

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Государственный
институт
искусствознания

Российский
институт
истории искусств

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА ХРЕСТОМАТИЯ

Ответственные редакторы:
В.С. ЖИДКОВ
Т. А. КЛЯВИНА

Прогресс-Традиция
Москва
2010

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Государственный
институт
искусствознания

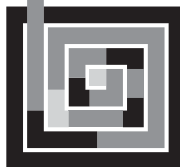
Российский
институт
истории искусств

ACADEMIA XXI

Учебники
и учебные пособия
по культуре
и искусству

Прогресс-Традиция
Москва
2010

Редакционная коллегия серии:



А.З. БОНДУРЯНСКИЙ
Л.М. БУДЯК
Е.П. ВАЛУКИН
Ю.А. ВЕДЕНИН
Э.Л. ВИНОГРАДОВА
С.А. ГАВРИЛЯЧЕНКО
А.С. ГЕРАСИМОВА
В.Ф. ГРИШАЕВ
И.Е. ДОМОГАЦКАЯ
А.Д. ЕВМЕНОВ

А.Н. ЗОЛОТУХИНА
А.С. КАЗУРОВА
Т.Г. КИСЕЛЕВА
Т.А. КЛЯВИНА
А.И. КОМЕЧ
(председатель)
И.В. ПОПОВА
(зам. председателя)
К.Э. РАЗЛГОВ
А.Я. РУБИНШТЕЙН
(зам. председателя)
А.М. СМЕЛЯНСКИЙ
А.С. СОКОЛОВ
Е.И. СТРУТИНСКАЯ
(зам. председателя)
Л.Г. СУНДСТРЕМ
А.В. ТРЕЗВОВ
А.В. ФОМИН
Н.А. ХРЕНОВ
(отв. секретарь)

БК 60.5
УДК 316.7
С 69

Приложение
к учебнику
«Социология искусства»,
допущенному
Министерством образования и науки
в качестве учебника
для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальностям:
020600 Культурология,
020100 Философия,
020900 Искусствоведение,
050400 Театроведение,
051600 Киноведение,
051400 Музыкаведение

В подготовке издания
принимали участие:

В.С. ЖИДКОВ
Т.А. КЛЯВИНА
К.Б. СОКОЛОВ

©
Авторский коллектив,
2010

©
Государственный институт
искусствознания,
2010

©
Российский институт
истории искусств,
2010

©
Прогресс-Традиция,
2010

Оглавление

Предисловие	7
-------------------	---

Раздел I

Зарубежная социология искусства

Глава I. От Античности к Новому времени	11
I. 1. Платон. Двойное воспитание стражей: мусическое и гимнастическое	12
I. 2. Аристотель. Об искусстве поэзии	20
I. 3. Винкельман И.И. Об искусстве у греков	27
I. 4. Гегель. Конец романтической формы искусства	35
I. 5. Гердер И.Г. Критические леса, или размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований	44
I. 6. Дидро Д. Парадокс об актере	50
I. 7. Кант И. Критика способности суждения	74
I. 8. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии	79
I. 9. Шеллинг Ф.В. Об отношении изобразительных искусств к природе	86
I. 10. Шопенгауэр А. О внутренней сущности искусства	102
I. 11. Ницше Ф. Из души художников и писателей	120
I. 12. Руссо Ж.-Ж. Письмо к д'Аламбру о зрелищах	142
I. 13. Сталь Де Жермена. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями	147
I. 14. Тэн И. Философия искусства	156
I. 15. Фрейд З. Художник и фантазирование	175
I. 16. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии	184
Глава II. Зарубежная социология искусства XX века	199
II. 17. Шпенглер О. Музыка и пластика	200

II. 18. Хейзинга Й. Игровые формы искусства.....	220
II. 19. Колингвуд Р.Дж. Принципы искусства	229
II. 20. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства.....	238
II. 21. Гадамер Х.-Г. Философия и литература	256
II. 22. Адорно Теодор В. Социология музыки	268
II. 23. Бурдьё П. Рынок символической продукции	280
II. 24. Сорокин П.А. Кризис изящных искусств	298
II. 25. Зифф П. Задача определения произведения искусства.....	314
II. 26. Моль А. Циклы распространения культуры	324

Раздел II

Русская социология искусства

Глава III. Русская социология искусства XIX века	339
III. 27. Данилевский Н.Я. Россия и Европа	340
III. 28. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности	350
III. 29. Островский А.Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время	365
III. 30. Соловьев Вл. С. Общий смысл искусства	380
III. 31. Толстой Л.Н. Что такое искусство?	388
Глава IV. Русская социология искусства первой половины XX века	397
IV. 32. Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь	398
IV. 33. Фриче В.М. Социология искусства	408
IV. 34. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты.....	415
IV. 35. Вейдле В.В. Умирание искусства.....	422
IV. 36. Выготский Л.С. Психология искусства	435
IV. 37. Станиславский К.С. Об эстетическом воспитании народных масс	445
IV. 38. Асафьев Б.В. Музыка города и деревни.....	456
Глава V. Русская социология искусства второй половины XX века	467
V. 39. Каган М.С. Морфология искусства	468
V. 40. Лотман Ю.М. О природе искусства	479
V. 41. Эфроимсон В.П. Эволюционная генетика восприимчивости к прекрасному	485

Предисловие

В 2005 году издательство «Искусство – СПб.» выпустило в свет учебное пособие «Социология искусства», подготовленное двумя ведущими в этой области научными учреждениями – московским Институтом искусствознания и Санкт-Петербургским Институтом истории искусств (ответственные редакторы В.С. Жидков и Т.А. Клявина).

Текст учебного пособия базировался на большом количестве источников, фундаментальных работах отечественных и зарубежных авторов, на которые в книге сделаны соответствующие ссылки. Однако у авторов пособия нет иллюзий относительно того, что студенты, изучающие социологию искусства, пойдут в библиотеку, с тем чтобы познакомиться с первоисточниками. В этой связи было принято решение подготовить «Хрестоматию» – собрание фрагментов основных работ философов и социологов всех времен и народов, так или иначе трактующих проблемы функционирования искусства в обществе, т. е. проблемы социологии искусства. Составители «Хрестоматии» полагают, что собранные в ней материалы будут способствовать расширению горизонтов социального мышления любознательных студентов.

Раздел



ЗАРУБЕЖНАЯ
СОЦИОЛОГИЯ
ИСКУССТВА

Глава |

От Античности
к Новому времени

Платон

Платон (427–347 гг. до н. э.) – древнегреческий философ, родоначальник платонизма. Около 387 г. основал в Афинах Академию (от имени Академа, владельца рощи, в которой учил Платон). Платон впервые ввел в философскую литературу жанр диалога: воспроизводя беседы Сократа, Платон приходит к разработке диалектики, которая тесно связана у него со стихией живой речи и умело направленной беседы.

Этика и политика (учение о государстве) неразрывно связаны у Платона. Индивидуальная добродетель и общественная справедливость – два полюса, которые Платон пытается согласовать. Рассматривая природу добродетели, Платон приходит к убеждению, что идеалом является согласование добродетелей со строем государства.

Платон оказал громадное влияние на все последующие школы эллинистической философии, равно как на развитие философии в Средние века и в Новое время.

I. 1

Двойное воспитание стражей: мусическое и гимнастическое

Каким же будет воспитание? Впрочем, трудно найти лучше того, которое найдено с самых давних времен. Для тела – это гимнастическое воспитание, а для души – воспитание мусическое.

– И воспитание мусическое будет у нас предшествовать гимнастическому.

– Как же иначе?

– Говоря о мусическом воспитании, ты включаешь в него словесность, не правда ли?

– Я – да.

– В словесности же есть два вида: один – истинный, а другой – ложный?

– Да.

– И воспитывать стражей надо в обоих видах, но сперва – в ложном?

– Вовсе не понимаю, о чем это ты говоришь.

– Ты не понимаешь, что малым детям мы сперва рассказываем мифы? Они, вообще говоря, ложь, но есть в них и истина.

Имея дело с детьми, мы к мифам прибегаем раньше, чем к гимнастическим упражнениям.

– Да, это так.

– Потому-то я и говорил, что сперва надо приниматься за мусическое искусство, а затем за гимнастическое.

– Правильно.

– Разве ты не знаешь, что во всяком деле самое главное – это начало, в особенности если это касается чего-то юного и нежного. Тогда всего вернее образуются и укореняются те черты, которые кто-либо желает там запечатлеть.

– Совершенно справедливо.

– Разве можем мы так легко допустить, чтобы дети слушали и воспринимали душой какие попало и кем попало выдуманные мифы, большей частью противоречащие тем мнениям, которые, как мы считаем, должны быть у них, когда они повзрослеют?

– Мы этого ни в коем случае не допустим.

– Прежде всего нам, вероятно, надо смотреть за творцами мифов: если их произведение хорошо, мы допустим его, если же нет – отвергнем. Мы уговорим воспитательниц и матерей рассказывать детям лишь признанные мифы, чтобы с их помощью формировать души детей скорее, чем их тела – руками. А большинство мифов, которые они теперь рассказывают, надо отбросить.

– Какие именно?

– По более значительным мифам мы сможем судить и о второстепенных: ведь и те и другие должны иметь одинаковые черты и одинаковую силу воздействия. Или ты не согласен?

– Согласен, но я не понимаю, о каких более значительных мифах ты говоришь?

– О тех, которые рассказывали Гесиод, Гомер и остальные поэты. Составив для людей лживые сказания, они стали им их рассказывать, да и до сих пор рассказывают.

– Какие же? И что ты им ставишь в упрек?

– То, за что прежде всего и главным образом следует упрекнуть, в особенности если чей-либо вымысел неудачен.

– Как это?

– Когда кто-нибудь, говоря о богах и героях, плохо их изобразит, словно художник, который нарисовал несколько не похожими тех, чье подобие он хотел изобразить.

– Такого рода упрек правилен, но что мы под этим понимаем?

– Прежде всего величайшую ложь, причем о самом великом, неудачно выдумал тот, кто сказал, будто Уран совершил поступок, упоминаемый Гесиодом, и будто Кронос ему отомстил.

О делах же Кроноса и о мучениях, которые он претерпел от сына, даже если бы это было правдой, я не считал бы нужным так запросто рассказывать тем, кто еще неразумен и молод, – гораздо лучше обходить это молчанием, а если уж и нужно почему-либо рассказать, так пусть лишь весьма немногие выслушают это втайне и при этом принесут в жертву не поросенка, но что-то большое и труднодоступное, чтобы рассказ довелось услышать как можно меньшему числу людей...

– В самом деле, рассказывать об этом трудно.

– Да их и не следует рассказывать, Адимант, в нашем государстве. Нельзя рассказывать юному слушателю, что, поступая крайне несправедливо, он не совершает ничего особенного, даже если он всячески карает своего совершившего проступок отца, и что он просто делает то же самое, что и первые, величайшие боги...

– Итак, что касается богов, – сказал я, – то вот что следует – или, наоборот, не следует – с детских лет слушать тем, кто намерен почитать богов и своих родителей и не будет умалять значение дружбы между людьми.

– И я думаю, – сказал Адимант, – что это у нас правильный взгляд.

– Так что же? Если они должны быть мужественными, разве не следует ознакомить их со всем тем, что позволит им несколько не бояться смерти? Разве, по-твоему, может стать мужественным тот, кому свойствен подобный страх?

– Клянусь Зевсом, по-моему, нет.

– Что же? Кто считает Аид существующим, и притом ужасным, разве будет тот чужд страха смерти и разве предпочтет он поражению и рабству смерть в бою?

– Никогда.

– Нам надо, как видно, позаботиться и о таких мифах и требовать от тех, кто берется их излагать, чтобы они не порицали все то, что в Аиде, а скорее хвалили: ведь в своих порицаниях они не правы, да и не полезно это для будущих воинов.

– Да, этим надо заняться.

– Мы извиняемся перед Гомером и остальными поэтами – пусть они не сердятся, если мы вычеркнем стихи не потому, что они непоэтичны и неприятны большинству слушателей, нет, наоборот: чем более они поэтичны, тем менее следует их слушать и детям и взрослым, раз человеку надо быть свободным и больше смерти страшиться рабства.

– Совершенно верно.

– Кроме того, следует отбросить и все связанные с этим страшные, пугающие обозначения – «Кокит», «Стикс», «покой-

ники», «усопшие» и так далее, отчего у всех слушателей волосы встают дыбом. Возможно, что все это пригодно для какой-нибудь другой цели, но мы опасаемся за наших стражей, как бы они не сделались у нас от таких потрясений чересчур возбудимыми и чувствительными.

– И правильно опасаемся.

– Значит, это надо отвергнуть?

– Да.

– И надо давать иной, противоположный образец для поведований и стихов?

– Очевидно.

– Значит, мы исключим сетования и жалобные вопли прославленных героев?

– Это необходимо, если следовать ранее сказанному.

– Посмотри, – сказал я, – правильно ли мы делаем, исключая подобные вещи, или нет? Мы утверждаем, что достойный человек не считает чем-то ужасным смерть другого, тоже достойного человека, хотя бы это и был его друг.

– Да, мы так утверждаем.

– Значит, он не станет сетовать, словно того постигло нечто ужасное?

– Конечно, не станет.

– Но мы говорим также, что такой человек больше кого бы то ни было довлеет сам себе, поскольку ведет достойную жизнь, и в отличие от всех остальных мало нуждается в ком-то другом.

– Это верно.

– Значит, для него совсем не страшно лишиться сына, или брата, или имущества, или чего-либо другого, подобного этому?

– Совсем не страшно.

– Значит, он вовсе не будет сетовать и с величайшей кротостью перенесет постигшее его несчастье?

– С величайшей.

– Значит, мы правильно исключили бы плачи знаменитых героев, предоставив их женщинам и несерьезным, да еще и ничемным мужчинам? Таким образом, те, кого мы, как было сказано, воспитываем для охраны страны, считали бы возмутительным прибегать к этому.

– Правильно.

– И снова мы попросим Гомера и остальных поэтов не заставлять Ахилла, коль скоро он сын богини, «то на хребет... то на бок» ложиться, «то ниц обратяся», или чтобы он, «напоследок бросивши ложе, берегом моря бродил... тоскующий» и «быстро в обе... руки схвативши нечистого пепла, голову... им осыпал». Да и по другому поводу пусть он не плачет и не сетует, как это

часто выдумывает Гомер; и пусть бы Приам, близкий богам по рождению, «по грязи катаясь, **не** умолял, называя по имени каждого мужа»...

А еще более мы попросим Гомера не заставляя богов скорбеть, произнося: «Горе мне, бедной, горе несчастной, героя родившей»...

– Значит, это надо отвергнуть?

– Да.

– И надо давать иной, противоположный образец для похвал и стихов?

– Очевидно...

Если наши юноши, дорогой Адимант, всерьез примут такие рассказы и не осмеют их как нечто недостойное, то вряд ли кто-нибудь, будучи лишь человеком, сочтет ниже своего достоинства и поставит себе в упрек, если ему придет в голову сказать или совершить что-нибудь подобное, – напротив, он без всякого стыда и по малейшему поводу станет распевать плачи и причитания.

– Сушая правда.

– Это не должно быть, как только что было установлено в нашем рассуждении, на которое и надо полагаться, пока нам не приведут иных, лучших доводов.

– Согласен.

– Но наши юноши не должны также быть и чрезмерно смешливыми: почти всегда приступ сильного смеха сменяется потом совсем иным настроением.

– Да, и мне так кажется.

– Значит, нельзя допускать, чтобы изображали, как смех одолевает достойных людей и уж всего менее богов?

– Да, это уж всего менее.

– Следовательно, мы не допустим и таких выражений Гомера о богах: «Смех несказанный воздвигли блаженные жители неба, Видя, как с кубком Гефест по чертогу вокруг суетится».

– Этого, по твоим словам, нельзя допускать?

– Да, если тебя интересует мое мнение, этого действительно нельзя допускать?

