себе мифистофелевское функционирование науки и технологии. Сегодня невозможно отрицать преобладание технонауки, то есть массовое подчинение

когнитивных суждений целям наилучшего исполнения, или техническому критерию. Но механическое и индустриальное, особенно когда они вторгаются в традиционно принадлежащее художнику поле, несут с со бой, кроме властных эффектов, и многое другое. Вещи и мысли, являющиеся результатом научного знания и капиталистической экономики, способствуют распространению одного из тех пра вил, которому подчиняются: существует лишь реальность, зас видетельствованная консенсусом между партнерами по знани ям и обязательствам.

Это правило немаловажно. Оно является результатом влия ния на научную и управленческую политику, своего рода бегства от действительности вопреки метафизическим, религиозным, политическим убеждениям разума на ее счет. Такой уход необходим для рождения науки и капитализма. Нет физики без сомнения в аристотелевской теории движения, индустрии — без опровержения корпоративизма, меркантилизма и физиократии.

Модернизм, когда бы он ни возник, не может не поко лебать веру, обнаруживая в действительности недостаток действитель ности, ассоциирующийся с изобретением иных реальностей.

Что означает этот «недостаток действительности», если ос вободить его от узко историцистской интерпретации? Конечно Лиотар Ж.-Ф. же, это выражение родственно тому, что Ницше называл нигилизмом. Однако я усматриваю его гораздо более раннюю по отношению к ницшеанскому перспективизму модуляцию в кантовской теме возвышенного. Итак, я полагаю, что пружина искусства модернизма (в том числе литературы) и логика аван гарда с его аксиомами заключены в эстетике возвышенного.

Возвышенное чувство, являющееся также чувством возвышенного, является, по Канту, сильным и двусмысленным аффектом: оно несет удовольствие и страдание одновременно. Более того: удовольствие возникает из страдания. Согласно традиции философии субъекта, идущей от Августина и Декарта (Кант ее радикально не пересматривает), это противоречие, ко торое коекто назвал бы неврозом или мазохизмом, развивается в качестве конфликта между способностями субъекта, способ ностью понимать и «представлять» нечто. Познание возможно, если понятна посылка и если «соответствующие» ей «казусы» извлекаются из опыта. Прекрасное возможно, если в связи с «казусом» (произведение искусства), данным чувству без всякой концептуальной детерминации, чувствоудовольствия, порожд даемопроизведением и не зависящее от какого-либо интереса, ведет к основополагающему универсальному консенсусу (кото рый, быть может, никогда не будет достигнут).

Таким образом, вкус свидетельствует о том, что способность понимать и представлять объект, соответствующий понятию, неопределенное согласие без правил, порождающее суждение, которое Кант называет рефлексивным, может переживаться как удовольствие. Возвышенное – другое чувство. Оно возникает, напротив, когда не хватает воображения, чтобы представить себе

объект, хотя бы в принципе соответствующий понятию. У нас есть Идея мира (целостность существующего), но мы не можем привести какой-либо пример. У нас есть Идея простого (неде лимого), но мы не можем проиллюстрировать ее чувственным объектом, казусом. Мы можем мыслить абсолютно великое, абсолютно мощное, но любая демонстрация объекта, предназначенного для «показа» этого величия или мощи, кажется нам до боли недостаточной. Таковы Идеи, которые невозможно продемонстрировать, они не позволяют познать действительность (опыт), исключают свободный союз способностей, порождаящий чувство прекрасного, препятствуют формированию и утверждению вкуса. Их можно назвать непредставимыми.

Я называю модернистским искусство, посвящающее, говоря словами Дидро, свою «мелкую технику» представлению существования непредставимого. Показать существование того, что можно понять, но нельзя ни увидеть, ни показать: такова цель модернистской живописи. Но как показать, что есть что-то, чего нельзя увидеть? Сам Кант указывает путь, говоря о бесформенном, отсутствии формы как возможном признаке непредставимого. Он говорит также о пустой абстракции, переживаемой воображением в поисках изображения бесконечного, его негативного изображения. Он цитирует «Не сотвори себе кумира» как наиболее возвышенный пассаж из Библии, в том смысле, что он запрещает любое изображение абсолюта. Это наблюдение и без особых дополнений намечает эстетику возвышенной живописи: конечно, в качестве живописи она «представит» не что, но негативно, избегая фигуративности или репрезентации, она будет «белой» как квадрат Малевича, будет показывать, лишь запрещая видеть, доставит удовольствие, причиняя боль. В этих инструкциях мы узнаем аксиомы живописного авангарда в той мере, в какой он намекает на непредставимое посредством видимых представлений. Системы причин, во имя которых или посредством которых поддерживалась или оправдывалась эта задача, заслуживают большего внимания, но они формируются исходя лишь из признания возвышенного ради его легитимации, то есть маскировки. Они необъяснимы вне несоизмеримости действительности и понятия, заключенного в кантовской философии возвышенного.

Я не намерен здесь детально анализировать, каким образом различные течения авангарда как бы унизили и дисквалифицировали реальность, прощупывая, какие живописные техники позволяют верить в нее. Колорит, рисунок, смешение красок, линейная перспектива, качество холста и инструментов, «фак тура», развеска, музей: авангард не уставал изгонять те ухищрения представления, которые позволяют подчинить мысль взгляду, отвлекая ее от недемонстрируемого. Если Хабермас, как и Маркузе, воспринимает эту работу дереализации как один из аспектов «десублимации» (репрессивной), характеризующей авангард, значит, он путает кантовское возвышенное с фрейдовской сублимацией, а эстетика осталась для него эстетикой прекрасного.



## Постмодерн

Что же такое постмодерн? Какое место он занимает или не занимает среди головокружительных вопросов по поводу правил изображения и рассказа? Конечно же, он является частью модернизма. Все, вошедшее в обиход, даже вчера, подозрительно (*modo, modo* писал Петроний). Какое пространство критикует Сезанн? Импрессионистское. Какой объект Пикассо и Брак? Сезанновский. С какой предпосылкой порывает Дюшан в 1912 г.? Что нужно создавать картину, пусть даже кубистскую. А Бюрен ставит под сомнение другую предпосылку, оставшуюся, по его мнению, нетронутой в творчестве Дюшана: место презентации произведения. Удивительное ускорение, «поколения» набегает друг на друга. Произведение может стать модернистским, лишь побыв постмодернистским. Понятый таким образом постмодернизм — не конец модернизма, но состояние его рождения, и это состояние постоянно.

Но я не хочу ограничиваться таким несколько механическим пониманием этого слова. Если модернизм действительно развивается вдали от действительности, следуя возвышенной связи представимого и мыслимого, внутри этой связи можно различить, как говорят музыканты, два лада. Акцент может быть поставлен на бессилии способности представления, ностальгии по присутствию, которую испытывает субъект, темной и бес сильной воле, несмотря ни на что волнующей человека. Или можно поставить акцент на мощной способности понимания, его, так сказать, «бесчеловечности» (именно этого качества требует Аполлинер от художников-модернистов) — ведь совпадение или несовпадение человеческого воображения и чувственности с мыслью — не вопрос понимания; или на том росте бытия и восторга, которые проистекают из изобретения новых правил игры — живописной, артистической, любой другой. Ты поймешь меня благодаря карикатурному распределению нескольких имен на шахматной доске авангардистской истории: на стороне ме ланхолии — немецкие экспрессионисты, со стороны новации — Брак и Пикассо; среди первых Малевич, среди вторых — Лисицкий; с одной стороны Кирико, с другой — Дюшан. Эти два лада могут различаться лишь неуловимыми оттенками, они часто со существуют в одном произведении, почти неразличимы, и все же они свидетельствуют о давней и бесконечной распре между сожалением и попыткой, в которой решается судьба мышления.

Творчество и Пруста, и Джойса намекают на нечто, что не схватывается настоящим. Аллюзия, на которую Паоло Фабри недавно обратил мое внимание, быть может, и есть то необходимое выражение, которым отличаются произведения, относящиеся к эстетике возвышенного. Чтобы заплатить за эту аллюзию, Пруст отказывается от идентичности сознания, затоплен ного избытком времени. Джойс — от идентичности письма, перегруженного избытком книг и литературы. Пруст ссылается на непредставимое посредством языка, сохранившего свой син таксис и лексику, и письма, по многим приемам еще принадле жащего к жанру

романного повествования. Разумеется, инсти тут литературы, каким Пруст унаследовал его от Бальзака и Флобера, подорван тем, что герой — не персонаж, но внутреннее осознание времени; диахрония разделения, обличенная Флобером, возникает вновь благодаря избранному нарративному пути. Тем не менее единство книги, одиссея этого сознания, хотя и прячущиеся между глав, не потревожены: тождественность письма самому себе в лабиринте бесконечного повествования достаточна для коннотации этого единства, сравнимого с целостностью «Феноменологии духа». У Джойса происходит ста новление непредставимого в самом письме, означающем. В ход идет целая гамма известных повествовательных и даже стилистических приемов без оглядки на сохранение целостности, испытываются новые приемы.

Грамматика и словарный запас литературного языка уже не воспринимаются как данность, но скорее как академизм, ритуалы культа (как сказал бы Ницше), препятствующие ссылкам на непредставимое.

Вот в чем противоречие: эстетика модернизма — ностальгия по классической эстетике возвышенного; она допускает ссылки на непредставимое лишь как на отсутствующее содержание, однако форма продолжает давать читателю или зрителю повод для утешения и удовольствия благодаря своей узнаваемой плотности. А эти чувства не образуют подлинного чувства возвышенного, являющегося внутренним сочетанием удовольствия и страдания: удовольствия от того, что разум превосходит любое представимое, боль от того, что воображение или чувства не достигают уровня понятия.

Постмодернизм — это то, что в модернизме отсылает к непредставимому изнутри представимого; не довольствуется правильностью форм, вкусовым консенсусом, позволявшим испытать групповую ностальгию по невозможному; заинтересовано в новых представлениях, дарующих не удовольствие, но чувство, что непредставимое существует. Постмодернистский художник, писатель оказываются в ситуации философа: текст, который он пишет, произведение, которое создает, в принципе не могут подчиняться установленным правилам, о них нельзя судить посредством детерминированных суждений, применяя к этому тексту или произведению известные категории. Произведение или текст как раз и заняты поиском этих категорий. Итак, художник и писатель работают без правил, ради установления правил того, что еще будет сделано. Поэтому произведение или текст обладают особенностями события, поэтому приходят к автору слишком поздно или, что одно и то же, их всегда используют слишком рано. Нужно понимать постмодерн, исходя из парадокса будущего (пост) предшествующего (modo).

Мне кажется, что эссе (Монтень) — это постмодерн, а фрагмент (Атениум) — это модерн.

Нужно, наконец, понять, что нам следует не поставлять реальность, но изобретать аллюзии мыслимого, которое не может быть представлено. Эта цель несколько не служит примирению «языковых игр»; говоря о способностях, Кант знал, как пропасть их разделяет — лишь

трансцендентная иллюзия (гегелевская) могла бы соединить их в реальной целостности. Но он знал также, что за эту иллюзию расплачиваются террором. В XIX и XX веках мы по горло сыты террором. Мы дорого заплатили за всяческую ностальгию — примирение понятия и чувства, прозрачного и коммуникационного опыта. За всеобщим требованием расслабления и успокоения зреет желание нового террора, осуществляющего фантазм обладания реально стью. Ответ таков: война целому, засвидетельствуем непредставимое, усилим противоречия, спасем фамильную честь.

(Перевод с французского Н.Б. Маньковской)

## Тема 10: Українська естетика: історія та сучасність.

Стеценко Л. Л. Сучасна українська естетика: до визначення тенденцій розвитку// Гуманітарний часопис. - 2013, № 2, с. 55-62

*У статті розглянуто основні тенденції розвитку сучасної української естетики. Проаналізовано погляди провідних естетиків України й Росії на сьогодення і майбутнє естетики. Окреслено перспективи розвитку естетики як науки.*

**Ключові слова:** естетика, предмет естетики, естетичний досвід, філософія, види мистецтва, арт-практики, художня критика.

*В статье рассматриваются основные тенденции развития современной эстетики. Анализируются взгляды ведущих эстетиков Украины и России на настоящее и будущее эстетики. Определяются перспективы развития эстетики как науки.*

Мета й актуальність цієї статті значною мірою визначаються потребою окреслення тенденцій і перспектив розвитку сучасної української естетики, яка постає як перед молодими фахівцями, так і перед досвідченими вченими. Ця мета значною мірою зумовлена чільним місцем естетики в людському світоставленні. Світ ніколи не був нейтральним для людини – він завжди прекрасний, потворний, радісний, трагічний, абсурдний, тобто завжди естетично виразний. Людина сьогодні – споживач, глядач, а інколи й актор у безкінечних формах соціальних комунікативних практик, сенс яким надає естетичне як ціннісно виразне. Вся система чуттєвого, емоційного світу сучасної людини, її поведінка, спілкування естетизовані. Це взаємопроникнення чуттєвого і духовного, емоційного і раціонального, одиничного і всезагального, форми і змісту, природного і соціального, естетичного і політичного. Візуальна культура створює для сучасної людини складну знакову структуру, мову почуттів, систему образів, гештальтів, симулякрів, які впорядковують її щоденну комунікацію, визначають орієнтири її фізичного та духовного життя. Це духовний, чуттєво-інтелектуальний досвід людини, складний комплекс духовних пошуків, чуттєвих насолод, самообмежень, інтелектуальних прагнень, потреб у творчості, пізнанні, який є визначальним у мотивації сучасної людини. Він розкривається в естетичному досвіді, який і досліджує естетика як наука.

У статті ми осмислюємо позицію низки сучасних естетиків. Серед них вчені українські: І. А. Бондаревська, Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко, О. І. Павлова, В. І. Панченко (оскільки ми плануємо надалі розробляти цю тему, у межах цієї статті ми торкаємося лише поглядів представників київської школи естетики) – і російські: Т. А. Акіндінова, В. В. Бичков, А. П. Валіцька, М. С. Каган, Б.

Г. Соколов, Л. Н. Столович. У цьому дослідженні ми не звертаємося до минулого естетики, її становлення як самостійної науки. Історичні дефініції естетики було проаналізовано останнім часом досить детально як у вітчизняній [2; 11–13], та і в зарубіжній науці [1; 3; 7; 8; 10; 17]. Як слушно зауважила І. А. Бондаревська: «Дефініція (естетики – Л. С.) набуває в таких умовах методологічно амбівалентної ролі: вона є тим, що створює підставу дослідження, і тим, що має піддаватися „спростуванню” під тиском самого матеріалу» [2, с. 34]. Нас передусім цікавлять особливості естетичного дискурсу в Україні, майбутнє української естетики як науки, перспективи її розвитку.

Під час роботи перед кожним науковцем виникає необхідність визначити предмет, об'єкт дослідження, основні поняття, методологічні засади, стан розробленості проблеми. Визначення предмету сучасної естетики, окреслення її понятійно-категоріального апарату, методології дослідження не мають чітких однакових дефініцій серед вітчизняних, і не тільки вітчизняних, дослідників, що свідчить, як вдало висловився В. В. Бичков [2], не про відсутність розумних голів, а про складність опису, вербальної невловимості предмету естетики, тонкості духовних матерій, які вона покликана осягти. Отже, причина полягає в специфічній особливості предметного поля естетики, яке постійно пов'язане з динамікою розуміння природи людини, зі зміною положення людини в бутті, зміною способів розуміння її зв'язків з природою, культурою, соціумом, іншими людьми, з собою. Основною рисою сучасного естетичного досвіду є його визначна роль у буденному житті людини, естетизація всіх сфер життєдіяльності людини. Внаслідок цього сучасна естетика поступово втрачає розуміння специфіки свого предмету та ніби розчиняється в інших гуманітарних науках і міждисциплінарних дослідженнях. Поліметодологія в естетиці, з одного боку, дає можливість звертатися до найрізноманітніших концепцій, з іншого боку, робить теоретичні дослідження надзвичайно строкатими, поєднуючи різноманітні парадигми та методології. У цій ситуації для естетичної теорії необхідний критичний аналіз історичних, соціальних підстав формування самої естетики як способу мислення. Так, А. П. Валіцька зауважує: «Естетика втрачає повчально-нормативний пафос, піддає сумніву щодо універсальності класичний категоріальний апарат, хворіє на дитячу хворобу методологічного плюралізму, заново визначає межі своєї компетенції, випробовує свої можливості у розумінні людини та її ситуації у світі, знаходить нові виходи у соціокультурну практику» [5, с. 21]. У межах класичної естетики понятійно-категоріальний апарат був розроблений значно ґрунтовніше, ніж сьогодні. Перехід від класичної до некласичної моделей розвитку естетики зробив проблему понятійно-категоріального забезпечення естетичних досліджень вкрай актуальною. Підтвердженням цієї тези є складність «входження» понятійно-категоріального апарату постмодерністської естетики в традиційний теоретичний контекст. У межах класики були відпрацьовані поняття краси, мімесису, пайдеї, смаку, іронії, гри тощо, але, на наш погляд, поняття

калокагатії, катарсису, емпатії, поетики, контамінації, синестезії, гедонізму потребують продовження дослідження в межах як неklasичної естетики, так і сучасних арт-практик.

У вітчизняній і російській дійсності переважає ситуація, яку окреслив Б. Г. Соколов [14]. Він констатує, що сьогодні естетика як філософська дисципліна нагадує монтаж з сюжетів постмарксистсько-ленінської естетики, що претендують на фундаментальність і говорять про все, до чого можна приліпити термін «естетичне». Велика кількість дисертацій, монографій лише вказують на наявність наукового життя, проте не вказують на його продуктивність. На думку В. В. Бичкова [3], це відбувається через те, що сучасна естетика, як і культура загалом, втрачає духовне (ціннісне) поле, тому пропадає сенс впорядкування понять, концепцій, термінології. Зникають духовні потенції людини, вони сублімуються у творчі здібності, які реалізуються в найрізноманітніших формах арт-практик. Духовне виробництво перетворюється на арт-виробництво. Профанації, смисловий, термінологічний хаос, релятивізм ХХ століття привели до того, що авторські концепції в естетиці виступають, швидше, не як теорії, а як арт-продукти, естетичні об'єкти, артефакти, основою яких є естетична гра, посмодерністська іронія, як такі, що приносять естетичне задоволення. З цією думкою погоджується В. І. Панченко [6]: на заваді інтелектуального прориву в естетиці стоїть стагнація духовних цінностей. Від їх появи залежить інтенсивність художніх пошуків, яких у сучасній культурі ми не спостерігаємо. Як зазначає О. Ю. Павлова [13], естетичний досвід перестає розумітися як метафізичний досвід – надемпіричний, трансцендентний, який починається тоді, коли дух людини виходить за межі буденної свідомості як досвід споглядання і створення краси, який є досвідом осягнення й вираження метафізичної субстанції. У цьому контексті Л. Т. Левчук для характеристики сучасного естетичного досвіду вважає влучним позитивістське поняття контамінації – забруднення естетичного досвіду. Отже, універсальність та позаісторичність поняття мистецтва піддана критиці, а сучасні мистецькі практики відверто репрезентують себе як принципово неестетичні.

Часто сучасні естетичні теорії досить радикально відмовляються від традиційної прив'язки до філософії та мистецтва. Обговорюються можливості розвитку естетики поза їх сферою та контекстом. (До речі, як неодноразово зазначала Л. Т. Левчук, в українській естетиці на актуальне питання, чи може існувати естетика без мистецтва, позитивно відповів А. С. Канарський<sup>5</sup>, адже чуттєвість є скрізь, у самому факті існування людини, але лише в мистецтві вона стає самоціллю.) Тези, що сьогодні висувуються: «естетика без мистецтва», «мистецтво після філософії», «художня

<sup>5</sup> Канарський Анатолій Станіславович (1936–1984) – доктор філософських наук, професор, видатний український естетик. Створив власний напрям в українській естетиці – наукову школу з методології дослідження естетичного процесу. Очолював секцію естетики при республіканському товаристві «Знання». Автор і співавтор 8 монографій, низки наукових статей. Основні

праці: «Диалектика естетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания» (К., 1979); «Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры» (К., 1982); «Диалектика эстетического процесса» (К., 2008). філософія чи філософське мистецтво?», «арт-практики на зміну арт-теоріям» – свідчать про те, що важливою сферою інтересу дослідників в естетиці стають не тільки теоретичні пошуки, а й осмислення основних форм сучасних естетико-художніх практик, прикладні аспекти й можливості естетики: естетика реклами, арт-бізнес, соціологія мистецтва, екологічна естетика, дизайн, естетика виховання, естетика віртуальної реальності тощо. У цих саморефлексіях естетики в пошуках обґрунтування предмету найбільш продуктивними виявляються саме міжнаукові, міжпредметні зони, які утворюються на перетині психології, соціології, антропології, культурології, мистецтвознавства. Характерним є те, що сучасна естетика включає в себе ті галузі знання, які й не претендують на «науковість». Дослідники підкреслюють, що в сучасній естетиці, як і гуманітаристиці загалом, відбувається зміщення інтересів від теорії до практики, від метафізики естетичного досвіду до досвіду конкретних арт-практик. У класичному розумінні, існує видова специфіка мистецтв: архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво і дизайн, музика, література, кіномистецтво, театр, танець та інші. Сьогодні класичні види мистецтва співіснують з великою кількістю арт-практик: акціонізм, концептуалізм, мінімалізм, неоада, оп-арт, перформанс, процесуальне мистецтво, хепенінг, комп'ютерне мистецтво, графіті, соц-арт, трансавангард, фемінізм, фотореалізм, апт-арт, демосцена, нео-поп, нові дикі, вільна фігуративність, мистецтво взаємовідношень, масюреалізм, нет-арт, стрит-арт тощо. Виникають питання: чим є ці арт-практики? Це модифікації класичної видової структури мистецтва? Чи естетика і мистецтвознавство мають констатувати, що сьогодні співіснують дві паралельні структури розвитку видів мистецтва? Наприклад, В. В. Бичков вважає, що це принципово інший етап розвитку: «У цьому вируючому потоці сучасного арт-процесу певна глибинна художньо-анти-художня провіденційна активність – відчуття принципово іншого етапу цивілізаційного розвитку і активна робота на нього – поєднується з цілковитою розгубленістю художньо-естетичної свідомості перед ним» [17]. У зв'язку з цим цікавим, на наш погляд, є поняття «протомистецтва», яке висунув М. Н. Епштейн у контексті своєї теорії «про теїзму». Протеїзм (від грец. protos – перший, початковий, ранній, попередній) – це нове світовідчуття ХХІ століття: усвідомлення початку нової цивілізації. «Протеїзм вивчає ще не оформлені явища у початковій, плинній стадії їх розвитку, коли вони більше віщують і знаменують, ніж побутують у власному розумінні. Протеїзм має справу з початками, а не серединою і кінцями, і в будь-яких явищах відкриває їх „ранність”, ескізні, попередні властивості, зачатки і чернетки» [16]. «Прото» приходиться на заміну «пост». Отже, «прото мистецтво», яке прийшло після постмодернізму, це ескіз, чернетка, праобраз майбутнього. Сьогодні для естетики питання

теоретичного осмислення сучасного художнього процесу й арт-практик є відкритим і естетика шукає на нього відповідь. Можливо, це процесуальні явища, але сьогодні ми не знаємо, до чого вони призведуть.

Як бачимо, сучасна естетика давно вийшла за межі мистецтва та художньої творчості, розширила поле своїх досліджень від вищих проявів духовної творчості в мистецтві до сфери масової культури, соціальних практик, економіки, політики, ідеології. Значимими стають дослідження ціннісно-виразного образу повсякденного тривіального світу. Естетичної плоти набуває не тільки художній образ (опредмечений, об'єктивований, «зручний» для аналізу), а й щоденна самооб'єктивація людини, її життєвий простір, довкілля, стиль життя, повсякденні практики існування. Як образно писала російська дослідниця А. П. Валіцька: «Предметна реальність естетики пульсує у всіх моментах людського зв'язку з буттям» [5, с. 21]. Сучасну естетику ми можемо розглядати, швидше, не як складову філософської системи, а як один із модусів цілісності філософського знання, філософського світоставлення, у контексті процесуальності, можливості, охоплення багатоманітності естетичних феноменів у їх індивідуальній неповторності. У цьому ми погоджуємося з Т. А. Акіндіною [1]. Спільність філософії і естетики полягає в тому, що відношення людини і світу є їх спільним предметом. Естетика як область чуттєвого, ціннісного, емоційного є особливою первинною реальністю людини, її першим зв'язком із світом, тому це найбільш антропологічна чи гуманітарна з усіх філософських наук. У 2009 році часопис «Філософська думка» організував круглий стіл «Естетика в Україні: сьогодні та майбутнє» [6], на якому висловилися провідні українські естетики: І. А. Бондаревська, В. А. Герасимчук, Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко, О. І. Павлова, В. І. Панченко, Р. П. Шульга. На круглому столі обговорювалося широке коло тем стосовно стану сучасної української естетики, її евристичного потенціалу та перспектив. Оцінювався вплив радянської спадщини, місце української естетики у світовій естетичній думці.

У межах дискусії І. А. Бондаревська констатувала певну відсутність попиту на естетичну теорію в поточних рефлексіях мистецької практики, що може вказувати на неспроможність теорії запропонувати продуктивні підходи для оцінки й аналізу процесів, які відбуваються в мистецтві. Виникає питання: чи спроможна сьогодні естетика (не лише в Україні) відповідати на виклики художньої практики, бути метатеорією мистецтва, методологією сучасної художньої критики? Чи, врешті, пересічній людині доводиться покладатися на власні смаки швидше, ніж на теорію?

На наш погляд, на естетико-мистецтвознавчу теорію в сучасній Україні існує стабільний попит. Це не масова аудиторія, але філософія, естетика і мистецтвознавство завжди були елітарними галузями знання. Свідченням відсутності стагнацій у цих сферах є черги у PinchukArtCentre, заповненні аудиторії «Культурного проекту», популярність ГОГОЛЬFEST та міжнародного бієнале сучасного мистецтва ARSENALE, численні круглі столи, конференції, лекторії українських і закордонних мистецтвознавців,



арт-діячів, теоретиків та кураторів, які проводять Інститут проблем сучасного мистецтва України, провідні галереї України, зокрема «Мистецький арсенал», Музей сучасного мистецтва України, Арт-центр, Я-галерея тощо. PinchukArtCentre, «Культурний проект» і «Мистецький арсенал» – це потужні культурні інститути, що не просто здійснюють вплив на розвиток освіти й художньої критики у сфері мистецтва, а й формують їх. У галузі художньої критики плідно й професійно працюють журналісти журналу «Art Ukraine», газет «Дзеркало тижня», «День», «Тиждень», «Фокус», «Кореспондент» тощо. Цілий ряд інтелектуалів, творчих людей у публікаціях та виступах висловлюється щодо нагальних питань мистецької практики. Це, зокрема, Ліна Костенко, Оксана Забужко, Мирослав Попович, Марія Матіос, Сергій Жадан, Андрій Курков, Тарас Компаніченко, Юрій Андрухович, Олександр Ройтбуд, Віктор Сідоренко, Олег Вергелес, Оксана Мась, Олег Скрипка, Владислав Троїцький та багато інших. Тому ми повністю погоджуємося з думкою О. І. Оніщенко [6], що поняття «криза» і «стагнація» однозначно не відповідають реальному стану речей в естетиці.

Перед сучасною українською естетикою стоять питання: які теоретичні засади та принципи її визначають, якою мірою історичні контексти і ідеологія впливають на естетичний дискурс, наскільки українська естетика інтегрована у світовий контекст? Відповідаючи на ці питання, О. Ю. Павлова [6] вважає, що потрібно говорити про реструктуризацію предметного поля естетики за сучасних умов. «Естетичний бум» (В. Вельш), що пережило ХХ століття, розсунув межі дисциплінарного простору класичної естетики та ввів у поле її досліджень нові проблеми, такі як іміджологія, теорія комунікації, дизайн, естетика доквілля, естетика реклами й естетика віртуальної реальності електронних мереж. Відповідно, відбувається інтеграція предметного поля самої естетики: немає філософії прекрасного і метафізики мистецтва. Вона постає як теорія чуттєвого самоствердження людини.

Першорядною проблемою для естетики, на думку І. А. Бондаревської [6], є критика історичних витоків та підстав естетики, що, звісно, тягне за собою відмову від універсалістських і нормативних претензій. Належить всебічно проаналізувати соціальну, культурну і політичну основу появи й трансформацій цього дискурсу впродовж останніх двох століть. Потрібно здійснити перехід від детерміністського дискурсу нормативної естетики (просвітницько-романтичного дискурсу) до «нелінійного» мислення, яке бере до уваги історичні розриви між дискурсами і почуттєвими практиками. Власне тоді, максимально експлікуючи упередження, можна буде дати відповідь на питання, які наслідки тягне за собою суцільна естетизація життя, яка здебільшого викликає жах в інтелектуалів.

Отже, сучасна естетика як наукова дисципліна, яка ще нещодавно претендувала на нормативність, фундаментальність (нормативна естетика В. Ф. Асмуса, марксистко-ленінська естетика М. С. Кагана тощо), сьогодні у багатьох випадках локальна та прикладна, яка не стільки структурує, а декларує різноманітний матеріал і виступає набором інструментальних засобів. Ця ситуація дифузії естетичного викликає посилений інтерес

дослідників до пошуку основ цілісності естетичного знання. Останнім часом ми можемо спостерігати підсилений інтерес з боку відомих естетиків до ідей синергетики та холізму. Зокрема, переваги сенергетичного підходу як нової методології естетичних досліджень розглядає М. С. Каган [9]. На його думку, синергетика дозволить подолати небезпеки позитивістської редукції та модерністський суб'єктивізм.

Підсумовуючи, можемо виділити основні тенденції розвитку сучасної української естетики, які є, на нашу думку, і перспективами її розвитку.

По-перше, намагання аналізувати ті чи інші проблеми на перетині кількох гуманітарних наук, тобто працювати в логіці міжнаукового підходу. При цьому слід враховувати термінологічні розбіжності, присутні в дослідженнях сучасних українських естетиків, які паралельно з «між науковим» вживають терміни «міжпредметний» та «міждисциплінарний». Усі терміни констатують одну і ту ж проблему і є тотожними як за обсягом, так і за змістом.

По-друге, стремління науковців до систематизації й узагальнення понятійно-категоріального апарату, оскільки перехід від класичної-посткласичної до некласичної моделей розвитку естетики зробив проблему понятійно-категоріального забезпечення естетичних досліджень вкрай актуальною. Підтвердженням цієї тези є складність «входження» понятійно-категоріального апарату постмодерністської естетики в традиційний теоретичний контекст.

По-третє, обґрунтування нових понять та переосмислення чи поглиблення змісту традиційного понятійно-категоріального апарату естетики відповідно до вимог сучасного естетико-художнього процесу. На нашу думку, хронологічно «сучасний естетико-художній процес» охоплює розвиток мистецтва протягом ХХ – початку ХХІ століття.

По-четверте, утвердження в українській гуманістиці зацікавленого ставлення до персоналізації розвитку естетики й історії культури загалом (біографічного методу дослідження). Для естетичної науки така тенденція має значний теоретичний потенціал, адже за радянських часів, керуючись певними політико-ідеологічними критеріями, відбувалося постійне цензурування як теоретичних напрацювань, так і практики розвитку тогочасного мистецтва.

По-п'яте, розширення джерелознавчого підґрунтя естетичних досліджень, що обумовлює актуалізацію творчого діалогу між українською, російською та європейськими естетичними школами. Позитивним наслідком цього є динамізація тематики естетичних досліджень.

По-шосте, пошук онтологічного обґрунтування, власних інтеграційних основ, фундаменту цілісності естетичного знання.

Підсумовуючи, хочемо вслід за Л. Н. Столовичем висловити надію на те, що в сутінках сьогодення естетику не покине мудрість, адже «сова Мінерви», за Гегелем, починає свій політ саме в сутінках.

**Література:**

1. *Акиндинова Т. А.* На рубеже тысячелетий: эстетика перед выбором пути / Т. А. Акиндинова // Эстетика сегодня: состояние, перспективы : мат-лы научной конф. (20-21 октября 1999 г.) : тезисы докл. и выступ. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 8–9.
2. *Бондаревська І. А.* Значення дефініції естетики для розвідок у галузі історії естетики / Бондаревська І. А. // Наукові записки / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – Т. 25 : Філософія та релігієзнавство. – К., 2004. – С. 30–34.
3. *Бычков В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : КНОРУС, 2012. – 528 с.
4. *Бычков В. В.* Проблемы и «болевы́е точки» современной эстетики / В. В. Бычков // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 1. – М. : ИФ РАН, 2005. – С. 4–37.
5. *Валицкая А. П.* О статусе эстетики / А. П. Валицкая // Эстетика сегодня: состояние, перспективы : мат-лы научной конф. (20-21 октября 1999 г.) : тезисы докл. и выступ. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 21–246. ГУМАНІТАРНИЙ ЧАСОПИС 2013, № 2 62 6. Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє [Електронний ресурс] : мат-ли круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року). – Режим доступу: <http://www.philosophy.ua/lib/6bondarevska-fd-6-2009.pdf> – Назва з екрану.
7. История эстетики : учебное пособие / отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 815 с.
8. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
9. *Каган М. С.* Эстетика и синергетика / М. С. Каган // Эстетика сегодня: состояние, перспективы : мат-лы научной конф. (20-21 октября 1999 г.) : тезисы докл. и выступ. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 40–42.
10. *Крутоус В. П.* Эстетика и время. Книга взаимоотражений / В. П. Крутоус. – СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 2012. – 672 с.
11. *Левчук Л. Т.* «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти» / Л. Т. Левчук // Гуманітарний часопис : зб. наук. праць / Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харк. авіац. ін-т». – Х. : ХАІ, 2012. – № 3. – С. 5–15.
12. *Левчук Л. Т.* Періодизація історії естетики як теоретична проблема / Л. Т. Левчук // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення : зб. наук. ст. / Чернігів. держ. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, Міжнародний фонд «Відродження». – Чернігів, 2006. – С. 3–5.
13. *Павлова О. Ю.* Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – К. : Парапан, 2008. – 262 с.
14. *Соколов Е. Г.* Монтіровка естетики и эстетический монтаж / Е. Г. Соколов // Эстетика сегодня: состояние, перспективы : мат-лы научной конф. (20-21 октября 1999 г.) : тезисы докл. и выступ. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 77–80.

15. *Столлович Л. Н.* Покинула ли «Сова Минервы» эстетику? / Л. Н. Столович // Вопросы философии : научно-теоретический журнал. – 2012. – № 7. – С. 75–86.
16. *Эпштейн М.* От Пост- к Прото-: манифест протеизма [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Знамя. – № 5. – 2001. – С. 180–198. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/mixail-yepshtejn/11285-ot-post-k-proto-manifest-proteizma.html> – Загл. с экрана.
17. Эстетика [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; Нац. обществ.-науч. Фонд ; Предс. научно-ред. совета В. С. Степин. – М. : Мысль, 2010. – Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/3572.html> – Загл. с экрана.

## Тема 11: Основні категорії естетики

Кодьєва О. П. Актуальні естетичні категорії в гуманітарній освіті // Гуманітарний часопис 2014. - № 1. – С.108-113

*У статті порушено актуальну методологічну проблему тлумачення понятійно-категоріального апарату дисципліни «Естетика», яка викладається у гуманітарних вишах. Автор пропонує змінити акценти в традиційній системі естетичних понять і категорій, приділивши більше уваги таким із них, як «потворне», «іронія», «художня діяльність» та ін. Мета – формування адекватного розуміння молоддю генерацією сучасної ситуації в художній практиці, що особливо потрібно студентам художніх, театральних, музичних, педагогічних, юридичних вишів.*

**Ключові слова:** естетика, гуманітарна освіта, категорія, потворне, іронія, художня діяльність.

Дисципліна «естетика», яка викладається у вищих навчальних закладах, покликана сьогодні не просто надавати студентові суму академічних знань. Вона повинна «озброїти» свого адепта знаряддям, яке допомогло б йому зорієнтуватися у складних, а головне, дуже часто агресивних, шокуючих, можливо, неочікуваних течіях океану сучасного художнього життя. Адже нинішня ситуація у творчості, яку, до речі, уже й творчістю перестають називати, а все частіше називають креативом (не завжди навіть розібравшись, де одне, а де інше), – ця ситуація здатна розхитати уявлення незрілого розуму про підвалини традиційного мистецтва – його естетичні ідеали та моральність і, зрештою, заперечити його, причому зовсім не діалектично. Що стосується сучасної художньої практики, то власний досвід автора статті свідчить, що молоді люди схильні оцінювати сучасну художню ситуацію із позицій поняття «смак», яке абсолютизується і розуміється вкрай релятивно (за принципом «кому що подобається»), то ж великий відсоток людей нової генерації дивиться на нинішню ситуацію скептично, як на таку, що не піддається пізнанню і контролюванню.

Однак слід зауважити, що таке становище має місце на початку вивчення курсу «Естетики». По його закінченні майбутні юристи – студенти автора статті – не тільки не ставлять більше питання: «Навіщо нам естетика?», а, навпаки, починають (адже курс дисципліни короткий) розбиратися в художній ситуації й розуміти, що естетика потрібна всім і кожному, розуміти, що перш за все теоретичні дисципліни («Естетика», «Етика», «Мистецтвознавство» та ін.) розвивають почуттєвість, інтуїцію, активізують приховані резерви свідомості.

У світлі сказаного варто замислитись, особливо викладачам, над тим, які приховані резерви людини можна залучити до практики реального буття, чи можна налаштувати людину на свідоме і неупереджене бачення

культурного розвитку. Не можна також полишити осторонь питання про можливість збереження оптимістичного погляду людини на подальшу перспективу культури загалом і мистецтва зокрема. Задля позитивної відповіді на поставлені запитання слід формувати у студента вміння обґрунтовувати власні думки і бажання це робити.

За тих умов, що склалися в класичній естетиці, виконати поставлені завдання зовсім не просто, адже її понятійно-категоріальний апарат побудований на усталеній ієрархії понять і категорій, які підпорядковані категоріям «естетичне» (зміст якого по-різному тлумачать різні теоретики) та «прекрасне». Сьогодні світ важко вмістити в традиційну естетичну систему. Світ геть «перевернувся», і в цьому спостерігаються глобальні закономірності. Нехай вони ще не пізнані, але йти шляхом пізнання слід твердо, спокійно і впевнено.

Сьогодні багато вчених вдається до перегляду традиційних наукових уявлень. Так, відома українська дослідниця Л. Т. Левчук у виступі перед науковим товариством Національної музичної академії України на захисті докторської дисертації на здобуття наукового ступеня доктора культурології Н. А. Жукової «Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики» [1] висунула ідею розмежовувати поняття «мистецтво» і «художня діяльність». Перше поняття – для традиційної, духовно збагаченої творчості. Друге – для сучасної строкатої естетичної картини світу з нахилом до епатажності, зниження планки високого і спрощення до рівня масового попиту та спроможності споживання продукту культури. Н. Жукова у дисертації аналізує елітарне культуротворення у його протиставленні масовому, зокрема констатує факт глобального розподілу сучасної культури на зазначені види.

Необхідність спеціального вивчення обох видів культур – сучасної масової та традиційної – підкреслює О. Ю. Оленіна в дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства «Рольова специфіка мистецтва у сучасному культурно-комунікативному просторі» [2]. Масова культура несе в собі сильний нахил до спрощення і загалом зміну поглядів на художню культуру. У зв'язку з новою ситуацією відомий польський теоретик В. Татаркевич наголошує на неактуальності категорії прекрасного [3], адже сучасний світ, на думку дослідника, зовсім не становить собою гармонійне ціле. Загалом можна констатувати, що в сучасній науковій думці система естетичних категорій зазнає перегляду.

Отже, предмет статті є сучасне становище у викладанні естетики.

Мета статті – окреслити напрям необхідних змін у викладанні естетики у вишах.

Завдання статті – проілюструвати мету на конкретних прикладах, що стосуються деяких категорій.

Категорія прекрасного відступила далі від переднього плану естетичної науки та естетичного виховання. Яким же засобом людство спромоглося досягти цього? Один із них – категорія іронії, на яку і слід звернути увагу

викладачам естетики. Можливо, на перший погляд, це буде здаватися дивним, адже традиційно іронія вважається різновидом прекрасного: ще зі школи всі пам'ятають градацію комічного (яке, у свою чергу, є різновидом прекрасного): гумор, сатира, іронія, сарказм. То ж іронія має застосовуватись заради прекрасної мети. Але сьогодні діалектика розвитку виявляє інший бік цієї категорії. Гостре знаряддя іронії, що застосовується глобально, зриває покрови, маски, здатне роз'їдати й отруювати культурне середовище. Певною мірою цей процес закономірний. Але для того щоб він не перетворився на болочий, жахливий і непередбачуваний, навіть катастрофічний для людства, слід дотримуватись міри, інакше кажучи, естетичного почуття міри. Його слід виховувати. Тож звернемось до іронії. Нею просякнуте все наше суспільство. Гляньмо навкруги. Молодь, що слідує за модою, одягнена з певним викликом, зовнішня реклама настирливо лізе в очі й насміхається з нашого почуття міри, навіть диктор телебачення і той, читаючи новини, підмінює легкість і невимушеність у спілкуванні з глядачем не те щоб нахабством, а гіпертрофуванням власного «я», засвідченого недоречним жартом, і тим (бажаючи того чи ні) передреслює серйозність сказаного.

Особливо варто поговорити про образотворче мистецтво, театр, кіно, флешмоб. Оформився новий жанр, що є суцільною іронією, – римейк. Його автор, ще раз «перетравлюючи» власний твір (або роботу іншого автора), мабуть, має більше шансів замучити його, ніж поновити. Виходить, римейк – неплодний жанр? Та ні. Переосмислювати можна, навіть потрібно. Але ж який творчий потенціал та естетичний смак треба при цьому мати! Наприклад, можна, не вагаючись, сказати, що і такому славетному кінорежисеру, як Е. Рязанов, не вдався, на наш погляд, новий варіант старої, без претензій «Карнавальної ночі». Однак цей приклад – просто творча невдача. Є приклади інші – такі, що становлять небезпеку для нестійкої психіки молоді людини, яка, як правило, є конформістом. Це приклади відвертої зневаги до об'єкта зображення, коли глядач, запаморочений установкою на сприйняття, цієї зневаги не бачить. А установка нав'язується на позитивну оцінку, і отримати останню можна тим легше, чим більше ідеї художника замасковані. Ось який маскаррад у буквальному, наочному розумінні постав перед глядачем у творах українського художника А. Савадова. Художник відомий, зовсім не безталанний, і це підсилює позитивну установку того, хто сприймає представлене на виставці. Наприклад, твір «Донбас. Шоколад»: стомлені після зміни, чорні від вугільного пилу шахтарі постають у балетних пачках. Перша реакція глядача адекватна – обурення. Але тут же виникає інша: оскільки робота на виставці, значить я, думаю глядач, чогось не розумію. Дійсно, не розуміє. Того, що над ним, якнайменше, іронізують. А для прикриття (продовжуючи гру масок) вустами екскурсовода подають «глибокі ідеї» про зіставлення двох речей, які ніби уособлювали радянську систему: шахтарів і балет. Люди вірять, хоча пояснення неадекватне. Однак воно діє, принижуючи реципієнта.

Цікаво розібратися ще в одному прояві іронії. Приклад привертає увагу тим, що показує, як один натовп (учасників) зневажає інший (спостерігачів), а через нього – суспільство в цілому. Йдеться про флешмоб – дуже своєрідний соціальний перформанс. В перекладі з англійської – це щось на зразок «несподіваного натовпу». Конкретного автора цього дійства, у якому бере участь велика кількість людей, не видно. Авторство визнається за зовнішнім невідомим організатором. Сенс прихованості авторства в тому, що великий натовп людей ніби сам собою, як навала заведених автоматів, налаштованих однаково, виконує певні дії, і дуже часто що вони безглуздіші, то це краще. Результатом такої дії стає певне утворення, що симулює художній образ, дає ілюзію зображення, театральної вистави. Дійства флешмобу учасники можуть сприймати як комічні, вважати їх безпечними й невинними. Та чи не до пори, до часу це? Адже натовп мобстерів, намагаючись іронізувати над єдністю суспільства як сукупністю зомбі, здатний не оздоровити суспільство, а лише погіршити його стан, оскільки несе в собі негатив реального – не удаваного – нехтування людьми. Ось чим небезпечно руйнування художньої умовності та розмивання кордонів прекрасного.

Інша категорія, на зміст якої варто сьогодні звертати увагу студентів, – це потворне. Щоправда, до неї рідко наважуються звертатись відверто, її зміст частіше прихований іронією, яка так і перекладається з грецької: «удавання», «прикидання». У традиційній естетичній системі потворне розглядалось здебільшого як прикладна категорія – «підкорена» прекрасному. Нині, як і іронія, потворне значно розширило свій обсяг, адже розширились функції сучасного суспільства.

Не слід забувати, що в обох категорій є також і своя конструктивна роль – переструктурування культурно-історичних здобутків прекрасного. Але навряд чи слід схвалювати її буквальний прояв – іронічне спотворення надбаного людством.

На таке ніхто не має морального права. На наш погляд, «експериментувати» подібним чином припустимо на новому матеріалі, тим більше, що технічні можливості для цього величезні: нову сторінку в культурі відкривають – вже відкрили – високі технології. А якщо вже торкатись минулого, то робити це слід вкрай тактовно. Саме ж переструктурування має відбуватися заради позбавлення стагнації і запобігання її в культурному житті, заради народження якісно нового прекрасного, нової гармонії. Виявляється, потворне – усе таки підкорене прекрасному. Вважаємо, що це так. Але сьогодні нерідко розуміють потворне спотворено. Цей каламбур означає метафізичне (недіалектичне), абсолютне замикання потворного на собі, коли воно роз'їдає саме себе й реципієнта, не має виходу на шлях культурного прогресу. Приклад – численні фільми-жахи, у яких розум і добро хоч і зазвичай перемагають, але по дорозі до перемоги потрапляють у такі завали страхіть, що останні психологічно «переважають» формальний «хепі-енд». Через зведення потворного до низького, а конкретно – до буденності низького і аморального, опір їм притупляється.



Ще одне. На жаль, часто не діалектика прекрасного і потворного, добра і зла цікавить того чи іншого представника художньої культури, а уславлення власної персони через епатаж, педалювання фізіологічних моментів тощо. У гонитві за засобами досягнення цього автори втрачають межі. Чого вартий показ на одній із виставок ... екскрементів! Куди іти по цьому шляху далі? Це шлях глухого куту. Хоча б тому, що можна втратити гостроту сприйняття, а головне – оцінку огидного. Колись М. Дюшан зробив переворот у свідомості художньої спільноти, виставивши як твір мистецтва свій «Фонтан» (пісуар). «Фонтан», так би мовити, наповнився нині відповідним вмістом, проте перевороту вже немає.

Усе це слід пояснювати студентам, аби в їхній свідомості не утверджувалися скептичні, песимістичні й далі – есхатологічні настрої.

У нинішній культурній ситуації перекинується зміст категорії «мистецтво», метою якого традиційно було творення прекрасного. Сьогоднішня художня діяльність вийшла за межі мистецтва. Це, сподіваємось, видно з викладеного вище.

**Висновки:**

1. Система естетичних категорій сьогодні змінюється. На перший план за важливістю впливу, необхідністю наукової переоцінки і нової методики викладання виходять такі категорії, як «потворне», «іронія», «художня діяльність» тощо.
2. Зазначені категорії змінили не тільки своє місце в ієрархічній системі естетики, а й свій обсяг та зміст. Слід навчити студентів розуміти як позитивний, так і негативний аспекти цих категорій.
3. Зміни, що відбуваються в естетиці, так само як і в суспільстві в цілому, варто розцінювати як закономірні, що відповідають усезагальній теорії змін Порядку і Хаосу у Всесвіті.
4. У молодого покоління необхідно виховувати естетичний смак, почуття міри, моральність як підвалини, що здатні створити імунітет до проявів низького, учити адекватно сприймати та самостійно пояснювати сучасну ситуацію в художній культурі, аби набути досвіду для її прогресивної розбудови.

**Література:**

1. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики : автореф. дис. ... докт. культурології : 26.00.01 / Н. А. Жукова ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2011. – 34 с.
2. Оленіна О. Ю. Рольова специфіка мистецтва у сучасному культурно-комунікативному просторі : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / О. Ю. Оленіна ; Харківська державна академія культури. – Х., 2011. – 38 с.

3. *Татаркевич В.* Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість.

Відтворництво. Естетичні переживання / В. Татаркевич ; пер. з пол. В. Корнієнко. – К. : Юніверс, 2001. – 366 с.



## Тема 12: Структура естетичної свідомості

Лебедєва А. Естетична свідомість як показник рівня естетичного ставлення особистості до буття // Науково-дослідна робота молодих учених: стан, проблеми, перспективи: матеріали Всеукр. наук. - практи. інтернет - конф. 3 – 5 квітня 2012 р. – Херсон : ХДУ, 2012. – 327 с. – С.94-98

*Анотація.* У статті розглядається питання формування в особистості естетичного ставлення до буття з метою акумуляції у свідомості людини цінностей світового мистецтва та досвіду людства.

**Ключові слова:** розвиток особистості, естетична свідомість, суспільна свідомість, естетичне ставлення особистості до дійсності та мистецтва.

**Актуальність дослідження** зумовлена постійним інтересом до естетизації особистості, використання потенційних можливостей людини і суспільства до музично-творчого розвитку підростаючого покоління.

Аналіз праць психологів (І. Бех [1], О. Лазурський [3], О. Лактіонов [4], В. М'ясищев [5], Б. Теплов [6]) показав, що висловлені ними положення про єдину гносеологічну природу пізнання людиною навколишнього світу та її ставлення до дійсності, які перебувають в єдиному нерозривному зв'язку, можна віднести до естетично- діяльнісного процесу людини в оточуючому середовищі, яке визначає особливості емоційно-почуттєвого сприймання особистістю дійсності, своєрідність вчинків і поведінки людини у соціумі. Окрім того, розглядаючи природу ставлення людини до дійсності, вчені звертали увагу на її відображувальний характер. У своїй праці «Психологія відношень» В. М'ясищев визначав найвищу ступінь психічного розвитку особистості – свідомість [5].

Людина відображає реальну дійсність в єдності і протилежності не тільки раціонально, за допомогою виявлення спільних рис явищ і предметів середовища, факторів впливу на існування, усвідомлених понять, а й емоційно, шляхом створення мистецьких образів, які несуть в собі характерологічні ознаки естетичних категорій: прекрасного - потворного, піднесеного – меланхолійного, трагічного – комічного тощо.

Однією з форм суспільної свідомості є естетична свідомість як відображення естетичного ставлення людини до дійсності і вираження активного прагнення особистості до гармонії, досконалості, краси, до ідеалу, прекрасного. Формою відображення дійсності мистецтвом є художній образ, створений у світлі ідеалів митця з допомогою його творчої фантазії, які є знаковим матеріалом мистецького твору. З огляду на сказане попередньо, слід зазначити, що першочерговим завданням педагога-наставника є формування у особистості естетичної свідомості, яка складається з таких феноменів як: естетичне сприймання як творче відображення особистістю

предмета чи явища в цілому при безпосередній його дії на органи почуттів людини; емоційно-образна пам'ять як інформативно-трансформуюча особливість людини; естетичні переживання, почуття як результат безпосереднього чуттєвого сприймання та процес інтерпретації, що актуалізує особистісний і інтелектуальний досвід людини; естетична оцінка – здатність сприйняття твору мистецтва як форми, а не як функції естетичного поля; естетичний смак як здатність робити висновок про те, чи є дещо прекрасним чи ні; естетичний ідеал як завершене з точки зору конкретної особистості розуміння прекрасного; естетичні потреби як збуджуюча сила пізнавальної та творчої діяльності особистості.

Естетичний світогляд особистості кардинально впливає на формування естетичного ставлення за допомогою творів мистецтва. Естетичний світогляд у свою чергу складається з естетичних цінностей (як результат процесу оцінювання тих чи інших явищ, предметів дійсності на різних рівнях естетичної свідомості), естетичних переконань (як формування під впливом соціуму основної настанови, яка визначає мету і напрям вчинків особистості, тверда впевненість у здійсненні естетично спрямованої власної діяльності, заснованій на певній ідеї, на світогляді), естетичних ідеалів (як орієнтир у процесі естетичного перетворення особистістю дійсності в усіх сферах буття, узагальнення цілісного чуттєво-конкретного образу ідеальної людини й ідеального життя, який викликає естетичні почуття задоволення, радості й бажання наслідувати).

Формуючи в особистості естетичне ставлення до дійсності, ми розвиваємо в майбутнього покоління естетичну свідомість як форму суспільної свідомості, яка відображає рівень естетичного виховання людини. Таким чином, структуру формування в особистості естетичного ставлення до дійсності складає естетичне виховання, яке включає в себе естетичну свідомість, одним зі компонентів якої є розвинена естетична чуттєвість, складовими якої є естетичне сприймання, емоції, переживання, почуття; естетичний інтелект – пізнання особистістю дійсності як раціональна частина естетичного смаку, естетичний ідеал, естетичні потреби, погляди, переконання і естетичні здібності до творчості.

У свою чергу естетичні здібності поєднують у собі естетичний смак, який включає в себе естетичні почуття, естетичні емоції, естетичні переживання, систему естетичних оцінок і переваг та естетичний ідеал, як найвищий критерій естетичної оцінки дійсності особистістю, конкретно-чуттєвий образ, взірць прекрасного.

Означені характеристики естетичного виховання особистості можна вважати показниками ефективного формування в людини естетичного ставлення до дійсності й індивідуального розвитку особистості.

Індивідуально-творча самостійна діяльність особистості передбачає формування у неї естетичної свідомості та емоційно-почуттєвої сфери, є результатом їх взаємозв'язку та взаємовпливу і першочерговою умовою якраз виховного впливу. Нехтування активною самостійною оцінною

діяльністю особистості, її власними оцінками, почуттями і судженнями призводить до взаємозамінювання естетичного виховання однією з його складових – естетичною освітою Д. Джоли й А. Щербо [2].

Основним джерелом формування естетичної свідомості є активно творче середовище, створення якого є одним із важливих завдань навчально-виховного процесу, адже: естетично-виховний потенціал творчої діяльності спроможний визначити належний соціально – психологічний клімат, що сприяє максимальному формуванню естетичного ставлення особистості до дійсності; людина, залучена в існуючу творчу атмосферу, багаторазово проживає «уживання» в творчо-рольовий образ і, в результаті, відбувається «присвоєння» естетичного мистецького досвіду. Естетичний досвід складається уже у процесі простого повсякденного сприйняття варіантів мистецьких образів, коли особистість бачить і чує взаємодію мистецтва і навколишнього світу: в свідомості зароджується «картинка», образ, уявлення загального плану, що відображає варіант належного.

Основними етапами набуття естетичного та мистецького досвіду є: умоглядний досвід – сукупність природжених реакцій людини, що зумовлює рефлексію витоків музично-творчого досвіду – індивідуально-відображувальний досвід (первинний) – дитина відображає «картинку», але це відображення не створює ідентичного варіанту, а носить індивідуальний характер – вторинний досвід – з'являються деякі інтегральні утворення, коли «знаю про творчість», «умію виконувати», «хочу саме так виконувати» утворюють синкретичну єдність у процесі осмислення дії осмислення того, що відбувається.

Методичний принцип мистецького досвіду набуває форми певного алгоритму: картинка – інструкція і підтримка – осмислення. Моделювання процесу формування естетичної свідомості особистості дає змогу прослідкувати всю траєкторію переходу від первинного досвіду особистості до вільного усвідомленого нею вибору творчої діяльності, що уможливорює акмеуспіх у зазначеній діяльності.

Констатуючи посилення інтеграційних тенденцій формування у особистості естетичного ставлення до буття з метою акумуляції у свідомості людини цінностей світового мистецтва та досвіду людства, важливо зберегти і розвивати в майбутньому всі види мистецтва в доступному для неї тлумаченні.

Естетичність, системність, цілісність, образність, асоціативність, імпровізаційність, інтонаційність і художність є тією основою, яка може стати базою для формування принципів мистецької дидактики, сприяти продуктивному формуванню у особистості естетичного ставлення до дійсності у творчій діяльності. Ступінчате сходження – це поступеневий розвиток змістовної сторони естетичного та мистецького досвіду. Психологічний механізм такого розвитку теж змінюється: від «наслідування» до «оціночної мотивації», до «передбачення наслідків» і, нарешті, до «вільного вибору».

Як зазначалося попередньо, продуктивне формування в особистості естетичного ставлення до дійсності у творчій діяльності можливе лише за умов створення сприятливого психологічного клімату у творчому колективі та педагогічного супроводу, які передбачають заснування та дотримання традицій колективу (підготовка до заходів, корпоративний відпочинок, акції, сумісні справи тощо), постійне педагогічно-методичне оновлення творчих навчальних занять (медіатехнології, використання інтерактивних методик, підготовка тьюторів) з використанням інноваційних методик, видів поліформної творчої діяльності, психолого-педагогічний супровід з використанням медитаційних, арт-терапевтичних та релаксаційних технік як спосіб досягнення максимального заспокоєння нервово-психічної системи.

Здійснюючи означені завдання, слід пам'ятати, що людині властиве конкретно-образне сприймання дійсності, що в свою чергу, вже робить її в певній мірі готовим митцем, живить її творче мислення. Особливе місце у творчій діяльності посідають конкретно-матеріальні образи дійсності, які асоціюються з естетичними категоріями: мама – добро, війна – зло, лисиця – хитрість, пес – вірність, тощо. Все це сприяє найбільш глибокому «вживанню» в мистецькі образи та їх «проживанню» в інтерпретаційному процесі.

Отже, розвиток естетичної свідомості як показника рівня естетичного ставлення особистості до буття, потреб, відношень та мотивацій є найефективнішими складовими творчої діяльності, яка є першоосновою формування у особистості естетичного ставлення до буття; до мистецтва, рівень якого можна дефініціювати за типологічною характеристикою естетичного сприймання, почуття, судження. Дані компоненти є необхідними і достатніми для дослідження процесу формування в особистості естетичного ставлення до буття у творчій діяльності.

#### **Література:**

1. Бех І. Д. Виховання особистості: Сходження до духовності. / Іван Дмитрович Бех. – К. : Либідь, 2006. — 272 с.
2. Джола Д. М. Теорія і методика естетичного виховання школярів : навч.-метод. посібник / Д. М Джола, А. Б. Щербо. – К. : ІЗМН, 1998. – 390 с.
3. Лазурский А. Ф. Психология общая и экспериментальная. Избранные психологические труды. / Александр Федорович Лазурский. – СПб, 2001.–290 с.
4. Лактіонов О. М. Суб'єктивне шкалування досвіду особистості / О. М. Лактіонов // Актуальні проблеми соціології, психології та педагогіки : матер. всеукр. наук.-практ. конф. «Тенденції розв. психології в Україні: історія та сучасність» [до 80-річчя від дня народж. фундатора вітчизн. іст.-психол. науки акад. АПН України В. А. Роменця]. –

К., 2006. – С. 72.

5. Мясищев В. Н. Психология отношений / Владимир Николаевич Мясищев ; под ред.