– Ведь надо высоко ставить истину. Если мы правильно недавно сказали, что богам ложь по существу бесполезна, людям же она полезна в качестве лечебного средства, ясно, что такое средство надо предоставить врачам, а несведущие люди не должны к нему прикасаться.

– Да, это ясно.

– Уж кому-кому, а правителям государства надлежит применять ложь как против неприятеля, так и ради своих гражд-

дан – для пользы своего государства, но всем остальным к ней нельзя прибегать. Если частное лицо станет лгать собственным правителям, мы будем считать это таким же – и даже худшим – проступком, чем ложь больного врачу, или когда занимающийся гимнастическими упражнениями не говорит учителю правды о состоянии своего тела, или когда гребец сообщает кормчему о корабле и гребцах не то, что на самом деле происходит с ним и с другими гребцами...

– Да и вообще хорошо ли, чтобы кто-нибудь из простых людей позволял себе в речах или в стихах такие выходки по отношению к правителям?

– Нет, совсем нехорошо.

– Я думаю, рассудительности юношей не будет способствовать, если они станут об этом слушать. Впрочем, такие вещи могут доставить удовольствие, в этом нет ничего удивительного. Или как тебе кажется?

– Именно так.

– Ну что ж? Выводить в своих стихах мудрейшего человека, который говорит, что ему кажется прекрасным, «когда сидят за столами, и хлебом и мясом Пышно покрытыми... из кратер животворный напиток Льет виночерпий и в кубках его опененных разносит...» Способствует ли это, по-твоему, воздержанности у юноши, который слушает такое?

– Клянусь Зевсом, все это не кажется мне подходящим.

– Зато примеры стойкости во всем, показываемые и упоминаемые прославленными людьми, следует и видеть, и слышать, хотя бы вот это: «В грудь он ударил себя и сказал [раздраженному] сердцу: "Сердце, смирись: ты гнуснейшее вытерпеть силу имело"».

– Совершенно верно.

– Нельзя также позволить нашим воспитанникам быть взяточниками и корыстолюбцами.

– Ни в коем случае.

– Нельзя, чтобы они слушали, как воспеваются, что «Всех ублажат дары – и богов и царей величайших».

Нельзя похвалить и Феникса, воспитателя Ахилла, который будто бы разумно советовал Ахиллу принять дары и помочь ахейцам, если же не будет даров, не отступаться от своего гнева. Не согласимся мы также со всем тем, что недостойно Ахилла, например, когда говорят, будто бы он был настолько корыстолюбив, что принял от Агамемнона дары или, опять-таки за выкуп, отдал тело мертвеца, а иначе бы не захотел это сделать.

– Подобные поступки не заслуживают похвалы.

– Поскольку это Гомер, я не решаюсь сказать, что даже нечестиво изображать так Ахилла и верить, когда это утверждает-

ся и другими поэтами. Но опять-таки вот что Ахилл говорит Аполлону: «Так, обманул ты меня, о зловреднейший между богами! Я отомстил бы тебе, когда б то возможно мне было!»...

Мы не допустим, чтобы наши юноши верили, будто Ахилл, сын богини и Пелея – весьма рассудительного человека и к тому же внука Зевса, – Ахилл, воспитанный премудрым Хироном, настолько был преисполнен смятения, что питал в себе две противоположные друг другу болезни – низость одновременно с корыстолюбием, а с другой стороны, пренебрежение к богам и к людям.

– Ты прав.

– Пусть и не пытаются у нас внушить юношам, будто боги порождают зло и будто герои ничуть не лучше людей. Как мы говорили и раньше, это нечестиво и неверно – ведь мы уже доказали, что боги не могут порождать зло.

– Несомненно.

– И даже слушать об этом вредно: всякий станет тогда извинять в себе зло, убежденный, что подобные дела совершают и совершали те, кто родственны богам, и те, кто к Зевсу близок... А потому нам пора перестать рассказывать эти мифы, чтобы они не породили в наших юношах склонности к пороку.

– Совершенно верно.

– Какой же еще вид сочинительства остался у нас для определения того, о чем следует говорить и о чем не следует? Что надо говорить о богах, а также о гениях, героях и о тех, кто в Аиде, уже сказано.

– Вполне.

– Не о людях ли осталось нам сказать?

– Очевидно.

– Однако, друг мой, пока что нам невозможно это установить.

– Почему?

– Да в этом случае, мне кажется, нам придется сказать, что и поэты, и те, кто пишет в прозе, большей частью превратно судят о людях; они считают, будто несправедливые люди чаще всего бывают счастливы, а справедливые – несчастны; будто поступать несправедливо – целесообразно, лишь бы это оставалось в тайне, и что справедливость – это благо для другого человека, а для ее носителя она – наказание. Подобные высказывания мы запретим и предпишем и в песнях, и в сказаниях излагать как раз обратное. Или, по-твоему, не так?

– Нет, так, я в этом уверен.

– Если ты согласен с тем, что я прав, я буду считать, что ты согласен и с нашими прежними рассуждениями.

- Твое предположение верно.
- Что высказывания относительно людей и не должны быть такими, мы установим тогда, когда выясним, что такое справедливость и какая естественная польза происходит от нее для того, кто ее придерживается, все равно, считают ли люди его справедливым или нет.
- Сущая правда.

*В кн.: Платон. Государство. Книга вторая.
Двойное воспитание стражей: мусическое и
гимнастическое // Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1.
М., 1971. С. 139–156.*

Аристотель

Аристотель (384–322 до н. э.) – древнегреческий философ и ученый-энциклопедист. В 367–347 гг. Аристотель был слушателем платоновской Академии, затем основал собственную школу перипатетиков (т.е. прогуливающихся, ибо Аристотель учил своих слушателей, прогуливаясь в садах Ликия, откуда и возникло название – Ликей или Лицей).

Политические взгляды Аристотеля продолжают платоновскую традицию, однако отличаются большей гибкостью, реалистичностью и ориентированностью на исторически сложившиеся формы социально-политической жизни греков.

Характеризуя сущность искусства в его связи с действительностью, Аристотель вводит понятие «мимесис» («подражание»). Он рассматривает искусство как особый способ познания действительности. Вместе с тем, согласно Аристотелю, всякое произведение искусства изображает не то, что есть и было, но только то, что может быть по вероятности или по необходимости. Так, о разыгрывающихся в театре драматических сценах нельзя сказать ни того, что они действительно являются жизнью, ни того, что они ею не являются.

Существенную роль в представлении Аристотеля об искусстве играли понятие «катарсис» и связанная с ним теория трагического. Трагедия, вызывая у зрителей чувство сострадания и страха, как полагал Аристотель, «очищает подобные аффекты».

I.2

Об искусстве поэзии

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

Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими, или дурными, – нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются

порочностью или добродетелью, – то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон – худшими, а Дионисий – похожими на нас. Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они, таким образом, будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах. Например, Гомер изображал своих героев лучшими, Клеофонт – похожими на нас, а Гегемон Тазосский, составивший первые пародии, и Никохар, творец «Делиады», – худшими. То же можно сказать и относительно дифирамбов и номов... В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая – лучших, чем наши современники.

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

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

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

Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражанием всем доставляет удовольствие. Доказательством этому служит то, что мы испытываем перед созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

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

Так как нам свойственно по природе подражание, то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций. А поэзия, соответственно личным характерам людей, разделилась на виды. Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить [хорошие поступки и] поступки хороших людей, а те, кто поглубже, – поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем указать ни одного такого произведения, хотя, вероятно, их было много... В то же время явился подходящий ямбический метр. Он называется и теперь ямбическим (язвительным) потому, что этим метром язвили друг друга. Соответственно этому древние поэты одни сделались эпическими, другие – ямбическими.

А Гомер и в серьезной области был величайшим поэтом, потому что он единственный не только создал прекрасные поэмы, но и дал драматические образы, и в комедии он первый указал ее формы, представив в действии не позорное, а смешное. Его «Маргит» имеет такое же отношение к комедии, какое «Илиада» и «Одиссея» к трагедиям. А когда (у нас) явилась еще трагедия и комедия, то поэты, следуя влечению к тому или другому виду поэзии соответственно своим природным склонностям, одни вместо ямбографов стали комиками, другие вместо эпиков – трагиками, так как эти виды поэзии имеют больше значения и более ценятся, чем первые...

Трагедия понемногу разрослась, так как (поэты) развивали то, что в ней рождалось, и, подвергшись многим изменениям, она остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе. Эсхил первый увеличил число актеров от одного до двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу. Софокл ввел трех актеров и роспись сцены. Затем из малых фабул явились большие произведения, и диалог из шуточного, так как он развился из сатирической драмы, сделался величественным поздно. Место тетраметра занял триметр. Трагики пользовались сперва тетраметром потому, что этот вид поэзии имел характер сатирический и более подходящий к танцам. А когда был введен диалог, то сама его природа нашла соответствующий метр, так как ямб более всех метров подходит к разговорной речи. Доказательством этому служит то, что в беседе друг с

другом мы очень часто говорим ямбами, а гекзаметрами редко и притом нарушая тон разговорной речи. Затем, говорят, было дополнено еще число эпизодиев и приведены в стройный порядок все остальные части трагедии.

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

Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не обращали внимания. Ведь и хор для комедий архонт начал давать очень поздно, а в начале хоревами были любители. О поэтах-комиках встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают.

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

Итак, трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств. «Украшенной» речью я называю речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а «различными ее видами» – исполнение некоторых частей трагедии только метрами, других еще и пением. Так как воспроизведение совершается действием, то прежде всего некоторой частью трагедии непременно является украшение сцены, затем – музыкальная композиция и текст. Этими средствами совершается воспроизведение (действительности). Текстом я называю самое сочетание слов, а что значит «музыкальная композиция» – ясно всем.

Так как трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер.

И соответственно им все достигают или не достигают своей цели. Воспроизведение действия – это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером – то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц. Мыслью – то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение.

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

Важнейшая из этих частей – состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастие проявляются в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру обладают различными качествами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким образом, действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна... Далее, если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий.

Подобное бывает и в живописи. Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом. Кроме того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, – это части фабулы – перипетии и узнавания. Доказательством вышесказанного служит еще то, что начинающие создавать поэтические произведения могут раньше достигать успеха в диалогах и изображении нравов, чем в развитии действия, как, например, почти все древние поэты.

Итак, начало и как бы душа трагедии – это фабула, а второе – характеры. Ведь трагедия – это изображение действия и главным образом через него изображение действующих лиц. Третье – мысли. Это способность говорить относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам, что в речах составляет задачу

политики и ораторского искусства. Нужно заметить, что древние поэты представляли своих героев говорящими как политики, а современные – как ораторы. Характер – то, в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает или чего избегает; или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает или чего избегает говорящий.

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

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

Из остальных [пяти] частей музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии. А сценическая обстановка, правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства и очень далека от поэзии. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний, и без актеров. Притом в деле постановки на сцене больше значения имеет искусство декоратора, чем поэта.

У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема. Целое – то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само, безусловно, не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-нибудь другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с вышеуказанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное – и живое существо, и всякий предмет – состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке, поэтому прекрасное существо не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Не должно быть оно и слишком большим, так как его нельзя было бы обозреть сразу; его единство и цельность уходило бы из кругозора наблюдающих, например, если бы какое-нибудь животное было в десять тысяч стадий. Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и

притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину. Определение этой длины по отношению к сценическим состязаниям и восприятию зрителей не составляет задачи поэтики. Ведь если бы нужно было ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний учитывалось бы по водяным часам, как иногда, говорят, и бывало. Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, а чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

*В кн.: Аристотель.
Об искусстве поэзии. М., 1957.*

Винкельман И.И.

Винкельман Иоганн Иоахим (1717–1768) – немецкий историк и теоретик искусства, представитель Просвещения. Изучая греческую античность, он создал теорию развития искусства, основанную на связи с природной средой и социальной жизнью народа.

Научная карьера Винкельмана началась после 1748 г., когда, заняв пост руководителя крупной частной библиотеки, он познакомился с шедеврами итальянской живописи. Позднее, с 1763 г., он работал хранителем древностей в Ватикане.

Идеал красоты, который провозглашал Винкельман, опираясь на образцы античной скульптуры, был полемически заострен против вкусов и художественной моды, распространенных в резиденциях немецких властителей. Он утверждал, что «единственный путь для нас сделать великими и, если можно, даже неподражаемыми – это подражать древним».

Искусствовед, знаток античности, Винкельман выдвинул теоретические принципы, на которые позднее опирался просветительский классицизм Гёте и Шиллера.

I.3

Об искусстве у греков

Причину и основание превосходства, достигнутого греками в искусстве, следует приписать влиянию отчасти климата, отчасти государственного устройства и управления и вызванного ими склада мыслей, но не менее того и уважению греков к художникам и распространению и применению в их среде предметов искусства.

I. О влиянии климата

Влияние климата должно заключаться в оживлении тех семян, из коих надлежит произрасти искусству, и в этом смысле почва Греции была особенно благоприятна, так что способности к философии, которую Эпикур считал одаренными одних только греков, можно было бы с гораздо большим правом противопоставить их талантливость в искусстве. Многое из того, что нам представляется идеалом, было у них природным свойством. Природа, пройдя все ступени холода и жары, остановилась на Греции, где господствует температура средняя между зимней и летней, как на некоем своем средоточии, и, чем больше она

к нему приближается, тем она становится светлее и радостнее и тем шире проявляется ее действие в одухотворенных и остроумных образах и в решительных и многообещающих чертах. Чем меньше природа окутана туманами и вредными испарениями, тем раньше придает она телу более зрелую форму; она выделяется величием строения, особенно у женщин, В Греции она произвела, по-видимому, наиболее совершенных людей. Греки, по словам Полибия, сознавали как это, так и вообще свое превосходство над другими народами; ни у какого другого народа красота не пользовалась таким почетом, как у них; поэтому у них ничего не оставалось скрытым из того, что могло повысить красоту, и художники имели ее ежедневно перед глазами. Она ставилась даже в заслугу, и мы встречаем в греческой истории упоминания о наиболее прекрасных людях: некоторые из них получали особые прозвища по какой-нибудь одной, наиболее прекрасной, части своей наружности, как, например, Деметрий Фалерейский — по красоте своих бровей. Вследствие этого состязания в красоте возникли еще в древнейшие времена при Кипселе, царе Аркадии, во времена Гераклидов в Элиде на берегу реки Альфея; а на празднестве Аполлона Филезийского установлена была для юношей награда за наиболее искусный поцелуй. Обычай этот исполнялся по приговору особого судьи и соблюдался, по-видимому, также и в Мегаре у могилы Диокла. В Спарте и на Лесбосе в храме Юноны, а также у паррасийцев происходили состязания в красоте между женщинами.

2. О государственном устройстве и управлении у греков

В смысле государственного устройства и управления Греции главнейшей причиной превосходства искусства является свобода. Свобода существовала в Греции во все времена, даже у трона царей, отечески управлявших народом, пока просвещение разума не позволило грекам вкусить сладости более полной свободы. Гомер называет Агамемнона пастырем народов, указывая этим на его любовь к ним и на его заботу об их благе. Хотя впоследствии и появлялись тираны, но власть их ограничивалась родным городом, вся же нация никогда не признавала над собой одного властелина. Поэтому на каком-нибудь одном лице не сосредоточивалось исключительное право на величие среди своих сограждан и на бессмертие за счет остальных.

Искусством весьма рано уже начали пользоваться для сохранения памяти о каком-либо человеке посредством его изображения, и путь к этому был открыт для всякого грека. Но так как древнейшие греки ставили приобретенные качества гораздо

ниже природных, то и первые награды выпали на долю телесных упражнений. Так, мы находим, например, сообщение о статуе, поставленной в Элиде спартанскому борцу Эвтелиду уже в тридцать восьмую олимпиаду, и надо полагать, что статуя эта была не первой. На второстепенных играх, как, например, в Мегаре, устанавливался камень с именем победителя. Вот почему величайшие мужи Греции стремились в юности отличиться в играх...