А. А. Бодалева ; вступ. статья А. А. Бодалева. – М. : Изд-во «Институт практической

психологии» ; Воронеж: НПО «МОД ЭК», 1995. – 356 с.

6. Теплов Б. М. Психология и психофизиология индивидуальных различий : избранные

труды / Б. М. Теплов. – Воронеж : МОДЭК ; Москва : Институт практической психологии, 1998. – 544 с.



## Тема 13. Эстетика як метатеорія мистецтва

Дики Д. Определяя искусство // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.262-271

Джордж Дики, профессор Иллинойского университета США в 1960–1970-х годах, представлен статьей «Определяя искусство» (1969), где он впервые изложил основные принципы ныне широко известной институциональной теории искусства. В последующих изданиях (1974, 1984) Дики корректировал свою теорию под влиянием многочисленных критиков, не изменяя в ней главного. Институциональная теория представляла собой вполне определенный, четкий концептуально оформленный ответ антиэссенциализму, утверждавшему принципиальный отказ от каких-либо дефиниций в области искусства. Дики уверен, что ответить на вопрос «Что такое искусство?» можно более строго и однозначно, т. е. иначе, чем это делали антиэссенциалисты, опирающиеся в осмыслении природы искусства на теорию «семейных сходств» Л. Витгенштейна. Для этого необходимо отказаться от предметных и функциональных признаков произведения искусства, ценностная принадлежность которых неминуемо ведет к эссенциализму. В представлениях Дики искусство к середине XX века превратилось в такой же институт, как наука, политика или бизнес. Из этого следует, что к определению произведения искусства следует подходить не со стороны его эстетических качеств, или особенностей эстетического и художественного восприятия – нужно предоставить право институту искусства присваивать произведению статус художественности. Формально это ничем не отличается от присвоения научным сообществом ученой степени, от посвящения в рыцари или от того, как происходит присвоение статуса супруга от имени церкви и государства. Для этого кандидаты на право называться произведениями искусства должны удовлетворять всего лишь двум требованиям: 1) Быть артефактами; 2) Быть выбранными экспертами института искусств из числа кандидатов называться произведениями искусства в число самих произведений. Экспертами должны быть люди, имеющие прямое отношение к искусству; во-первых, сами художники, а также сотрудники музеев, театров, консерваторий и других учреждений культуры. Другую группу экспертов составляют эстетики, искусствоведы и художественные критики. Должен быть услышан и голос коллекционеров произведений искусства, перед которыми стоит важная задача по установлению коммерческой стоимости произведений искусства.

Как это происходит? Раньше предмет – кандидат в произведения искусства оценивался, исключительно исходя из его художественных качеств. Эти качества предмет приобретал в результате творческой деятельности художника. Функционировала так называемая процессуальная эстетическая схема, состоящая из трех компонентов: художник –

художественное произведение – потребитель искусства. Главным, элитарным компонентом был художник. С ним всецело связано возникновение замысла и его реализация. Последний, но такой же важный компонент процессуального цикла – восприятие произведения искусства. В отличие от художника-творца потребителю было достаточно обладать развитым эстетическим вкусом, чтобы сформировать в процессе восприятия полноценный художественный образ. Новая схема, предложенная Дики, принципиально иная. Присваивая кандидатам статус полноценных произведений искусства, эксперты института искусства обнаруживают и в художнике, и в потребителе искусства новые, неизвестные ранее качества. Как и прежде, художник – безусловное творческое начало в искусстве. Но теперь помимо человека художником может быть природа и даже отдельное животное, например знаменитая обезьянка Бетси из зоопарка г. Балтимора, на которую ссылается Дики. Таким образом изменяется понимание природы артефакта в искусстве. Если речь идет о художнике-человеке, то раньше такой художник реализовывал свою исключительную функцию профессионала или мастера в искусстве. Теперь все иначе. Нередко его основной творческой задачей становится не «создать», а «придумать», «отыскать», «взглянуть по-новому» на то, что уже существует как материальный предмет. Только институт экспертов, руководствуясь институциональной теорией, мог, по мысли Дики, по достоинству оценить замысел французского дадаиста Марселя Дюшана, обнаружившего в утилитарной вещи ее эстетическую ценность, понятую по-новому. Дюшан был первым, кто поставил вопрос о переориентации эстетики в условиях возникшего модернистского искусства. Он первым усомнился в обязательной привязке эстетических качеств к конкретному произведению искусства.

Своими редимейдами он доказал, что искусство может быть выразителем идей, как это делает философия. Но в отличие от философии, где идеи выражаются непосредственно, искусство «подает» свои идеи изменением взгляда на самые обыкновенные вещи. Раньше Дюшан, а теперь институциональная теория Дики и его единомышленников предвосхитили, таким образом, будущее концептуальное искусство. Еще не так давно считалось, что выражение «произведение искусства» не может быть определено, и Моррис Вейц **1** даже доказывал, что быть артефактом не является необходимым условием для существования произведения искусства. Однако совсем недавно Джозеф Марголис предложил определение **2**, а Морис Мандельбаум дал пробные наброски дефиниции искусства **3**.

Я не буду повторять хорошо известный аргумент Вейца, взгляды которого, если объяснить их вкратце, заключаются в том, что искусство не может быть определено, а изложу его основные выводы и дам комментарии к одному из его аргументов. Также я не буду повторять аргументы Марголиса или Мандельбаума, но я должен отметить: 1) что они согласны с тем, что артефактность — необходимое условие искусства; 2) что Мандельбаум указывает на значимость «невывставленных напоказ» (non-exhibited)

характеристик искусства для его дефиниции. Основной вывод Вейца состоит в том, что не существует необходимых и достаточных условий для определения общего понятия «искусство» так же, как и для более частных, таких как «роман», «трагедия», «живопись» и других. Все они оказываются открытыми понятиями, имеющими «семейные сходства». Вейц отвергает артефактность как необходимое условие искусства, поскольку мы иногда делаем такие утверждения: «Этот кусок дерева, извлеченный из воды (driftwood), — прекрасный пример скульптуры» 4. Действительно, мы иногда говорим так о природных объектах, но из этого ничего не следует. Вейц ошибается, поскольку он использует пример с деревом как дескриптивное утверждение, а пример таковым не является. Сам Вейц весьма точно делает различие между оценочным и описательным употреблением термина «произведение искусства» 5, и если иметь в виду это разделение, то можно увидеть, что пример с деревом демонстрирует его оценку. Но, конечно же, когда ставится вопрос о том, может ли быть определено «искусство», то имеется в виду описательное значение термина «произведение искусства». Я сторонник того, что описательное использование термина «произведение искусства» необходимо для указания, что вещь принадлежит к определенной категории артефактов. Кстати, оценочное значение может быть применимо к артефакту так же, как и к тому, что артефактом не является, например, когда мы говорим: «Эта картина — произведение искусства». Такие ремарки не должны рассматриваться как тавтологии.

Перед тем, как продолжить обсуждать второе условие определения дескриптивного значения термина «искусство», будет полезно отметить родовое понятие (generic concept) разнообразных видов, которые подпадают под него. Может быть так, что все или некоторые из видовых понятий (subconcepts), такие как «роман», «трагедия», «гонимое искусство», «скульптура», «живопись» и другие, не будут достаточными и необходимыми условиями для их применения в качестве видовых понятий, но, тем не менее, понятие «произведение искусства», которое является родовым для всех видов, может быть определено. Например, может и не быть каких-либо характеристик, присущих всем трагедиям, благодаря которым можно было бы отличить их от комедий, сатир, хэппенингов и тому подобного в сфере искусства. Даже если это было бы так, согласно предшествующим рассуждениям, трагедии и все остальные произведения искусства имели бы по крайней мере одну общую характеристику, а именно — артефактность. Возможно, артефактность и еще несколько особенностей произведений искусства отличают их от неискусства. Если все или некоторые из видовых понятий искусства не могут быть определены, а, как я считаю в этом случае, искусство все же определимо, то Вейц частично прав.

Одного предположения, что артефактность — родовой признак искусства, — пока недостаточно. Вторым условием будет общественное свойство искусства (social property of art). Далее, это общественное свойство

будет, в терминологии Мандельбаума, «невыставленным напоказ», реляционным свойством (relational property).

В. Кенник заявляет, что такой подход к определению искусства ничего не дает. Исходя из фактов, что древние египтяне скрывали картины и скульптуры в гробницах, он приходит к выводу, что «попытка определить искусство во в терминах, предполагающих действия в отношении определенных объектов, так же обречена на неудачу, как и все остальные» 6.

Но, в связи с аргументом Кенника, возникает несколько трудностей. Во-первых, из того факта, что египтяне скрывали картины и скульптуры в гробницах, вовсе не следует, что они смотрели на них иначе, чем мы. Действительно, они могли оставлять их с умершими из-за их ценности, или из-за того, что они принадлежали умершему, или по каким-то иным причинам. Исследования египетской культуры не доказывают, что была настолько большая разница между их пониманием искусства и нашим, что общая дефиниция невозможна. Во-вторых, не нужно предполагать, что мы и древние египтяне (или какая-либо другая общность) разделяли общее понимание искусства. Я был бы счастлив, если было бы возможно точно определить необходимые и достаточные условия того понятия искусства, которое есть у нас — современных американцев западных штатов (хотя определение «нас» несколько условно) — с тех пор, как в XVIII веке (или около того) оформилась система искусств. Кенник не отрицает, что мы можем выделить отличительные свойства искусства, рассматривая то, «что мы делаем с определенными объектами», то есть «произведениями искусства». Но, конечно же, нет гарантии, что некоторые из данных вещей, которые мы или древние египтяне, возможно, могли делать, прольют свет на понятие искусства. Не всякое действие откроет то, что требуется.

Здесь полезно обратиться к плодотворной статье Артура Данто «Мир искусства» 7. В своих рассуждениях о «Мишени» (Brillo Carton) Уорхола и о «Кровати» (Bed) Раушенберга он пишет: «Искусство нуждается в чем-то таком, что глаз не может обнаружить, — в атмосфере художественной теории, в знании истории искусства, то есть в художественном мире» 8. То, что глаз не может заметить, — это сложная «невыставленная напоказ» характеристика артефактов, о которых идет речь. «Атмосфера», о которой говорит Данто, неуловима, но имеет субстанциальное содержание. Возможно, это содержание может быть схвачено в определении. Вначале я сформулирую определение, затем попытаюсь защитить его.

Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа (sub-group of a society) присвоили статус кандидата для оценки (has conferred the status of candidate for appreciation). Определение указывает на необходимость присвоения статуса кандидата для оценки, но ничего не говорится о действительном оценивании, и это оставляет открытой возможность существования произведений искусства, которые по какой-то причине не оценены. Кроме того, не каждый аспект произведения включен в состав кандидатов для оценки, например, цвет задней поверхности картины не является обычно

объектом оценки. Проблему того, какие аспекты произведения искусства входят в состав кандидатов для оценки, я осветил в других работах 9.

Но как именно присваивается статус кандидата для оценки? Размещение артефакта в художественном музее, представление в театре и тому подобное — верные знаки того, что статус был присужден. Но многие произведения искусства никогда не достигают стен музеев а некоторые из них никогда и никем не смотрелись, кроме самого художника. Поэтому статус должен присваиваться отдельным человеком, трактующим артефакт в качестве кандидата для оценки, обычно самим художником, хотя не всегда, поскольку кто-нибудь мог бы создать артефакт, не рассматривая его как кандидата, а статус мог бы быть присвоен кем-либо другим или другими. Но может ли статус быть присвоен так легко?

Мы связываем статус с церемонией, например — свадебная церемония и статус состоящих в браке. Однако церемония — не единственный способ быть состоящим в браке; согласно некоторым юрисдикциям, статус состоящих в гражданском браке достигается без церемонии. То, что мне хотелось бы предложить, состоит вот в чем. Подобно тому, как двое людей достигают статуса состоящих в гражданском браке внутри системы законов, артефакт может получить статус кандидата для оценки внутри системы, которую Данто назвал «художественный мир». Множество вопросов, возникающих вокруг понятия статуса кандидата для оценки и, возможно, предмет рассмотрения в целом лучше всего прояснится, если сформулировать их и попытаться ответить на них. Вероятно, первый вопрос такой: «О каком виде оценки идет речь?» Несомненно, определение кажется наводящим на мысль, что это особый вид эстетической оценки. Оценка не является решающей, но что-то должно было бы говорить о том, что она подготавливает способ достижения решающего момента. Тот вид оценки, который я имею в виду, — просто видовая характеристика наших переживаний (experiences) от картин, стихов, романов и тому подобного. Эта ремарка кажется ввергающей дефиницию в тавтологию, но это не так, поскольку «произведение искусства» (определяемый термин) не появляется при объяснении оценки, а появляются только видовые понятия. Другая очевидная проблема состоит в том, что произведения искусства так резко отличаются одно от другого, например, комедии от трагедий, что кажется маловероятно какая-нибудь общность оценочной характеристики нашего переживания одного вида произведения и оценочной характеристики другого вида произведения. Но картины, стихи, пьесы — это объекты нашей оценки, и тот факт, что объекты имеют значительное различие, не означает, что различаются разнообразные оценки. Действительно, если мы подразумеваем под «оценкой» нечто, возникающее «при переживании качеств предмета, которые некто находит достойными и ценными», то проблемы, связанной с подобием различных оценок не существует.

Теперь понятно, что оценка не будет служить для извлечения подгруппы произведений искусства из группы артефактов, — она слишком широка. Многие артефакты, которые с очевидностью не являются произ

ведениями искусства, оцениваются. Для того, чтобы извлечь группу произведений искусства, нужно делать больший акцент на присвоении статуса кандидата, нежели чем на саму оценку. Когда, например, продавец сантехнического оборудования размещает свои товары для нас, он выставляет их для того, чтобы мы их хорошо оценили, но это представление не есть присвоение статуса кандидата, а просто размещение их перед нами. Но в чем разница между «размещением перед» и «присвоением статуса кандидата»? Различие аналогично различию между моим высказыванием «Я объявляю этого человека кандидатом в члены городского совета» и заявлением избирательной комиссии, произносящей ту же фразу во время исполнения им его официальной обязанности. Когда я произношу сентенцию, она не имеет никакого эффекта, поскольку я не облечен властью в данном отношении. Конечно, аналогия не совершенна — способы действия власти в политико-правовом мире достаточно полно определены и находятся в единстве с законом, тогда как черты власти (или чего-либо, напоминающего власть) в художественном мире нигде не применимы в жизни. Художественный мир делает свое дело на уровне обычной практики. Тем не менее, это есть практика, и она определяет общественные институты. Возвращаясь к «сантехнике»: размещение товаров продавцом отличается от внешне похожего действия М. Дюшана, когда он представляет унитаз, названный им «Фонтан», на известной ныне художественной выставке. Суть в том, что действие Дюшана имело место в определенном институциональном оформлении, в чем и состоит все различие. Наш продавец сантехнического оборудования мог бы сделать то, что сделал Дюшан, то есть превратить унитаз в произведение искусства, но он, вероятно, не сделает этого, поскольку такие причудливые идеи могут прийти в голову только художникам, обладающим своеобразным чувством юмора. Когда я говорю, что «Фонтан» — это произведение искусства, я не утверждаю, что оно хорошее. Но, делая это последнее замечание, я также не намекаю, что оно плохое. «Редимэйдс» Дюшана порождают вопрос: «Если унитазы, лопаты для разгребания снега, вешалки для шляп могут стать произведениями искусства, то почему природные объекты, такие как кусок дерева, не могут ими стать?» Конечно же, кусок дерева и другие природные объекты могут стать произведениями искусства, даже если что-то одно из многого будет проделано с ними. Одно из действий — подобрать их, принести домой и повесить на стену.

Другое средство достижения цели — подобрать их и разместить на выставке (кстати, предполагая, что высказывание Вейца о древесине относится к лежащему на берегу куску дерева, которого не касалась рука человека). Это значит, что природные объекты, которые становятся произведениями искусства, приобретают свою артефактность (становятся артефактуализированными) в тот самый момент, когда им присваивается статус кандидата для оценки. Но, возможно, подобная вещь обычно происходит с картинами, стихами и т.п.; они начинают существовать как артефакты в то самое время, когда им присваивается статус кандидата для

оценки. (Конечно же, существование чего-либо как артефакта и существование чего-либо как кандидата для оценки — не одно и то же, это два разных свойства одной вещи, которые могут быть приобретены в одно и то же время.) Отчасти более сложным случаем был бы артефакт из первобытной культуры, где он играл роль в религиозной системе, но не имел художественной функции в том смысле, который представлен в этой статье. Такой артефакт мог бы в нашей культуре стать произведением искусства подобным же способом, каким мог бы стать и кусок дерева. Однако такой культовый объект, который становится произведением искусства, мог бы быть артефактом в двух смыслах, тогда как кусок дерева только в одном. (Я не утверждаю, что нечто не может быть культовым объектом и произведением искусства одновременно, в нашей собственной культуре существует множество примеров, доказывающих обратное.)

Вопрос, который часто возникает в связи со спорами о понятии искусства, — «Как относиться к картинам, сделанным такой особой, как шимпанзе Бетси из зоопарка в Балтиморе?» Это целиком зависит от того, что было сделано с картинами. (Отмечу, что я без колебаний называю их картинами, хотя я не уверен в том, что они имеют статус произведений искусства.) Например, в Музее естественной истории в Чикаго недавно было выставлено несколько картин шимпанзе. В этом случае мы должны сказать, что эти картины не являются произведениями искусства. Однако, если бы они были выставлены на несколько миль дальше — в Чикагском институте искусств, они могли бы быть произведениями искусства. (Если бы, скажем так, директор художественного музея ударился в крайности.) Все зависит от институционального оформления (*institutional setting*).

В заключение, возможно, стоит рассмотреть, как определение, предложенное в этой работе, отличается от некоторых традиционных определений.

- 1) Это не попытка тайно привнести концепцию хорошего искусства в дефиницию искусства.
- 2) Оно не «перегружено» (если использовать термин Марголиса) так, как одна из цитат Марголиса, представляющая собой ужасный пример этого: «Искусство — это человеческая деятельность, которая исследует и таким образом создает новую реальность супер рациональным, воображаемым способом и представляет ее символически и метафорически как микрокосмическое целое, изображающее макрокосмическое целое» **10**.
- 3) Оно не содержит ничего, что связывало бы его обязательством с какой-либо метафизической или внеэмпирической теорией, так как противоречит, к при меру, той точке зрения, что искусство — нечто нереальное.
- 4) Оно достаточно широко для того, чтобы вещи, обычно принимаемые за искусство, могли бы подпадать под это определение без чрезмерных натяжек, так как, например, противоречит определению через подражание, которое прилагает значительное усилие в попытке показать, что каждое произведение искусства — подражание чему-либо.

5) Оно берет в расчет (или хотя бы пытается сделать это) реальные практики художественного мира в прошлом и настоящем.

Теперь то, что я говорил, может звучать так: «Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: “Я нарекаю (christen) этот объект произведением искусства” 11». И я думаю, что это скорее всего так и есть. Так что любой может сделать произведением искусства свиное ухо, но, конечно, это не означает, что получится шелковый кошелек.

(Перевод Е.В. Никитиной)

### **Примечания**

1. Моррис Вейц. Роль теории в эстетике (Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 15, 1956); Поль Зифф. Задача определения произведения искусства (перепечатано в «Aesthetics and the Philosophy of Criticism» . New York, 1963); Вильям Кенник. Основана ли традиционная эстетика на ошибке. Mind, vol. 67, 1958.
2. The Language of Art and Art Criticism. Detroit, 1956. P. 37—47. Определение Марголиса неудовлетворительно, однако смотрите рецензию Эндрю Харрисона в «Philosophical Books» , Vol. 7 (1966). P. 18.
3. Мандельбаум Морис. Семейные сходства и обобщение, касающееся искусства. (American Philosophical Quarterly. Vol. 2 (1965). P. 219—228).
4. Op. cit. P. 57.
5. Ibid. P. 56.
6. W. Kennick. Does Traditional Aesthetics Rest Upon a Mistake? P. 330.
7. The Journal of Philosophy. Vol. 61 (1964). P. 580.
8. Ibid. P. 580.
9. В моей работе «Искусство в узком и широком понимании» (American Philosophical Quarterly, Vol. 5. P. 71—77), где я анализирую понятие эстетического объекта. Предмет настоящей работы — понятие искусства, которое, хотя и относится к понятию эстетического объекта, отлично от него.
10. The Language of Art and Art Criticism. Detroit, 1965. P. 44.
11. Цит. по: Erick Kahler. What is Art? Problems in Aesthetics, New York, 1959. —

**Кандинский В. О духовном в искусстве // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. 573-595**

**Кандинский Василий Васильевич** (22 ноября 1866, г. Москва – 13 декабря 1944, г. Париж; великий художник, родоначальник беспредметной



абстрактной живописи) родился в России, получил здесь первоначальное высшее юридическое образование и успел осознать себя художником. В Германии он учился художественному ремеслу (главным образом рисунку) в двух художественных школах и в Мюнхенской академии художеств, создал большое количество известных всему миру произведений. С Россией и Германией связаны основные этапы его творческой эволюции. Ранний период творчества Кандинского (примерно до 1910 года) – это период экспрессионизма и разносторонней деятельности вокруг созданной им группы «Синий всадник» (Blaue Reiter).

В дальнейшем он почти целиком посвятил себя абстрактному искусству. Наделенный от природы громадной чувствительностью к цвету, Кандинский вошел в историю мирового искусства как художник, творивший живописные миры, созвучные космосу (Композиция VI, 1913 г., Санкт-Петербург; Композиция VII, 1913 г., Москва). С Россией и Германией были также связаны его исследовательская и преподавательская деятельности сначала в ИНХУКе (Институт художественной культуры) и РАХНе (Российская Академия художественных наук) в России и затем – в «Баухаузе» (Германия). Во Франции Кандинский завершил свой творческий путь. Здесь он наконец обуздал в себе неистовство в работе с цветом. Его композиции стали пространственно и фигурно организованными, в чем-то даже умозрачительными, к большому сожалению его прежних поклонников. Здесь же, во Франции, он пробует себя как художник-сюрреалист, не добиваясь особых успехов.

Эстетическую концепцию Кандинского можно одновременно назвать и простой и сложной. Ее простота объясняется сведением всех исканий художника лишь к трем «первоэлементам»: цвету, звуку и движению. Сложность обнаружилась на путях художественного синтеза таинственных первоэлементов. Чтобы справиться с этой трудной задачей, Кандинскому понадобилось обратиться и к оккультизму (теософии), и к отдельным разделам точной экспериментальной науки, а также реализовать весь свой громадный талант художника. В результате мы имеем непревзойденные до сих пор шедевры такого рода синтеза искусств, основанные на синестезийных переходах внутри все тех же первоэлементов: цвета, звука и движения. Такова хореографическая композиция «Желтый звук» (1912), которую с полным основанием можно назвать преодолением метафоры. Звуковое и кинетическое (двигательное) решение темы «желтого» здесь настолько самостоятельны, что неуступают по глубине проникновения непосредственному цветовому ее решению. Театрально-хореографические эксперименты Кандинского оказались, к счастью, заразительными, и сегодня, почти сто лет спустя, мы наблюдаем продолжение подобных экспериментов в России в «Тотальном театре» Вячеслава Колейчука. В 1914 году Кандинский изготавливает четыре цветных панно, предназначенные для украшения интерьера жилого дома заказчика Эдвина Кэмпбэла (США). К трем первоэлементам здесь добавляется четвертый – пространство, подчиняющий себе все остальные.

Символом духовности у Кандинского является мистический треугольник. От мистического квадрата другого основателя беспредметного искусства в России, К. Малевича, он отличается прежде всего вектором развития. У Малевича мистический квадрат устремлен вверх, в космос. Кандинскому, наоборот, мистический треугольник помогает решать сугубо земные задачи, но не менее важные, чем космические. Как рождается новое в искусстве и науке? Каков он, тот первый человек, которому открылась истина? Что происходит дальше? Что такое застой и упадок в духовной сфере? На эти и другие вопросы художник отвечает в своей основной теоретической работе, «О духовном в искусстве», прибегая к треугольнику как символу всего духовного развития. В острие треугольника, указывает Кандинский, чаще всего находится один человек. Только ему впервые открывается новое знание в науке или новое направление в искусстве, доставляющие одновременно и громадную радость, и такую же безмерную печаль. Испытав влияние Шопенгауэра, Кандинский подробно описывает состояние печали в связи с открытием принципиально нового. Радость творчества потому подобна безграничной печали, что гения никто не понимает, даже те, кто находится рядом с ним. Его называют обманщиком или сумасшедшим. Так стоял в дни своего открытия осыпавший бранью одинокий Бетховен. Да и он ли один? – замечает Кандинский.

В отличие от Шопенгауэра, решавшего проблему творчества и страдания умозрительно, Кандинский показывает динамику в развитии духовной жизни вполне наглядно, опять же с помощью треугольника, который начинает необъяснимо двигаться «вперед и вверх». Это означает, что первоначально доступное лишь одному постепенно становится достоянием многих. Возможен и обратный процесс, когда треугольник движется «назад и вниз». Это периоды упадка в искусстве и всей духовной жизни. Такое состояние, по мнению Кандинского, переживает культура рубежа XIX–XX веков, когда повсеместно утвердился позитивизм в науке и меркантильность в деловой и личной жизни. «В такие немые и слепые времена люди особенно ярко ищут и особенно оисключительно ценят внешние успехи, их стремления – материальное благо, их достижение – технический прогресс, который служит только телу и только ему может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются», – делает вывод Кандинский.

Кандинский разработал глубокую и оригинальную теорию цвета. Его непосредственными предшественниками в данной области были французские постимпрессионисты Ж. Сёра, П. Синьяк и сотрудничавший с ними ученый-естествоиспытатель Ш. Анри. Они построили цветовой круг, куда поместили шесть основных цветов (цвета радуги) по принципам контраста, дополнительности, «теплоты» и «холода» в ощущениях цвета. Кандинский пошел дальше. Он поднимает проблему цвета до уровня мировоззрения, связывая цвет с моралью, состоянием души, природным окружением и фактами науки. Наиболее ёмкими со стороны такой метафорической нагруженности у него оказываются три цвета: жёлтый, синий и зеленый. Не

только звучание краски, но и отдельные слагаемые творческого процесса в искусстве можно обнаружить в словах Кандинского: «Цвет – клавиша, глаз – молоточек, душа – многострунный рояль».

Понимая, сколь ценны наблюдения одаренных от природы художников над собственным творчеством, Кандинский разработал специальную анкету для художника, с помощью которой намеревался обобщить полученный материал и построить новую науку о художественном творчестве. Вот некоторые из вопросов анкеты: «Как Вам представляется, например, треугольник – не кажется ли Вам, что он движется, куда, не кажется ли Вам он более остроумным, чем квадрат; не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона, на что похоже больше пение канарейки – на треугольник или круг, какая геометрическая форма похожа на мещанство, на талант, на хорошую погоду и т. д. и т. д.». Тяготение к абстрактному настолько доминировало в сознании Кандинского (в характере творчества, в идее треугольника, в вопросах анкеты), что своеобразие русского характера он также видел в силе и преимуществах абстрактного мышления русских, отмеченного им еще при изучении примитивного права северных народов России.

### **Язык красок**

(...) Музыкальный тон имеет прямой доступ в душу. Он немедленно встречает там отзвучие, так как человек «носит музыку сам в себе». «Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства» (Delacroix). Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще и музыки и живописи в частности. В этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна выработать свой контрапункт. Это про роческое выражение Гете есть предчувствие того положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пути, на котором живопись при помощи своих средств должна дорасти до искусства в отвлеченном смысле, и, идя по которому, она в конце концов дойдет дочисто живописной композиции. Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) краской
- 2) формой

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или не реального) или как чисто абстрактное отграничение объема, плоскости может существовать самостоятельно. Краска — нет. Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть. Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встречается надобность, насильно к этому мыслим. С другою роны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком. Это из самого слова звучащее красное не имеет также самостоятельно специально выраженной тенденции к теплу или холоду. Эти последние свойства должны быть отдельно к основному звуку мыслимы, как

более тонкие отклонения красного тона. Поэтому я и называю это духовное видение неточным. Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук остается обнаженным без случайных, к деталям ведущих склонений к теплу, холоду и т. д. Этот внутренний звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и т. д., причем подробности отсутству-

ют. Здесь мыслится звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одновременно, вызванный к бытию охотником, солдатом или виртуозом.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (как в живописи), то оно должно 1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различных красных тонов выбранный, т. е., так сказать, должно быть характеризовано субъективно и 2) оно должно быть отграничено на плоскости, отграничено от других красок, которые неизбежно присутствуют, которых избежать ни в коем случае невозможно, а вследствие чего (через отграничение и соседство) субъективная характеристика изменяется неизбежно.

Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске. Сама по себе форма, если даже она остается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой. Треугольник (без ближайшего определения его остроты, плоскости, разносторонности) есть такое существо с ему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призвуковые оттенки, но в основе остается неизменным, как аромат розы, который с ароматом фиалки смешать невозможно. Так же квадрат, круг и все еще возможные формы.

Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого, круг желтого, квадрат синего и т. д. Все это совершенно различно действующие существа. При этом легко заметить, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притупляются. Во всяком случае острые краски звучат по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синие в кругу).

Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем. Форма в тесном смысле слова есть не более как отграничение одной плоскости от другой — таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной или более слабой степени), то и каждая форма имеет внутреннее содержание. Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней. Эти две стороны формы

одновременно и ее две цели. А вследствие этого внешнее отграничение тогда безусловно целесообразно, когда оно наиболее полно выразительно выдвигает внутреннее содержание. Внешнее формы, т. е. отграничение, которому в этом случае форма служит средством, может быть весьма различно.

И все же вопреки этим различиям, к которым форма способна, никогда не сможет она выйти за пределы двух границ, а именно:

- 1) форма служит либо, как отграничение, цели через отграничение вырвать материальный предмет из плоскости, т. е. фиксировать этот материальный предмет на плоскости, или
- 2) форма остается абстрактной, т. е. она не воплощает на плоскости материального предмета, но является всецело абстрактным существом.

Таковыми абстрактными существами, ведущими как таковые свою жизнь, оказывающими свое влияние и свое воздействие, являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимы прочие формы, делающиеся все более сложными и не поддающиеся математическому обозначению. Все эти формы — равноправные граждане духовной державы.

Между этими обеими границами лежит бесконечное число форм, в которых оба элемента налицо и где получает перевес то материальное, то абстрактное начало. Эти формы и есть та сокровищница, из которой нынче художник черпает все единичные элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник нынче не может. Эти формы еще слишком для него неточны. Ограничиться же исключительно неточным значит отнимать у самого себя возможности, выключать чисто человеческое и через то приводить к обеднению свои средства выражения.

С другой стороны, в искусстве не может быть вполне материальных форм. Нет возможности вполне точно передать материальную форму: волею-неволею художник подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Со знательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколированием материального предмета, непременно стремится придать изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось идеализацией, потом стилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе. Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета его выразительность и есть те исходные точки, от которых в дальнейшем пути художник, оставляя в стороне литературную окраску предмета, начинает искать чисто художественные (так сказать, живописные) цели. Этот путь ведет к композиционному. Чисто живописная композиция встречается в ее отношении к форме с двумя задачами:

во-первых: композиция всей картины;

во-вторых: создание единичных форм, стоящих друг к другу в различных комбинациях и подчиняющихся композиции целого.

Так подчиняются в картине многочисленные предметы (реальные или, быть может, абстрактные) одной большой форме, причем они так изменяются, что становятся пригодными в этой именно форме и эту именно форму образуют. Тут единичная форма может быть индивидуально мало звучащей, она служит прежде всего созданию большой композиционной формы и должна быть рассматриваема, главным образом, как элемент этой формы.

Эта единичная форма выстроена так, а не иначе, не потому, что ее собственный внутренний звук независимо от большой композиции так непременно требует, но преимущественно потому, что она призвана служить строительным материалом для этой композиции. Тут первая задача — композиция всей картины — является и конечной целью.

Так постепенно все более на первый план выступает в искусстве элемент абстрактного, который еще только вчерашко и едва заметно прятался за чисто материальными стремлениями. И этот рост и, наконец, перевес абстрактного естественен.

Это естественно, так как, чем больше отодвигается на задний план органическая форма, тем больше само собой это абстрактное выступает на первый план и выигрывает в звучности.

Но, как уже упомянуто, остающееся органическое обладает своим внутренним звуком, который либо тождествен со второй составной частью той же формы (ее абстрактной частью) (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация и, что возможно, необходимо дисгармоническая комбинация). Во всяком случае, созвучание органического начала все же слышится, если даже это начало и загнано на самый задний план. А потому выбор реального предмета полон значения. В двоезвучии (духовный аккорд) обеих составных частей формы органическая часть может поддерживать абстрактную часть (со- или противозвучием) или ей мешать. Предмет может образовать и только случайное звучание, которое, будучи заменено каким-нибудь другим, не вызовет существенного изменения основного звука.

Например, при помощи ряда человеческих фигур строится ромбоидальная композиция. Она пропускается через чувство и ставится вопрос: совершенно, безусловно ли не обходимы человеческие фигуры для этой композиции и нельзя ли было бы заменить их другими органическими формами, и притом так, чтобы от этого не пострадал основной звук композиции? и если да, здесь оказывается случай, где звук предмета не только не помогает звуку абстрактного, но даже ему прямо вредит: равнодушный звук предмета ослабляет звук абстрактного. И это не только логически, но и художественно так. Поэтому следовало бы в этом случае либо найти другой, более звуку абстрактного подходящий, предмет (подходящий по со- или противозвучию), либо вся эта форма должна была бы быть чисто абстрактной.

Чем обнаженнее лежит абстрактная форма, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или

менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактными, или телесными формами, но совершенно переложеными в абстрактные. В каждом случае этого переложения или этого вкомпонования чисто абстрактной формы должно быть единственным судьей, указателем, весовщиком чувство. И естественно, чем больше употребляет художник эти абстрагированные или абстрактные формы, тем более он будет дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область. И совершенно так же ведомый художником зритель, по стоянно становясь собирать все больше и больше знаний в абстрактном языке и им в конце концов овладевающий.

Вот мы стоим перед вопросом: не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запасов, и не брать ли только чисто абстрактное вполне обнаженным? Это — естественно навязывающийся вопрос, который через разложение при звука обоих элементов формы (предметного и абстрактного) сейчас же и упирается в ответ. Как каждое сказанное слово (дерево, небо, человек) рождает внутреннюю вибрацию, точно так же и каждый пластично представленный предмет. Отнять у себя возможность возбуждения таких вибраций было бы насильно обеднять арсенал своих средств выражения.

Так, по крайней мере, сегодня. Но и помимо этого сегодняшнего ответа поставленный выше вопрос разрешается тем ответом, который останется вечным для всех вопросов, начинающихся словом «должно»: нет места этому «должно» в искусстве, которое вечно свободно. Как день от ночи, убегает от этого «должно» искусство.

При рассмотрении второй композиционной задачи — создания единичных для построения всей композиции на значенных форм — надо еще заметить, что та же форма при равных условиях всегда звучит одинаково. Только постоянно условия различны, откуда и истекают два последствия:

- 1) изменится звук в той же обстановке (поскольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление формы;
- 2) изменится звук, если окружающие его формы будут сдвинуты, увеличены, уменьшены и т. д.

Из этих последствий опять истекает дальше само собою новое последствие. Нет ничего абсолютного. И в частности композиция форм, основанная на этой относительности, зависима: 1) от изменчивости сопоставления форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы до мельчайших подробностей. Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: наименьшее, минимальнейшее сдвижение всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: в нем возможности лежит действительно точное повторение. До той поры, пока мы особенно чувствительны только к целому в композиции, это обстоятельство имеет скорее теоретическую важность. Когда же люди получают через употребление более или вовсе абстрактных форм (которые будут лишены предметной интерпретации) более утонченную и более

сильную восприимчивость, то это же обстоятельство будет все более выигрывать в своем практическом значении. Так будут, с одной стороны, расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм, средств выражения количественно и качественно. Тогда отпадает само собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре и будет заменен другим, истинно художественным: насколько завуалирован или обнажен внутренний звук данной формы? Это изменение во взглядах поведет опять-таки еще дальше и к еще большему обогащению в средствах выражения, так как завуалирование является огромной силой в искусстве. Сочетания завуалированного с обнаженным образуют новые возможности в лейтмотивах композиций форм.

Без подобного развития в этой области композиция форм была бы невозможностью. Всякому, кого не достигает внутренний звук формы (телесной или, особенно, абстрактной), будет представляться подобная компоновка беспочвенным иллюзорным произволом. Именно воображаемо безрезультатное передвижение единичных форм на плоскости картины представляется в этом случае бессодержательной игрой формами. Здесь снова мы наталкиваемся на тот же принцип, который мы и повсюду до сих пор на ходили как принцип чисто художественный, свободный от второстепенностей: принцип внутренней необходимости.

Если, например, черты лица либо различные части тела сдвигаются, искажаются в жертву художественным целям, то приходится натолкнуться тут кроме чисто живописного вопроса и на анатомический, который и становится тормозом для живописного и навязывает посторонние соображения и расчеты.

В нашем же случае все второстепенное отпадает само собою и остается только существенное — художественная цель. И именно эта воображаемая произвольная, а в действительности поддающаяся точному определению возможность сдвигания форм становится источником беспредельного ряда чисто художественных творений.

Итак, гибкость единичных форм, их, так сказать, внутренне-органическое изменение, их направление в картине (движение), перевес телесного или отвлеченного в этой единичной форме, с одной стороны, — и, с другой стороны, сопоставление форм, образующих большие формы формогрупп, которые опятьтаки создают большую форму всей картины, далее принципы со- или противозвучия всех названных частей, комбинации завуалированного с обнаженным, комбинации ритмического с аритмическим на той же плоскости, комбинации абстрактных форм как чисто геометрических (простых, сложных) и геометрически неопределимых, комбинации отграничений форм друг от друга (более резких, более мягких) и т. д., и т. д. — все это элементы, создающие возможность чисто рисуночного «контрапункта» и которые к этому контрапункту и приведут. И это будет контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока выключена краска. А краска, которая сама по себе дает материал к созданию контрапункта, которая сама в себе скрывает беспредельные возможности, краска в



соединении с рисунком приведет к великому живописному контрапункту, благодаря которому и живопись дойдет до композиции и в качестве действительно чистого искусства получит возможность служить божественному. И все тот же непреложный проводник доведет ее до этой головокружительной высоты: принцип внутренней необходимости.

Если и окажется возможным даже уже сегодня бесконечно теоретизировать на эту тему, то все же теория в дальнейших уже мельчайших подробностях преждевременна. Никогда не идет теория в искусстве впереди и никогда не тянет она за собою практики, но как раз наоборот.

Тут все, и особенно вначале, дело чувства. Только через чувство — особенно именно в начале пути — может быть достигнуто художественно-истинное. Если общее построение и возможно чисто теоретически, то все же именно тот плюс, который есть истинная душа творения и относительно, стало быть, и его сущность, никогда не создастся теорией, никогда не будет найден, если не будет вдунут неожидан но в творение чувством. Так как искусство воздействует на чувство, то оно и осуществлено быть может только через чувство. Никогда при точнейших даже пропорциях, при вернейших весах и подвесках не создастся истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найти готовыми.

Говоря в частности о нынешнем дне, упомяну, что в живописи (рисунок + краска) уже ярко выражены два желания:

- 1) желание ритмичности и
- 2) симметрии.

Быть может, особо яркий пример — Hodler, доводящий оба принципа до навязчивого гипноза и, временами, почти до кошмарности. Говорю это не в осуждение, а указываю только на ущемление себя же в выборе возможностей. Очевидно, это ущемление есть натуральный росток из души Hodler'a.

Но этого и не надо забывать и думать, что эти два принципа именно в этом применении их и вне искусства, и вне времени. Эти принципы мы видим и в самом архаическом искусстве, начиная с искусства дикарей, и в самые расцветы разных художественных эпох. Против них принципиально нынче возражать нельзя, но, как белое особенно ярко, когда оно сведено до минимума и окружено черной беспредельностью, и как то же белое, доведенное до безграничности, расплывается в безразличную муть, так же и подобные принципы построения в наши, по крайней мере, дни, применяемые беспредельно, теряют в своей звучности и воздействии на душу. Наша нынешняя душа замыкается в недовольстве, когда до нее доходит лишь один определенный звук и жадно просит нужного ей двойного отзвучия. Как белое и черное звучит, как ангельская труба при противоположении, так же и вся рисуночно-живописная композиция ищет того же противоположения. И это противоположение как бы всегда было принципом искусства, но различие душевного лада разных эпох и хочет его раз личного применения. А потому ритм просит нынче аритма. Симметрия —

асимметрии. Разбитость трещинного звука нашей нынешней души жадно просит именно этого про тивоположения. И, быть может, потом, через какие-то длинные пути дойдет наше нынешнее искусство до того расцвета, до того завершения, которое переживается всякой большой и великой эпохой, и там-то и окажется, что наше трещинное противозвучие, или дис- или агармония и есть гармония нашей эпохи и что наш ритм есть ритм, наша асимметрия— симметрия, новсеэтобесконечноутонченное, обогащенное и полное яркого аромата наших нынче начавшихся времен.

И поэтому и кажется, что построение в правильном треугольнике, повторность того же движения направо и налево (повторный ритм), совершенно точное повторение (или же в кокетливом отклонении) того же красочного тона и т. п. — только взятый напрокат из старого арсенала мостик от реалистики к новому творчеству.

Пропорции и весы не вне художника, а в нем самом, они — то, что можно назвать также чувством границы, худо жественным тактом — качества, прирожденные художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений. В этом смысле следует понимать и возможность осуществления пророчества Гете о генералбазе в живописи. Сейчас можно только предчувствовать подобную грамматику живописи, а когда искусство до нее, наконец, дорастет, то она окажется построенной не столько на физических законах (как уже и пробовали сделать), как на законах внутренней необходимости, которые я спокойно и обозначаю именем душевных. Так мы и видим, что в основе каждой мельчайшей, как и в основе каждой величайшей проблемы в живописи всегда лежит внутреннее. Путь, на котором мы находимся уже сегодня и который есть величайшее счастье нашего времени, есть путь, на котором мы отряхнемся от внешнего, чтобы на место этого главного базиса поставить противоположности: главный базис внутренней необходимости. И как тело укрепляется и развивается упражнением, так же и дух. Как пренебреженное тело делается слабым и в конце концов импотентным, так же и дух. Прирожденное художнику чувство и есть тот евангельский талант, который греховно зарывать в землю. Художник, поступающий так, есть раб ленивый.

Потому не только не безвредно, но непременно необходимо художнику знать исходную точку этих упражнений. Эта исходная точка есть взвешивание внутренней ценности материала на великих объективных весах, т. е. исследование в нашем случае краски, которая, говоря вообще, непременно должна воздействовать на каждого человека.

Итак, незачем пускаться в глубокие и тонкие сложности краски, но достаточно ограничиться элементарным представлением простой краски.

Нужно концентрироваться сначала на изолированной краске, дать единичной краске воздействовать на себя. При этом нужно держаться возможно простой схемы. Весь вопрос будет втиснут в возможно простую форму.

Два больших деления, немедленно при этом бросающихся в глаза, таковы:

- 1) тепло и холод красочного тона и
- 2) светлота его и темнота.

Так, немедленно возникают четыре главных звука как дой краски: она или 1) тепла и притом а) светла, или б) темна; или же 2) холодна и а) светла, или б) темна.

Тепло или холод краски есть, говоря совершенно обще, ее тенденция к желтому или синему. Это есть различие, по коящееся, так сказать, на той же плоскости, причем крас ка сохраняет свій основной звук, но этот основной звук делается более материальным или менее материальным. Это есть горизонтальное движение, причем теплое движется на этой плоскости к зрителю, холодное стремится от зрителя.

Сами же краски, вызывающие у других это горизонтальное движение, характеризуются этим же самым движением, но обладают еще и другим, которое и отличает их друг от друга в смысле внутреннего воздействия: вследствие этого они и представляют из себя первое большое противоположение во внутренней ценности.

Второе большое противоположение есть различие между белым и черным, значит красок, рождающих вторую пару главных звуков: тенденцию краски к светлоте или к темноте. Эти последние являют то же самое движение к зрителю и от зрителя, но не в динамической — в статической форме окаменения.

Второе движение желтого и синего, приносящее особое действие в первом большом противоположении, есть их движение центробежное и центростремительное. Если сделать два круга равной величины и заполнить один желтым, а другой синим, то уже после короткой концентрации на них становится заметным, что желтое лучей спускает, приобретает движение из центра и почти осязаемо приближается к человеку. Синее же развивает центростремительное движение (подобно втягивающей себя в свой домик улитке) и удаляется от человека. Первый круг колет глаз, во втором глаз утопает.

Это воздействие увеличивается, если к нему добавить различие светлоте и темноте: воздействие желтого увеличивается при просветлении (проще говоря, при введении белого), синего — при утемнении (при введении черного). Это обстоятельство приобретает еще большее значение, если вспомнить, что желтое имеет такую сильную склонность к светлоте (белому), что вообще очень темно-желтого не существует в мире. Значит, есть глубокое сродство у желтого с белым в физическом отношении, так же как и у синего и черного, так как синее может развить глубину, граничащую с черным. Кроме этого физического сродства тут есть и моральное, которое во внутренней ценности резко разграничивает эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее и черное, с другой) и делает родственными по два члена из каждой пары (подробнее — при обсуждении белого и черного).

Если попробовать желтое (эту типично теплую краску) сделать холоднее, то оно впадает в зеленоватый тон и немедленно теряет в обоих своих движениях (горизонтальном и центробежном). Оно приобретает в этом случае не сколько болезненный и сверхчувственный характер, как

человек, полный стремления и энергии, которому внешними условиями ставятся препятствия в осуществлении его энергии и стремления. Синее как движение совершенно противоположное тормозит желтое, что и продолжается до той поры, пока при дальнейшем включении синего оба противоположные движения уничтожают друг друга взаимно и возникает полная неподвижность и покой. Возникает зеленое.

То же случается и с белым, если его замутить черным. Оно теряет в постоянности, пока не возникает серое, которое по моральной ценности весьма подобно зеленому. Но только в зеленом сокрыты, как парализованные силы, желтое и синее, которым опять может вернуться их активность. Более живая возможность спрятана в зеленом, чего совершенно нет в сером. Этой возможности тут нет, потому что серое состоит из красок, которые не обладают чисто активными (движущимися) силами, но оно состоит из бездвижного сопротивления, с одной стороны, и из беспроотивленной неподвижности (подобно в бесконечность уходящей стене бесконечной толщины и бездонной, беспредельной пропасти).

А так как обе создающие зеленое краски активны и движеспособны, то можно уже и чисто теоретически по характеру этих движений установить духовное воздействие этих красок и совершенно так же, если действовать опытно и дать краскам на себя воздействовать, получится тот же результат. И в самом деле, первое движение желтого, стремление к человеку, которое может быть увеличено до навязчивости (при усилении интенсивности желтого), а также и второе движение, перескакивание через границу, швыряние сил в окружности подобны свойствам каждой материальной силы, которая бросается бессознательно на каждый предмет и бесцельно извергается во все стороны. С другой стороны, желтое, если наблюдать его непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая, в конце концов, действует нагло и навязчиво на душу. Это свойство желтого, имеющего тенденцию к осветлению, может быть повышено до невыносимой глазу и душе силы и высоты. При этом повышении желтое звучит, как резкая труба, в которую все сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар.

Желтое есть типично земная краска. Желтое нельзя особенно углубить. Через охлаждение синим получает оно, как уже было указано, болезненный тон. Сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадку яркого безумия, слепого бешенства. Больной бросается на людей, ломает все, что подвернется под руку, и швыряет своими физическими силами во все стороны, расходует их без плана и безпредела, пока не истощит их совершенно. Это подобно и безумной расточительности последних летних сил в яркой осенней листве, от которой отнято успокаивающее синее, ушедшее в небо.

Рождаются краски безумной мощи, лишены совершенно дара углубленности. Этот дар углубленности встречаем мы в синем и точно так же сначала теоретически в его физических движениях:

1) от человека и 2) к центру. И точно так же в случае, если дать синему (в любой геометрической форме) воздействовать на душу.

Склонность синего к углублению так велика, что его интенсивность растет именно в более глубоких тонах и становится характернее внутренне. Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверх чувственному. Это — краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо». Синее есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Очищенное до пределов черного, оно получает призывок человеческой печали.

Оно делается подобным бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может. Переходя к светлоте, к чему у него меньше и склонности, оно приобретает более равнодушный характер и становится человеку далеким и безразличным как высокое голубое небо. Итак, чем светлее — тем беззвучнее, пока не дойдет оно до беззвучного покоя — станет белым.

В музыкальном изображении светло-синее подобно звуку у флейты, темно-синее — виолончели. Все углубляясь и углубляясь, оно уподобляется удивительным звукам кон трабаса. В глубокой торжественной форме звук синего равен звуку глубокого органа.

Желтое сейчас же делается острым и не может понижаться до большой глубины. Синее с трудом становится острым и не может подняться до большой высоты.

Идеальное равновесие в смешении этих двух во вседиаметрально противоположных красок дает зеленое. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же уничтожаются взаимно центробежное и центростремительное. Это есть логическое последствие, легко достигаемое теоретически. Прямое же воздействие на глаз и через глаз на душу приводит к тому же последствию. Это обстоятельство давно известно не только врачам (специально глазным), но и всякому. Абсолютно-зеленое есть самая покойная краска среди всех других: никуда она не движется и не имеет призывка ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их души, но после известного отдохновения может и при скуचितь. Писанные в зеленой гармонии картины — хорошее тому доказательство. Подобно тому как писанная в желтом картина постоянно лучеиспускает известную теплоту или писанная в синем кажется слишком охлаждающей (значит в обоих случаях активное действие), точно так зеленое действует только скучанием (пассивное действие), так как человек как элемент вселенной призван к постоянному, быть может, вечному движению. Пассивность есть самое характерное свойство абсолютно-зеленого, причем это свойство как бы надушено некоторою жирностью,

самодовольством. Потому зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами. Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила всю Sturm-und Drangperiode, весну, и погружена в самодовольный покой.

Если нарушить это равновесие абсолютно-зеленого, то оно поднимается либо к желтому, причем и оживляется, делается моложе, веселее: через введение желтого снова рождается активность. Опускаясь в глубины, при перевесе синего, зеленое начинает звучать иначе: оно делается се рьезным и как бы вдумчивым.

И здесь вступает активный элемент, но характера совершенно другого, чем при согревании зеленого. При усветлении или утемнении зеленое сохраняет свой элементарный характер равнодушия и покоя, причем при усветлении повышается первый, при утемнении — второй звук, что и естественно, так как эти изменения достигаются белым и черным. Музыкально мне хотелось бы обозначить абсолютно-зеленое спокойными, растянутыми, средними тонами скрипки.

Эти две последние краски уже в общем определены. При дальнейшей характеристике белое, так часто определяемое как «некраска» (особенно благодаря импрессионистам, для которых «нет белого в природе»), есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас.

Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику, как молчание такой величины, которое для нас абсолютно.

Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной мере соответствует музыкальной паузе, которая только временно преломляет развитие куска или содержания и не есть положительное завершение целого развития. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть поднято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению. Быть может, так звучала Земля в белый период льдов.

И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды, звучит внутренне черное. Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное этой паузой на все времена кончено, обрывается: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий и мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни. Внешне черное — самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая

краска, как бы ни был слаб ее звук, звучит сильнее и определеннее. Не так, как на бе лом, на котором почти все краски мутятся в звуке, некото рые растекаются совершенно, оставляя по себе слабый, обессиленный звук .

Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черными — одежды величайшей, глубочайшей печали и символ смерти. Равновесие обо их этих тонов рождает серое. Естественно, что так рожденная краска не может дать внешнего звука и движе ния. Серое беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и ле жащего между двумя активными красками. Поэтому серое есть безутешная неподвижность. И чем оно становится тем нее, тем больше вырастает перевес безутешного и выступает удушающее. При усветлении вступает как бы воздух, воз можность дышать в этой краске, как бы там спрятана изве стная доля надежды. Подобное серое возникает при опти ческом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самодовольной пассивности и сильно го активного пламенения. Красное, так, как мы его мыслим, как ничем не ограни- ченный характерно-теплый цвет, воздействует внутренне, как жизненная, живая, беспокойная краска, не имеющая, однако, легкомысленного характера во все стороны швы ряющегося желтого, но при всей энергии и интенсивности обнаруживающая определенную ноту почти планомерной необыкновенной силы.

В этом кипении и пылании, главным образом в себе и очень мало в стороны, сказывается как бы мужественная зрелость. Но это идеально-красное может претерпевать в действительности большие изменения, отклонения и различия. В материальной форме красное очень богато и разнообразно.

Стоит припомнить: сатурн, киноварь, английская крас ная, крапак от самых светлых до темнейших тонов! Эта краска являет свойство сохранять в значительной мере свой основной звук, выглядеть характерно теплой илхолодной. Светло-тепло-красное (сатурн) имеет некоторое сходство со средне-желтым (пигментно оно и обладает в зна чительной мере желтым) и возбуждает чувство силы, эне ргии, стремления, решимости, радости, триумфа (громкого) и т. д. Музыкально оно тоже напоминает звук фанфар, при чем туба как бы призвучит — упрямый, навязчивый, силь ный тон.

В среднем состоянии, как киноварь, красное выигры вает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномер но пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую не легко перезвучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водою. Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл. По сравнению с желтым, обе эти красные краски сходного характера, причем, однако, стреми тельность к человеку гораздо слабее: это красное пылает, но больше как бы внутри себя, в себе самом, причем вовсе отсутствует несколько безумный характер желтого.

А потому, может быть, и любят его более, чем желтое, оно часто и с любовью применяется в народной орнаментике, где оно на воле особенно звучно с зеленым, которо му и является дополнительным цветом.

Это красное носит главным образом материальный характер (взятое изолированно) и так же, как и желтое, не склонно к углублению. Этот углубленный характер может быть ему, однако, навязан при помещении его в вышесказанную среду. Углубление его при посредстве черного опасно, так как мертвое черное легко гасит пламенность и слишком легко может возникнуть тупое, жесткое, к движению малоспособное коричневое. Киноварь звучит подобно трубе и может быть поставлена в параллель с сильными барабанными ударами.

Как и всякая в корне холодная краска, допускает и холодно-красная (как краплак) большое углубление (особенно лессировкой). Тут оно все же меняется значительно в характере: растет впечатление более глубокого пламенения, внутренней раскаленности, зато уменьшается и, наконец, пропадает активность. Но эта активность, с другой стороны, вовсе не так безусловно исчезает, как, например, в глубоко-зеленом, а оставляет за собою предчувствие, ощущение даниеновой энергической воспламененности нечто, замкнувшееся в себе, но что все же каждый миг на страже и скрывает или скрывало в себе припрятанную способность сделать дикий прыжок.

Тут и большое различие с углубленностью синего, так как у красного и тут чувствуется нечто телесное. Все же оно вызывает воспоминание о страстных, средних и низких тонах виолончели. Холодно-красное осветленное делается еще более телесным, но исполненным чистоты, звучит как чистая радость юности, как светлая, молодая, незапятнанно-чистая девушка. Передается это в музыкальном выражении более высокими, ясными, певучими тонами скрипки. Этот цвет, интенсивно повышенный примесью белого, излюблен для платьев юных девушек.

Тепло-красное, приподнятое желтым, дает оранжевое. Через это прибавление красное приводится к порогу движения лучеиспускания, растекания в окружности. Но красное, играющее такую большую роль в оранжевом, сохраняет ему постоянно элемент серьезности. Оно подобно человеку, убежденному в своих силах, и вызывает потому особо здоровое впечатление. Звучание его подобно одному тону звучащему среднему колоколу, сильному альту как человеческому, так и струнному.

Подобно тому как оранжевое возникает через толкание красного к человеку, так же возникает через отталкивание его от человека фиолетовое, которое и имеет эту склонность удаления.

Это в основе лежащее красное должно быть, однако, холодным, так как смешение красного тепла с синим холодом невозможно (и совершенно никаким техническим приемом) совершенно так же, как и в области духовной.

Фиолетовое есть, следовательно, охлажденное красное в физическом и психическом смысле. А потому оно звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. Китайцы употребляют этот цвет для траурных одежд. Оно подобно звуку английского рожка, свирели и в глубине не вообще глубоким тоном деревянных инструментов, как фагот.



Обе последние краски, возникающие из суммирования красного с желтым или синим, малоустойчивы в равновесии. При смешении их постоянно наблюдается их склонность терять равновесие. Будто канатный плясун, постоянно балансирующий и ждущий опасности справа и слева. Где начинается оранжевое и кончается желтое, красное? Где граница фиолетового, строго отделяющая его от красного и синего?

Обе последние краски (оранжевая и фиолетовая) и есть четвертое, и последнее, противоположение в мире красочных простых, примитивных тонов, причем они стоят взаимно в физическом смысле, подобно двум тонам третьего противоположения (красное и зеленое), т. е. как дополнительные цвета. Как огромный круг, как держащая зубами хвост свой змея (символ бесконечности и вечности), стоят перед нами шесть красок, образующие попарно три больших противоположения. А направо и налево — две великие возможности молчания: смерти и рождения.

Ясно, что все эти определения только простых красок весьма провизорны и грубы. Также и чувства, которые привиделись здесь как обозначения красок (радость, печаль и т. д.). Эти чувства — только материальное состояние души. Красочные тона, подобно музыкальным, гораздо более тонкой природы, рожают гораздо более тонкие вибрации души, которым обозначения нет на нашем языке. Очень возможно, что каждый тон найдет со временем это обозначение материальным словом, но всегда останется еще нечто, не вполне исчерпываемое словом, которое, однако, не есть только излишняя роскошь этого звука, но как раз именно его существенное. А потому слова были и будут только на меки, достаточно внешние обозначения красок.

На этой невозможности существенное краски заменить словом или каким бы то ни было другим средством и покоится возможность монументального искусства. Здесь и следует искать среди богатств и разнообразных комбинаций именно ту, которая живет не только что установленном обстоятельстве. И именно тот же внутренний звук может быть в каждый миг достигнут различными искусствами, причем каждое из них, помимо этого основного звука, дает и свой, ему одному свойственный, существенный плюс и через то ода ритм общий внутренний звук таким богатством и такой мощностью, которых никогда не достигнуть при участии лишь одного искусства.

Каждый может легко себе представить, какой силы и глубины можно достигнуть при этой гармонии равных дисгармониях и бесчисленных комбинациях с перевесом одного искусства, с перевесом противоположений различных искусств на почве молчаливого созвучания других и т. д., и т. д.

Часто говорят о возможности замены одного искусства другим (или словом хотя бы в форме литературной), при которой и исчезла бы необходимость в разных искусствах. Но это совершенно не так на самом деле. Как уже было сказано, повторение точное одного и того же внутреннего звука различными искусствами невозможно. Но если бы даже это было возможно, то это повторение было бы, по крайней мере по

внешности, иначе окрашено. А если бы даже и не так, т. е. если бы повторение различными искусствами одного и того же звука и было всегда совершенно тождественным (внешне и внутренне), то даже и подобное повторение не было бы излишним. Уже потому, что разные люди одарены разными искусствами активно и пассивно, т. е. как посылатели и восприемники звука. А если бы и это было не так, то и тогда нельзя было бы попросту выкинуть повторность.