Статуя победителя, воздвигнутая по образу и подобию его в священнейшем месте Греции на созерцание и почитание всему народу, служила не меньшим побуждением к тому, чтобы ее сделать, чем к тому, чтобы ее заслужить; и никогда, ни у какого народа художнику не представлялось столько случаев показать себя, не говоря о статуях в храмах, которые ставились не только в честь богов, но и в честь их жрецов и жриц. Победителям на больших играх статуи воздвигались и на самом месте игр, причем многим сообразно с числом их побед, и в их родном городе, — честь, которой удостоивались и другие заслуженные граждане. Дионисий говорит о статуях граждан Кум, в Италии, которые Аристодем, тиран этого города, повелел в семьдесят вторую олимпиаду вытащить из храма, где они стояли, и выбросить в места для нечистот. Некоторым из победителей на Олимпийских играх, в те первоначальные времена, когда искусства еще не процветали, статуи были поставлены спустя долгое время после их смерти; так, например, на долю некоего Ойбота, победителя на шестой олимпиаде, честь эта выпала впервые только на восьмидесятой. Был такой случай, когда кто-то заказал сделать себе статую до одержания победы: так был он в ней уверен...

Из свободы вырос, подобно благородному отпрыску здорового ствола, образ мыслей всего народа. Подобно тому как душа привыкшего к мышлению человека возвышается больше в широком поле, или в открытом портике, или на вершине здания, чем в низкой комнате или каком-либо тесном помещении, так и образ мыслей свободных греков должен был сильно отличаться от понятий, существовавших у подвластных народов. Геродот доказывает, что свобода была единственным источником могущества и величия, которых достигли Афины, тогда как в предшествовавшие времена этот город, вынужденный признавать над собой единоличную власть, не был в состоянии сопротивляться своим соседям. По этой же причине красноречие начало у греков процветать впервые лишь при полной свободе; оттого сицилийцы и приписали изобретение искусства красноречия Горгию. Греки в лучшую свою пору были мыслящими существами на двадцать и более лет раньше того возраста, когда мы обычно начинаем самостоятельно думать. Ум их, возбуждаемый

огнем юности и поддерживаемый бодростью тела, развивал всю полноту своей силы, тогда как у нас он питается бесполезными вещами до тех пор, пока не приходит в упадок. Незрелый разум, который подобен нежной коре, сохраняющей и расширяющей следы надреза, не развлекался пустыми, бессмысленными звуками, а память, подобная восковой дощечке, способной вместить лишь определенное число слов или образов, не оказывалась заполненной грезами, когда нужно было найти место для истины. Ученость, то есть знание того, что другие знали уже раньше, приобреталась поздно. Достигнуть учености в том смысле, как она понимается теперь, было в лучшие времена Греции легко, и каждый мог сделаться мудрым. В те времена одним честолюбием было меньше: не надо было знать много книг. Только в шестьдесят первую олимпиаду собраны были воедино разрозненные части творения величайшего поэта. Ребенок изучал его стихи, юноша мыслил, как этот поэт, и когда он совершал нечто великое, то его зачисляли в ряды первых среди народа.

3. Об уважении к художникам

Мудрый человек пользовался наибольшим почетом и был известен в каждом городе, как у нас самый богатый; таков был юный Сципион, привезший в Рим богиню Кибелу. Художник мог достигнуть такого же уважения. Сократ объявил художников даже единственными мудрецами, так как они не кажутся таковыми, а проявляют мудрость на деле. В силу этого убеждения, может быть, и Эзоп вращался преимущественно среди скульпторов и архитекторов. В гораздо более позднее время живописец Диогенет был одним из тех, у кого Марк Аврелий учился мудрости. Этот император признает, что он от него научился различать истинное от ложного и не принимать глупости за нечто достойное. Художник мог стать законодателем, ибо все законодатели были, по словам Аристотеля, простыми гражданами. Он мог сделаться полководцем, подобно Ламаху, одному из беднейших граждан Афин; статуя его могла быть поставлена рядом со статуями Мильтиада и Фемистокла и даже наряду со статуями богов. Так, например, Ксенофил и Стратон поставили свои сидящие статуи возле статуй Эскулапа и богини Гитиси в Аргосе. Мраморная статуя Хирисофа, творца Аполлона Тегейского, была поставлена рядом с его произведением. Рельефное изображение Алькамена помещено было на вершине Элевзинского храма. Парразий и Силанион пользовались почитанием наравне с Тезеем на картине, где они изображали этого героя. Другие художники ставили свои имена на своих произведениях, а Фидий вырезал свое имя на подножии Юпитера Олимпийского. На различных статуях победителей в Элиде

также стояло имя художника, а на колеснице с четверкой бронзовых коней, сооруженной Диноменом, сыном Гиерона, тиранна сиракузского, в честь своего отца, находилось двустигшие, возвещавшее, что произведение это было сделано Онатом. Впрочем, обычай этот не был настолько всеобщим, чтобы можно было на основании отсутствия имени художника на превосходных статуях делать заключение об их принадлежности к позднейшему времени. Этого можно было ожидать только от людей, видевших Рим лишь во сне, или от молодых путешественников, проведших в нем не более месяца.

Честь и счастье художников не зависели от произвола невежественного гордеца. Произведения их создавались не в угоду жалкому вкусу или неверному глазу какого-нибудь лица, навязанного в судьи угодничеством и раболепием. Их произведения ценили и присуждали за них награды мудрейшие представители целого народа на всенародном собрании. В Дельфах и Коринфе происходили состязания в живописи, причем во времена Фидия для этой цели назначались особые судьи. Впервые здесь состязались Панэй, брат, а по другим сведениям, сын сестры Фидия, с Тимагором Халюидским, причем последнему присуждена была награда. Перед такими судьями предстал Этион с картиной, изображавшей бракосочетание Александра и Роксаны. Имя председателя, вынесшего решение, было Проксенид, и он дал художнику свою дочь в жены. Мы видим, что и в других местах повсеместная слава не настолько ослепляла судей, чтобы отказать кому-либо в заслуженном праве на награду; так, например, в Самосе, в отношении картины «Присуждение доспехов Ахилла», Парразий должен был уступить Тиманфу. Судьи не были, однако, чужды искусству, ибо в те времена в Греции юношество проходило школу как мудрости, так и искусства. Поэтому художники работали для бессмертия, а получаемые ими награды давали возможность ставить искусство выше всяких соображений о наживе и оплате. Так, Полигнот безвозмездно расписал «Пойкилу» в Афинах и, по-видимому, также и одно общественное здание в Дельфах. Признательность за последнюю работу послужила, надо думать, основанием, побудившим амфикитионов, или общий совет греков, предоставить этому великодушному художнику безвозмездное содержание во всех городах Греции.

Вообще греки высоко ценили совершенство в каком бы то ни было искусстве и ремесле, так что лучший работник по самой незначительной области мог достигнуть увековечения своего имени. Нам по сие время известно имя строителя водопровода на острове Самос и того, кто построил там же самый большой корабль. До нас дошло также имя одного известного каменотеса,

который прославился сделанными им... колоннами,— его звали Архитемом. Сохранились имена двух ткачей, которые выткали или вышили плащ Паллады Полиады в Афинах. Нам известно имя рабочего, изготовлявшего самые верные весы,— его звали Партений. Сохранилось даже имя седельника, как мы бы теперь его назвали, сделавшего из кожи щит Аякса. С этой целью греки, по-видимому, называли многие вещи, казавшиеся им особенными, по имени тех мастеров, которые их сделали, и названия эти оставались за ними навсегда. На Самосе изготовлялись деревянные светильники, которые очень высоко ценились; Цицерон работал по вечерам в загородном доме своего брата при таком светильнике. На острове Насокс одному рабочему, сумевшему впервые обработать пентелийский мрамор в форме черепиц для покрытия зданий, были поставлены статуи за одно это изобретение. Выдающиеся художники получили прозвище «божественных», как, например, Алкимедон...

4. О применении искусства

Использование и применение искусства поддерживало его величие. Так как оно посвящено было исключительно богам или наиболее священным и полезным для отечества целям, а в жилищах граждан царил умеренность и простота, то и художнику не приходилось разминать свой талант на мелочи и пустяки и применяться к тесным помещениям или к кусам его владельца: то, что он делал, соответствовало величавому образу мыслей всего народа в целом. Мильтиад, Фемистокл, Аристид и Кимон, вожди и спасители Греции, жили не лучше своих соседей. Но на гробницы смотрели как на нечто священное, и потому нечего удивляться, что знаменитый живописец Никий согласился расписать надгробный памятник у входа в город Тритию в Ахайе. Следует принять во внимание, насколько усилению соревнования в искусстве содействовало, между прочим, и то обстоятельство, что целые города соперничали друг с другом из-за приобретения какой-нибудь прекрасной статуи и что весь народ брал на себя расходы по приобретению статуй как богов, так и победителей в играх. Некоторые города уже в древности пользовались известностью исключительно из-за какой-нибудь одной прекрасной статуи, как, например, Алифера, славившаяся бронзовой статуей Паллады, работы Гекатодора и Сострата.

Скульптура и живопись достигли у греков известной степени совершенства раньше, чем архитектура. Дело в том, что последняя отличалась большей отвлеченностью, чем обе первые, так как она не могла представлять собой подражание чему-либо существующему в действительности и по необходимости основа-

на была на общих правилах и законах пропорции. Первые два искусства, начавшись с простого подражания, нашли необходимые правила в самом человеке, тогда как архитектуре пришлось находить свои законы путем множества умозаключений и устанавливать их, руководствуясь общим признанием.

Скульптура, со своей стороны, предшествовала живописи и в качестве старшей сестры указывала младшей дорогу. Плиний высказывает мнение, что во время Троянской войны живописи еще не было. Юпитер Фидия и Юнона Поликлета — самые совершенные статуи, какие знала древность, — существовали уже прежде, чем свет и тени появились на греческих картинах. Аполлодор и в особенности после него Зевксис — учитель и ученик, пользовавшиеся известностью в девятую олимпиаду, — первые 65 отличились в этом отношении. До этого времени картины представляли собой как бы ряд расположенных друг возле друга статуй, причем отдельные фигуры, кроме отношения, в котором они находились друг к другу, не образовывали, по-видимому, одного целого, подобно изображениям на так называемых этрусских вазах. Симметрию в живописи ввел, по словам Плиния, Эвфранор, живший одновременно с Праксителем и, следовательно, еще позднее Зевксиса.

5. О различии в возрасте между живописью и скульптурой

Причина более позднего развития живописи заключается отчасти в самом этом искусстве, отчасти в том, как им пользовались и как его применяли, ибо скульптура, расширившая культ богов, со своей стороны, усовершенствовалась благодаря последнему. Живопись же не имела этого преимущества; она посвящена была богам и храмам, так что некоторые из храмов, как, например, храм Юноны на Самосе, были пинакотекками, то есть картинными галереями. То же было и в Риме, где в храме Мира, а именно в верхних его комнатах или в сводчатых залах, помещались картины лучших мастеров. Однако произведения живописи, по-видимому, не были у греков священными предметами почитания и поклонения; по крайней мере среди всех упомянутых Плинием и Павзанием картин нет ни одной, которая удостоилась бы этой чести, если только одно место из Филона не считать за упоминание о подобной картине. Павзаний просто говорит о живописном изображении Паллады в ее Тегейском храме, служившем для нее лектистернием. Живопись и скульптура относятся друг к другу так же, как красноречие к поэзии. Последняя, считавшаяся священной, применявшаяся при священнодействиях и пользовавшаяся особыми наградами, раньше достигла совер-

шенства, и в этом, между прочим, заключается, по словам Цицерона, причина тому, что было гораздо больше хороших поэтов, чем ораторов. Встречаются, однако, случаи, когда живописцы были одновременно и скульпторами. Так, например, афинский живописец Микон сделал статую афинянина Каллия; даже Апеллес сделал статую Киники, дочери спартанского царя Архидама. Такими преимуществами обладало искусство греков по сравнению с искусством других народов; только на такой почве могли вырасти столь великолепные плоды.

В кн.: Об искусстве у греков // История искусства древности. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 257–270.

Гегель

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) – представитель немецкой классической философии. Среди других представителей немецкого классического идеализма Гегель выделяется обостренным вниманием к истории духовной культуры. Свою эпоху Гегель считал временем перехода к новой, исподволь зревшей в лоне христианской культуры формации, в образе которой явственно проступают черты буржуазного общества с его правовыми и нравственными принципами.

Гегель дал содержательную трактовку прекрасного как «чувственного явления идеи», которая берется не в ее «чистой», логической форме, но в ее конкретном единстве с некоторым внешним бытием. Историю развития искусства Гегель дополнил классификацией его видов, в основу которой он положил субъективный принцип – ощущение. К социально значимым ощущениям – зрению и слуху – Гегель добавил внутреннее чувство – способность порождать образы предметов без непосредственного контакта с ними за счет воспоминания и воображения.

Главное произведение, в котором изложена концепция искусства Гегеля, – «Лекции по эстетике».

I.4

Конец романтической формы искусства

Подобно тому как человек во всякой своей деятельности – политической, религиозной, художественной, научной – является сыном своего времени и имеет своей задачей выявить существенное содержание и разработать необходимо обусловленную этим содержанием форму, так и назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно соразмерное выражение духа народа. До тех пор пока художник в непосредственном единстве и твердой вере сливается с определенным содержанием такого мирозерцания и религии, он сохраняет истинно *серьезное* отношение к этому содержанию и его воплощению. Это содержание остается для него тем, что есть бесконечного и истинного в его собственном сознании. Он по самой своей внутренней субъективности живет в изначальном единстве с этим содержанием, тогда как форма, в которой он его выявляет, представляется для художника окончательным, необходимым, высшим способом сделать наглядным абсолютное и вообще душу предметов.

Имманентная субстанция материала связывает его с определенным способом выражения. Материал и форму, соответствующую этому материалу, художник носит непосредственно внутри себя, они являются сущностью его существования, которую он не выдумывает, а которая *есть* он сам. Ему надо только объективировать это истинно существенное, представить его и воплотить во всей его жизненности, извлекая его из себя. Лишь в этом случае художник всецело воодушевлен своим содержанием и изображением. Вымыслы его оказываются не продуктом произвола, а возникают в нем, исходя из него, из этой субстанциальной почвы, из того фонда, содержание которого полно беспокойства, пока не достигнет с помощью художника индивидуального облика, соответствующего своему понятию.

Если в наше время кто-либо пожелает сделать предметом скульптурного произведения или картины греческого бога, подобно тому как современные протестанты избирают для этой цели Марию, то он не сможет отнести к такому материалу с подлинной серьезностью. Нам недостает глубочайшей веры, хотя во времена полного господства веры художник вовсе не обязательно должен был быть тем, кого принято называть благочестивым человеком, да и вообще художники не всегда были очень-то благочестивыми людьми. К ним предъявляется лишь то требование, чтобы содержание составляло для художника субстанциальное, сокровеннейшую истину его сознания и создало для него необходимость данного способа воплощения. Ибо художник в своем творчестве принадлежит природе, его мастерство — *природный* талант, его деяния не есть чистая деятельность постижения, которая всецело противостоит своему материалу и объединяется с ним в свободной мысли, в чистом мышлении. Творчество художника, как еще не отрешившееся от природной стороны, непосредственно соединено с предметом, верит в него и тождественно с ним в своем сокровеннейшем самобытии. В этом случае субъективность целиком находится в объекте. Художественное произведение всецело проистекает из нераздельной внутренней жизни и силы гения, созидание *прочно*, устойчиво и сосредоточивает в себе полную интенсивность. Это основное условие существования искусства в его целостности.