Повторение того же звука, нагромождение сгущает духовную атмосферу, неизбежную для созревания чувств (даже и тончайшей субстанции) так же, как для созревания некоторых плодов неизбежно необходима сгущенная атмосфера теплицы. Некоторым примером может служить тут единичный человек, на котором повторенные действия, мысли, чувства (чужие, но получившие выражение) в конце концов отражаются мощным впечатлением и в том случае, если этот человек так же мало способен интенсивно впитать в себя единичные действия и т. д., как плотная материя первые капли дождя.

Но нельзя ограничиться подобным почти осязаемым представлением духовной атмосферы. Она духовно подобна воздуху, который также может быть чист или наполнен разными сторонними элементами. Не только действия, поддающиеся наблюдению, и мысли, и чувства, способные к выражению, но также скрытые действия, о которых «никто не узнает», невысказанные мысли, невыраженные чувства (т. е. действия в человеке) — все это элементы, созидающие духовную атмосферу. Самоубийства, убийства, насилия, недостойные низменные мысли, ненависть, вражда, эгоизм, зависть, «патриотизм», партийность — духовные существа, духовные личности — творцы атмосферы. И обратно, самоотвержение, помощь, чистые высокие мысли, любовь, альтруизм, радость в счастье других, гуманность, справедливость — такие же существа, личности, уничтожающие первых, как солнце микробы, и очищающие атмосферу.

Другое сложное повторение есть то, при котором различные элементы участвуют в различных формах. В нашем случае — различные искусства (т. е. в реализованном и суммированном виде монументальное искусство). Этот вид повторения еще могучее при различной восприимчивости к различным искусствам: одного достигает более музыкальная форма (на которую, за редчайшими исключениями, реагирует всякий человек), второго — живопись, третьего — литература и т. д. А кроме того, в различных искусствах скрытые силы в корне различны, так что желаемый результат повысится и у того же самого человека, если даже каждое искусство будет действовать за свой счет.

Это трудно поддающееся определению действие отдельных изолированных красок есть основа, на которой гармонизируются различные красочные тона. В локальном тоне выдерживаются картины (в художественной промышленности — целые обстановки), причем этот тон избирается художественным чувством.

Пропитывание каким-нибудь красочным тоном, связывание двух рядом лежащих красок вмешиванием одной в другую есть базис, лежащий часто в основе красочной гармонии. Из сказанного о действии красок, из того обстоятельства, что мы живем во время, полное вопросов, предчувствий, намеков, и потому и полное противоречий (нельзя забывать при этом и слоев духовного треугольника) мы легко извлекаем вывод, что именно к нашему времени гармонизация на основе одной краски подходит наименее. Быть может, с завистью, с печальной симпатией слушаем мы творения Моцарта. Они для нас успокоительная пауза в бурности нашей жизни, как бы утешение и надежда, но все же мы слушаем их как звуки из другого, прошедшего и в корне нам чуждого, времени. Борьба тонов, потерянное равновесие, падающие «принципы», неожиданные удары барабана, великие вопросы, по-видимости бесцельные устремления, по-видимости разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения, противоречия — вот наша гармония.

Сопоставление двух красочных тонов вытекает отсюда логически или антилогически. Тот же принцип антилогически приводит к сопоставлению красок, считавшемуся долгое время дисгармоничным. Так обстоит дело с соседством красного и синего, этих ни в каком физическом отношении не сродных красок, которые, однако же, благодаря большому духовному противоположению выбираются нынче как наиболее воздействующие и наиболее пригодные к гармонии. Наша гармония покоится, главным образом, на принципе противоположения, этого величайшего принципа в искусстве во все времена. Но наше противоположение есть внутреннее противоположение, которое и стоит перед нами совершенно одно, исключая всякую помощь (нынче мешание и ненужность) всяких других гармонизирующих принципов.

Замечательно, что как раз это сопоставление красного и синего так было излюблено примитивами (старые немцы, итальянцы и т. д.), что оно и поныне в пережитках этого времени (например, в народной немецкой церковной скульптуре) сохранилось целиком. Очень часто при ходится видеть в этих вещах (живопись и красочная скульптура) Богородицу в красной рубашке, с накинутой на нее синей хламидой; как будто бы художник хотел указать на небесную милость, посланную земному человеку и закрытому человеческое божественным (...).

## **Тема 14. Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак**

**Лосев А. Диалектика художественной формы// эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.223-243**

**Лосев Алексей Федорович** (1893–1988) – философ и филолог, историк философской и эстетической мысли, исследователь античной культуры, теоретик языкознания, переводчик философской и художественной литературы с древних языков. Лосев родился в г. Новочеркасске, в семье учителя физики и математики, а впоследствии скрипача и дирижера губернских оркестров, и дочери священника. После окончания классической гимназии с золотой медалью поступил в Московский университет. В 1914 году для совершенствования в науках был командирован в Берлин, где работал в Королевской библиотеке, изучая средневековых схоластов, но Первая мировая война прервала ученые занятия молодого исследователя. В 1915 году он окончил историко-филологический факультет Московского университета по двум отделениям – философии и классической филологии. Среди преподавателей Лосева, оказавших на него большое влияние, были Л.М. Лопатин, Г.И. Челпанов, Н.В. Самсонов, Г.Г. Шпет, а также Н.И. Новосадский и П.П. Блонский. По окончании университета Лосев был оставлен на кафедре классической филологии для подготовки к профессорскому званию.

Определяющим мирозерцанием Лосева стал его глубокий интерес к философии Платона и неоплатонизму; первая публикация ученого – «Эрос у Платона» (1916) – достаточно ясно представляла его философские и культурологические предпочтения. Лосев – активный участник Психологического общества Московского университета, Религиозно-философского общества памяти Вл.С. Соловьева, Философского кружка им. Л.М. Лопатина при Психологическом институте Московского университета, Вольной Академии духовной культуры, основанной Н. Бердяевым. В круге общения Лосева – Вяч. Иванов, Е.Н. Трубецкой, Н.А. Бердяев, о. Павел Флоренский, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк и др. деятели русского религиозного возрождения; В.О. Нилендер, С.М. Соловьев, А. Белый, Г.И. Чулков, Б.Л. Пастернак («товарищ по университету»). Через призму платонизма Лосев преломил идеи Шеллинга, Гегеля, Ницше, Достоевского, В. Соловьева, А. Бергсона, П. Наторпа, Э. Кассирера; физические теории Х.А. Лоренца и А. Эйнштейна, музыкально-философские концепции Р. Вагнера и А. Скрябина. В 1919 году Лосев на всероссийском конкурсе избирается профессором классической филологии Нижегородского университета. Однако вскоре преподавание классических языков и истории философии в вузах прерывается; научные интересы философа сосредоточиваются вокруг

проблем музыки. В начале 1920-х годов он работает профессором в ГИМНе (Государственном институте музыкальных наук) и становится действительным членом ГАХН (Государственной академии художественных наук). В 1922–1929 гг. Алексей Федорович является профессором эстетики в Московской консерватории. Общение с музыкантами и музыковедами (Г.Э. Конюсом, М.Ф. Гнесиным, А.Б. Гольденвейзером, Г.Г. Нейгаузом, С.С. Скребковым, М. В. Юдиной и др.) и математиками (Н.Н. Лузиным, Д.Ф. Егоровым, С.П. Финиковым и др.) приводит его к формированию собственного философского учения, диалектического идеализма – на грани феноменологии Э. Гуссерля и платонизма Платона и Прокла, принимающего в качестве исходной интуицию соловьевского «всеединства», включающего также черты апофатизма и православного энергетизма. Важным основанием лосевской диалектики является символизм, сближающийся с эйдетическим толкованием реальности и философией имени (в генезисе – имяславием).

В 1920-е годы Лосев пишет и издает свои знаменитые философские труды: «Античный космос и современная наука», «Музыка как предмет логики», «Философия имени», «Диалектика числа у Платона», «Диалектика художественной формы», «Критика платонизма у Аристотеля», «Очерки античного символизма и мифологии», «Диалектика мифа». Последняя из названных книг сразу же по выходе была «арестована» ОГПУ, поскольку в ней содержалась критика диалектического материализма, насмешки над пролетарской идеологией и даже философией современного Лосеву естествознания как новой мифологией XX века.

Сравнение этих работ, посвященных различным темам, выдает единство авторской методологии: во всех них представлена диалектика, близкая гегелевской, – те же триады (тезис – антитезис – синтез), то же восхождение от абстрактного к конкретному, то же стремление ко всеобщему и универсальному, те же свобода и необходимость, сознание и бессознательное. Античность и современность, миф и символ, музыка и математика, имя и художественная форма – всё у Лосева предстает как диалектическое тождество, как всеединство, как саморазвивающаяся вечность.

На рубеже 1920–30-х гг. в СССР резко ужесточилась идеологическая ситуация, начались провокационные процессы против интеллигенции, ученых-гуманитариев. В апреле 1930 г. ученый вместе с женой, В.М. Лосевой, был арестован. Ему было предъявлено обвинение в публикации запрещенных Главлитом фрагментов «Диалектики мифа». В «Правде» была опубликована рецензия на книги Лосева, где разоблачалась его религиозная позиция. Секретарь ЦК Л.М. Каганович в докладе на XVI съезде ВКП(б) упомянул Лосева, назвав его «философом-мракобесом», «реакционером-черносотенцем», «наглейшим нашим классовым врагом», и призвал к усилению бдительности. Выступавшие в прениях подхватили «ярлыки», адресованные философу, и добавили к ним клеймо «монархиста». Алексей Федорович был приговорен к «трудовому перевоспитанию» на Беломорканале (сначала Кемь, затем Свирь, работа в 40 км от лагеря на

сплаве леса. 18 месяцев тяжелой работы в ужасающих условиях привели к цинге, кровоизлиянию в центр зрения (в результате чего у Лосева было навсегда нарушено зрение). В 1933 г., благодаря хлопотам Е.В. Пешковой и М.И. Ульяновой, тяжело больного Лосева освободили от лагерных работ.

В дальнейшем в течение более 20 лет он не имел права публиковаться (кроме нескольких переводов с комментариями). В середине 30-х гг. Лосеву разрешают преподавать классическую филологию – сначала в периферийных вузах, а с 1942 г. – и в московских (до 1944 г. в МГУ, затем в МГПИ им. Ленина). В 1943 г. по совокупности работ Лосеву присваивают степень доктора филологических наук. Лишь в середине 1950-х гг. Он начинает публиковать цикл трудов по античной мифологии, философии и эстетике, начатых еще в 30-е гг. (всего около 400 научных работ, в том числе 30 монографий). Среди поздних публикаций выделяются грандиозная 8-томная «История античной эстетики» и примыкающие к ней «Эллинистически-римская эстетика», «Эстетика Возрождения». В другом направлении развиваются книги ученого, обращенные к Серебряному веку: «Проблема символа и реалистическое искусство», «Владимир Соловьев и его время». Особняком стоят лингвистические труды, в частности «Языковая структура» и «Общая теория языковых моделей», а также его работы по теории художественного стиля.

Однако все столь различные аспекты исследований Лосева на самом деле глубоко взаимосвязаны. Их объединяет философия платонизма и феноменология культуры, позволяющие рассматривать мифологические, религиозные, философские, эстетические, стилевые, языковые, математические и другие модели как изоморфные и символические, в конечном счете отображающие систему эйдосов мироздания, вечную и в то же время непрерывно развивающуюся. В этом отношении лосевская диалектика неоплатонизма осталась в принципе несовместимой с марксистской, несмотря на все искусственные попытки каким-либо образом примирить их между собой.

## **II. АНТИНОМИИ АДЕКВАЦИИ**

Чтобы двигаться дальше, будем все время помнить направление нашего пути. Установивши свое отношение к факту, мы определили сферу, где надо искать специфически художественное. Это — сфера «метаксю», выражения, понимания.

Но этим еще ничего не было сказано по содержанию, а только намечена сфера, где надо искать категориально-эйдетическое содержание. Далее мы перешли к этому содержанию. Мы рассмотрели смысловое (внеинтеллигентное), или эйдетическое, содержание выражения. Мы рассмотрели далее и его мифическое (интеллигентное) содержание. Ясно, что как в первой тетрактиде был диалектически необходим переход от мифологии к именованию, к выражению, так и здесь, после эйдоса и мифа в выражении, мы должны рассмотреть выражение как выражение же, т.е. изучить его спецификум. Об этом и трактует последний из оставшихся неизученным момент нашего общего определения понятия формы. Однако

ясно и отдельно формулировать вырастающие на этой почве антиномически-диалектические конструкции можно только после некоторых разъяснений.

О какой адекватности тут может идти речь? Что художественная форма адекватна предмету — это сейчас нас не может интересовать, так как это уже разъяснено у нас в тезисе первой «антиномии понимания», и для этого не требуется новой категории адекватности, а достаточно было уже категории «метаксю». Далее, что художественная форма адекватна чувственной инаковости, факту,— об этом также трактовалось в тезисе второй «антиномии понимания». В чем же дело? О какой адекватности тут идет речь? Тут мы вплотную подходим к диалектической тайне художественной формы вообще.

Зададим себе вопрос: чего достигает теория «ме таксю»? Она заставляет смысловую предметность являться, т.е. соотноситься с вне-смысловой инаковостью, и заставляет вне-смысловую, напр. чувственную, инаковость осмысливаться. Как же это происходит, если мы получаем художественную форму? Это происходит так, что смысловая предметность выявляется целиком, что ни один ее момент не остается невыраженным, что в ее выражении не прибавлено и не убавлено ничего, что, таким образом, мешало бы адекватности выражаемого с выраженным. Другими словами, кроме той смысловой предметности, которую мы имели до сих пор и которую именовали отвлеченной, мы получаем новую предметность, а именно предметность, целиком выраженную, которая и является как бы целью произведения, его маяком, его направляющим принципом, его критерием и его масштабом. С ним-то и должна быть адекватна фактическая художественная форма. Во всякой смысловой предметности уже содержится в потенции ее адекватная выраженность. Всякая предметность уже предполагает свою соотнесенность со всеми своими вне-смысловыми моментами; она есть, уже раньше фактического ее выражения, некий план, или задание, отвлеченный принцип своего выражения. И, создавая художественное произведение или воспринимая его, мы все время как бы вслушиваемся в эту идеальную выраженность, в эту адекватную соотнесенность предмета с его вне-смысловыми моментами и — выравниваемся с точки зрения этой заданной выраженности, сравниваем с ним конкретно создаваемую или воспринимаемую художественную форму и, наконец, все время решаем вопрос, соответствует ли это той идеальной выраженности или противостоят ей. Из этого и складывается и художественное творчество, и художественное восприятие. Такое учение об идеальной выраженности или, говоря короче, о первообразе содержит в себе несколько антиномий, которые необходимо раскрыть.

### **Первая антиномия**

**Тезис.** Художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом. Мы уже знаем, что художественная форма есть среди нас между отвлеченной смысловой предметностью, будь то эйдос, логос или миф, и вне-смысловой, вне-

предметной инаковостью, напр. чувственностью. Оно — тождество того и другого. Но как это может быть достигнуто? Ведь и всякая вещь есть середина между чистым смыслом и пустой инаковостью и есть тождество того и другого. Необходима какая-то вполне определенная спецификация. Художественно сформированная вещь и имеет ту спецификацию, что она предполагает для себя первообраз, т.е. цельнодостигнутую выраженность ее предметного смысла, в то время как прочие вещи не требуют для себя такого первообраза и довольствуются просто первообразами, данными с той или другой степенью приближения к полной выраженности предмета. При этом самая сущность художественной формы требует, чтобы этот первообраз был независим от нее. Он не может зависеть от нее, если сама она выравнивается по нему, имеет его своим критерием. Попробуйте отбросить при слушании музыки эту идеальную мерку — и вся художественность музыки для вас разрушится.

Слушая музыку, мы все время сравниваем фактически воспринимаемую музыку с каким-то первообразом ее, который логически ей, конечно, предшествует. Художественное переживание необходимейшим образом есть всегда сравнение, и — сравнение с какой-то как бы уже признанной мерой. Художественная форма сама в себе содержит указание на свой первообраз. Она — не просто факт, смысл или еще что-нибудь однородное. Она всегда двойится. Она — всегда самооценка, всегда требует, постулирует свой первообраз и необходимым образом ориентирует себя на нем. В то время как всякая вещь оценивается только лишь с точки зрения ее самой, т.е. с точки зрения вещиности, художественная форма оценивает себя саму с точки зрения совершенно иного начала, что уже не есть она сама и что выявляет ее сущность со стороны той полноты, которая совершенно не нужна ей как реальной вещи мира.

С другой стороны, всякий чистый смысл оценивается со своей чисто логической стороны: он оценивается именно как смысл. Художественная же форма оценивается и не как вещь, и не как смысл и оценивается не в силу своих вещных или чисто смысловых свойств. Она оценивается с точки зрения того единства вещи и смысла, когда в вещи ничего нет, кроме ее чистого смысла, а в смысле нет ничего, кроме чистой вещиности. Это значит, что ею руководит некий отличный от нее первообраз, одобряющий или отвергающий ее художественность. Легко исказить понятие первообраза, наделив его различными метафизически-натуралистическими характеристиками.

Нужно отчетливо знать, какова категориальная, конструктивно-логическая природа первообраза, предоставляя метафизикам решать вопрос о значимости ее в более широком смысле. Категориально мы имеем здесь: 1) предметность; 2) вне-предметную, внесмысловую инаковость; 3) всецелую данность этой предметности в этой инаковости. Каждая вещь предполагает только одно свое полное и совершенное выражение, понимая под вещью, конечно, все разнообразие признаков, о котором мы раньше говорили. Вещь, например, может быть мифической. Вот этот мифический смысл имеет свою



единственную форму выявленности, если брать последнюю в ее полноте и совершенстве. Такой принцип, конечно, не нов в эстетике, но мало кто умеет выразить его во всей его категориальной прозрачности, сбиваясь на метафизику и на субъективные восторги перед глубинами искусства.

**Антитезис.** Художественная форма не предполагает никакого предшествующего и предопределяющего ее пер- вообраза, но сама впервые создает этот свой первообраз.

Было бы нарушением диалектической чистоты и ниспро- вержением всего диалектического метода в этой проблеме, если бы мы признали только одно исключительное предшествование пер- вообраза форме. Что значит, что форма имеет первообраз? Это значит прежде всего то, что форма имеет на себе печать первообраза, что она — образ этого первообраза. Можно ли считать, что между «образом» формы и «первообразом» нет ничего общего? Такое предположение привело бы к тому, что «образ» не был бы образом «первообраза» и «первообраз» не был бы первообразом «образа». Значит, между ними есть нечто общее. Но это общее по неоднократно излагаемому нами диалекти ческому закону необходимо должно быть тождеством. Никакой общности, никакого сходства, никакого подобия не может быть без тождества. Итак, форма тождественна своему первообразу. Но если так, можно ли сказать, что она предполагает, и притом предполагает логически, предшествующий и независимый от нее первообраз? Если сама она и есть этот первообраз, можно ли допустить, что есть какой-то еще один первообраз, существующий до нее? Разумеется, допускать этого невозможно. Пока не создана художественная форма, не может быть и речи о перво образе. Пока художник не кончил своего произведения, нет ничего на свете такого, что могло бы дать понятие о соответствующем образе. Первообраз только и можно выразить в художественной форме, не иначе. И если нет художественной формы, то нет представления и об ее первообразе. Зато когда создана художественная форма, то вместе с нею дается и первообраз. Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то одно определенное, а выходит — две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождест во двух сфер бытия, образа и первообраза, одновре менно.

**Синтез.** Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве своего первоо браза, становящийся (ставший) своим первообразом. Художественное произведение и предполагает предшествующий свой первообраз, и не предполагает его. В диалектическом синтезе отсюда вытекает становле ние формы в качестве первообраза, или становление пер вообраза в качестве формы. Диалектический ход мыслей здесь обычный и не требует никаких новых доказательств. Но получающаяся в результате этого синтеза истина заставляет глубоко задумываться над сущностью искусс- ва. Мне кажется, только в этой «антиномии адекватации» и только в этом ее синтезе мы впервые касаемся спецификаума художественности в полном смысле этого слова. Только тут начинает приоткрываться для

диалектического ума тайна загадочной самостоятельности художественного бытия, ее полной самообоснованности и самодоказанности. Музыка, оказывается, есть то, что само себе и ставит задание, и решает его. Поэзия есть то, что само себя творит как нетворимое, само себя создает в качестве несозданного. Искусство сразу — и образ, и первообраз. Оно — такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно — такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет само себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом, и отображающим отображением.

В этой самоадекватности, самодостовренности — основа художественной формы. Отныне она уже не просто синтез чувственного и разумного, но — чувственность, во всей своей чувственности адекватная разуму, и — разум, во всей своей разумности адекватный чувственности.

Эта первая «антиномия адекватности» есть антиномия бытия и небытия первообраза в художественной форме (ясно, что более подробное изложение привело бы к проведению антиномии адекватности и по остальным четырем категориям смысла — по тождеству, различию, покою и движению). Но точно так же необходимо рассматривать взаимоотношение первообраза и художественной формы и с точки зрения интеллигенции, равно как и с точки зрения, наконец, выраженного первообраза. Расчленим же по этим пунктам и диалектику первообраза.

## **Вторая антиномия**

**Тезис.** Художественная форма предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, который дан как бессознательный для нее критерий ее конструкции.

Раз первообраз формы существует отдельно от нее, до нее, помимо нее и независимо от нее (а в том мы уже убедились), то логическим следствием из этого является то, что самая сущность художественной формы оказывается существующей до нее и, следовательно, бессознательно для нее. Еще никто не понял и не выразил данного первообраза и никто его не осознал, а он уже существует как универсальный критерий, как критерий самого себя и подчиненной ему инаковости. В этом своем качестве он, конечно, есть нечто бессознательное, непонимаемое, никем не самосоотнесенное, интеллигенция без того, чтобы кто-нибудь ее интеллигентно отображал. Это — стихия бессознательно-первообразующей силы.

**Антитезис.** Художественная форма не предполагает никакого предшествующего ей, предопределяющего ее, бессознательно для нее сущего первообраза, но сама впервые создает себе этот свой первообраз в полном сознании своей зависимости от него и в полном сознании своей структуры как отображенной от него.

Развернутая и законченная художественная форма во всяком случае предполагает сознание и понимание. Для нас это тоже не может быть новостью (вспомним «ан тиномии мифа»). Не понимая художественной формы, мы не воспринимаем ее. Кто «чувствует», и только «чувствует», а не «понимает», тот едва ли и чувствует художественную форму, ибо чувство есть уже некоторого рода понимание и, значит, предполагает, что есть понимание вообще. Художник, создавая и развертывая свои бессознательные идеи, также не может не понимать творимых им форм. Если бы это было не так, то как же, спросим, он мог бы вообще творить, как он мог бы придумывать одно и отбрасывать другое, как он мог бы исправлять созданное им — в целях улучшения и приближения к «первообразу» и т. д.? Сознание и понимание — необходимейшее условие художественной формы. Сознательная оценка, или по крайней мере оценка сознательно воспринятых формы элементов произведения искусства, только и делает возможным восприятие этого произведения как именно художественного.

**Синтез.** Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой (образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, ставший своим собственным первообразом), данный как бессознательно ставшее сознание первообраза, или как сознательно ставшая бессознательность первообраза.

Диалектически этот синтез — обычен. По содержанию же своему в данном месте он предполагает весьма вдумчивое отношение к проблеме художественной формы в целом. Художника необходимо представлять себе как среду и проводник бессознательных стихий, kloкочущих где-то вне его или в каких-то темных глубинах его собственного существования. Эта стихия бьет по совершенно неопределимым законам, она — своенравна и не подчиняется никакой закономерности, которую мы могли бы точно учесть. Поэты много говорят об этих тайных глубинах загадочных источниках вдохновения, и говорят недаром. Тут есть великая правда. Мы никогда не поймем ни художника, ни художественной формы, если не учтем всей стихийной природы этих бессознательных глубин и станем их рационализировать, сводя на те или иные точно формулируемые закономерности. Нет, эта стихийная бессознательность, эта одержимость ничем не связанными стихийными порывами, эта непосредственная и безотчетная, бессознательная воля к творчеству, к форме, воля к самоутверждению формой самой себя в качестве первообраза — это все должно войти в наш анализ как нечто единое, неделимое и неопределимое. Для диалектики достаточно уже одной той определенности, что мы именуем это начало неопределенным и бессознательным. Это ведь тоже вполне определенная значимость и смысл — быть неопределенным и бессознательным. Но наряду со всем этим, наряду с иррациональной стихией бессознательной первообразности, наряду с темными глубинами не знающей себя и не знающей своего пути творческой воли, мы наталкиваемся во всякой художественной форме на ясный и даже ослепительный свет сознания, на четкость и как бы мраморную извивность очертаний, на резкость и отчетливость всей этой художественной

изваянности, из которой состоит форма. Бессознательные глубины зацветают яркими, пестрыми символами. Стихийная, сама не знающая ни себя, ни своих целей воля вдруг покрывается блеском образов, как бы напрягается до формы, сгущается в форму, делится и концентрируется, получает строй и меру, из темного хаоса делается светлым телом космоса. И, созерцая этот художественный космос, нет возможности отвлечься ни от темных бессознательных глубин хаоса, творящего всю эту блестящую, солнечную образность, ни от сознательной мерности, упорядоченности и гармонии, без которой самый хаос остался бы или совсем непознанным, или неплодотворным. Диалектика учит, как нужно мыслить эту сознательную бессознательность и бес сознательное сознание художественной формы. Пусть метафизики будут искать каких-нибудь новых объяснений и даже новой терминологии, удивляясь тому, как мы одно временно признаем взаимно противоречащие утверждения. Для нас все это теперь должно стать вполне ясным. Если кто-нибудь действительно удивится, как это реально возможно бессознательное сознание, или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое художественное произведение слова или звука. Любая соната, любая симфония — ответ на этот вопрос и на это удивление. Можете ли вы сказать, формулировать, по нять до конца, до самого последнего конца, все затаенные мечты, бури, страдания, радости такой великой души, как Бетховен или Вагнер? Осмелитесь ли вы сказать, что тут нет ничего такого, что по существу своему бессознательно и непонимаемо, нерасчлняемо, что ни с какой стороны, ни когда, ни при каких условиях не станет понятным и ясным, закономерным? Но с другой стороны, можно ли отрицать всю статуарность и законченность музыкальной формы, музыкальных образов, созданных Бетховеном и Вагнером? Можно ли сомневаться в точности и монументальности этих форм, которые даже наша молодая наука о музыке уже умеет расчлнять и классифицировать и которые со временем она, конечно, будет знать в совершенстве? Так бессознательная стихия первообраза и сознательное ее воплощение остаются навеки отождествленными во всякой художественной форме, и они неразъединимы ни в реальном восприятии искусства, ни в отвлеченной его теории, если только она захочет придерживаться не абстракции, а реального творчества и реального восприятия. Сознание и бессознательность совершенно просто, по элементарному закону диалектики, синтезируются в становящееся сознание, или, что то же, в становящуюся бессознательность, причем в первом случае становление идет в сторону бес сознательного, т.е. сознание становится тут бессознательным, или бессознательно, во втором же — становление идет в сторону сознательного, т.е. бессознательность становится тут сознательным, или сознательно. Это понятно диалектически, понятно в реально-жизненном восприятии и творчестве. Какой же еще тип понятности надо искать? Мы помним, как диалектика интеллигенции разрешала антиномии познания. Синтез познания мы нашли в становящемся понимании, или в стремлении, влечении. Равным образом дальнейшим

синтезом было чувство. Отсюда еще две «антиномии адекватности» — стремления и чувства.

### **Третья антиномия**

**Тезис.** Художественная форма предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, который дан как необходимый критерий для нее, исключаящий всякое свободное его изменение со стороны, и который, следовательно, в своей структуре зависит только от себя.

Во всяком художественном произведении есть некая необходимость, продиктованная законами, стоящими выше него самого. Художественная форма требует своей над-форменной, вне-форменной обусловленности и причинности. Художник — медиум сил, идущих через него и чуждых ему. Вероятно, всякий испытывал во время сильных художественных впечатлений то, что услышанное им в музыке или прочитанное в слове как бы совершенно не зависит от автора, от композитора или писателя. Этот удивительный факт должен обязательно быть осознан до конца. Слушая музыку, уже забываешь, что это — Бетховен или Вагнер, или Скрябин; уже неважным делается, что это кем-то и когда-то было написано, что кто-то старался и трудился и кто-то употреблял те, а не эти приемы и т. д. При настоящем художественном впечатлении вы убеждены, что не Вагнер писал «Тристана» и не Скрябин — «Прометей». Не просто вы забываете это или не принимаете его во внимание, а именно вы убеждены, что Вагнер тут совершенно ни при чем, что Скрябин тут совершенно не автор. Кто такие Вагнер и Скрябин? Если речь идет именно о Вагнере и Скрябине, тогда вы должны иметь в виду, что у первого был роман с Матильдой Везендонк, а второй жил в Москве на Арбате и тщательнейшим образом мыл свою голову, гораздо чаще и тщательнее, чем это делают обычные опрятные люди. Сказано ли об этом в «Тристане» или в «Прометее»? Я, по крайней мере, этого там не услышал. А раз так, то где же авторы «Тристана» и «Прометей», на что они мне нужны и есть ли они вообще? Я утверждаю, что реальное художественное восприятие требует, чтобы для художественной формы не было никакого автора, что бы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял.

Художественная форма самочинна, самообусловлена, ни от чего и ни от кого не зависит. Никто не в силах изменить ее хоть на йоту и внести в нее что-нибудь новое. Это — универсальный и совершенно непосредственный факт, характерный для художественной формы вообще. Как только вы начали рассуждать о ней как о чем-то несамостоятельном, так рушится вся чистота вашей диалектической конструкции. Разумеется, если бы не было авторов с их возлюбленными и с их туалетами, то никто бы и не создавал искусство, и оно отсутствовало бы. Но так же и математика отсутствовала бы, если бы не было людей, которые бы ее обдумывали и писали; а раз люди необходимы, то, значит, необходима и вся та пестрота, и разнообразие жизни и поступков, свойственные этим людям. Однако никакая философия и ни

какие доказательства никогда меня не убедят, что геометрические теоремы, доказанные данным математиком, говорят мне своим логическим содержанием о личности этого математика, о его возлюбленных или о его туалетах. К подлинному смыслу теоремы относится то, что она никем не доказана и не зависит ни от какой личности и ни от какого факта. Если я говорю: «Сумма углов треугольника равняется двум прямым», то я высказываю тут то, что не зависит ни от меня, ни от вас, ни от тех моментов времени, в которые я это думал, доказывал или говорил, ни от большинства людей, думающих так, ни от того меньшинства, которое это математически точно понимает, и т. д. Это — нечто по самому своему смыслу общезначимое, всеобщее и совершенно необходимо. И если наука говорит, что это не везде, не во всяком пространстве так, то эта же наука говорит о том, как можно перейти от одного типа пространства к другому, т. е. она не отменяет общезначимость этой теоремы, а лишь суживает ее логическое содержание, причем это суженное содержание продолжает оставаться все так же общезначимым. Вот эта независимость ни от какого авторства, эта полная и абсолютная самопричинность и самообусловленность, эта неподчиненность ничему временному, пространственному и фактическому, — это и есть то, без чего невысказанная художественная форма. Красота как бы льется целыми потоками через художника, пользуется им как бы неким орудием, магистралью, проводником, чтобы проявиться в мире. Сам художник — пассивное и механическое орудие ее велений. Он тут ни при чем. Он — бесконечно наивен и сам не понимает, что это такое и откуда появилось. Неожиданно, неотразимо, в буквальном смысле насильственно отрывается человек от своей повседневной жизни, от службы, от занятий, от забот о существовании, насильственно повергается в сферу творчества, и тут он уж сам не свой и сам за себя не отвечает. Биографии и мемуары художников слишком полны описаниями этих состояний творчества, чтобы мы стали их тут приводить. Да кроме того, нас совершенно не интересует здесь психология творчества как таковая. Нас интересует творимый художником предмет, т. е. художественная форма. И вот оказывается, что она никак не творима, что художник не есть ее автор, что она — в смысле вом отношении сама для себя первоисход и первопричина, и роль художника сводится только к приобретению максимума пассивности, для того чтобы быть проводником первообраза в состояние образа. Сущность творчества художественной формы заключается в максимуме пассивности автора ее, чтобы художественная форма потерпела мини мальное количество нарушений себя со стороны автора и авторов, чтобы она осталась нетронутой и чистой в своей самодовлеющей и самодовольной стихии. Сущность творчества — уметь вовремя быть максимально пассивным. Творческая воля художника — великая пассивность и бесконечное самоотдание.

**Антитезис.** Художественная форма не предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, так что она сама для себя свободно устанавливает свой первообраз, т. е. критерий и норму, будучи в своей структуре совершенно свободной

самопорожденностью, не зависимой ни от каких других образов и первообразов. Антитезисы «антиномий адекватаций», быть может, являются наиболее понятными во всей диалектике адекватаций. В самом деле, вот создана Чайковским его «Шестая симфония». Была ли художественная форма этой симфонией до создания самой симфонии? Конечно, нет. Знал ли кто-нибудь о первообразе, послужившем для конструкции формы этой симфонии? Конечно, нет.

Наконец, существовала ли симфония до того, как Чайковский ее замыслил и создал? Смешно и спрашивать. Значит, Чайковский — подлинный автор этой симфонии и о «первообразе» ее можно судить только по ней самой, до нее нельзя было судить. Художественная форма есть творчески созданная форма, и на ней запечатлен дух автора с его высокими и низкими порывами и весь дух эпохи с его более мелкими и более крупными чертами. Каждый штрих в художественном произведении говорит о том или ином творческом намерении автора, говорит о творчестве, об исканиях и находениях, об усилиях родить и создать. Сущность творчества — в максимальном напряжении воли автора, в полной устремленности внимания на художественный объект и сосредоточенности усилий на одной творческой и художественной цели. Художественная форма не есть просто результат проявленности чего-то, помимо автора; это — такой тип самопорожденности, который в то же время являет только себя, и художник — ответчик за малейший штрих, допущенный им в художественном произведении.

**Синтез.** Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз ее самой, данный как свободно существующая необходимость первообраза, или как необходимым образом свободно существующий первообраз. Антиномия необходимости и свободы разрешается в синтез необходимости и свободы. То, что для абстрактной мысли есть противоречие, для диалектики есть жизнь. Художественная форма — синтез необходимости и свободы. Допустим, что она есть только необходимость. Допустим, что есть какой-нибудь первообраз, который ее и обуславливает до последнего момента. Значит, мы видим только одну причинную обусловленность. Но тогда спросим: а что же обуславливает саму первообразность? Если везде только необходимость, то это значит, что а зависит от b, b — от c, c — от d и т. д. Тут два исхода: или этот ряд конечен, или он уходит в бесконечность. Если он — конечен, то, стало быть, где-то есть некоторый x<sub>9</sub>, который сам уж ни от чего не зависит и, стало быть, свободен. Если же этот ряд причин и действий бесконечен, то спросим: что такое сама причинность? Есть ли она что-нибудь самостоятельное и самодовлеющее, или она сама зависит от чего-нибудь иного? В первом случае необходимость будет в том, что утверждает себя само и ничем не обусловлено, т. е. будет свободной, а во втором — опять или конечный ряд обусловленностей, или бесконечный, т. е. опять остается нерешенным вопрос, что же такое сама причинность. Кроме того, если все — только причинность, то тогда нет ничего свободного, т. е. нет ничего такого, от чего она как таковая отличалась бы. Но тогда ее нельзя и называть причинностью.

Если для меня везде и при всех обстоятельствах воспринимаем только один белый цвет и больше нет никаких цветов, то тогда для меня нет и белого, а есть просто отсутствие всякого цвета. Если белый цвет действительно существует, то тогда должно быть и что-нибудь не-белое. Иначе цвета нет вообще. Так и здесь. Если причинность есть, она должна требовать, чтобы было что-ни будь не-причинное, т. е. свободное. Если же везде только одна причинность, то тогда нет и ее самой, а есть то, что и не причинно, и не свободно, и, следовательно, нечего тогда и доказывать приоритет причинно-механических объяснений. Или тогда всеобщая причинность, как то, что истинно и единственно только и существует, является зависимой только от себя самой, т. е. сама будет свободой. То же самое относится к тому случаю, если под причинной обусловленностью в нашей проблеме понимать обусловленность не со стороны первообраза, а физико-физиологосоциологических фактов. Все эти аргументы должны быть повторены и здесь. С другой стороны, нельзя также допустить, что существует только одна свобода и нет никакой причинной обусловленности. Опять-таки если свободно а, свободно b, свободно с и т. д., то или мир рассыпается на совершенно невыносимую абсолютную дискретность отдельных, абсолютно независимых друг от друга вещей; или все эти а, b, с... как-то между собою связаны. Если мы при этом знаем абсолютную дискретность вещей, то уже одно то, что мы их в таком виде утверждаем, говорит о том, что мы их считаем, сопоставляем, т. е. что они не абсолютно дискретны. Если мы говорим что а абсолютно дискретно в отношении b, то такое наше утверждение предполагает, во-первых, что первое есть нечто одно и второе есть нечто одно; во-вторых, тут мы предполагаем, что а есть одно, а b есть другое и т. д. Другими словами, категория единства одинаково причастна этим дискретным а и b, категория различия одинаково причастна им обоим и т. д. Следовательно, они уже далеко не дискретны, а вполне тождественны в очень многих, и притом основных, категориях. Значит, абсолютной дискретности нет и все сущее связано в себе. Но если все связано, то как же можно говорить об абсолютной свободе каждого а, b, c и т. д.? Если они связаны, значит, они взаимно обусловлены и, значит, подпадают под категорию причинности. Далее, если все свободно, то откуда мы возьмем что-нибудь не-свободное, которое требуется для определения свободы? Это опять повсюду местный, ровный, абсолютно неразличимый в себе белый цвет, т. е. отсутствие цвета.

Обобщая все изложенное, необходимо сказать, что причинная обусловленность требует свободы, а свобода требует необходимости. Живая вещь в одно и то же время, в одном и том же смысле и свободна, т. е. сама себя обуславливает, и причинно зависима, т. е. обусловлена другой вещью. Такова жизнь. Как ни странно и ни нелепо это для формальной логики и абстрактной метафизики, но — такова жизнь и ее диалектика. Такова же и диалектика художественной формы. Если считать, что первообраз свободен в проявлении в художественной форме, тогда последняя, равно как и художник, ее создавший, суть нечто необходимо обусловленное. Можно



считать, что художественная форма и ее автор — свободны, тогда — первообраз будет связан с ними и причинно ими обусловлен. Однако ни та, ни другая возможность не выдерживает критики в отдельности. Живая жизнь искусства и живое его восприятие говорят о том, что художественная форма есть синтез свободы и необходимости. Она чарует нас этой синтетической слитостью, и в этом диалектическая разгадка той непринужденности и блаженной самодовленности художественной формы. Это-то и волнует нас в искусстве; и, воспринимая это, мы сами погружаемся в необычный для нас мир, где мы сами свободно полагаем свою ограниченность и обусловленность и где мы сами по необходимости — свободны. Оттого так легко дышится в этих сферах, и оттого уходим мы из концертного зала с небывалыми мечтами о свободе и о ее необходимости.

#### **Четвертая антиномия**

**Тезис.** Художественная форма предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, который дан в качестве нечувствуемого ею критерия ее конструкции. Короче, художественная форма есть первообраз как объект.

**Антитезис.** Художественная форма не предполагает никакого предшествующего ей и определяющего ее нечувствительно для нее сущего первообраза, но сама впервые создает себе этот первообраз, будучи чувством себя самой как своего первообраза. Короче, художественная форма есть первообраз как субъект.

**Синтез.** Художественная форма есть энергично становящееся чувство себя самого как собственного первообраза, т. е. сверх-чувствительное чувство самодовления и чувствительная сверх-чувствительность самодовления. Короче говоря, художественная форма есть первообраз как тождество субъекта и объекта, т. е. такой первообраз, который сам для себя и субъект, и объект. Эта антиномия — прямая параллель трем вышеизложенным антиномиям, и потому, быть может, не стоит ее специально разьяснять. Скажу только или, вернее, на помню о самом понятии чувства и, следовательно, сверхчувствительного. В чувстве я нашел синтез самоотнесенности, или познания, и становящейся самоотнесенности, или стремления. В чувстве есть возвращение на себя, ограничение себя собою же, окончательное определение себя как себя. После чувства диалектически остается еще одна ступень, это — имя, которое есть абсолютное определение себя не только как себя просто, но и всего иного. В чувстве же мы вполне знаем и окончательно знаем себя, ибо знаем себя в своем собственном самоопределении и в последней близости к себе. Художественная форма в этом смысле есть тоже чувство.

Это значит, что предмет, данный в художественной форме, сам соотносит себя с собою же, но так соотносит, что остается при себе же, не уходя в иное и не рассеиваясь в нем. Здесь художественная форма как бы вращается сама в себе, в своей интеллигентной стихии. Художественная форма есть смысл. Но мы уже диалектически доказали, что этот смысл должен сам себе являться во всей своей полноте, сам с собою соотноситься,

сам себя созерцать во всей своей абсолютной смысловой данности. И вот, переходя из этой статической созерцательной самоданности к становлению, т. е. к динамически-подвижной самоданности, смысл завершает эту самоданность в моменте ограничения такого становления, т. е. в моменте возвращения на себя, возвращения к своему исходному пункту. А так как выявление себя и становление неизменно продолжают дальше и дальше и возвращение на себя продолжается все дальше и дальше, то и получается, что интеллигенция, т. е. живая стихия самосознания, как бы вращается в себе, круговращается вокруг себя. Художественная форма вечно взбухает и стремится беспредельно расширяться и растягиваться, но тут же, наталкиваясь на саму себя, на свою смысловую определенность, возвращается назад, сжимается, конденсируется, вращаясь в себе.

Это приводит к тому, что в ней все время слышится как бы равномерное живое дыхание интеллигенции, как бы пульс жизненных отправления интеллигенции. Художественная форма есть чувство себя. Но не просто так. Она также и не есть чувство себя, ибо, как доказано, она предполагает независимый от себя первообраз, а значит, и независимое от себя чувство. Другими словами, она предполагает, что первообраз есть чувство, а что сама она не чувство, а только лишь результат первообраза как чувства. Но тогда синтез этого противоречия как раз и говорит о становящемся чувстве, об энергично переливающимся в само себя чувстве в форме. Форма рождает свой первообраз, и не рождает его. Поэтому она и чувствует его, и не чувствует его. В результате перед нами самопорожденная нерожденность и самочувствуемая сверх-чувствительность, или, что то же, самонепорожденное рождение и самонечувствительное чувство. В художественной форме мы чувствуем то, что выше чувства; соотносим с собою нечто, считая его за себя самих, в то время как оно — вовсе не мы, а особый первообраз, которому нет дела ни до нас, ни до формы. И в этом чудном противоречии и игре с самими собою мы и наслаждаемся художественной формой, которая предстает нам как нечто исполненное радостями блаженной игры — с самим собой. Это — то, что всякий чувствовал, слушая музыку. Но только диалектика способна сделать эти общеизвестные чувства ясными и четкими для анализирующей мысли.

Наконец, необходимо формулировать последнюю «антиномию адекватности», диалектически необходимо вытекающую из выше приведенных антиномий. Первая «антиномия адекватности» противопоставляла и объединяла первообраз и образ в форме как вне-интеллигентные данности, как просто известного рода смыслы. Вторая, третья и четвертая «антиномии адекватности» противопоставляли и объединяли их как интеллигентные данности. Но мы знаем уже, что в развернутой интеллигенции уже содержится стихия выражения, которой до сих пор мы не дали соответствующего диалектического места среди нашей системы антиномий. Окинем одним взглядом пройденный путь.

Мы начали с «антиномии факта». Тут мы не анализировали самой художественной формы, а только определили ее отношение к ее же факту, т.

е. отношение художественной формы к самому произведению как факту. В «антиномиях понимания, или метаксюности», мы перешли уже к анализу самой художественной формы, отбросивши ее факт, но ограничились здесь констатированием той общей сферы, куда она относится. Эта сфера есть сфера «средняя» между отвлеченным смыслом и его инобытием, то, что является тождественным между тем и другим. Чтобы обрисовать теперь самую структуру этой «средней» сферы, мы посмотрели на нее сначала как на некий смысл вообще, как на эйдос просто, так как этот момент, согласно антиномии метаксюности, содержится там необходимо. Итак, в «антиномиях смысла» мы обрисовали художественную форму как эйдос вообще. Эта диалектика отвлеченного эйдоса не была, однако, доведена тут нами до степени выразительного эйдоса, так как мы задались целью конструировать тут художественную форму пока просто как отвлеченный, т. е. и как невыразительный и вне-интеллигентный, эйдос.

Далее, в «антиномиях» мифа мы углубили анализ художественной формы диалектикой интеллигенции. Однако уже тут пришлось захватить и стихию выражения, так как развернутая интеллигенция... предполагает чувство, что... есть интеллигентная изнанка выражения, интеллигентный аналог и внутренняя сторона выражения. Значит, на стадии «антиномии мифа» мы имели художественную форму как интеллигентно выраженный эйдос. Но разумеется, тут должна была наступить пора формулировать структуру «средней» сферы, найденной при помощи «антиномии метаксюности», уже в ее существе, что должно было повести к антиномийно-синтетическому анализу выражения уже не только с его интеллигентной стороны, но и в его полной самостоятельности. Это и привело нас к «антиномии адекватности». Художественная форма как выражение и понимание есть нечто «среднее» между отвлеченным смыслом и инобытием. Отвлеченный смысл мы углубили и развили до степени эйдоса и мифа. Значит, вопрос теперь стоит об отношении мифического эйдоса к своему инобытию. Разрешен этот вопрос, как мы только что видели, в том смысле, что указана та специфическая структура, которая является ареной встречи мифического эйдоса со своим инобытием, та общая область, отвлечением от которой является и миф, и эйдос, и их инобытие. Эта сфера — первообраз.

Неясная «средняя» сфера «метаксюности» теперь получила ясное содержание: она — первообраз. Но какой же первообраз? Это — первообраз и для отвлеченного смысла (включая эйдос и миф), и для их инобытия. Теперь, в свете первообраза, заново конструируется и мифический эйдос, и его инобытие. Эта новая конструкция художественной формы как отвлеченного смысла и эйдоса дана в первой «антиномии адекватности», и она же как (конструкция) мифического смысла и эйдоса — в антиномиях 2—4. Теперь остается дать соответствующую модификацию и инобытия, и только после этого, как видим, можно говорить о раскрытии общей и малоопределенной сферы «метаксю».

Однако что такое инобытие? Когда я беру две вещи и объединяю их в некое единство, то я имею: 1) первую вещь как такую; 2) вторую вещь как такую; 3) то, что их объединяет; 4) соответствующую модификацию первой вещи, т. е. первую вещь в свете общего; и 5) соответствующую модификацию второй вещи, т. е. вторую вещь в свете общего. Только так и можно говорить о «соединении» и «отождествлении» двух вещей. В художественной форме в качестве главной стихии мы нашли выражение, которое есть тождество логического и алогического (смысла и его инобытия). То, что их объединяет и преобразует, есть первообраз. Значит, необходимы еще отвлеченный смысл в свете первообраза и его алогическое инобытие в свете первообраза. Отвлеченный смысл в свете первообраза есть самопорождающаяся стихия смысла, данная как первообраз для себя самой. Чтобы точно указать инобытие такого смысла, уже нельзя говорить просто ни о том внешнем факте, который представляет собой всякое произведение искусства как некая физическая вещь и о котором мы говорили в «антиномии факта», ни о том отвлеченном инобытии, которое в виде диалектической категории было постулировано нами в «антиномиях метаксуйности». Это — художественновыработанное инобытие — такое бытие, которое, не будучи ни самим первообразом, ни первообразным обозначением отвлеченного смысла, есть все же некая художественная материя для первообразного смысла. Ясно, что это есть сама художественная форма как совокупность художественно обработанных фактов и вещей, отличная, конечно, и от этих вещей, и тем более от отвлеченной категории инобытия. Но отсюда еще одна «антиномия адекватности».

### **Пятая антиномия**

**Тезис.** Художественная форма предполагает, что существует некоторый невыразимый первообраз, независимый от того выражения, которое она сама собой представляет, и не служащий для нее первообразом.

И это положение есть одно из самых несомненных достояний всякого художественного опыта. Попытаемся доказать его мыслимость и следовательно, необходимость. Художественная форма есть образ первообраза, как мы говорили. Иначе можно сказать еще и так. Художественная форма есть раскрытие первообраза. В раскрытом первообразе мы находим ту или иную структуру раскрытия. В отношении к этой структуре первообраз есть отсутствие структуры. Ему свойственна своя структура, но сейчас речь не о ней, а о структуре раскрытия. И таким образом, собственная структура первообраза есть нуль в отношении структуры раскрытия. Этот первообраз со всей структурой, которая принадлежит ему в собственном смысле, необходимым образом присутствует в каждом малейшем моменте структуры раскрытия целиком. Он везде один и тот же и по тому нерасчленим и неразделим. Он — невыразим. Допустим, что в первообразе есть раздельность (тогда только и может быть выразимость). Это значило бы, что «образ» первообраза в форме перестал бы существовать как един

ственный и один и, следовательно, прекратила бы свое существование и форма. Абсолютно необходимо, чтобы во всех мельчайших моментах структуры любого предмета присутствовала только одна цельность. Пусть она состоит из скольких угодно моментов, но она должна быть сама по себе чем-нибудь целым, т. е. одним, должна быть неделимой единицей. Если же мы и эту единицу заменим множественностью, хотя бы и объединенной в единстве, то тогда и конкретная вещь, о которой мы говорим, будет уже не просто одна, но объединенностью многих различных вещей. Следовательно, надо строжайше различать единство как единичность, т. е. как неделимость, и единство как объединенность множества, т. е. как делимое единство. Художественная форма есть нечто. Значит, она есть единство в обоих смыслах, и прежде всего в первом. Художественная форма есть абсолютная единичность, неделимая и не расчленимая: она — абсолютная индивидуальность. Но единичность — чего? Конечно, единичность выражения первообраза. Форма указывает на первообраз, но указывает на него как на неделимую единичность. Неделимость же в смысловом отношении есть неразличимость. А неразличимость требует невыразимости. Как можно выразить то, в чем ничего нельзя различить? Следовательно, художественная форма, художественное выражение требуют невыразимости своего предмета, невыразимости своего первообраза. Сказать, что первообраз выразим полностью, — это значит признать, что выражения нет в качестве единственной и единичной данности. Это значит отвергать индивидуальность формы, т. е. отвергать ее своеобразие и отличенность от прочего. Это значит просто не признавать существование выражения и формы.

**Антитезис.** Художественная форма предполагает, что для нее существует некоторый выразимый первообраз, но этот последний есть не более как ее же собственное само выражение, так что помимо нее и нет никакого выразимого или невыразимого первообраза.

Нельзя остаться при мысли, что первообраз только невыразим, как равно нельзя остаться при мысли, что первообраз нассквозь и целиком выразим. И то и другое одинаково убивает художественную форму. Она потому и есть раскрытие первообраза, что она — раздельна. Но она сама есть выражение. Она сама выражает себя. Она — первообраз себя. Следовательно, она — выраженный первообраз себя. Это — необходимое следствие из антитезисов предыдущих аксиом.

**Синтез.** Художественная форма есть энергийно-подвижная выразимость себя как своего собственного невыразимого первообраза, или энергийно-подвижная невыразимость себя как своего собственного выразимого первообраза; короче, художественная форма есть символ.

И тут — не больше как диалектическая фиксация того, что без всякой диалектики переживается каждым, кто хоть когда-нибудь прикасался к искусству. Вся сладость искусства — в его невыразимой выразимости и в его выразимой невыразимости, и стоит ли об этом долго говорить? Я думаю, это — истина слишком прописная и слишком банальная, чтобы ее стоило

здесь доказывать. Я ограничиваюсь поэтому лишь диалектической фиксацией этого не сомненного факта опыта. Замечу только кое-что о понятии символа. Если угодно меня понять, надо отбросить все то, что писалось и думалось о символе вообще, и принять этот термин так, как я его интерпретирую. Потом уже возможны будут сопоставления этого понимания с другими и, быть может, полное или частичное совпадение. В понятии символа я вижу следующие моменты. 1) Символ есть выражение. 2) Символ есть выражение некоего первообраза (напомню, что под первообразом в начале «антиномий адекватности» я понимал всецелую выявленность, т. е. максимум сличенности с иным отвлеченно-смысловой предметности). 3) Символ есть адекватное выражение некоего первообраза. 4) Символ предполагает, что первообраз, отображением которого он является, неразличим и, следовательно, невыразим. 5) Символ предполагает, что в нем раскрывается и выражается это невыразимое, т. е. получает структуру в зависимости от окружения. 6) Символ есть совпадение невыразимости и выразимости первообраза в энергично-выразительной подвижности невыразимого и в энергично – невыражающей подвижности выразимого первообраза. 7) Символ есть сам для себя первообраз, т. е. отдельно и независимо от себя сущий первообраз он полагает так, как будто бы это был он сам. Таким образом, в краткой формуле символ есть тождество выразимости (5) и невыразимости (4) адекватно (3) воспроизведенного (1) первообраза (2), данное как энергично-смысловое излучение (6) его самоутвержденности (7). Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого.

## Тема 15: Плюрализм видов искусства

Деррида Ж. Правда о живописи // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.306-320

Деррида Жак (1930–2004) французский философ и эстетик, один из интеллектуальных лидеров 80–90-х годов, чьи постструктуралистские идеи стали одним из основных концептуальных источников постмодернизма. Автор теории деконструкции, расшатавшей наиболее прочные элементы классической эстетики.

Обновил и во многом переосмыслил в постструктуралистском ключе ту линию исследований культуры и искусства, которая связана с именами крупнейших структуралистов – М. Фуко, Р. Барта, К. Леви-Строса и их последователей – К. Метца, Ц. Тодорова. Специфика концепции Дерриды связана с переносом внимания со структуры как таковой на ее оборотную сторону, «изнанку». Изучение таких неструктурных внешних элементов структуры, как случайность, аффекты, желание, телесность, власть, свобода и т. д., способствует размыканию замкнутых структур структурализма и их погружению в широкий социокультурный контекст в качестве открытых систем. Трактую человеческую деятельность в целом как своего рода чтение безграничного текста мира, Деррида занимает позицию «логическое – риторическое», заостряя столь актуальную для современной теории познания проблему неопределенности значений.

Деррида преподавал в Сорбонне, Высшей Нормальной школе, в Высшей школе исследований в социальных науках. Его взгляды оказали глубокое влияние не только на континентальную, но и на англо-американскую философию и культурологию, вызвав к жизни Йельскую школу критики, а также многочисленные исследовательские группы в Балтиморском, Корнельском и других университетах. Философские взгляды Дерриды, чья эволюция отмечена смещением интереса от феноменолого-структуралистских исследований (60-е годы) к проблемам постструктуралистской эстетики (70-е годы), а затем – философии литературы (80–90-е годы), отличаются концептуальной целостностью. Философия остается для него тем центром-магнитом, который притягивает к себе гуманитарные науки и искусство, образующие в совокупности единую систему. Не приемля традиций вытеснения и поглощения философии другими гуманитарными науками, ее превращения в частную дисциплину, Деррида способствовал укреплению ее институционального статуса, являясь учредителем Международного философского колледжа (1983), а также Группы по изучению преподавания философии.

Теоретический акцент Дерриды на проблемах дискурсивности, дистинктивности вызывает к жизни ряд оригинальных понятий, таких, как след, рассеивание, царапина, грамма, вуаль, приложение, прививка, гибрид, контрабанда, различание и др. Принципиальный смысл приобретает обращение к анаграммам, черновикам, конспектам, подписям и шрифту, маргиналиям, сноскам. Исследование нерешаемого посредством амальгамы философских, исторических и художественных текстов, научных данных и вымысла, дисконтинуальных прыжков между фразами, словами, знаками, отделенными между собой сотнями страниц, опоры на нелингвистические – графические, живописные, компьютерные способы коммуникации, выливаются в гипертекст – подобие искусственного разума, компьютерного банка данных, текстуальной машины, лабиринта значений. В его рамках философский и литературный языки взаимопроницаемы, открыты друг другу, их скрещивание образует метаязык деконструкции. Его применение размывает традиционные бинарные расчленения языка и речи, речи и письма, означаемого и означающего, текста и контекста, диахронии и синхронии, природы и культуры, мужского и женского и т.д. Однако исчезновение антиномичности, иерархичности порождает не хаос, но новую конфигурацию философско-культурологического поля, чьей доминантой становится присутствие отсутствия, открытый контекст, стимулирующий игру цитатами, постмодернистские смысловые и пространственно-временные смещения.

Сосредоточивая внимание на смысловых обнаружениях философии, Деррида приводит язык во «взвешенное состояние», совершая челночные операции между языковой эмпирией и философией. Он обращается к текстам Гераклита, Сократа, Платона, Аристотеля, Руссо, Гегеля, Канта, Ницше, Фрейда, Гуссерля, Хайдеггера, Барта, Леви-Строса, Фуко, Лиотара, де Мана, Альтюссера, Витгенштейна, Фейерабенда, а также произведениям литературного авангарда – Малларме, Арто, Батая, Жабеса, Понжа, Джойса, Целана, Соллерса и др. Деррида создает ряд литературно-философских произведений экспериментального плана, сочетающих в постмодернистском духе элементы научного трактата и автобиографических заметок, романа в письмах и пародии на эпистолярный жанр, трагифарсовые черты и галлюцинаторно-провидческие озарения. Ему принадлежит ряд парадоксальных утверждений, рассчитанных на «философский шок»: восприятия не существует; может быть, я мертв; имя собственное – не собственное; вне текста не существует; схваченное письмом понятие тут же спекается; секрет в том, что понимать нечего; вначале был телефон. Подобные высказывания свидетельствуют о стремлении выйти за рамки классической философии, «начать все сначала» в ситуации утраты ясности, смысла, понимания. Деконструкция – не философия языка вообще или языка бессознательного в частности, но анализ трансцендентальных свойств философского языка и трансгрессий языка литературного. Внимание переносится с того, что раскрывается в тексте путем дешифровки бессозна-



тельного, на то, что скрывается в тексте в результате тайного удержания, отсрочки в механизме психического замещения. Особая роль в теории деконструкции придается понятию «различания» (differance) – неографизму, синтезирующему стремление установить различие (difference) и в то же время отложить, отсрочить его (differer). Если существование предшествует сущности (Ж.-П. Сартр), то смысл человеческой жизни ретроспективен, как бы отложен. Его различание аналогично прочтению уже завершенной книги, в результате которого происходит стирание различий между речевой диахронией и языковой синхронией, становящимися в результате деконструкции пучками следов друг друга, отложенного присутствия отсутствия.