При той ситуации, в которой необходимо оказалось искусство в ходе своего развития, все отношение совершенно изменилось. Этот результат мы не должны рассматривать как чисто случайное несчастье, постигшее искусство лишь вследствие трудного времени, прозаичности, недостатка интереса и т.д. Он является действием и поступательным движением самого искусства, которое, приводя свой материал к предметной наглядности, бла-

годаря этому развитию способствует освобождению самого себя от воплощенного содержания. Когда мы имеем перед своим чувственным или духовным взором предмет, выявленный благодаря искусству или мышлению *столь* совершенно, что содержание его исчерпано, все обнаружилось и не остается больше ничего темного и внутреннего, тогда мы теряем к нему всякий интерес. Ибо интерес сохраняется только при живой деятельности. Дух трудится над предметами лишь до тех пор, пока в них еще есть некая тайна, нечто нераскрывшееся. Здесь речь идет о том случае, когда материал еще тождествен нам.

Но если искусство всесторонне раскрыло нам существенные воззрения на мир, заключающиеся в его понятии, и содержание, входящее в эти воззрения, то оно освободилось от данного определенного содержания, предназначенного всякий раз для особого народа, особого времени. Истинная потребность в нем пробуждается только с потребностью обратиться *против* того содержания, которое одно до сих пор обладало значимостью. Так, Аристофан восстал против своего времени, Лукиан — против всего греческого прошлого, а в Италии и Испании на исходе средних веков Ариосто и Сервантес начали выступать против рыцарства.

В противоположность той эпохе, когда художник благодаря своей национальности и своему времени находится субстанциально в рамках определенного мировоззрения, его содержания и формы воплощения, в новейшее время достигла полного развития совершенно иная точка зрения. Почти у всех современных народов отточенная рефлексия и критика затронули также и художников, а у нас, немцев, к этому прибавилась и свобода мысли. Это сделало художников, так сказать, *tabula rasa* в отношении материала и формы их творчества, после того как были пройдены необходимые особенные стадии романтической формы искусства. Связанность особым содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого материала, отошла для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание. Тем самым художник возвышается над определенными освященными формами и образованиями; он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облекалось для сознания святое и вечное. Никакое содержание, никакая форма уже больше непосредственно не тождественны с задушевностью, с *природой*, с бессознательной субстанциальной сущностью художника. Для него безразличен любой материал, если только он не противоречит формальному закону, требующему, чтобы материал этот был

вообще прекрасным и был способен сделаться предметом художественной обработки.

В наши дни нет материала, который сам по себе возвышался бы над этой относительностью. Коли он над ней и возвышается, то отсутствует безусловная потребность в изображении его *искусством*. Художник относится к своему содержанию в целом словно драматург, который создает и раскрывает другие, чуждые, лица. Он и теперь еще вкладывает в него свой гений, вплетает в него часть собственного материала, но этот материал является лишь общим или совершенно случайным. Более строгая индивидуализация не принадлежит самому художнику, он пользуется здесь своим запасом образов, способов формирования, образами прежних форм искусства. Сами по себе взятые, они ему безразличны и приобретают важность лишь постольку, поскольку они представляются ему наиболее подходящими для того или иного материала.

В большинстве искусств, особенно изобразительных, предмет дан художнику извне. Он работает по заказу и должен лишь придумать, что может быть сделано из библейских или светских рассказов, сцен, портретов, церковных зданий и т. д. Ибо сколько бы он ни вкладывал свою душу в данное ему содержание, оно все же всегда остается материалом, который для него самого не есть непосредственно субстанциальный элемент его сознания. Бесполезно вновь усваивать субстанцию прошлых мировоззрений, то есть вживаться в одно из них, — стать, например, католиком, как это в новейшее время многие делали ради искусства, желая укрепить свое душевное настроение и превратить определенную ограниченность своего изображения в нечто в себе и для себя существующее. Художник не должен приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении собственной души. Его великая свободная душа еще до того, как он приступает к творчеству, должна знать и ощущать, в чем ее опора, быть уверенной в себе и не бояться за себя. Особенно современные большие художники нуждаются в свободном развитии духа, приводящем к тому, что всякое суеверие и вера, ограниченные определенными формами созерцания и воплощения, низводятся на степень моментов, над которыми властвует свободный дух. Он не видит в них освященных, незыблемых условий своего выражения и способа формирования, ценя их только благодаря тому высшему содержанию, которое он вкладывает в них как соразмерное им.

Итак, в распоряжении художника, талант и гений которого освободились от прежнего ограничения одной определенной формой искусства, находятся отныне любая форма и любой материал.

Но если мы поставим вопрос, каковы те содержание и форма, которые могут рассматриваться как *характерные* для этой ступени, то окажется следующее.

Всеобщие формы искусства были связаны преимущественно с абсолютной истиной, которой достигает искусство. Источник своего обособления они обретали в определенном понимании того, что сознание считало абсолютным и что в самом себе носило принцип своего формирования. Поэтому в символическом искусстве природный смысл выступает в качестве содержания, а природные предметы и человеческие олицетворения – в качестве формы изображения. В классическом искусстве мы имели духовную индивидуальность, но как нечто телесное, не ушедшее в себя наличное, над которым возвышалась абстрактная необходимость судьбы. В романтическом искусстве это духовность имманентной самой себе субъективности, для внутреннего содержания которой внешний облик оставался случайным. В этой последней форме искусства, так же как и в предшествующих, предметом искусства было божественное в себе и для себя. Но это божественное должно было объективироваться, определиться и тем самым перейти к мирскому содержанию субъективности. Сначала бесконечное начало личности заключалось в чести, любви, верности, затем в особенной индивидуальности, в определенном характере, сливающимся с особым содержанием человеческого существования. Наконец, срастание с такой специфической ограниченностью содержания было устранено юмором, который сумел расшатать и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы.

В этом выходе искусства за свои границы оно представляет собой также возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования и его новым святым становится *Nitamus* – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в радостях и страданиях, в стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе. Он действительно является человеческим духом, определяющим, рассматривающим, придумывающим и выражающим бесконечность своих чувств и ситуаций. Ему уже больше ничего не чуждо из того, что может получить жизнь в сердце человека. Это предметное содержание, которое само по себе не определено художественно, а предоставляет произвольному вымыслу определять содержание и форму. Здесь не исключен никакой интерес, так как искусство больше уже не должно изображать лишь то, что на одной из его определенных ступеней является вполне родным

ему, а может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя как на родной почве.

Имея в виду эту обширность и многообразие материала, необходимо прежде всего выдвинуть требование, чтобы в способе трактовки материала повсюду проявлялась современная жизнь духа. Современный художник может, разумеется, примкнуть к древним художникам — быть гомеридом, хотя бы и последним, прекрасно; творения, которые отражают поворот романтического искусства к Средним векам, также имеют свои заслуги. Однако одно дело — эта общезначимость, глубина и своеобразие материала, а другое — способ его трактовки. Ни Гомер, Софокл и т. д., ни Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова явиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, — высказано до конца; все это материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца. Лишь настоящее свежо, все остальное блекло и бледно.

Хотя мы и должны подвергнуть французам критику в отношении исторической верности и красоты за то, что они изображали греческих и римских героев, китайцев и перуанцев как французских принцев и принцесс, приписывая им мотивы и взгляды эпохи Людовиков XIV и XV, однако если бы эти мотивы и взгляды были сами по себе глубже и прекраснее, то в этом перенесении прошлого в современную художественную жизнь вовсе не было бы ничего плохого. Напротив, все материалы, из жизни какого бы народа и какой бы эпохи их ни черпали, обретают свою художественную правду только как носители живой современности, того, что наполняет сердце человека и заставляет нас чувствовать и представлять себе истину. Проявление и деяние непреходяще человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечных преобразованиях — вот что может составлять теперь абсолютное содержание нашего искусства в этом сосуде человеческих ситуаций и чувств.

Если, установив вообще, в чем состоит своеобразие содержания этой ступени, мы вспомним, что рассматривалось в качестве форм разложения романтического искусства, то окажется, что это, с одной стороны, распад искусства, подражание внешне объективному, несмотря на случайность его облика, а с другой стороны, напротив, освобождение субъективности с ее внутренней случайностью, что происходит в юморе. В заключение мы можем выявить теперь совпадение обеих крайностей романтического искусства внутри указанного материала.

Подобно тому как в поступательном движении от символического искусства к классическому мы рассмотрели переходные формы, а именно образ, сравнение, эпиграмму и т. д., так и в отношении романтического искусства мы должны упомя-

нать об аналогичных формах. Главное содержание тех способов постижения составлял распад, разделение внутреннего смысла и внешнего образа, которое частично устранялось субъективной деятельностью художника, превращаясь, например, в эпиграмме в отождествление. Романтическое же искусство с самого начала характеризовалось более глубоким раздвоением удовлетворенной в себе внутренней жизни, которая находится в состоянии разорванности или безразличия к объективному, ибо объективное вообще не соответствует сущему в себе духу. Эта противоположность развивается все глубже по мере развития романтического искусства, которое интересуется либо случайным внешним миром, либо столь же случайной субъективностью. Удовлетворенность внешней реальностью и субъективным изображением возрастает и приводит, согласно принципу романтического искусства, к углублению души в предмет. С другой стороны, юмор, схватывая объект и его формирование в рамках своего субъективного отражения, проникает внутрь предмета и становится тем самым как бы *объективным* юмором.

Однако подобное углубление может быть лишь частичным и выражаться лишь в объеме стихотворения или быть частью некоего целого. Расширенное и наполненное объективностью, оно должно стать действием и событием и объективно изображать их. То, что мы причисляем к таким произведениям, есть лишь полное чувств распространение души в предмете. Хотя и развиваясь, оно остается, однако, *субъективным* остроумным движением фантазии и сердца, капризом. Этот каприз не только случаен и произволен, он представляет собой также внутреннее движение духа, которое целиком посвящает себя предмету и делает его объектом своего интереса и своим содержанием.

В этом отношении мы можем противопоставить эти последние цветы искусства древнегреческой эпиграмме, где эта форма выступила в ее первом, простейшем облике. Форма, которая имеется здесь в виду, появляется лишь тогда, когда обсуждение предмета не ограничивается простым его названием, надписью или адресом, лишь объясняющим данный предмет. Она возникает, когда к этому присоединяется более глубокое чувство, меткая острота, полное глубокого смысла размышление и одухотворенное движение фантазии. Поэтическое истолкование оживляет и расширяет самое незначительное явление. Подобные стихотворения на любую тему, стихотворения о деревне, ручье, весне и т. д., о живых и мертвых могут быть бесконечно многообразными и могут возникать у каждого народа. Они носят второстепенный характер и легко теряют свое значение, ибо всякий, если рассудок и язык достаточно развиты, может блеснуть умом по

поводу большинства предметов и отношений, может искусно выразить свое мнение о них, подобно тому как всякий человек в состоянии написать письмо. Этот общий, часто повторяемый, хотя и с новыми нюансами, напев скоро надоедает. На этой ступени речь идет главным образом о проникновении души, о том, что человек с глубокоим умом и богатым сознанием целиком вживается в данные состояния, ситуации и т. д., задерживаясь в них и создавая из предмета нечто новое, прекрасное, само по себе ценное.

Персы и арабы, которым свойственны восточная пышность образов, свободное блаженство фантазии, относящейся к предметам всецело теоретически, дают блестящий образец такой поэзии даже для настоящего времени и современной субъективной задушевности. Испанцы и итальянцы тоже оставили нечто подобное. Хотя Клопшток и говорит о Петрарке: «Лауру Петрарка воспел в песнях как поклонник — прекрасно, но как любящий — нет», однако любовные стихотворения Клопштока полны только морализующих размышлений, тоскливого, меланхолического томления и страстного стремления к счастью бессмертия, тогда как у Петрарки мы восхищаемся свободой внутреннего облагороженного чувства, которое, хотя и включает в себя потребность быть с любимой, все же удовлетворено в самом себе. Ибо в кругу этих предметов, ограниченном вином и любовью, кабаком и виночерпием, присутствуют желание, вожделение, и персидские поэты, например, отличаются необычайной пышностью этих своих образов. Здесь, однако, фантазия, исходя из своего субъективного интереса, совершенно удаляет предмет из сферы практических желаний; она интересуется только этим полным фантазии занятием, которое выражается во множестве сменяющих друг друга оборотов и выдумок и которое остроумно играет как радостями, так и печальями.

Среди современных поэтов на уровне такой же остроумной свободы, но более субъективно интимной глубины фантазии находятся главным образом Гёте в его «Западно-восточном диване» и Рюккерт. Стихотворения Гёте в «Диване» существенно отличаются от его прежних стихотворений. В «Привете и расставании», например, язык, изображение прекрасны, чувство отличается интимностью, однако ситуация здесь совершенно обыденна, исход тривиален и свободная фантазия тут не развернулась. Совершенно другой характер носит стихотворение в «Западно-восточном диване», называющееся «Воссоединение». Здесь любовь целиком перенесена в область фантазии, в ее порывы, счастье и блаженство. Вообще в аналогичных произведениях нет субъективного томления, влюбленности, вожделения. Здесь перед нами чистое удовольствие от предметов, безбрежный разлив фантазии, безбидная игра, свобода, проявляющаяся и в шалостях рифм, и

в искусных размерах; при всем этом сохраняется задушевность и веселье взволнованной души. Ясность формы возвышает душу над всеми тягостными ограничениями действительности.

Этим мы можем закончить рассмотрение *особенных* форм, на которые распадается идеал искусства в ходе его развития. Я сделал эти формы предметом более подробного исследования, стремясь указать их содержание, из которого вытекает и способ изображения. Ибо в искусстве, как и во всех человеческих делах, решающим является содержание. Призвание искусства, согласно его понятию, заключается в том, чтобы воплотить содержательное в самом себе начало в адекватной форме чувственного существования. Философия искусства должна постигнуть мысленным образом, в чем состоит это содержательное начало и прекрасные формы его проявления.

*В кн.: Гегель. Эстетика.
Конец романтической формы искусства:
В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 313–322.*

Гердер И.Г.

Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803) — немецкий философ-просветитель, эстетик, писатель, участник движения «Буря и натиск», выросшего на почве немецкого Просвещения, друг Гёте.

Гердер внес в концепцию искусства дух историзма, рассматривая его в тесной связи с породившей его эпохой, жизнью народа и его мифологией. Одним из первых он определил красоту как «чувственный феномен истины». Выявляя специфику искусства, Гердер отмечал неповторимую индивидуальность художественного образа.

Гердер привлек внимание образованной публики к народному творчеству, трактуя его предельно широко: и как произведение глубокой старины, и как современный фольклор, и как поэзию, доступную народу. Он был одним из первых собирателей фольклора.

I.5

Критические леса,
или размышления, касающиеся науки
о прекрасном и искусства,
по данным новейших исследований

Сопоставим друг с другом два искусства, воздействующие естественными средствами выражения: живопись и музыку. Здесь я могу с уверенностью сказать: живопись воздействует исключительно с помощью *пространства*, так же как музыка — с помощью *времени*. В одной из них основой прекрасного является сосуществование красок и фигур друг подле друга, в другой основой благозвучия является последовательность звуков. В одном случае удовольствие, вызываемое искусством, его воздействие основано на зрительном впечатлении от сосуществующих предметов; в другом случае средством музыкального воздействия является последовательность, связь и смена звуков. Итак, я продолжаю свою мысль: живопись вызывает в нас представления о последовательности во времени лишь с помощью иллюзий; поэтому ей не следует возводить это побочное действие в главное, пытаясь воздействовать, как подобает живописи, красками и вместе с тем во временной последовательности: иначе исчезнет сама сущность этого искусства и пропадет все вызываемое им впечатление. Свидетельством

этому являются опыты с клавиатурой красок. И напротив, музыка, действующая исключительно с помощью временной последовательности, вовсе и не должна ставить себе основной целью музыкальное изображение предметов, сосуществующих в пространстве, как это часто делают неумелые дилетанты. Пусть первая не выходит за рамки сосуществующего, а вторая — за рамки временной последовательности, так как и то и другое является их *естественным* средством выражения.