Одна из существенных задач для Дерриды – проблема деконструкции метафоры. Он различает живые и мертвые, эффективные и стертые, активные и пассивные, горящие и погасшие метафоры, считая необходимым стимуляцией саморазрушения последних в постмодернистском искусстве. Деррида подчеркивает метафоричность и метонимизм, тропизм и буквальность языка искусства. Западная метафизика в целом характеризуется им как метафорическая, «тропическая».

Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры внутриметафорического характера. Миметическое изображение уступает место изображению изображения. Деррида характеризует постмодернизм как культуру непредставимого, непредставленного. Ее центральным элементом становится ритм. Ритмическая деконструкция распространяется Дерридой на все виды искусства.

В литературе он выделяет круговые, нарциссические конструкции, соединяющие памяти обещание посредством повторов, цитат, подобий. Анализируя «событие творчества» Д. Джойса и «ситуацию речи» в его «Улиссе», Деррида видит в тексте романа саморазрушающийся артефакт, от которого остается смех и междометие «да». На передний план в постмодернистской литературе выступает невидимая, слепая природа произведения, своего рода неоидонисийский «танец пера». Искусство – своеобразный исход из мира, но не в инобытие утопии, а во внутрь, в глубину, в чистое отсутствие. Это опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля. Прекрасное не исчезает, но происходит его сдвиг, смещение, дрейф, эмансипация от классических интерпретаций. В отличие от классической философской ситуации философия утрачивает власть над художественной методологией, припоминая свой генезис в качестве рефлексии о становлении поэтики.

Оригинальность научной позиции Дерриды состоит в объединении предметных полей теории культуры и лингвистики. Сознательная «экспатриация» философской эстетики в эту экспериментальную сферу дает ей новое дыхание, оттачивает методологический инструментарий, подтверждает ее право на существование в постмодернистской ситуации. Дистанцируясь от крайностей структуралистского подхода, Деррида избегает

соблазна пантекстуального стирания различий между философией, литературой и литературной критикой. Исходя из их противоречивого единства и взаимосвязи, теория деконструкции не смешивает и не противопоставляет строгую философию и литературность, но вводит их в контекст более широкой творческой разумности, где интуиция, фантазия, вымысел – столь же необходимые звенья анализа, как и законы формальной логики.

Деррида предложил антидогматический, антифундаменталистский, антитоталитарный по духу способ философствования, направленный на исследование инновационных процессов в жизни, науке, художественной культуре конца XX века. Основные сочинения: Начало геометрии. М., 1996; Позитив. К., 1996; О грамматологии. М., 2000; L'écriture et la différence. P., 1967; La dissemination. P., 1972; Psyche. Invention de l'autre. P., 1987; Passions. P., 1993. Н.Б. Маньковская Правда в живописи

**Паспарту\***

**I**

Кто-то, но не я, приходит и говорит: «Я интересуюсь идиомой в живописи». Представьте себе: говорящий невозмутим, он не шелохнулся во время произнесения фразы, постарался обойтись без всяких жестов. Хотя вы этого и ожидали вначале или по поводу тех или иных слов, например, «в живописи», он не показал мимически двойные рожки кавычек, ничего не нарисовал пальцами в воздухе. Просто он пришел и заявил: «Я интересуюсь идиомой в живописи».

Он пришел, и пришел только что, поэтому он не в кадре, края контекста размыты. Выкое-что понимаете, нечто, собственно, он имеет в виду?

Что он интересуется идиомой «в живописи», идиомой как таковой, самодостаточной, «в живописи» (само это выражение весьма идиоматично, но что такое идиома?)?

Что он интересуется идиоматическим выражением как таковым, словами «в живописи»? словами в живописи или словами «в живописи»? или словами «“в живописи”»?

Что он интересуется идиомой в живописи, то есть сущностью идиомы, идиоматическим стилем или почерком (единственным, личностным, неподражаемым) в области живописи, или, без всяких то есть, несводимой спецификой, особенностью живописного искусства, той «речи», которой является живопись, и т. д.?

Посчитайте, вот уже по крайней мере четыре гипотезы, но каждая из них делится, замутняется, срачивается с другими, и ваш перевод никогда не закончится. Мой тоже.

Если бы вы сейчас проявили терпение, то узнали бы, что я не в состоянии ни овладеть ситуацией, ни перевести, ни описать ее. Я не могу передать происходящее, рассказать или описать его, произнести или показать мимикой, позволить прочесть или формализовать без остатка. Мне всегда придется вводить, воспроизводить, позволить просачиваться в формализующую экономию моего отношения, неизбежно перегруженную

дополнениями, той неопределенности, которую хотелось бы ограничить. В конце концов, все будет так, как будто я только что сказал: «Я интересуюсь идиомой в живописи».

И даже если я напишу это множество раз, перегружая текст кавычками, кавычками в кавычках, курсивом, крючками, пиктограммами, умножая изыски пунктуации в различных кодах, держу пари, что в конце концов первоначальный остаток вернется.

Он заведет Перводвигатель. А теперь я оставлю вас с тем, кто приходит и говорит, но это не я: «Я интересуюсь идиомой в живописи».

## II

Под правдой в живописи стоит подпись Сезанна. Это слово Сезанна. В заглавии книги оно звучит как должное. Возвращая его Сезанну, а также Дамишу, на которого я ссылаюсь как на предшественника **1**, я возвращаю долг. Я задолжал. Пусть он вернется к законному владельцу. Но правда в живописи изначально была долгом. Сезанн обещал расквитаться: «Я ЗАДОЛЖАЛ ВАМ ПРАВДУ В ЖИВОПИСИ, И Я ВАМ ЕЕ СКАЖУ» (Эмилю Малю, 23 октября 1905 г.).

Странные слова. Говорящий — художник. Он говорит, или, скорее, пишет, так как речь идет о письме, и это «словечко» легче написать, чем сказать. Он пишет языком, который ничего не показывает. Он ничего не позволяет увидеть, ничего не описывает, еще меньше — изображает. Фраза не имеет ничего общего с констатацией, не выходит за рамки того события, которым она является сама по себе, однако ангажирует подписавшегося под этой формулировкой, которую теоретики *speech acts*\* назвали бы «перформативной», точнее, перформативным «обещанием». Сейчас я заимствую у них лишь относительные удобства, названия проблем, не входя в выяснения того, существуют ли чистые «констатирующие» и «перформирующие».

Что делает Сезанн? Он пишет то, что мог бы сказать, но ничего не констатирующими словами. Сами слова «я задолжал вам», которые могли бы иметь дескриптивный смысл (я говорю, я знаю, я понимаю, что задолжал вам), связываются с признаком долга, которое ангажирует не меньше, чем описывает: это подпись.

Обещание Сезанна, чью подпись связывают с особым событием в истории живописи, чреватым многочисленными последствиями, — особое. Его перформанс — не буквальное обещание сказать в смысле констатировать, но «сделать». Он сулит перформативность, и содержание обещания, как и его форма, определяется возможностью этого другого. Перформативная дополнительность бесконечно открыта. Вне дескриптивных или «констатирующих» ссылок, обещание является событием (высказывание «делает»), если некоторое условное окружение, иначе говоря, контекст, отмеченный перформативной фикцией, обеспечивает такую возможность. Тогда обещание перестает быть таким же событием, как любой «речевой акт»: в дополнение к акту, которым оно является либо констатирует, оно «производит» особое событие, связанное с

перформативной структурой высказывания — речь идет об обещании. Но другое приложени е, объект обещания, обещанное обещанием — это иное перформативное, «сказанное», которое вполне могло бы, хотя мы этого еще и не знаем, быть «живописным» — не говорящим и не описываю щим, и т. д.

Одним из условий перформанса подобного события, разма тывающего их цепь, является, согласно классическим теорети кам speech acts, желание Сезанна сказать нечто, что будет услышано. Это условие было бы частью фикции, то есть совокупности условных протоколов, в момент, когда некто Эмиль Маль соберется распечатать письмо.

Предположим, что я написал эту книгу ради выяснения того, возможно ли выполнение подобного условия и стоит ли вообще его определять — вот это и нужно узнать. Есть ли у теории speech acts некое соответствие в живописи? Подходит ли она к живописи?

Так как она всегда и с необходимостью апеллирует к ценностям намерения, правды и искренности, необходим абсолют ный протокол, соответствующий первому вопросу: какой должна быть правда, чтобы быть должной, то есть передаваемой? В живописи? И если в живописи она является должной, что оз начает обещание вернуть ее в качестве долга как должное или возвращенное? Что значит возвращать? Как насчет реституции? А в живописи? Вскроем письмо вслед за Эмилем Малем. «Правда в живописи» — это черта Сезанна. Он подписался под ней, как подписываются под остротой. Из чего это следует?

Прежде всего из того, что событие, дважды неопределенное двойное событие, сжимается и совпадает с самим собой лишь в момент, когда единичность черт распадается, сливаясь с игрой, шансом экономии языка. Если бы существовал чистый язык или диалект, их действие можно было бы усмотреть в этой черте Сезанна. Лишь они были бы способны обеспечить мощную экономическую формализацию, эллиптически щадящую естественный язык, немногословно говоря о стольких вещах, сохраняя слова, остатки (leipsomena), выходящие из убежища эллипса, вводя вдействие экономию и давая ей шанс.

Предположим, что я затеял эту книгу на четыре четверти в интересах — или благодаря — этим остаткам.

Остается — неперебиваемое. Не то чтобы идиома «о правде в живописи» была просто неперебиваема, я хочу сказать, идиоматическое выражение, так как кавычки нас в этом не убеждают: речь могла бы идти об идиоме правды в живописи, о возможном референте этого странного выражения, позволяющего множество толкований. Неперебиваемость этого выражения не абсолютна. При наличии мес та, времени и усердия длительные обсуждения на другом языке могли бы предложить трудные приближения. Но оно остается неперебиваемым в качестве перформанса экономии, в эллипсе абриса, дословности, кальки, слияния черт в процессе сжатия: то же число слов, знаков, букв, одинаковое количество или рас ход на определенное семантическое содержание, с той же при былью. Когда я говорю: «Я интересуюсь идиомой в живописи», я интересуюсь этой «выгодой».

Всегда можно попытаться перевести. Что же до смысла, какие черты необходимо передать посредством перевода, не озабоченного педагогикой? Их по крайней мере четыре, если предположить, *concesso non dato*, что каждая сохраняет свою целостность.

1. То, что относится к самой вещи. Вследствие власти, которой наделяли живопись (непосредственное воспроизводство или реституция, адекватность и прозрачность и т. д.), «правда в живописи» на французском языке, не являющемся живописью, может означать или пониматься как правда, воспроизведенная во плоти, без посредников, грима, маски, вуали. То есть истинная правда или правда правды, восстановленная в своем праве реституции, правда, достаточно похожая на себя, чтобы ее ни с чем не спутать, избежать иллюзии и даже любой репрезентации – но уже достаточно расчлененная, чтобы походить на себя, производить и зачинать дважды, в соответствии с двумя родителевыми падежами: правду правды и правду правды.

2. То, что относится вследствие этого к адекватной репрезентации в плане вымысла, или рельефу его изображения. Во французском языке, если таковой существует и если это не живопись, «правда в живописи» может означать или пониматься как прилежно воспроизведенная правда, портрет, верный чертам. И это может сочетаться с аллегорией. Тогда правда в своем живописном воспроизведении не равна себе, это лишь двойник, хотя и похожий, но именно другой из-за сходства. Снова правда правды, двойной родительный падеж, но на этот раз ценность адекватности потеснила ценность снятия вуали. Живопись правды может адекватно изображать модель, но тот показ не предъявляет самое модель. Но раз моделью здесь является правда, то существует ценность презентации или репрезентации, снятия вуали и адекватности, линия Сезанна разверзает пропасть. (Хайдеггер в «Происхождении произведения искусства» говорит о «линии» (*Riss*), которая не только раскрывает пропасть, но соединяет ее противоположные края). Если прислушаться к словам Сезанна, то правда (презентация или репрезентация, снятие вуали или адекватность) должна передаваться «в живописи» посредством либо презентации, либо репрезентации в соответствии с двумя моделями правды. Тогда бездонное выражение «правда правды», ведущее к выводу о том, что правда – это неправда, может пересечься с самим собой благодаря многочисленным хиазмам в зависимости от определения модели в качестве презентации или репрезентации. Презентация репрезентации, презентация репрезентации, репрезентация репрезентации, репрезентация презентации. Я правильно посчитал? Вот вам по крайней мере четыре возможности.

3. То, что относится к живописности, «прямому» смыслу презентации или репрезентации. Презентация или репрезентация правды может осуществляться совершенно иначе, другими способами. Здесь речь идет о живописи: не о речи (как в большинстве случаев), литературе, поэзии, театре; не о времени музыки или других пространствах (архитектура или скульптура). Здесь схватывается сущность искусства, таящаяся в подписав-

шемся, художнике Сезанне. Сущность искусства в прямом смысле, заключенная в выражении «в живописи». Мы не поступали так в двух предыдущих случаях: «живопись» фигурировала в качестве презентации или репрезентации модели, представляющей собой правду. Но такая тропическая фигуративность работы тала в логике совершенно иного искусства презентации или репрезентации. Во французском языке, если таковой существует и если это не живопись, «правда в живописи» может означать и пониматься как раскрытие, презентация или репрезентация правды в чисто живописном поле, в живописном модусе, чисто живописном, даже если он тропичен по отношению к самой правде. Для подобного понимания выражения «правда в живописи», несомненно, необходимо слегка отстраниться от общепринятого употребления (предположим, что существуют строгие критерии ее оценки), соблюдая при этом грамматическую и синтаксическую, а также семантическую норму. Но это и есть идиома, если таковая вообще существует. Она не просто фиксирует экономическую принадлежность «очага», но регулирует возможность игр, отклонений, намеков – да, настоящую экономию линии. Эта экономия паразитирует на себе самой.

4. То, что относится к правде в плане живописи, то есть к субъекту живописи, а не только к живописной презентации или репрезентации правды. Паразитарность идиомы «в живописи» сама по себе позволяет выпестовать новый смысл: правда по отношению к живописи, в области и по поводу живописи, правда об искусстве, которое называют живописным. Если определить это искусство ценностью правды, в том или ином смысле, выявится правда о правде. Во французском языке, если таковой существует и если это не живопись, если его система способна открыться собственному паразитизму, «правда в живописи» может означать и пониматься как правда в области живописи и по ее поводу, в живописи, раз уж мы считаем, что разбираемся в живописи. Я должен вам правду в живописи и я вам ее скажу, а так как живопись должна быть правдой, я должен вам правду о правде и я вам ее скажу. Паразитируя, система языка как система идиомы, быть может, паразитирует на системе живописи; точнее, она выявляет, по аналогии, сущностную паразитарность, открывающую любую систему вовне, дробя целостность линии, претендующей на ее окаймление. Быть может, партитура обрамления и лежит в основе письма и действия этой книги; про токольные рамки бесконечно дробятся, от лемм к парергону, от экзергов к блокам. Начнем с идиомы паспарту. Всегда поддается соблазну веры в идиому: она означает лишь одно, слишком строго увязанное с содержанием и формой, чтобы быть переводимой. Но если бы идиома была такой, какой ее считают, она не была бы идиомой, потеряв силу и перестав быть языком. Она лишилась бы внутренней игры с эффектами правды. Если выражение «правда в живописи» «правдиво», посредством игры раскрывается на встречу пропасти, то, возможно, в живописи речь идет о правде, а в правде (как идиоме) — о пропасти.

Линия Сезанна легко освобождается от непосредственного контекста. Нужно ли знать о подписи художника? Его сила заключается в способности

игры с определениями контекста без неопределенности. Конечно, линия — это паспарту. Она стремительно циркулирует между возможностями. Она с поразительной ловкостью меняет акценты или скрытую пунктуацию, формализует, экономит, выявляет потенциал огромных высказываний, умножает трактовки, взаимодействия, контрабанду, при вивку, паразитизм. Но это лишь паспарту, видимость: она не говорит всего, но не говорит и невесть чего. Впрочем, как вся кое паспарту (в собственном смысле!) она должна формально, то есть своими формами, отвечать законченной системе при нуждений.

Что делает паспарту? Что оно позволяет делать или видеть?

### III

Возвращая свой долг, художник не обещает написать эти четыре правды в живописи. По крайней мере буквально, он обещает их высказать: «Я задолжал вам правду в живописи и я вам ее скажу». Если понимать буквально, он клянется говорить; он не только говорит, он обещает, обязуется говорить. Он клянется высказать словами правду в живописи, всю правду в живописи. Акт речи — обещание — уже преподносится как правдивый, во всяком случае правдоподобный и искренний, и он действительно обещает действительно сказать правду. Не забудьте, в живописи.

Но нужно ли понимать заговорившего художника буквально? «Я вам ее скажу» из уст Сезанна может восприниматься фигурально, он мог пообещать сказать правду в живописи, сказать по-своему, в соответствии с живописной метафорой речи или речью, молчаливо осваивающей пространство живописи, об этих четырех правдах. И так как он обещает сказать их «в живописи», в соответствии с этой гипотезой даже не нужно знать о подписавшемся, что он художник.

Эта линия между буквой, речью, живописью — быть может, главное, что происходит или намечается в «Правде в живописи». Казалось бы, подписавшийся обещает «сказать» в живописи, занимаясь живописью, правду, даже, если угодно, правду в живописи. «Я задолжал вам правду в живописи» легко понять так: «Я должен вернуть вам правду в живописи» в форме живописи, действуя как художник. *Speech act*, возможно, обещающий *painting act\**, не закончен. Словесным обещанием, ничего не описывающей перформативностью Сезанн что-то делает не меньше, а больше, чем говорит. Но делая это, он обещает, что скажет правду в живописи. Он берет обязательство говорить, вот что он делает. Но это говорение может также быть действием, быть может дискуссионным, другим перформативным высказыванием, производящим правду, которой не было, или живописное действие, имеющее ценность высказывания благодаря некой жизни речи в живописи. В перформансе этой перформативности, обещающем другую перформативность, но, в сущности, ни о чем не говорящем, аллегория правды в живописи вовсе не предстает на картине обнаженной.

Тогда мечтают о живописи без правды, без долга, рискующей ничего никому не сказать, продолжая рисовать. Это «без», например в выражении «без долга» или «без правды», образует один из обертонов этой книги.

Что происходит там, где эти распоясавшиеся перформативные приложения обнимают свои симулякры совершенно бук вально? Что дает столь извращенная, но и столь необходимая игра? Что остается от этого, когда вмешивается эффект идиомы, линия почти не оставляет инициативы так называемому подписавшемуся под обещанием? Действительно ли Сезанн обещал, обещал по-настоящему, обещал сказать, сказать правду, сказать в живописи правду в живописи? А я?

Я четырежды пишу вокруг живописи. Первый раз, подчиняя большой вопрос философской традиции («Что такое искусство?», «прекрасное?», «репрезентация?», «происхождение произведения искусства?» и т. д.) атопической настойчивости парергона: не являясь ни произведением (эргон), не стоя ни вне его, ни внутри, ни снаружи, ни над, ни под. Он смешивает любые оппозиции, но не остается неопределенным, открывая дорогу производству. Он не просто окружает его. Он устанавливает инстанции рамы, названия, подписи, легенды и т. д., не позволяя нарушать внутренний порядок речи о живописи, ее произведениях, торговле, оценке, прибыли, спекуляции, праве на иерархичность. При каких же условиях будет превзойдено, разобрано или смещено, если это вообще возможно, наследие больших философий искусства, еще царящих над всей этой проблематикой, особенно наследие Канта, Гегеля и, на другом уровне, Хайдеггера? Это один круг пролегоменов Правды в живописи, являющихся парергоном этой книги.

Второй раз, уделяя больше внимания самому контуру, я стремлюсь расшифровать или раскрыть странный контракт, способный соединить фоническую линию, предшествующую слову (например, ГЛ, или ТР, или + Р), с так называемой графической. Невидимый и невиданный, этот контракт следует другими путями и ориентациями: речь идет в том числе о букве и имени собственном в живописи, о повествовании, техническом воспроизводстве, идеологии, фонеме, биографеме и политике — в той же живописи. Шанс предоставлен «Путешествием рисунка» Валерио Адами. Третий раз, испытывая линию как подпись, касается ли она имени собственного, так называемого отчества, или идиомы рисовальщика, порой называемой дуктусом, я исследую вытекающую из нее систему дукции (продукция, репродукция, индукция, редукция и т. д.). Это открывает новую линию в линии, ее единстве и прерывности, не говоря о таких началах, как инициалы, повторение и число, модель и парадигма, серия, дата, событие (случай, шанс, номер, проделка), генеалогии и особенно останки в работе траура: в живописи. Обоймы заимствуют свое имя — собственное и не собственное, мужское и женское, благодаря шансу, предоставленному «КарманымгробомТинглита» Жерара Титуса-Кармела.

Четвертый раз я свиваю все эти нити в полилоге n+1 голос, оказывающийся женским. Что происходит (с чем? с кем?) всюду, где есть шнурки от ботинок? Они появляются и исчезают (да/сила), пропускаются снизу и сверху, вовнутрь и извне, слева направо и наоборот? И что происходит /со/ шнурками, когда они более менее развязаны? Что случается, когда они развязываются в живописи? Ищут вернувшегося или привидение,



того, кто только что вернулся по этим бесследным следам, в башмаках, которые могут и не быть парными, говорит она. И вот звучит вопрос плетеного узора и несоответствия. К кому и чему обращены «башмаки Ван Гога» с их правдой в живописи? Что означает жажда реституции, если она связана с правдой в живописи? Шанс здесь предоставляет своего рода дуэль между Хайдеггером и Шапиро. Треть (больше трети, все свидетели) затаились, пока они фехтовали, чтобы прямоком отдать эти башмаки законному владельцу, истинному адресату. Итак, четырежды вокруг живописи, только вокруг в дозволенных границах, это история признания и присвоения окрестностей произведения искусства, в лучшем случае, подходов к нему: рама, название, подпись, музей, архив, репродукция, речь, рынок, короче — всего того, где право на живопись узаконено границей, линией оппозиции, желательна неделимой. Четырежды также вокруг цвета, который считается чуждым линии, как будто хроматическая разница не имеет значения. Но парергон и обоймы не оставляют уверенности в праве на такой подход. Подходить нужно иначе. Черта — это, быть может, общая черта этих четырех случаев. Ведь линия не едина, даже внутри и вне себя. Ее прерывистость образует текст, след, и все остальное.

Разговоры о живописи, быть может, нацелены на воспроизводство образующих их границ, что бы ни говорили и ни дела ли: как только возникает произведение, они обращаются к его внутренней и внешней стороне. Вслед этой оппозиции, необязательно первичной, идет их ряд (принадлежащий к системе, чьи границы вновь возвращают к этой проблеме). И линия всегда определяется как черточка противопоставления. Но что происходит до или без того, чтобы различие превратилось в оппозицию посредством линии? А если бы становления не было? Ведь концепция становления всегда была связана с определением различия как оппозиции.

Тогда возникает не вопрос: «Что такое линия?», или «Что происходит с линией?», или «Что связано с данной линией?», а вопрос: «Как трактовать линию? Возвращается ли она назад?». Линия никогда, никогда не показывается сама по себе, но обозначает разницу между формами или содержаниями видимости. В первый раз линия никогда, никогда не показывается сама по себе. Вначале она прячется. Я — следствие того, что давно звала, прежде чем обратиться к кругу живописи — зачаток истока: того, что мгновенно распахивается без инициации.

Чтобы открыть путь правде в живописи, нужно почать про странство. Не внутреннее и не внешнее, оно распространяется, уклоняясь от обрамления, но оно не расположено вне рамы. Оно работает, заставляет работать, позволяет работать раме, задает ей работу (в этой книге я хуже всею понимаю слова позволять, заставлять и задавать). Линия притягивается и отталкивается сама, притягивается к себе и обходится без себя. Она находит себе место. Она располагается между видимой каймой и центральным призраком, из которого мы пристально всматриваемся. Я предла-

гаю пользоваться этим словом как непереходным, по добно тому, как мы говорим: «мы галлюцинируем», «у меня слюны текут», «ты дышаешь», «она торчит», «он влип». Между внешним и внутренним, внешней и внутренней границей, обрамлением и обрамляемым, видимым и сущим, формой и содержанием, означающим и означаемым и так далее в плане любых бинарных оппозиций.

Тогда линия разделится там, где это происходит. Кажется, что эмблему этого топоса найти не возможно, я заимствую ее из номенклатуры обрамления: это паспарту.

Винювник происходящего не должен выдавать себя за универсальный ключ. Его нельзя передавать из рук в руки как инструмент, договор, причастие, органон или ключ, короче, трансцендентальную отмычку, пароль, открывающий все двери, расшифровывающий все тексты и следящий за цепочкой. Тех, кто поторопился понять именно так, предупреждаю: это предупреждение — не отмычка.

Я пишу на паспарту, прекрасно известном рамочным мастерам. Для почину — на этой якобы девственной поверхности, обычно вырезанной в картонном квадрате и открытой «посередине», чтобы было видно произведение. Впрочем, его при случае можно заменить другим, проскальзывающим в паспарту в качестве «примера». В этом смысле паспарту является структурой на мобильной основе; и все же в плане показа это не рама в строгом смысле слова, скорее рама в раме. Не оставляя, разумеется, промежутков, оно ходит со своей карты или картона между рамой, ее внутренней границей в прямом смысле и внешней границей того, что показывает, позволяя или заставляя появиться в своем пустом контуре: картину, полотно, облик, форму, с тем же набором линий и красок.

То, что тогда обычно возникает под стеклом — лишь внешне обходится без своей основы — паспарту. Это, примерно, место предисловия или слова к читателям, между обложкой с фамилиями (автора и издателя) и названием (произведения и коллекции или поля), копирайтом, титульным листом и, с другой стороны, первым словом книги, первой строчкой «Лемма», с которой следовало бы «начать».

В качестве слова и вещи, у паспарту есть другие употребления, но зачем их перечислять? Они сами найдутся. И если бы я хотел изобразить их на картине, одно из них, несомненно, оказалось бы более выигрышным при извлечении из сопутствующего ему ряда.

Но паспарту в силу грамматических правил не пишется во множественном числе. Это связано с его идиоматическим составом и неизменяемостью наречия. Но его можно услышать во множественном числе: «Всякие редкости, гипсовые слепки, муляжи, эскизы, копии, паспарту с гравюрами» (Теофил Готье). В качестве единичного слова оно пишется в единственном числе, но закон согласований может потребовать и множественного. Внутренние края паспарту часто оказываются скошенными.

(Перевод с французского Н.Б. Маньковской)

**Примечания**

1. Восемь тезисов за (или против?) семиологии живиписи (см.: «Macula», 1977). Я заимствую у Дамиша слово «словечко» («...следуя словечку, намеренной двусмысленности слов Сезанна...»), но не буквально, т. к. всегда существуют сомнения в границах преднамеренности.

## Тема 16: Митець як суб'єкт художньої творчості

**Фрейд З. Художник и фантазирование // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.334-344**

Психоанализ был создан австрийским психиатром Зигмундом Фрейдом в начале XX века как метод лечения психических расстройств, а затем им и его последователями был распространен на гуманитарные науки и искусство. Представленная в хрестоматии статья является публикацией лекции З. Фрейда, в которой излагается роль фантазии в возникновении художественного творчества. Однако ее содержание не дает полного представления об источниках и функциях искусства, изложенных в других работах З. Фрейда, в которых он, с одной стороны, экстраполировал общие положения психоанализа на теорию художественного творчества, а с другой – во многом опирался на произведения великих писателей, которые, по его собственному признанию, задолго до него в своем творчестве сказали все самое главное о своем искусстве, а он лишь обобщил их в научной форме. И действительно, для подтверждения многих положений своей теории художественного творчества Фрейд нередко обращался к произведениям Леонардо да Винчи, Шекспира, Гёте, Гейне, Достоевского и других. Что же в обобщенном виде, представляет собой теория художественного творчества З. Фрейда в ее наиболее полном и окончательной виде как это можно вычитать из его многочисленных работ о различных психических расстройствах личности?

Побуждение к художественному творчеству, по Фрейду, возникает как результат сублимации(возвышения, переключения) энергии аморальных неудовлетворенных в жизни сексуальных и агрессивных влечений, смягчаемых или вовсе изживаемых в результате символического воплощения их в образах искусства. Эти влечения, составляющие «комплекс Эдипа», образуют бессознательную область человека и могут проявляться в его нескромных остротах, шутках, оговорках, фантазиях, но наиболее откровенно и непосредственно – в сновидениях. Поэтому именно схемы и механизмы превращения бессознательного в сновидения и послужили для Фрейда аналогией при создании психоаналитической концепции творческого процесса в искусстве. В «Толковании сновидений» Фрейд утверждает: «Сновидение мыслит преимущественно образами. Из этих образов сновидение создает ситуации: оно как бы изображает что-либо существующим– драматизирует мысль... оно может для поэтов и композиторов служить источником нового вдохновения»\*. Что же представляют собой сновидения в интерпретации основателя психоанализа? Выражение подавленных и вытесненных в бессознательное сексуальных и агрессивных влечений эдипова комплекса посредством использования

различных символов и заместительных образований, маскирующих истинное содержание сновидений. Основными средствами для этого являются процессы: «сгущения», в результате которых происходит соединение нескольких представлений в одно нередко причудливое и фантастичное; «передвигания» или насыщения невинных образов сновидения энергией бессознательного; «изобразительность» – превращение абстрактных, бесцветных мыслей в конкретные и пластичные образы. Логические и временные связи между образами сновидения изображает в одной ситуации или в одном событии одновременно. По выражению Фрейда, «оно поступает при этом все равно как художник, который изображает, например, всех философов или поэтов в одной школе в Афинах или на Парнасе, которые никогда, конечно, не были там вместе»\*. Творческий процесс в искусстве, по Фрейду, начинается с появления фантазии, которая возникает как форма примирения художника с действительностью и компенсации его неудовлетворенных желаний любви, славы и почестей, достигаемых художником в своих произведениях – подобно тому, как это происходит в сновидениях. Этим самым художественное творчество является как бы терапевтическим средством избегания невротических расстройств в результате сублимации энергии сексуальных и агрессивных влечений и воплощения их в образах искусства, то есть средством иллюзорного удовлетворения влечений бессознательного. «Художник, – утверждал Фрейд, – это человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в силах примириться с требуемым отказом от удовлетворения влечений... его более других обуревают очень сильные порывы влечений, он хотел бы иметь почести, славу, женскую любовь, но у него не хватает средств достигнуть этого. А потому он уходит, как всякий неудовлетворенный, от действительности и переносит все свое либидо и весь свой интерес на желанные образы своей фантазии»\*\*.