Но в области поэзии дело обстоит иначе. Здесь *естественные* знаки выражения, как-то: буквы, звуки, их последовательность — никак или почти никак не определяют собой поэтического воздействия: здесь главное—смысл, по произвольному согласию вложенный в слова, душа, которая живет в членораздельных звуках. Последовательность звуков не является для поэзии столь основополагающей, как для живописи сосуществование красок, потому что «средства выражения» не находятся в одном и том же соотношении с обозначаемым ими предметом.

Основа эта достаточно шаткая: каково же будет само здание? Прежде чем перейти ко второму, попытаемся иным образом укрепить первое. Живопись действует в *пространстве* и посредством искусственного изображения этого пространства. Музыка и все энергические искусства действуют не только во временной последовательности, но и через нее, посредством искусственного чередования звуков во времени. Нельзя ли свести и сущность поэзии к подобному основному понятию, поскольку ее воздействие на нашу душу совершается также с помощью произвольных знаков, через смысл, вложенный в слова? Назовем средство этого воздействия силой; и, подобно тому как в метафизике существуют три основных понятия: *пространство, время* и *сила* — и как все математические науки могут быть сведены к одному из этих понятий, так и мы попытаемся в теории изящных наук и искусств высказать следующее положение: искусства, которые создают *предметы*, воздействуют в пространстве; искусства, которые действуют с помощью энергии,— во времени; изящные науки, или, вернее, единственная изящная наука, поэзия, воздействуют посредством *силы*. Посредством силы, которая присуща словам, силы, которая хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу. Именно эта *сила* и есть сущность поэзии, а отнюдь не сосуществование или последовательность во времени.

Теперь встает вопрос: какими предметами может сильнее всего тронуть душу человека эта поэтическая сила — предметами, сосуществующими в пространстве или следующими друг за другом во времени? Или, чтобы выразиться нагляднее, в ка-

кой среде сила поэзии действует свободнее — в пространстве или во времени?

Она действует в *пространстве* тем, что вся речь имеет *чувственный* характер. В любом ее знаке следует воспринимать не самый знак, а тот смысл, который ему присущ; душа воспринимает не слова как носители силы, но самую силу, то есть смысл слов. Это — первый способ наглядного познания. Но вместе с тем она также дает душе как бы зрительное представление каждого предмета, то есть собирает воедино множество отдельных признаков, чтобы создать этим сразу же полное впечатление предмета, представляя его взору нашего воображения и вызывая иллюзию видимого образа. Это — второй способ наглядного познания, составляющий сущность поэзии. Первый способ присущ всякой живой речи, если только она не сводится к пустым словесным упрямлениям или философствованию; второй свойствен лишь одной поэзии и составляет ее сущность, *чувственное совершенство речи*. Поэтому можно сказать, что первая существующая сторона поэзии есть действительно *живопись своего рода, то есть чувственное представление*.

Она действует и во времени, ибо она — *речь*. И не потому только, что речь является, во-первых, естественным выражением страстей, душевных движений — это еще только окраина поэзии; но главным образом потому, что она воздействует на душу быстрой и частой сменой представлений, воздействует как энергическое начало отчасти этим разнообразием, отчасти всем своим целым, которое оно воздвигает во времени. Первое сближает ее с другими видами речи; последнее же — ее способность чередовать представления, как бы создавая из них мелодию, образующую целое, отдельные части которого проявляются лишь постепенно, а общее совершенство воздействует энергически, — все это превращает поэзию в музыку души, как называли ее древние греки; и об этой второй последовательности господин Лессинг не упомянул ни разу.

Ни одна из этих сторон, взятая в отдельности, не составляет всей ее сущности. Ни энергия, ее музыкальное начало, ибо оно не может проявиться, если не будет иметь предпосылок в чувственном характере представлений, которые она живописует нашей душе. Но и не живописное ее начало, ибо, действуя энергически, она именно через последовательность создает в душе понятие чувственно совершенного *целого*; только взяв обе эти стороны в совокупности, я могу сказать, что сущность поэзии — это сила, которая, исходя из *пространства* (из предметов, которые она чувственным образом воспроизводит), действует во времени (последовательностью многих отдельных частей, создающих единое поэтическое целое), короче — *чувственно совершенная речь*. <...>

Действия, страсть, чувство! И я люблю их в стихах больше всего; и всего сильнее ненавижу я мертвую, неподвижную описательность, в особенности если она занимает страницы, листы, целые поэмы, но не той смертельной ненавистью, которая готова изгнать всякое отдельное подробное описание, когда оно изображается как сосуществующее, не той смертельной ненавистью, которая оставляет каждому материальному предмету лишь один эпитет, чтобы приобщить его к действию, и совсем не потому, что поэзия всегда описывает с помощью последовательности звуков, или потому, что Гомер делает то или иное так, а не иначе, нет, не поэтому.

Если я чему-либо научился у Гомера, то это тому, что поэзия действует энергически; не с намерением создать окончательной черточкой какое-либо творение, картину, образ (хотя бы и последовательные), но уже в самый момент энергического воздействия ощущается и возникает вся ее сила. Я научился у Гомера тому, что поэзия никогда не воздействует через слух, через звуки на мою память, чтобы я удержал отдельную черту из ряда последовательных описаний, но через мое воображение: именно исходя из этого, а не из чего-либо другого следует оценивать ее воздействие.

Живопись воздействует не только из пространства, то есть через предметы: она воздействует и в пространстве — свойствами этих тел, которые она приспособляет к своим целям. Значит, дело не только в том, что предметы живописи не существуют иначе, как в зримой форме; эта зримая форма и является тем свойством предметов, посредством которого живопись воздействует на нас. Поэзия же, если она не воздействует через пространство, то есть показывая сосуществующее, через краски и очертания, то это не значит еще, что она не может воздействовать *из пространства*, то есть изображать предметы в их зримой форме. Средства выражения поэзии тут ни при чем, она воздействует смыслом, а не последовательными звуками слов. Живопись воздействует красками и формами на зрение, поэзия — значением слов на наши низшие душевные силы, в особенности на воображение. И так как его деятельность обычно может быть названа наглядным представлением, то и поэзия, поскольку она делает нам какое-либо понятие или образ наглядным, может быть названа живописцем воображения; и целостность поэмы — это целостность произведения искусства.

Но если живопись создает *единое* произведение, которое во время работы над ним еще ничто, а после завершения — все, и притом это все заключается именно в целостной картине, то поэзия, напротив, воздействует энергически, то есть уже во время

работы над нею душа должна ощущать все, а не так, чтобы восприятие начиналось лишь после того, как закончится энергическое воздействие, и происходило путем мысленного повторения последовательно пройденных моментов. Если я ничего не почувствовал в процессе самого описания красоты, то мне ничего не даст и заключительная картина.

Живопись стремится создать иллюзию для глаз, поэзия — для воображения, но опять же не буквально, не так, чтобы я узнал данный предмет в ее описании, а чтобы я представил его себе *с точки зрения той цели*, ради которой мне его показывает поэт. Следовательно, характер иллюзии в разных поэтических жанрах различен; в живописи же она только двоякого рода — либо это иллюзия красоты, либо иллюзия истины. Исходя из этих намерений и следует оценивать произведение искусства и энергическое дарование поэта.

Итак, художник творит с помощью образов целостную картину, создавая иллюзию для глаз; поэт же воздействует духовной силой слов, в *самом процессе их временной последовательности* создавая полную иллюзию для души. Если кто-нибудь сумеет сравнить друг с другом краску и слово, течение времени и один миг, форму и силу, пусть сравнивает. <...>

Живопись, музыка и поэзия — все они *мимичны, подражательны*, но различны в *средствах* подражания; живопись пользуется при подражании *формами и красками*; музыка — *движением и звуками*; живопись и музыка — *естественными*, поэзия — *искусственными и произвольно создаваемыми средствами*. <...>

У каждого искусства свой *предмет*. У *живописи* — вещи и события, которые могут быть выражены формами и красками, материальные тела; движения души, которые проявляются в телесном облике; поступки и события, чья законченность основывается на быстрой и наглядной последовательности каких-то изменений; действия, которые в самом процессе изменения остаются теми же по форме, действия, которые сосредоточены в одном мгновении; скорее известные, чем неизвестные действия. <...>

Предметом музыки являются вещи и события, которые по преимуществу могут быть выражены движением и звуками: это — всевозможные движения, звуки, голоса, страсти, выражающиеся в звуках, и т. п.

Предметом поэзии служат все перечисленные выше предметы обоих искусств. Прежде всего — поскольку они производятся с помощью *естественных* средств. Нетрудно было заметить, что в этом поэзия должна уступать живописи, ибо все сводится к тому, что слова — это не краски, а уста — не кисть. И здесь мне непонятно, как поэзия может *сравниваться* с музыкой в испол-

зовании естественных звуков; короче говоря, сравнение не удалось. *Значение слова как произвольные, условные знаки* — вот что должно было, собственно говоря, стать опорной точкой сравнения.

В предметах, собственно относящихся к живописи (то есть таких, которые характеризуются красками, формами, позами, чья законченность не зависит от последовательности событий, во всяком случае от быстрой, бросающейся в глаза последовательности, где все самые различные приводящие обстоятельства совпадают в одном неделимом моменте времени), во всех этих предметах поэт уступает живописцу прежде всего потому, что первый подражает с помощью произвольных знаков, последний — с помощью самой природы; последний показывает все в одно и то же мгновение, как это бывает в природе; первый же лишь частями, расчленяя этот момент и, следовательно, делая это скучно или непонятно.

Существуют, однако, предметы, свойственные поэзии: действия, развивающиеся во времени, которые не могут быть соединены в одном, наиболее выразительном, моменте, как того требует живопись; нравы, страсти, ощущения и характеры сами по себе, которые лучше всего проявляются в речи. Здесь живопись полностью уступает поэзии, не выдерживая никакого сравнения с нею. <...>

*В кн.: Гердер И. Г.
Критические леса, или Размышления,
касающиеся науки о прекрасном и искусства,
по данным новейших исследований.
Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 157–160, 174–178.*

Дидро

Дидро Дени (1713–1784) – французский философ-просветитель, писатель, эстетик и художественный критик, основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». Он был убеждённым противником феодально-клерикального мировоззрения.

В трудах Дидро получили глубокую разработку эстетические принципы французского Просвещения. Объективную основу прекрасного он видел в отношениях порядка, пропорциональности, симметрии, гармонии между предметами, но при этом считал, что мнения разных людей о прекрасном зависят от условий его восприятия и от особенностей воспринимающего субъекта. Чтобы чувственное впечатление воспринималось как прекрасное, оно должно заключать значимую идею, затрагивать разум и сердце.

Миссия искусства, по Дидро, состоит в том, чтобы воспитывать людей в духе гражданственности, учить любить добродетель и ненавидеть порок, а художник призван быть наставником человечества. Но искусство только тогда становится средством нравственного и гражданского воспитания, когда оно высокоидейно, демократично по содержанию и по форме, обращается к жизни народа. Искусство, согласно Дидро, есть подражание природе, которая выше искусства, ибо копия не способна полностью воспроизвести оригинал. Красота художественного произведения заключается в правдивости содержания и естественности, простоте выражения.

I.6

Парадокс об актёре

Первый собеседник. Природа наделяет человека личными качествами, лицом, голосом, способностью суждения, тонкостью понимания. Изучение великих образцов, знание человеческого сердца, знакомство со светом, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствуют дары природы. Актёр-подражатель может добиться того, чтобы все выполнять сносно. В его игре нечего ни хвалить, ни порицать.

Второй. Либо все можно порицать.

Первый. Если угодно. Актёр, следующий только природному дарованию, часто бывает нестерпим, иногда – превосходен. В любом жанре бойтесь однообразной посредственности. Как бы строго ни судили дебютанта, всегда можно предвидеть его будущий успех. Свистки губят лишь бездарность. Разве может

природа без помощи искусства создать великого актера, когда ничто на сцене не повторяет природы и все драматические произведения написаны согласно определенной системе правил? А как смогли бы два разных актера сыграть одинаково одну и ту же роль, когда у самого ясного, точного и выразительного писателя слова являются и могут быть лишь приблизительными обозначениями мысли, чувства, идеи; обозначениями, которым жест, тон, движение, лицо, взгляд, обстановка придают их истинный смысл? Когда вы слышите слова:

— Но где у вас рука?

— Я бархат пробую, — какой он обработки? — что вы узнали? Ничего. Обдумайте хорошенько то, что я сейчас вам скажу, и вы поймете, как часто и легко два собеседника, пользуясь теми же выражениями, думают и говорят о совершенно различных предметах. Пример, который я вам приведу, — своего рода чудо; это сочинение вашего друга. Спросите у французского актера, что он думает об этой книге, и тот согласится, что все в ней верно. Задайте тот же вопрос английскому актеру, и он будет клясться *by God*, что нельзя тут изменить ни фразы, что это настоящее Евангелие сцены. Однако между английской манерой писать комедии и трагедии и манерой, принятой для этих театральные произведений во Франции, нет почти ничего общего, раз даже, по мнению самого Гаррика, актер, в совершенстве исполняющий сцену из Шекспира, не знает, как приступить к декламации сцены из Расина, гармонические стихи французского поэта обовьются вокруг актера, как змеи, и кольцами сжав его голову, руки, ноги, лишат его игру всякой непринужденности. Отсюда с очевидностью следует, что английский и французский актеры, единодушно признавшие истинность принципов вашего автора, друг друга не поняли, а неопределенность и свобода технического языка сцены настолько значительны, что здравомыслящие люди диаметрально противоположных мнений воображают, будто заметили тут проблеск бесспорности. Больше, чем когда-либо, придерживайтесь своей максимы: «Не пускайтесь в объяснения, если хотите быть понятым».

В т о р о й . Вы думаете, что в каждом произведении, и в этом особенно, есть два различных смысла, скрытых под теми же знаками, — один смысл для Лондона, другой для Парижа?

П е р в ы й . И знаки эти так ясно выражают оба смысла, что друг наш сам попался; ведь, ставя имена французских актеров рядом с именами английских, применяя к ним те же правила, возводя на них ту же хулу и воздавая им ту же хвалу, он несомненно воображал, что сказанное об одних будет справедливо и относительно других.

В т о р о й . Но если так судить, ни один актер не смог бы нагородить больше бессмыслиц.

П е р в ы й . Те же слова его на перекрестке Де-Бюсси означают одно, а в Друрилейне совсем другое, — приходится поневоле признать это; впрочем, может быть, я ошибаюсь. Но основное, в чем мы с вашим автором расходимся совершенно, это вопрос о главных качествах великого актера. Я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры.

В т о р о й . Никакой чувствительности!

П е р в ы й . Никакой. Между моими доводами пока еще нет связи, но позвольте излагать их так, как они мне приходят на ум, в том же беспорядке, какой мы находим и в сочинении вашего друга.

Если б актер был чувствителен, скажите по совести, мог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор. Не то внимательный подражатель и вдумчивый ученик природы: после первого появления на сцене под именем Августа, Цинны, Оросмана, Агамемнона, Магомета он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно наблюдает за нашими чувствами; его игра не только не ослабевает, а укрепляется новыми для него размышлениями; он либо станет еще пламеннее, либо умерит свой пыл, и вы будете все больше и больше им довольны. Если он будет только самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет быть им, то как уловит точную грань, на которой нужно остановиться?

Меня утверждает в моем мнении неровность актеров, играющих «нутром». Не ждите от них никакой цельности; игра их то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то мягка, то возвышена. Завтра они провалят место, в котором блистали сегодня, зато они блеснут там, где провалились накануне. Меж тем актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу, воображением, памятью, будет одинаков на всех представлениях, всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове; нет в его декламации ни однотонности, ни диссонансов. Пыл его имеет свои нарастания, взлеты, снижения, начало, середину и высшую точку. Те же интонации, те же позы, те же движения; если что-либо и меняется от представления к представлению, то обычно в пользу последнего. Такой

актер не переменчив: это зеркало, всегда отражающее предметы, и отражающее с одинаковой точностью, силой и правдивостью. Подобно поэту, он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы, в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств.