Нетрудно заметить, что Фрейд рассматривает художественное творчество как средство решения чисто личных психологических проблем, упуская из виду его уникальную специфику и его отличие, например, от сновидений, с которыми он едва ли отождествляет художественные фантазии творцов искусства как по источнику их возникновения, так и по формам их проявления. Не рассматриваются основателем психоанализа и социальные функции искусства, обусловленные характерными особенностями общества на том или ином этапе его исторического развития. Это очевидно из его интерпретаций трагедии «Царь Эдип» Софокла, «Короля Лира» и «Гамлета» Шекспира, «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого, «Братьев Карамазовых» Достоевского и некоторых современных ему писателей.

Многочисленные последователи Фрейда в течение XX века подвергали психо-аналитическому анализу многие классические и современные произведения литературы, драматургии, музыки, живописи, киноискусства. Теория художественного творчества Фрейда оказала огромное влияние на многие современные произведения искусства различных видов и жанров, а

также на целые направления в модернизме, например, дадаизм, абстракционизм и сюрреализм.

Мы, дилетанты, постоянно жаждем узнать, откуда художник, эта удивительная личность, черпает свои темы что-то вроде вопроса, обращенного неким кардиналом к Ариосто, — и как ему удастся так увлечь ими нас, вызвать в нас такое волнение, на которое мы не считали, пожалуй, себя способными. Наш интерес к этому лишь усиливает тот факт, что сам художник, если мы справимся у него, не сообщит нам ничего или ничего удовлетворительного; этой заинтересованности не помешает даже наше знание, что ни лучшее проникновение в условия выбора литературного материала, ни в суть литературного формотворчества — ничто не поможет превращению нас самих в художников.

Если бы нам удалось отыскать у себя или у себе подобных по крайней мере что-нибудь родственное литературной деятельности! Изучение ее позволило бы нам надеяться на достижение начального объяснения литературного творчества. И в самом деле, налицо надежда на это, — ведь сами художники любят уменьшать разницу между своим своеобразием и естеством обыкновенного человека; они так часто заверяют нас, что в каждом скрыт поэт и что последний поэт умрет лишь вместе с последним человеком.

Не следует ли нам поискать первые следы художественной деятельности еще у дитяти? Самое любимое и интенсивное занятие ребенка — игра. Видимо, мы вправе сказать: каждый играющий ребенок ведет себя подобно поэту, созидая для себя собственный мир или, точнее говоря, приводя предметы своего мира в новый, угодный ему порядок. В таком случае было бы несправедливо считать, что он не принимает этот мир всерьез; напротив, он очень серьезно воспринимает свою игру, затрачивая на нее большую долю страсти. Игре противоположна не серьезность, а действительность. Вопреки всей увлеченности, ребенок очень хорошо отличает мир своей игры от действительности и с охотой подкрепляет свои воображаемые объекты и ситуации осязаемыми и видимыми предметами реального мира. Что-то иное, чем эта опора, отличает «игру» ребенка от «фантазирования».

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

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

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

Фантазирование взрослых наблюдать труднее, чем игры детей. Ребенок играет, даже оставаясь один, или образует психически замкнутый кружок для удобств игры, но, хотя он ничего и не демонстрирует взрослым, он ведь и не скрывает от них свои игры.

Взрослый, однако, стыдится своих фантазий и скрывает их от других людей, он оберегает их, как свою самую задушевную тайну, и почти всегда охотнее, видимо, признается в своих проступках, чем поделится своими мечтами. Быть может, поэтому ему кажется, что он остался единственным человеком, который творит такие мечты, и вовсе не подозревает о всеобщем распространении таких же в точности творений среди других людей. Это различие в поведении играющего и фантазирующего находит свое достоверное обоснование в мотивах каждого из двух видов деятельности, все же продолжающих друг друга.

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

Вы можете спросить, откуда же столь точная осведомленность о фантазировании людей, если они окружают его такой таинственностью. Что ж, есть разновидность людей, которым хотя и небог, асуроваябогиня— необходимость— навязывает по ручение сказать, от чего они страдают и чему радуются. Это — невротики, которые врачу, от психического лечения которого они ожидают своего исцеления, обязаны признаться и в своих фантазиях; из этого источника истекают наши самые достоверные сведения, и здесь мы приходим к хорошо обоснованному предположению, что наши больные не могут сообщить нам ничего, кроме того, что мы могли бы узнать и от здоровых.

Приступим же к знакомству с некоторыми из особенностей фантазирования. Нужно сказать: никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания — движущие силы мечтаний, а каждая фантазия по отдельности — это осуществление желания, и управление неудовлетворяющей действительности. Побудительные желания различаются зависимо от пола, характера и от условий жизни фантазирующей личности; однако без натяжки их можно сгруппировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвеличиванию личности, либо эротические. У молодых женщин почти без исключения господствуют эротические желания, ибо их честолюбие, как правило, поглощается стремлением к любви; у молодых мужчин, наряду с эротическими, довольно важны себялюбивые и честолюбивые желания. Несмотря на это, мы намерены подчеркивать не противоположность двух направлений, а, напротив, их частое единение; как на многих надпрестольных образах в углу видно изображение дарителя, так и в большинстве честолюбивых мечтаний мы в состоянии обнаружить в каком-нибудь закутке даму, ради которой мечтатель совершает все эти героические деяния, к которым он складывает их результаты. Вы видите, здесь достаточно важных мотивов для сокрытия; к тому же благовоспитанной женщине вообще дозволен только минимум эротической потребности, а молодой человек обязан научиться подавлять избыток чувства собственного достоинства, привнесенного детской избалованностью, ради включения в общество, столь богатое такими же претенциозными индивидами. Продукты этой фантазирующей деятельности, отдельные фантазии, воздушные замки или дневные грезы мы не вправе представлять себе застывшими и неизменными. Напротив, они приноравливаются к переменчивым житейским потрясениям, меняются с каждой сменой жизненных обстоятельств, воспринимают от каждого действующего по-новому впечатления так называемую «печать времени». Вообще связь фантазии с временем очень значительна. Позвоительно сказать: фантазия как бы витает между тремя временами, тремя временными моментами нашего представления. Психическая деятельность начинается с живого впечатления, с сиюминутного повода, способного пробудить одно из важных желаний личности, исходя из этого вернуться к воспоминанию о раннем, чаще всего инфантильном переживании, в котором было исполнено такое желание, а



после этого создает относящуюся к будущему ситуацию, представляющую собой осуществление такого желания, те самые дневные грезы или фантазии, которые теперь как бы несут на себе следы своего происхождения от сиюминутного повода и от детского воспоминания.

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

Следовало бы еще многое сказать о фантазиях, но ограничусь самыми краткими указаниями. Преобладание фантазий и достижение ими всемогущества создают условия для погружения в невроз или в психоз; мечтания же являются ближайшими душевными предшественниками симптомов недуга, на который жалуются наши больные. Здесь разветвляется широкая окольная дорога к патологии.

Никак не могу все же пройти мимо отношения мечтаний к сновидению. Также и наши ночные сны есть не что иное, как эти же мечты, подобные тем, которые мы в состоянии сделать явными путем толкования сновидений. Язык в своей бесподобной мудрости издавна решил вопрос о сути сновидения, назвав воздушные творения фантазеров «снами наяву». И если вопреки этому указующему персту смысл наших сновидений чаще всего остается для нас невнятным, то это — результат того обстоятельства, что и ночью в нас пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся и вынуждены скрывать от самих себя, которые именно поэтому вытесняются, сдвигаются в бессознательное. Значит, таким вытесненным желаниям и их отпрыскам не может быть дозволено ничего другого, кроме выражения в сильно обезображенном виде. После того как исследовательской работе удалось объяснить искажения сна, уже не трудно осознать, что ночные сновидения точно так же являются осуществлением желаний, как и сны наяву, как всем нам столь знакомые мечты.

Так много о фантазиях, а теперь к художнику! На самом ли деле мы должны пытаться сравнивать художника со «сновидцем при свете дня», а его творения со снами наяву? Тут, верно, напрашивается первое различие; мы обязаны отделять художников, берущих готовые темы, подобно древним творцам эпоса и трагикам, от тех кто, казалось бы, создает свои темы самостоятельно. Давайте остановимся на последних и изберем для нашего

сравнения как раз не тех поэтов, которые наиболее высоко оцениваются критикой, а неприязнительных писателей романов, новелл и историй, нашедших взамен того самых многочисленных и прилежных читателей и читательниц. В творениях этих писателей нам должна прежде всего броситься в глаза одна черта: все они имеют одного героя, средоточие заинтересованности, к которому поэт, не жалея средств, пытается привлечь нашу симпатию и которого он оберегает, казалось бы, с особой предусмотрительностью. Если в конце одной главы романа я оставил героя без сознания, истекающим кровью от тяжелых ран, то наверняка в начале следующей я найду его окруженным самым заботливым уходом, на пути к исцелению, а если первый том закончился гибелью в бушующем море судна, на котором находился наш герой, то я уверен, что в начале второго тома прочитаю о его чудесном спасении, ведь иначе бы роман закончился. Чувство уверенности, с которым я сопровождал героя через все превратности его судьбы, — это то же чувство, с которым настоящий герой бросается в воду для спасения утопающего или навлекает на себя вражеский огонь при штурме батареи, то чувство подлинного героизма, которое наш лучший писатель удостоил прекрасным выражением: «Ничего с тобой не может случиться» (Анценгрубер).

Я, однако, думаю: в этом предательском признаке неуязвимости без труда узнается Его Величество Я — герой всех снов наяву, как и всех романов.

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

Мы все же никоим образом не заблуждаемся, что очень многие художественные творения весьма далеко отстоят от такого прототипа наивной грезы, но все-таки я не в силах отделаться от предположения, что даже самые крайние отклонения могли бы быть путем непрерывного ряда переходов связаны с этой моделью. Еще во многих так называемых психологических романах мне бросилось в глаза, что только один персонаж, все тот же герой, описан изнутри, художник как бы находится в его душе и извне наблюдает за другими людьми. Психологический роман в целом обязан, видимо, своим своеобразием склонности современного писателя расчленять свое Я на части и, как результат, персонифицировать конфликтующие устремления своей душевной жизни в нескольких героях. В совершенно ином противоречии с образом грез, казалось бы, стоят романы, которые позволительно назвать «эксцентрическими» и в которых персонаж, представленный как герой, играет минимально активную роль, а скорее выглядит наблюдателем поступков и мучений других людей, посторонних

ему. Таковы многие из поздних романов Золя. Все же я обязан заметить, что психологический анализ не художников, а людей, несколько отклоняющихся от так называемой нормы, предложил нам знание аналогичных вариаций снов наяву, наделяющих Я ролью зрителя.

Чтобы наше уравнение художника с грезовидцем, художественного творения с грезой оказалось ценным, оно должно прежде всего доказать хоть как-то свою плодотворность. Попробуем, к примеру, использовать наше ранее выдвинутое положение об отношении фантазии к трем временам и к продвигающимся желаниям — к произведениям писателя и через его посредство изучить отношения между жизнью писателя и его творениями.

Обычно не знали, на что следует надеяться, берясь за эту проблему; часто это отношение представляли слишком упрощенно. Исходя из достигнутого понимания фантазии, мы должны были бы ожидать следующего положения: сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания, которое создает свое осуществление в произведении; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания.

Не пугайтесь сложностью этой формулы; я полагаю, что в действительности она окажется слишком легковесной схемой, но в ней все же, возможно, содержится первый шаг к реальному положению вещей, и после нескольких мной предпринятых попыток я вынужден считать, что такой способ рассмотрения поэтических произведений не окажется бесплодным. Не забывайте, что, быть может, пугающий акцент на детские воспоминания в жизни художника в последнюю очередь вытекает из предпосылки, что художественное произведение, как и греза, является продолжением и заменой былых детских игр.

Давайте не забудем вернуться к тому классу литературных произведений, в которых мы вынуждены видеть не самостоятельные творения, а обработку готовых и известных тем. Даже при этом у художника остается некоторая доля самостоятельности, которая будет выражаться в выборе материала и в изменении, зачастую далеко идущем, последнего. Но уж если материал задан, он рождается из народной сокровищницы мифов, саг и сказок.

Исследование этих образований народной психологии ныне еще нельзя считать завершенным, но из анализа мифов, например, с большой вероятностью следует, что это — всего лишь искаженные остатки желаний-грез целых народов, вековые мечтания юного человечества.

Вы можете сказать, что я вам гораздо больше сказал о фантазиях, чем о художнике, которого все-таки вынес в заголовок своей лекции. Сознаю это и попытаюсь оправдаться ссылкой на современное состояние нашего знания. Я был в силах предложить вам только побуждения и призывы, которые из изучения фантазий вторгаются в проблему выбора художественных тем.

Другой проблемы: какими средствами художник аффективно

воздействует на нас своим творчеством — мы вообще не коснулись. Хотел бы, по меньшей мере, еще показать, какой путь ведет от нашего рассмотрения фантазий к проблемам художественного воздействия.

Помните, мы говорили, что мечтатель тщательно скрывает свои фантазии от других, потому что ощущает основания стыдиться их. Теперь добавлю: даже если бы он сообщил их нам, он не смог бы доставить нам такой откровенностью никакой радости.

Нас, если мы узнаем такие фантазии, они оттолкнут и оставят в высшей степени равнодушными. Но когда художник разыгрывает перед нами свою пьесу или рассказывает нам то, что мы склонны объявить его личными грезами, мы чувствуем глубокое, вероятно, стекающееся из многих источников удовольствие. Как это писателю удается его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления упомянутого отторжения, которое, конечно же, имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я, заключена подлинная *Ars poetica*\*. Мы способны расшифровать двоякий способ такой техники: художник с помощью изменений и сокрытий смягчает характер эгоистических грез и подкупает нас чисто формальной, то есть эстетической, привлекательностью, предлагаемой нам при изображении своих фантазий. Такую привлекательность, делающую возможной вместе с ней рождение большего удовольствия из глубоко залегающих психических источников, можно назвать заманивающей премией или предварительным удовольствием. По моему мнению, все эстетическое удовольствие, доставляемое нам художником, носит характер такого предварительного удовольствия, а подлинное наслаждение от художественного произведения возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями, на этот раз без всяких упреков и без стыда. Здесь мы как бы стоим перед входом к новым, интересным и сложным изысканиям, но, по меньшей мере на этот раз, у конца нашего изложения.

(Перевод Р.Ф. Додельцева)

## Тема 17. Історія мистецтва: закономірності розвитку

Шкловский В. Искусство как прием // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.549- 565

**Виктор Борисович Шкловский** (1893–1984) – русский писатель, критик, литературовед, теоретик искусства. Видный представитель формальной школы в отечественной науке о литературе 1910–1920-х годов. Публикуемая ниже (с сокращениями) работа Шкловского «Искусство как прием» (1917) вошла в сборник его статей «О теории прозы» (1925) и в дальнейшем получила широчайшую известность как краткое изложение принципов указанного выше направления.

Стержневым в данной статье является традиционный, кардинальный для эстетики вопрос о специфике искусства (словесного в первую очередь). Своеобразие состоит в том, что автор переносит решение указанной проблемы на уровень языка.

В этой связи уместно напомнить, что Шкловский был одним из ведущих членов ОПОЯЗа – Общества изучения поэтического языка, в который входила большая группа отечественных лингвистов, стиховедов, теоретиков и историков литературы. В противовес дореволюционному академическому литературоведению,

Анализирувавшему главным образом высшие, идеальные уровни произведения (такие, как тема, идея, характеры героев и т.п.), взятые в отрыве от языковой субстанции, опоязовцы обратились к изучению именно первоматерии поэзии и литературы. На этом пути литературоведение тесно сблизилось с лингвистикой, что, как показал опыт, оказалось благотворным для обеих областей научного знания.

Концепция, выдвинутая Шкловским, находилась в общем русле идей ОПОЯЗа; вместе с тем она стала своеобразным теоретическим манифестом формальной школы и обоснованием соответствующего метода анализа произведений словесного искусства.

Главным объектом критики со стороны Шкловского и его единомышленников-«формалистов» стал гносеологизм. Этим термином обозначают явно односторонние объяснения сущности духовных сфер, явлений (искусства в том числе) на основе чисто гносеологического, «отражательного» подхода к ним, обычно в сопоставлении с наукой, научным познанием и его формами. Образец такого устоявшегося подхода Шкловский усматривает в трудах главы харьковской школы в языкознании и литературоведении – А.А. Потебни и его последователей (Д.Н. Овсяннико-Куликовский и др.). Гносеологический подход, нашедший свое выражение в формуле «Искусство есть мышление в образах», чрезмерно сближает, по убеждению Шкловского, искусство – с познанием, мышлением; образ – с

наглядным представлением; что ведет к рационализму, утилитаризму и в конечном счете к утрате специфики художественного творчества. Потебня сделал свои обобщения на материале басни, подчеркивает критик, но материал этот не может быть основанием для выводов общехудожественного, общезстетического характера.

Собственная концепция Шкловского основана на трех базисных положениях: 1) принципе «остранения»; 2) опоязовском противопоставлении поэтического языка – практическому и 3) сведении художественно-творческой деятельности к сумме приемов, разрушающих нарастающую автоматизацию восприятия.

Практический и поэтический языки резко различаются по характеру целенности каждого из них на восприятие и, как следствие, по производимому ими эффекту. Практический язык, соглашается Шкловский, действительно близок к мыслительному процессу. Он использует принцип отвлечения, абстракции (вплоть до символа), приемлет любые «сокращения», ему достаточно мгновенного узнавания слова-знака. Поэтический язык выполняет совсем иную функцию, а именно:

затрудняет восприятие, выводит его из режима автоматизма. Стершееся, легко узнаваемое слово здесь превращается в «вещь». Поэтический язык заменяет облегченное узнавание – обновленным «видением», он возвращает человеку утраченное полновесное ощущение жизни. Таков смысл принципа «остранения» у Шкловского.

За разделением практического и поэтического языка проглядывает другая, еще более фундаментальная оппозиция, имеющая непреходящее значение для спецификации эстетического: утилитарное – неутилитарное («заинтересованное – незаинтересованное», по Канту). Поскольку Шкловский теоретизирует внутри такого противоположения, он неуязвим для критики. Но, к сожалению, неутилитарность «по Шкловскому» оказывается в значительной мере выхолощенной.

Из нее ушло фактически все содержательное – все, кроме деавтоматизирующего приема, его острающего действия. Такая постановка вопроса заключала в себе формалистическую тенденцию. Недаром автор статьи «Искусство как прием» отвергал эстетику символизма в поэзии (как слишком еще познавательную, интеллектуализированную) и явно благоволил к «заумному слову» тогдашних поэтов-авангардистов. Позднее Шкловский, как известно, самокритично отмежевался от формалистических крайностей ранних своих работ (см. его статью «Памятник научной ошибке» (1930); саморефлексию в поздней книге «Тетива» (М., 1970. С. 349–351) и др.). Формальная школа в целом за время своего существования – середина 10-х–середина 20-х гг. XX века – также претерпела значительную эволюцию в направлении преодоления эстетического формализма и имманентизма, изоляционизма.

В публикуемой здесь статье Шкловского несколько раз встречается, не привлекая, впрочем, к себе особого внимания, термин «мотивировка». Между тем уже и здесь, и тем более в последующих трудах формалистов,

термин этот играет важную концептуальную роль (в виде оппозиции: «прием – мотивировка приема»).

Разделение литературного произведения на «образноесодержание» и «остраняющие приемы» оказалось противоречивым актом. С одной стороны, оно могло вести к пренебрежению содержанием, к превращению его всего лишь в «материал», «мотивировку приема». (И это, увы, часто имело место.) Но, с другой стороны, такое разграничение выводило на передний план композиционные приемы, которые теперь могли сравниваться, сопоставляться, будучи выделенными из образной конкретики. Тем самым был открыт путь к типологическому изучению ху-дожественных форм. Путь этот оказался плодотворным и был с успехом пройден преемниками русской формальной школы – структуралистами 40–60-х годов XX века в Европе, тартуско-московской семиотической школой в СССР.

В заключение хотелось бы обратить внимание на три следующих момента. Первое. Постановка обсуждаемой проблемы доведена в статье Шкловского до максимальной четкости, и более того – заострена до парадокса. Отметим также умело подобранные примеры-иллюстрации, полемический задор и, выражаясь словами самого Шкловского, «энергию заблуждения», вдохновляющую автора...

Именно так и пишутся программные статьи в науке, возвещающие нечто новое, будящие мысль и сохраняющие свой стимулирующий «запал» в течение многих десятилетий.

Второе. Л.С. Выготский в своей «Психологии искусства» (1925) установил важную закономерность: «...Всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными» (Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. С. 24). Статья Шкловского «Искусство как прием» в полной мере подтверждает эту закономерность. В основе декларируемой им концепции лежит своеобразная трактовка психологии художественного восприятия («остранение»).

Третье. Ряд авторитетных теоретиков искусства (И.Фолькельт, Э.Баллоу, Я. Мукаржовский, В.Татаркевич и др.) – отстаивают тезис об изначально антиномичной природе искусства. Искусство в своем историческом развитии, утверждают они, приводит в ударное положение то одну, то другую из присущих ему антиномий, смещается от одного ее полюса к другому. Соответственно, теоретические объяснения природы искусства тоже многовариантны и альтернативны. С этой точки зрения теория образной специфики искусства (отголосок ее – у Потебни) и теория «делания» художественного произведения посредством особых приемов(Шкловский) могут считаться отнюдь не взаимоисключающими, а, скорее, взаимодополнительными.

«Искусство — это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого-филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее

необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности поэзии»,— говорит он («Из записок по теории словесности». Харьков, 1905. С. 83). Поэзия, как и проза, есть «прежде всего и главным образом [...] известный способ мышления и познания», — говорит он в другом месте (Там же. С. 97).

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущение относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсяннико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя 1. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления – мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: 1) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим = постоянное средство аттракции изменчивых апперцепируемых [...], 2) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое», то есть «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им». Интересно применить этот закон к сравнению Тютчевым зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами господина.

«Без образа нет искусства». «Искусство— мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять как мышление образами. После четвертьвекового усилия ак. Овсяннико-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — прежде делить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям 2. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область,— лирика (в тесном смысле этого слова) тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее,— искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: «искусство — мышление образами», а значит (пропуская промежуточные звенья всем известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего, — это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего оно живо в течении символизма, особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи»<sup>3</sup>, есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы



почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — «ничьи», «божьи». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных<sup>4</sup>. Белый восхищается этим как чем-то художественным, или, точнее, — считая это искусством — намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана как прозаическая и воспринята как поэтическая, 2) создана как поэтическая и воспринята как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия=образности, — создал всю теорию о том, что образность=символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками» — и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существуют два вида образа: образ как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясню примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял!» Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «Эй, шляпа, как стоишь!» Это образ — троп поэтический. (В одном случае слово «шляпа» было метонимией, в другом — метафорой. Но обращаю внимание не на это.) Образ поэтический — это один из способов

создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увещания ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне не схож с образом-басней, образом-мыслью, например, к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком (Д. Овсяннико-Куликовский. «Язык и искусство». СПб. 1895. С. 16—17). Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из его качеств и ни чем не отличается от голова=шару, арбуз=шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеобщих признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания. [...] Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная их цель» («Философия слога»). «Если бы душа обладала неистощимыми силами для развития представлений, то для нее было бы, конечно, безразлично, как много истрачено из этого неисчислимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы эти ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнять апперцептивные процессы по возможности целесообразно, то есть с сравнительно наименьшей тратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» (Р. Авенариус)<sup>5</sup>.

Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта<sup>6</sup>. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорился с Спенсером: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского)<sup>7</sup> затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, то есть верные в применении к языку «практическому», — эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии

законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний.

Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первым фактическим указанием на несовпадение этих двух языков. Статья Л.П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом трудно произносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих\* фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического\*\*.

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов. Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостоенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами.

В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. А. Погодин («Язык как творчество». Харьков, 1913. С. 42) приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: «Les montagnes de la Suisse sont belles» в виде ряда букв: l, m, d, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы, и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся в расчет и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запако ванной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее деятельности; именно таким восприятием и эмпрозаического слова объясняется его недослушанность (см. ст. Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовать, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно бы

восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого 1 марта 1897 года. Никольское).

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны. «Если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была». И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самощелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон Кихота — схоласта и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога,— к Дон Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «король»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символическиее поэмы, а по словица — басни.

Поэтому и теория Потебни меньше всего про тиворечила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне\*. Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим\*\*. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней. Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой — тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответствующие части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Толстой так остраняет понятие сечения: «...людей, нарушавших законы, взрослых и иногда старых людей, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице»; через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему именно этот глупый, дикий прием причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечи или какое-либо другое место тела, сжимать в тиски руки или ноги или еще что-

нибудь подобное?» Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности.

Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием. Вот как она восприняла институт собственности: «То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял,— но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение и такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил — мое. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодою; но это оказалось несправедливым. Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадейю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не они — те, которые называли меня своей лошадейю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. В последствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, как низкий и животный людской инстинкт, называемый ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка». «Моя лавка сукон», например,— и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть у него в лавке. Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к

тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уж о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере, тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же — делом».

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились. А как уже 20 лет всем в великую тягость было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей.

Никому уж он давно был не нужен, всем уж давно он был в тягость, но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый хороший гроб, с новыми кисточками на четырех углах, потом положить этот новый гроб в другой, свинцовый, и свезти его в Москву и там раскопать давнишние людские кости и именно туда спрятать это гниющее, кишасщее червями тело в новом мундире и вычищенных сапогах и засыпать все землей».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием изменен и вне его случайной мотивировки. Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных — пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом, и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться. [...]

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу,

которая была прежде в белом, а теперь в голу бом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Не сколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей».

Так же описан третий акт:

«Но вдруг сделалась буря, в оркестре слышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась».

В четвертом акте:

«[...] был какой-то черт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда». Так же описал Толстой город и суд в «Воскресении». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак: «Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе». Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

«Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали, стояли пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться.

Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тронул Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно-одинокий смех. — Ха, ха, ха! — смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою. — Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня.

В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Ха, ха, ха!.. — смеялся он с выступившими на глазах слезами. [...]

Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я! — думал Пьер. — И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам». Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подстав ляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренне принятое многими как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающему. Толстовские восприятия расшатывали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться. Прием остранения не специально толстовский<sup>8</sup>. Я

вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ. То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное под-лежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа явля ется не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, с о з д а н и е « в и ' д е н ь я » е г о , а н е « у з н а в а н ь я » . [...]

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении. Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве. Целью параллелизма, как и вообще целью образности, явля ется перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение. Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного, или же языкомповышенным, как языкнародных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространённые архаизмы поэтического языка, затруднения языка «*dolce stil nuovo*» (XII в.), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (*harten*) формами, п о л а га ю щ и м и т р у д н о с т и п р и п р о и з н о ш е н и и (*Diez. Leben und Werk der Troubadours. S. 285*). Л. Якубинский в своей статье до казал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна...

Впервые именем таким

Страницы нежные романа

Мы своевольно освятим,

– писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным.



Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого, «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнивал с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи за торможением, к р и в о й . Поэтическая речь — р е ч ь - построение. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правдивая (prosa sc. dea — богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, задержке как об общем законе искусства я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу»<sup>9</sup>. Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом — смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии слога» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существуют два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, «дубинушки», с одной стороны, заменяет команду при необходимости «ухнуть разом»; с другой стороны, облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались<sup>10</sup>. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма, и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение

войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвяще на особая книга.

В кн. В.Б.Шкловский. Гамбургский счет.

Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933).

М., 1990. С. 58–72

### **Примечания**

**1.** Овсянко-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895. С. 35.

**2.** Он же. Лирика как особый вид творчества // Собр. соч. Т. VI. 3-е изд. СПб., 1914.

**3.** По-видимому, ироническая контаминация назв. сб. В. Брюсова «Пути и перепутья» (Т. 1–3. М., 1908–1909) и «Зеркало теней» (М., 1912) и намек на кн. ст. Вяч. Иванова «Борозды и межи» (М., 1916).

**4.** Не совсем точные отсылки к ст. И. Анненского «Бальмонт-лирик» (в его «Книге отражений». М., 1906) и к кн. А. Белого «Луг зеленый». (М., 1910. С. 117).

**5.** Авенариус Р. Философия как мышление о мире сообразно принципу наименьшей меры сил. СПб., 1899. С. 8.

**6.** Петражицкий Л. Введение в изучение права и нравственности. 3-е изд. СПб., 1908. С. 136 и др.

**7.** Белый А. Символизм. М., 1910. С. 594–595.

**8.** Отр. с этого предложения до слов «семантическое изменение» впервые появился в «Поэтике».

**9.** Цит. изложение работы Г. Спенсера «Философия слога» А. Веселовским (Веселовский А. Собр. соч. Т. I. СПб., 1893. С. 445).

**10.** Далее в первопубликации: «Андреем Белым, бар. Гинсбургом. Чудовским, Бобровым и другими».