Что может быть совершеннее игры Клерон? Однако последите за ней, изучите ее, и вы убедитесь, что к шестому представлению артистка знает наизусть все детали своей игры, как слова своей роли. Несомненно, она создала себе идеальный образец и сперва стремилась приноровиться к нему; несомненно, идеал этот она задумала сколь можно более высоким, величественным и совершенным. Но образ этот — взятый ли из истории, или, подобно видению, порожденный ее фантазией, — не она сама. Будь он лишь равен ей, какой слабой и жалкой была бы ее игра! Когда путем упорной работы она приблизилась, насколько могла, к своей идее, — все уже готово; твердо держаться на этом уровне — лишь дело упражнений и памяти. Присутствуй вы на ее занятиях, сколько раз вы бы воскликнули: «Вы уже добились своего!..» Сколько раз она бы вам ответила: «Ошибаетесь!..» Так однажды друг Лекену схватил его за руку, крича: «Остановитесь! Лучшее — враг хорошего: вы все испортите...» — «Вы видите то, что я создал, — задыхаясь, ответил художник восхищенному ценителю, — но вы не видите того, что я задумал и к чему я стремлюсь».

Я не сомневаюсь, что и Клерон, приступая к работе над ролью, переживает муки Лекену; но лишь только поднялась она на высоту своего образа, борьба окончена; она владеет собой, она повторяет себя без всякого волнения. Как это иногда бывает во сне, голова ее касается туч, руки простерлись до горизонта; она — душа огромного тела, которым облекла себя; она уже не расстается с этой оболочкой. Небрежно раскинувшись в шезлонге, скрестив руки, закрыв глаза, не двигаясь, мысленно следя за своим образом, она себя видит, слышит, судит о себе, о впечатлении, которое произведет. В эти минуты в ней два существа: маленькая Клерон и великая Агриппина.

В т о р о й. Послушать вас, так актеры во время игры или своих занятий больше всего похожи на ребяташек, когда те ночью изображают на кладбище привидения, подняв над головой белые простыни на шесте и испуская из-под этого сооружения заунывные вопли, пугающие прохожих.

П е р в ы й. Совершенно верно. Вот Дюмениль — не то, что Клерон. Она поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема. Да и почему бы актеру отличаться от поэта, от художника, оратора, музыканта? Не в упоении первых

порывов встают перед ними характерные черты их творения, — они появляются в моменты холодные и спокойные, в моменты совершенно неожиданные. Как возникают эти черты, никто не знает; их создает вдохновение. Внезапно остановившись, мастер переводит зоркий взгляд с природы на свой набросок; красота, созданная в эти минуты вдохновения, разлитая в его творении, неожиданные черты, поразившие его самого, будут долговечнее, чем то, что набросал он, повинувшись случайному капризу воображения. Хладнокровие должно умерять восторженное неистовство. Потерявший голову безумец не может властвовать над нами; власть эта дается тому, кто владеет собой. Великие драматурги — неустанные наблюдатели всего происходящего вокруг них в мире физическом и в мире моральном.

Второй. Миры эти — одно целое.

Первый. Они собирают все, что их поражает, и копят запасы. Сколько чудес, сами не ведая, переносят они в свои произведения из этих внутренних запасов! Пылкие, страстные, чувствительные люди всегда словно играют на сцене; они дают спектакль, но сами не наслаждаются им. С них-то гений и создает копии. Великие поэты, великие актеры и, может быть, вообще все великие подражатели природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, — существа наименее чувствительные. Они слишком многогранны, слишком поглощены наблюдением, познанием, подражанием, чтоб переживать внутреннее волнение. Я представляю их себе всегда с записной книжкой на коленях и карандашом в руке.

Чувствуем мы, а они наблюдают, изучают и описывают. Сказать ли? Почему же нет? Чувствительность отнюдь не является свойством таланта. Он может любить справедливость, но, поступая согласно этой добродетели, не получает от того улады. Всем управляет не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не станет ни великим королем, ни великим министром, ни великим полководцем, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполните хоть весь зрительный зал этими плаксами, но на сцену не выпускайте ни одного. Взгляните на женщин; разумеется, они далеко превосходят нас в чувствительности: разве мы можем равняться с ними в минуты страсти! Но насколько мы им уступаем в действии, настолько в подражании они стоят ниже нас. Чувствительность всегда признак общей слабости природы. Одна лишь слеза мужчины, настоящего мужчины, нас трогает больше, чем бурные рыдания женщины. В великой комедии, — в комедии жизни, на которую я постоянно ссылаюсь, — все пылкие души находятся на сцене, все гениальные люди занимают партер. Первых зовут безумцами; вто-

рых, копирующих их безумства, зовут мудрецами. Мудрец подмечает смешное во множестве различных персонажей и, запечатлев его, вызывает в вас смех и над несносными чудаками, чьей жертвою вы стали, и над вами самими. Мудрец наблюдал за вами и набрасывал забавное изображение и чудака, и ваших терзаний.

Как ни доказывай эти истины, великие актеры не соглашались с ними; все это — их тайна. Посредственные же актеры и новички будто созданы для того, чтобы опровергать их, а о некоторых можно бы сказать: они верят, будто чувствуют, как говорили о суеверах, что они верят, будто верят; для одних без веры, для других без чувствительности нет спасения.

Но как, скажут мне, разве эти жалобные, скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие мою душу, не вызваны настоящим чувством, не само ли отчаяние их породило? Ничуть не бывало. И вот доказательство: эти звуки размерены, они являются частью декламационной системы, будь они на двадцатую долю четверти тона выше или ниже — они звучали бы фальшиво; они подчинены закону единства; они подготовлены и разрешены, как в гармонии; они отвечают всем нужным условиям лишь после долгой работы; они способствуют решению поставленной задачи; чтобы они звучали верно, их репетировали сотни раз, и даже этих бесчисленных репетиций иногда недостаточно, потому что, прежде чем сказать: «Вы плачете, Заира!» — актер долго прислушивался к самому себе; он слушает себя и в тот момент, когда волнует вас, и весь его талант состоит не в том, чтобы чувствовать, как вы полагаете, а в умении так тщательно изобразить внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись. Вопли скорби размечены его слухом, жесты отчаяния он помнит наизусть, они разучены перед зеркалом. Он точно знает момент, когда нужно вытащить платок и разразиться слезами; ждите их на определенном слове, на определенном слоге, ни раньше, ни позже. Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние, которое актер помнит долго после того, как затвердил его, и в котором прекрасно отдает себе отчет во время исполнения; но к счастью для автора, зрителя и самого актера, оно ничуть не лишает его самообладания и требует, как и другие упражнения, лишь затраты физических сил.

Как только котурны, или деревянные башмаки, сброшены, голос актера гаснет, он испытывает величайшую усталость, он должен переменить белье или прилечь; но нет в нем ни следа волнения, скорби, грусти, душевного изнеможения. Все эти впечатления уно-

сите с собой вы. Актер устал, а вы опечалены, потому что он неистовствовал, ничего не чувствуя, а вы чувствовали, не приходя в неистовство. Будь по-другому, звание актера было бы несчастнейшим из званий, но он не герой пьесы, — он лишь играет его, и играет так хорошо, что кажется вам самим героем: иллюзия существует лишь для вас, он-то отлично знает, что остается самим собой.

Все виды чувствительности сошлись, чтобы достигнуть наибольшего эффекта, они приравниваются друг к другу, то усиливаясь, то ослабевая, играют различными оттенками, чтобы слиться в единое целое. Да это просто смешно! А я стою на своем и говорю: «Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров». Истоки слез актера находятся в его разуме; ...слезы чувствительного человека закипают в глубине его сердца; душа чрезмерно тревожит голову чувствительного человека, голова актера вносит иногда кратковременное волнение в его душу; он плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, который будет поносить вас, если потеряет надежду разжалобить, или же как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях.

Случалось ли вам размышлять о разнице между слезами, вызванными трагическим событием, и слезами, вызванными патетическим рассказом? Вы слушаете прекрасную повесть: постепенно ваши мысли затуманиваются, душа приходит в волнение и начинают литься слезы. Наоборот, при виде трагического события его зрелище, ощущение и воздействие совпадают: мгновенно волнение охватывает вашу душу, вы вскрикиваете, теряете голову и льете слезы. Эти слезы пришли внезапно, первые были вызваны постепенно. Вот преимущество естественного и правдивого театрального эффекта перед красноречивым рассказом на сцене, — он производит внезапно то, к чему рассказ готовит нас понемногу; но добиться иллюзии тут гораздо труднее: одна фальшивая, дурно воспроизведенная черта способна ее разрушить. Интонацию воспроизвести легче, чем движение, но движения поражают с большей силой. Вот основание закона, не знающего, по моему мнению, никаких изъятий, — развязку нужно строить на действии, а не на рассказе, если не хочешь оставить публику холодной...

Итак, вам нечего возразить? Я слышу, как вы рассказываете о чем-то в обществе; ваши нервы возбуждены, вы плачете. Вы чувствовали, говорите вы, и чувствовали сильно. Согласен; но разве вы готовились к своему рассказу? Нет. Разве говорили сти-

хами? Нет. Однако вы увлекали, поражали, трогали, производили сильное впечатление. Все это верно. Но перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты — и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище. Можете лить слезы сколько угодно — вы будете только смешны, вас засмеют. Это будет не трагедия, а пародия на трагедию. Неужели вы думаете, что сцены из Корнеля, Расина, Вольтера, даже Шекспира можно исполнять обычным разговорным голосом и тоном, каким болтают дома, сидя у камелька? Нет, так же нельзя, как и рассказать вашу семейную историю с театральным пафосом и театральной дикцией.

В т о р о й . Что ж, может быть, Расин и Корнель, как велики они ни были, не создали ничего ценного?

П е р в ы й . Какое богохульство! Кто дерзнет произнести такие слова? Кто дерзнет одобрить их? Даже самые обыденные фразы Корнеля не могут быть сказаны обыденным тоном.

Но с вами случалось, наверное, сотни раз, что под конец вашего рассказа, среди тревоги и волнения, в которое привели вы маленькую аудиторию салона, входит новое лицо, и приходится удовлетворить и его любопытство. А вы это уже не можете сделать, душа ваша иссякла, не осталось в ней ни чувствительности, ни жара, ни слез. Почему актер не знает такого изнеможения? Потому что его интерес к вымыслу, созданному ради развлечения, сильно отличается от участия, вызванного в вас горем ближнего. Разве вы Цинна? Разве были вы когда-нибудь Клеопатрой, Меропой, Агриппиной? Что вам до них? Театральные Клеопатра, Меропа, Агриппина, Цинна — разве это исторические персонажи? Нет. Это вымышленные поэтические призраки. Больше того: каждый поэт создает их на свой лад. Оставьте на сцене этих гиппогрифов, с их движениями, походкой и криками; в истории они бы выглядели странно; в каком-нибудь интимном кружке или любом другом обществе они вызвали бы взрыв хохота. Все бы перешептывались: «Он бредит?», «Откуда этот Дон Кихот?», «Где сочиняют подобные рассказы?», «На какой планете так говорят?»

В т о р о й . Но почему же на театре они никого не возмущают?

П е р в ы й . Потому что существует театральная условность. Это формула, данная старым Эсхилом. Канон трехтысячелетней давности.

В т о р о й . И долго ли еще просуществует этот канон?

П е р в ы й . Мне не известно. Я знаю лишь, что, чем ближе автор к своему веку и своей стране, тем дальше он от этого канона.

Знаете ли вы что-либо более похожее на положение Агамемнона в первой сцене «Ифигении», чем положение Генриха IV,

когда, обуреваемый ужасом, для которого было достаточно причин, он говорит своим близким: «Они убьют меня, это ясно, они убьют меня...» Представьте, что этот прекрасный человек, этот великий и несчастный монарх, терзаемый среди ночи зловещими предчувствиями, встает с постели и стучится в дверь Сюлли, своего министра и друга; найдет ли поэт настолько нелепый, чтобы вложить в уста Генриха слова: «Я Генрих, твой король. Тебя в ночи бужу я. Узнай же голос мой и внемли, что скажу я», — а в уста Сюлли ответ: «Вы это, государь? Что побудило вас, опередив зарю, прийти в столь ранний час? Мерцанье бледное вас еле озаряет. Лишь ваши и мои сейчас не спят глаза».

В т о р о й . Это, быть может, подлинный язык Агамемнона.

П е р в ы й . Не больше чем Генриха IV. Это язык Гомера, Расина, язык поэзии. Таким пышным языком могут изъясняться лишь вымышленные существа, такие речи могут быть произнесены устами поэта, поэтическим тоном.

Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, — он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене — люди настолько различные, что их с трудом можно узнать. Когда я впервые увидел мадемуазель Клерон у нее дома, я невольно воскликнул: «Ах, сударыня, я был уверен, что вы на целую голову выше».

Несчастливая женщина, поистине несчастная, плачет, и она вас ничуть не трогает; хуже того: какая-нибудь черта, ее уродующая, смешит вас, свойственные ей интонации режут вам слух и раздражают вас; из-за какого-нибудь привычного ей движения скорбь ее вам кажется неизменной и отталкивающей, ибо почти все чрезмерные страсти выражаются гримасами, которые безвкусный актер рабски копирует, но великий артист избегает. Мы хотим, чтобы при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и достоинство своей породы. В чем эффект этих героических усилий? В том, чтоб смягчить и рассеять нашу скорбь. Мы хотим, чтобы женщина падала на землю пристойно и мягко, а герой умирал подобно древнему гладиатору, посреди арены, под аплодисменты цирка, грациозно и благородно, в изящной и живописной позе. Кто же удовлетворит наши пожелания? Тот ли атлет, кого скорбь порабощает, а чувствительность обезображивает? Или же академический атлет, который владеет собой и испускает

последний вздох, следуя правилам уроков гимнастики? Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гладиатору, не умирают так, как умирают в постели, — чтобы нам понравиться, они должны изображать смерть по-другому, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого.

Это не значит, что подлинной природе не присущи возвышенные моменты, но я думаю, что уловить и сохранить их величие дано лишь тому, кто сумеет предвосхитить их силой воображения или таланта и передать их хладнокровно.

Однако не стану отрицать, что тут появляется известное внутреннее возбуждение, выработанное или искусственное. Но — если вас интересует мое мнение — по-моему, это возбуждение почти так же опасно, как и природная чувствительность. Постепенно оно приведет актера к манерности и однообразию. Это свойство противоречит многогранности великого актера; часто он бывает вынужден отделаться от него, но такое отречение от самого себя возможно лишь при железной воле. Для облегчения и успешности подготовки к спектаклю, для разносторонности таланта и совершенства игры было бы много лучше, если б не приходилось проделывать это необъяснимое отречение от самого себя, крайняя трудность которого, ограничивая каждого актера одной-единственной ролью, обрекает либо трупы на чрезвычайную многочисленность, либо почти все пьесы на плохое исполнение; разве только установленный порядок будет изменен и перестанут писать пьесы для отдельных актеров, которые, как мне кажется, напротив, должны бы сами применяться к пьесе.

Второй. Но если в толпе, привлеченной на улице какой-нибудь катастрофой, каждый на свой лад начнет внезапно проявлять свою природную чувствительность, то люди, не сговариваясь, создадут чудесное зрелище, тысячи драгоценных образцов для скульптуры, живописи, музыки, поэзии.

Первый. Верно. Но выдержит ли это зрелище сравнение с тем, что получится в результате хорошо продуманной согласованности и той гармонии, которую придаст ему художник, перенеся его с улицы на сцену или на полотно? Если вы так полагаете, то в чем же тогда, возражу я, хваленая магия искусства, раз она способна лишь портить то, что грубая природа и случайное сочетание событий сделали лучше нее? Вы отрицаете, что искусство украшает природу? Разве не приходилось вам, восхищаясь женщиной, говорить, что она прекрасна, как Мадонна Рафаэля? Не восклицали ли вы, глядя на прекрасный пейзаж, что он романтичен? К тому же вы говорите о чем-то реальном, а я о

подражании; вы говорите о мимолетном жизненном явлении, я же говорю о произведении искусства, обдуманном, последовательно выполненном, имеющем свое развитие и длительность. Возьмите любого из ваших актеров, заставьте варьировать уличную сцену, как это делают и на театре, и покажите мне по очереди эти персонажи, каждого в отдельности, по двое, по трое; дайте волю их собственным движениям, пусть они сами распоряжаются своими действиями — и увидите, какая получится невероятная разногласица. Чтобы избежать этого недостатка, вы заставите их репетировать вместе. Прощай тогда естественная чувствительность! И тем лучше.

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно нет. В обществе это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодной головой. Ваша уличная сцена относится к драматической сцене, как орда дикарей к цивилизованному обществу.

Здесь уместно поговорить о пагубном влиянии посредственного партнера на превосходного артиста. Замысел последнего величествен, но он вынужден отказаться от своего идеального образа и приспособиться к уровню выступающего с ним жалкого существа. Он обходится тогда без работы над ролью и без размышлений: на прогулке или у камина это делается инстинктивно — говорящий снижает тон собеседника. Или, если вы предпочитаете другое сравнение, — тут как в висте, где вы утрачиваете частично свое умение, если не можете рассчитывать на партнера. Больше того: Клерон вам расскажет, если угодно, как Лекен из озорства превращал ее, когда хотел, в плохую или посредственную актрису, а она в отместку не раз навлекала на него свистки. Что же такое актеры, сыгравшиеся друг с другом? Это два персонажа пьесы, идеальные образцы которых, принимая во внимание отдельные различия, либо равны между собой, либо подчинены один другому, в согласии с условиями, созданными автором, без чего один из них был бы слишком силен, а другой слишком слаб; сильный, чтоб избежать диссонанса, лишь изредка поднимает слабого на свою высоту, скорее он сознательно опустится до его убожества. А знаете, какова цель столь многочисленных репетиций? Установить равновесие между различными талантами актеров, с тем чтобы возникло единство общего действия. А если самолюбие одного из актеров препятствует такому равновесию, то всегда страдает совершенство целого и ваше удовольствие; ибо редко бывает, чтобы блеск одного актера вознаграждал вас за посредственность остальных, которую его игра лишь подчеркивает. Мне приходилось

видеть великого актера, наказанного за свое честолюбие: публика по глупости находила его игру утрированной, вместо того чтобы признать слабость его партнера.

Вообразите, что вы поэт; вы ставите пьесу, вы свободны выбирать либо актеров, обладающих глубоким суждением и холодной головой, либо актеров с повышенной чувствительностью. Но прежде чем вы что-либо решили, позвольте задать вам один вопрос: в каком возрасте становятся великим актером? Тогда ли, когда человек полон огня, когда кровь кипит в жилах, когда от легчайшего толчка все существо приходит в бурное волнение и ум воспламеняется от малейшей искры? Мне кажется, что нет. Тот, кого природа отметила печатью актера, достигает превосходства в своем искусстве лишь после того, как приобретен многолетний опыт, когда жар страстей остыл, голова спокойна и душа ясна. Лучшее вино, пока не перебродит, кисло и терпко; лишь долго пробыв в бочке, становится оно благородным. Цицерон, Сенека и Плутарх являют собой три возраста человека-творца: Цицерон — часто лишь польхание соломы, веселящее мой взгляд, Сенека — горение лозы, которое слепит глаза; когда же я ворошу пепел старого Плутарха, то нахожу в нем раскаленные угли, и они ласково согревают меня.

Барону было за шестьдесят, когда он играл графа Эссекса, Ксифареса, Британника, и играл хорошо. Госсен пятидесяти лет восхищала всех в «Оракуле» и «Воспитанице».

В т о р о й . Да, но внешность ее совсем не подходила к этим ролям.

П е р в ы й . Правда, и это, может быть, одно из непреодолимых препятствий к созданию превосходного спектакля. Нужно выступать на подмостках долгие годы, а роль иногда требует расцвета юности. Если и нашлась актриса, в семнадцать лет игравшая Мониуму, Дидону, Пульхерию, Гермioniу, так то было чудо, и больше нам его не увидеть. А старый актер смешон лишь тогда, когда силы его совсем покинули или когда все совершенство его игры не может уже скрыть противоречия между его старостью и ролью. В театре — как в обществе, женщину попрекают любовными похождениями лишь в том случае, если ей не хватает ни талантов, ни других достоинств, способных прикрыть порок.

В наше время Клерон и Моле, дебютируй, играли почти как автоматы, впоследствии они показали себя истинными актерами. Как это произошло? Неужели с годами появилась у них душа, чувствительность, «нутро»? Недавно, после десятилетнего перерыва, Клерон задумала вновь появиться на сцене; она играла посредственно; что ж, не утратила ли она душу, чувствительность и «нутро»? Нисколько; но свои роли она позабыла. Будущее это покажет.

В т о р о й . Как, вы думаете, она вернется на сцену?

П е р в ы й . Иначе она погибнет от скуки; ибо что, по-вашему, может заменить рукоплескания публики и великие страсти? Если б этот актер или эта актриса так глубоко переживали свою роль, как это полагают, возможно ли было, чтобы один поглядывал на ложи, другая улыбалась кому-то за кулисы и чуть ли не все переговаривались с партером; и нужно ли было бы в артистическом фойе прерывать безудержный хохот третьего актера, напоминая ему, что пора идти заколоть себя кинжалом.

Меня разбирает желание набросать вам одну сцену, исполненную неким актером и его женой, которые ненавидели друг друга, — сцену нежных и страстных любовников; сцену, разыгранную публично на подмостках так, как я вам сейчас изображу, а может быть, немного лучше; сцену, в которой актеры, казалось, были созданы для своих ролей; сцену, в которой они вызывали несмолкаемые аплодисменты партера и лож; сцену, которую наши рукоплескания и крики восторга прерывали десятки раз, — третью сцену четвертого акта «Любовной досады» Мольера, их триумф.

В т о р о й . Если бы мне довелось услышать одновременно две такие сцены, я думаю, ноги моей больше не было бы в театре.

П е р в ы й . А если вы утверждаете, что эти актер и актриса испытывали какое-то чувство, то скажите — когда же: в сцене любовников, в сцене супругов или в той и в другой? Вам казалось, что эти чувствительные существа целиком захвачены возвышенной сценой, а в действительности они были увлечены низменной сценой, неслышной вам, и вы восклицали: «Да, несомненно, эта женщина — очаровательная актриса, — никто не умеет так слушать, как она, а играет она так тонко, умно и грациозно, с таким интересом и незаурядным чувством...» А я от души смеялся над вашими восклицаниями...

В т о р о й . Это способно внушить мне отвращение к театру.

П е р в ы й . Но почему же? Если бы актеры не способны были на такие проделки, тогда бы и не стоило ходить туда...

В тысяче случаев против одного чувствительность бывает так же вредна в обществе, как и на сцене... Говорят, что любовь, лишая разума тех, у кого он был, отдает его тем, у кого его нет, — иначе говоря, одних она делает чувствительными и глупыми, других — хладнокровными и предприимчивыми. Чувствительный человек подчиняется побуждениям своей природы и с точностью передает лишь голос своего сердца; когда он умеряет или усиливает этот голос, он перестает быть самим собой, он — актер, играющий роль.

Великий актер наблюдает явления, чувствительный человек служит образцом для актера; последний обдумывает этот образец и, поразмыслив, находит, что нужно прибавить, что от-

бросить для большего эффекта. А потом проверяет свои рассуждения на деле.

На первом представлении «Инее де Кастро», при появлении детей, в партере начали смеяться; Дюкло, игравшая Инее, негодуя, крикнула партеру: «Смейся, глупый партер, в прекраснейшем месте пьесы!» Публика услышала ее, сдержалась, актриса продолжала роль, и полились слезы и у нее, и у зрителей. Как! Да разве переходят и возвращаются так легко от одного глубокого чувства к другому, от скорби к негодованию, от негодования к скорби? Не понимаю этого. Но я прекрасно понимаю, что негодование Дюкло было подлинным, а скорбь притворна.

В т о р о й . И все же в ней была бы естественная правдивость.

П е р в ы й . Как есть она в статуе скульптора, точно передавшего скверную натуру. Все восхищаются этой правдивостью; но произведение находят жалким и презренным. Больше того: верным средством для того, чтобы играть мелко и ничтожно, будет попытка играть свой собственный характер. Вы — тартюф, скупец, мизантроп, вы сыграете их хорошо, но это ничуть не будет похоже на созданное поэтом, потому что он-то создал Тартюфа, Скупого, Мизантропа.

В т о р о й . Но какая же разница между тартюфом и Тартюфом?

П е р в ы й . Чиновник Бийяр — тартюф, аббат Гризель — тартюф, но ни один из них не Тартюф. Финансист Туанар был скупцом, но не был Скупым. Скупой и Тартюф были созданы по образцу туанаров и гризелей всего мира, это их наиболее общие и примечательные черты, но отнюдь не точный портрет кого-нибудь из них, а поэтому никто себя в нем не узнает.

Комедия интриги и даже комедия характеров всегда прибегают к преувеличению. Светская шутка — лишь легкая пена, на сцене она испаряется, шутка театральная — разящее оружие, которое может кое-кого поранить в обществе. Вымышленное существо не щадят так, как живых людей.

Сатира пишется на тартюфа, комедия же — о Тартюфе. Сатира преследует носителя порока, комедия — самый порок. Если бы существовала лишь одна или две смешных жеманницы, — о них можно было бы написать сатиру, но никак не комедию.

Отправьтесь к Лагрене, попросите его изобразить Живопись, и он возмнит, что удовлетворил вашу просьбу, если поместит на полотне женщину, стоящую перед мольбертом, с надетой на палец палитрой и с кистью в руке. Попросите его изобразить Философию, и он возмнит, что сделал это, если посадит за секретер растрепанную и задумчивую женщину в пень-

юаре, которая, опершись на локоть, читает или размышляет ночью, при свете лампы. Попросите его изобразить Поэзию, и он напишет ту же женщину, но голову ее увенчает лаврами, а в руки вложит свиток. Музыка — снова та же женщина, только с лирой вместо свитка. Попросите его изобразить Красоту, попросите об этом даже более искусного художника, и, либо я сильно ошибаюсь, либо он будет уверен, что вы ждете от его искусства лишь изображения красивой женщины.

И ваш актер, и этот художник впадают в одну и ту же ошибку, и я сказал бы им: «Ваша картина, ваша игра — лишь портреты отдельных лиц, и стоят они гораздо ниже общей идеи, начертанной поэтом, и идеального образа, копии которого я ожидал. Ваша соседка хороша, очень хороша, согласен, но это — не Красота. Ваше произведение так же далеко от вашей природы, как натура эта — от идеала».

Второй. Но не химера ли этот идеальный образ?

Первый. Нет.

Второй. Но раз он идеален — он не существует. Однако в представлении нет ничего, что не было бы дано в ощущении.

Первый. Правда. Но возьмем искусство в его зародыше, например скульптуру. Она создала копию первого попавшегося образца. Потом она установила, что есть более совершенные образцы, и отдала предпочтение им. Она исправила их грубые недостатки, потом недостатки менее грубые, пока, путем долгих трудов, не достигла образа, которого уже не было в природе.

Второй. Но почему?

Первый. Потому что невозможно, чтобы такая сложная машина, как живое тело, развивалась вполне правильно. Отправьтесь в праздничный день в Тюильри или на Елисейские Поля, осмотрите всех женщин, гуляющих по аллеям, — вы не найдете ни одной, у которой оба уголка рта были бы совершенно одинаковы. Тицианова Даная — портрет, Амур, изображенный у ее ложа, — идеал. В картине Рафаэля, которая перешла к Екатерине II из галереи господина де Тьера, святой Иосиф — обыкновенный грубоватый человек, Богоматерь — просто красивая женщина; младенец Иисус — идеал...

Второй. Послушать вас, так великий актер — это все или ничто.

Первый. Возможно, именно потому, что он — ничто, он отлично может быть всем; его собственный облик никогда не противоречит чужим обликам, которые он должен принимать...

Бывает ли искусственная чувствительность? Но ведь не во всех же ролях нужна чувствительность, будь она выработанная или врожденная. Какое же качество, приобретенное или при-

родное, помогает великому актеру создавать Скупого, Игрока, Лъстеца, Ворчуна, Лекаря поневоле, — наименее чувствительное и самое безнравственное существо, изображенное когда-либо в поэзии, — Мещанина во дворянстве, Мнимого больного и Мнимого рогоносца, Нерона, Митридата, Атрея, Фоку, Сертория и другие трагические и комические характеры, духу которых чувствительность прямо противоположна? Способность изучать и воспроизводить любой характер. Поверьте, не нужно искать множество причин, если одной из них достаточно для объяснения.

Иногда поэт чувствует сильнее, чем актер, иногда — и, может быть, чаще — замысел актера бывает сильнее; как верно восклицание Вольтера, увидевшего Клерон в одной из своих пьес: «Неужели это сделал я?» Разве Клерон понимала больше Вольтера? По крайней мере в тот момент, когда актриса играла, ее идеальный образ был гораздо выше идеального образа, который виделся автору, когда писал он свое произведение, но этот идеальный образ не был ею самой. Какой же талант был у нее? Талант создавать силой своего воображения возвышенное видение и гениально его копировать. Она подражала движениям, действиям, жестам, всем проявлениям существа, стоящего гораздо выше нее...

Назвать чувствительностью эту способность изображать все характеры, даже характеры свирепые, значило бы злоупотреблять словами. Если следовать единственному смыслу, принятому по сей день для этого слова, то чувствительность, как мне кажется, есть свойство, сопутствующее слабости всех органов, связанное с подвижностью диафрагмы, живостью воображения, изнеженностью нервов, — свойство, которое делает человека склонным трепетать, сочувствовать, восхищаться, пугаться, волноваться, рыдать, лишаться чувств, спешить на помощь, бежать, кричать, терять разум, преувеличивать, презирать, пренебрегать, не иметь точных представлений об истине, добре, красоте, быть несправедливым и безрассудным. Умножьте количество чувствительных душ, и в той же пропорции вы умножите всякого рода добрые и злые поступки, преувеличенные хулы и восхваления...

У древних, мне кажется, было другое представление о трагедии, чем у нас, а древние эти были греками, были афинянами, народом весьма утонченным, оставившим нам во всех жанрах такие образцы, до которых ни одна нация еще не поднялась. Эсхил, Софокл, Еврипид работали годами не затем, чтобы породить легкие впечатления, рассеивающиеся за веселым ужином, — они хотели глубоко трогать зрителя судьбой несчастных, они хотели не только развлекать своих сограждан, но и исправлять их. Заблуждались ли они? Были они правы? Для этого выпускали они на

сцену Эвменид, бегущих по следу матереубийцы, влекомых запахом крови, поразившим их обоняние. Они были слишком умны, чтоб рукоплескать той мешанине, тому шутовству с кинжалами, которые приличны лишь детям. Трагедия, на мой взгляд, лишь прекрасная страница истории, разделенная на части известным количеством пауз...

Я призываю тебя в свидетели, английский Росций, знаменитый Гаррик, тебя, кого все существующие народы единодушно признали первым актером: воздай честь истине! Не говорил ли ты мне, что, как бы сильно ты ни чувствовал, твоя игра будет слаба, если, независимо от страсти или характера, тобой изображаемых, ты не сумел возвыситься мыслью до величия гомеровского видения, воплотить которое ты стремился? Когда же я возразил, сказав, что, следовательно, ты играешь не самого себя, то каков был твой ответ? Не признался ли ты мне, что решительно остерегаешься этого и бываешь так изумителен на сцене лишь потому, что постоянно показываешь в спектакле созданное воображением существо, которое не является тобой?

В т о р о й . Душа великого актера состоит из того тонкого вещества, которым наш философ заполнял пространство, оно ни холодно, ни горячо, ни тяжело, ни легко, оно не стремится к определенной форме и, воспринимая любую из них, не сохраняет ни одной.

П е р в ы й . Великий актер — это ни фортепиано, ни арфа, ни клавесин, ни скрипка, ни виолончель; у него нет собственного тембра, но он принимает тембр и тон, нужный для его партии, и умеет применяться ко всем партиям. Я высоко ставлю талант великого актера: такой человек встречается редко; так же редко, а может быть, еще реже, чем великий поэт.

Тот, кто в обществе выставляет себя напоказ и обладает злосчастливым талантом нравиться всем, не представляет собой ничего, не имеет ничего, принадлежащего ему самому, что бы его отличало, что бы увлекало одних и приедалось другим. Он говорит всегда, и всегда хорошо; это льстец по профессии, великий царедворец, великий актер.

В т о р о й . Великий царедворец, привыкший, с тех пор как он начал дышать, к роли превосходного паяца, принимает любую позу по воле хозяина, дергающего его за веревочку.

П е р в ы й . Великий актер — тот же превосходный паяц, которого автор дергает за веревочку и в каждой строке указывает истинную позу, какую тот должен принять.

В т о р о й . Итак, царедворец и актер, которые способны принимать одну-единственную позу, как бы прекрасна, как интересна она ни была, — лишь жалкие паяцы?

Первый. В мои намерения не входит клеветать на профессию, которую я люблю и уважаю; я говорю о профессии актера. Я был бы в отчаянии, если бы мои замечания, будучи неверно истолкованы, навлекли тень презрения на людей редкого таланта, людей действительно полезных, бичующих все смешное и порочное, на красноречивейших проповедников нравственности и добродетели, на розгу, которой гений наказывает злых и безумных. Но взгляните вокруг, и вы увидите, что у людей, которые постоянно веселы, нет ни крупных достоинств, ни крупных недостатков; что обычно профессиональными шутниками бывают люди пустые, без твердых убеждений, и что те, кто, подобно некоторым лицам, встречающимся в нашем обществе, лишены всякого характера, — превосходно играют любой.

Разве у актера нет отца, матери, жены, детей, братьев, сестер, знакомых, друзей, любовницы? Если б он был одарен той утонченной чувствительностью, которую считают основным свойством, присущим его званию, то, преследуемый, подобно нам, и настагаемый бесконечными невзгодами, иссушающими, а подчас раздирающими нашу душу, сколько дней он смог бы уделить нашему развлечению? Очень немного. Тщетно отдавал бы свои приказания директор придворного театра, актер нередко имел бы случай ему ответить: «Монсеньор, сегодня я не могу смеяться» или: «У меня и без забот Агамемнона есть над чем поплакать». Однако незаметно, чтобы жизненные горести, столь же обычные для них, как и для нас, но более противоречащие свободному выполнению их обязанностей, мешали бы им слишком часто.

В обществе актеры, если только они не шуты, вежливы, язвительны, холодны: они любят роскошь и развлечения, они расточительны и корыстны; их поражают наши смешные черты больше, чем трогают наши несчастья; они довольно безразличны к зрелищу бедствий или к рассказу о трогательном происшествии; они одиноки, бесприютны, находятся в подчинении у сильных мира сего; у них мало нравственных правил, нет друзей, почти ни одной из тех сладостных священных связей, что приобщают нас к невздам и отрадам ближнего, который разделяет их с нами. Не раз я видел, как смеется актер вне сцены, но не припомню, чтобы видел хоть одного плачущим. Да что же они делают с этой чувствительностью, на которую притязают сами и которую мы им приписываем? Оставляют ее на подмостках, когда уходят, с тем чтобы, вернувшись туда, снова завладеть ею?

Что заставляет их надевать котурны или деревянные башмаки? Недостаток образования, нищета и распущенность. Театр — это прибежище, но отнюдь не выбор по склонности. Никогда не становятся актером из стремления к добродетели, из желания

быть полезным обществу, служить своей стране или семье, ни по одному из тех нравственных побуждений, что могли бы привлечь честный ум, горячее сердце, чувствительную душу к такой прекрасной профессии...

Говорят, будто актеры лишены характера, потому что, играя все характеры, они утратили свой собственный, данный им природой, что они становятся лживыми, подобно тому как врач, хирург и мясник становятся черствыми. Я думаю, что причину приняли за следствие и что они способны играть любой характер именно потому, что сами вовсе лишены его.

В т о р о й . Не ремесло палача делает его жестоким, а становится палачом тот, кто жесток.

П е р в ы й . Я хорошо изучил этих людей. Я не вижу в них ничего, что отличало бы их от остальных граждан, разве лишь тщеславие, которое можно бы назвать наглостью, и зависть, возбуждающую волнения и ненависть в их среде. Быть может, нет ни одного объединения, где бы общие интересы всех и интересы публики так очевидно и упорно приносились в жертву ничтожным и мелким притязаниям. Их зависть еще отвратительнее, чем зависть писателей; это сильно сказано, но это правда. Поэт легче простит поэту успех его пьесы, чем актриса простит актрисе рукоплескания, которые привлекут к ней какого-нибудь знаменитого или богатого развратника. На сцене они вам кажутся великими, потому что у них есть душа, говорите вы; в обществе они мне кажутся мелкими и низкими, потому что у них ее нет... Но для того чтобы судить о самой глубине их сердца, должен ли я обращаться к заимствованным речам, хотя бы и превосходно произнесенным, или же к их действительным поступкам и образу жизни?

В т о р о й . Но некогда Мольер, Кино, Монмений, а теперь Бризар и Кайо — желанный гость и у великих, и у малых, которому вы безбоязненно доверите и вашу тайну, и кошелек, который оградит честь вашей жены и невинность дочери скорей, чем любой придворный вельможа или всеми уважаемый священнослужитель...

П е р в ы й . Похвала не преувеличена: меня огорчает то, что не много можно назвать актеров, которые ее заслуживали или заслуживают. Меня огорчает, что среди людей, по самому своему званию обладающих тем достоинством, которое является драгоценным и плодоносным источником многих других, актер — порядочный человек и актриса — честная женщина — такое редкое явление.

Сделаем отсюда вывод, что у них нет на то особых привилегий и что чувствительность, которая должна бы руководить ими в обществе так же, как на сцене, будь они одарены ею, не яв-

ляется ни основой их характера, ни причиной их успехов; что она присуща им не больше и не меньше, чем людям любого другого общественного положения, и что если мы видим так мало великих актеров, то это происходит оттого, что родители отнюдь не прочат своих детей на сцену; оттого, что к ней не готовятся обучением, начатым смолоду; оттого, что у нас актерская труппа не является корпорацией, образованной, подобно другим объединениям, из представителей всех слоев общества, идущих на сцену, как идут на военную службу, на судебные или церковные должности, по выбору или по призванию, с согласия своих естественных опекунов, хотя именно так оно и должно быть у народа, воздающего должные почести и награды тем, чье назначение говорить перед людьми, собравшимися, дабы поучаться, развлекаться и исправляться.

Второй. Унизительное положение нынешних актеров есть, как мне кажется, несчастное наследие, оставленное им актерами прежних времен.

Первый. Пожалуй.

Второй. Если бы театр нарождался теперь, когда сложились более правильные представления, может быть... Но вы не слушаете меня. О чем вы задумались?

Первый. Я продолжаю мою первую мысль и думаю о том влиянии, какое оказал бы театр на вкус и нравы, если бы актеры были достойными людьми, а их профессия почиталась. Где тот автор, который осмелился бы предложить добропорядочным мужчинам произносить публично грубые или плоские речи, а женщинам, почти столь же добродетельным, как наши жены, — бесстыдно выкладывать перед толпой слушателей слова, от которых они покраснели бы, услышав их у себя дома? Вскоре наши драматические поэты достигли бы чистоты, тонкости и изящества, от которых они еще дальше, чем сами предполагают. Неужели вы сомневаетесь в том, что это отозвалось бы и на национальном духе?

Второй. Можно бы возразить вам, что именно те пьесы, как древние, так и современные, которые ваши достойные актеры исключили бы из своего репертуара, мы играем в обществе на любительских спектаклях.

Первый. Вольно же нашим гражданам опускаться до положения презренных комедиантов! Разве от этого станет менее желательно, менее полезно, чтобы наши актеры возвысились до положения достойнейших граждан?

Второй. Превращение не из легких.

Первый. Когда я ставил «Отца семейства», один полицейский чиновник уговаривал меня продолжать писать в этом жанре.

В т о р о й . Почему же вы этого не сделали?

П е р в ы й . Потому что, не достигнув ожидаемого успеха и не надеясь создать что-нибудь лучшее, я отвернулся от поприща, для которого считаю себя недостаточно талантливым.

В т о р о й . Но почему же пьеса эта, которая собирает теперь полный зрительный зал еще до половины пятого, пьеса, которую актеры объявляют всякий раз, когда нуждаются в лишней тысяче экю, была так холодно принята вначале?

П е р в ы й . Кое-кто говорил, что нравы наши были слишком далеки от природы, чтоб воспринять жанр столь безыскусственный; слишком развращены, чтобы оценить жанр столь добродетельный.

В т о р о й . Это не лишено правдоподобия.

П е р в ы й . Но опыт доказал, что это неверно, ибо не стали же мы лучше. Кроме того, истинное и нравственное имеют над нами такую власть, что, если произведение поэта отмечено такими чертами и сам он талантлив, успех ему всегда обеспечен. Когда в жизни все лживо, тогда особенно начинают любить истину, когда все растленно, тогда особенно спектакль должен быть чистым. Гражданин оставляет все свои пороки у входа в Комеди, с тем чтобы обрести их снова, лишь выйдя оттуда. В театре он справедлив, беспристрастен, хороший отец, хороший друг, сторонник добродетели, и мне часто приходилось видеть рядом с собой злодеев, искренне возмущавшихся поступком, который не преминули бы совершить сами, попади они в условия, созданные автором для героя, столь мерзкого им. Вначале я не имел успеха, потому что жанр моей пьесы был чужд зрителям и актерам, потому что сложилось предубеждение, существующее и сейчас, против так называемой слезливой комедии; потому что у меня были тучи врагов при дворе, в городе, среди чиновников, среди духовенства, среди литераторов.

В т о р о й . Чем же вызвали вы такую ненависть?

П е р в ы й . Право, не знаю, ибо я никогда не писал сатиры ни против великих, ни против малых и никому не становился поперек пути к богатству и почестям. Правда, я принадлежу к числу тех, кого называют философами, кого считали в то время опасными гражданами, на кого министерство спустило двух-трех мерзавцев, лишенных чести, образования и, что хуже всего, таланта. Но оставим это.

В т о р о й . Не говоря уже о том, что философы эти сделали более трудной задачу поэтов и вообще литераторов. Раньше, чтобы прославиться, достаточно было состряпать мадригал или грязный стишок.

П е р в ы й . Возможно. Молодой повеса, вместо того чтоб усидчиво работать в мастерской живописца, скульптора, ху-

дожника, который его принял к себе, растратил зря свои лучшие годы и в двадцать лет остался без средств и без таланта. Кем прикажете ему быть? Солдатом или актером! И вот он нанимается в бродячую труппу. Он странствует, пока не почувствует себя в силах дебютировать в столице. Какая-нибудь несчастная погибает в гряди разврата; устав от гнуснейшего занятия, от жизни презренной распутницы, она разучит несколько ролей и отправится к Клерон, как древняя рабыня к эдилу или претору. Та возьмет ее за руку, заставит сделать пируэт, коснется ее своей палочкой и скажет: «Иди, вызывай смех или слезы у зевак».

Актеры отлучены от церкви. Та же публика, которая без них не может обойтись, презирает их. Это рабы, над которыми вечно занесена плеть другого раба. Не думаете ли вы, что печать такого унижения может пройти безнаказанно, а отягченная позором душа будет достаточно тверда, чтобы удержаться на высоте Корнеля?

С авторами они так же деспотичны, как общество с ними, и я не знаю, кто подлее — наглый актер или автор, который терпит его наглость...

И что нам до того, чувствует актер или не чувствует, раз мы все равно этого не знаем. Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа.

В т о р о й . А величайший драматический поэт — тот, кто как можно меньше оставляет воображению великого актера.

П е р в ы й . Я только что хотел это сказать. Знаете ли, что делает актер, когда, вследствие долгой привычки к сцене, он и в обществе сохраняет театральную напыщенность и выступает как Брут, Цинна, Митридат или Корнелия, Меропа, Помпея? Он отделяет свою душу, великую или мелкую, которую точно отмерила ему природа, внешними признаками чужой ему, непомерно гигантской души; вот почему это смешно.

В т о р о й . Невольно или со злым умыслом, но вы создали жестокую сатиру на актеров и авторов!

П е р в ы й . Как так?

В т о р о й . Я думаю, каждому дозволено обладать сильной, большой душой, я думаю, дозволена и соответствующая этой душе осанка, речь и поступки, и думаю, что образ истинного величия никогда не может быть смешон.

П е р в ы й . Что ж из того?

В т о р о й . А, предатель! Вы не смеете сказать это, и я за вас должен принять на себя всеобщее негодование. Да то, что истинной трагедии пока еще нет и что древние, несмотря на все их недостатки, были к ней, может быть, ближе, чем мы.

Первый. Да, это верно... А наш десятисложный стих слишком пуст и легковесен. Как бы то ни было, советую вам отправляться на представление какой-нибудь римской пьесы Корнелия лишь после чтения писем Цицерона к Аттику. Какими напыщенными кажутся мне наши драматурги! Как отвратительна мне их декламация...

Если бы какой-нибудь талантливый автор осмелился однажды наделить свои персонажи простотой античного героизма, искусство актера встретило бы трудности другого рода, ибо декламация тогда уже не была бы своеобразным пением...

Допустим невозможное, — актриса обладает той степенью чувствительности, какую может изобразить доведенное до совершенства искусство; но театр требует подражания стольким характерам и даже в одной только главной роли есть положения настолько противоречивые, что эта редкостная плакальщица, неспособная сыграть две различные роли, могла бы отличаться лишь в нескольких местах своей единственной роли; трудно вообразить более неровную, ограниченную и неспособную актрису. А попытается она отдаться вдохновению, все равно эта преобладающая в ней чувствительность вернет ее к посредственности. Она напомнит не мощного коня, несущегося вскачь, а скорей жалкую клячу, закусившую удила. Порыв энергии, мимолетный, внезапный, лишенный постепенных переходов, подготовки, цельности, показался бы вам припадком безумия.

Быть чувствительным — это одно, а чувствовать — другое. Первое принадлежит душе, второе — рассудку. Можно чувствовать сильно — и не уметь передать это. Можно хорошо передать чувство, когда бываешь один, или в обществе, или в семейном кругу, когда читаешь или играешь для нескольких слушателей, — и не создать ничего значительного на сцене. Можно на сцене, с помощью так называемой чувствительности, души, теплоты, произнести хорошо одну-две тирады и провалить остальное; но охватить весь объем большой роли, расположить правильно свет и тени, сильное и слабое, играть одинаково удачно в местах спокойных и бурных, быть разнообразным в деталях, гармоничным и единым в целом, выработать строгую систему декламации, способную сгладить даже срывы поэта, — возможно лишь при холодном разуме, глубине суждения, тонком вкусе, упорной работе, долгом опыте и необычайно цепкой памяти...

Говорят, оратор всего значительнее, когда он воспламенен, когда он негодует. Я отрицаю это. Он сильнее, когда только изображает гнев. Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, а когда хорошо играют неистовство. В трибуналах, на собраниях, повсюду, где хотят властвовать

над умами, притворно изображают то гнев, то страх, то жалость, чтобы заразить слушателей различными чувствами. То, чего не может сделать подлинная страсть, выполнит страсть, хорошо разыгранная. Не говорят ли в обществе, что такой-то человек — прекрасный актер? Но под этим не разумеют, что он чувствует, а, наоборот, что он превосходно притворяется, хотя и не чувствует ничего: вот роль — потруднее роли актера, ибо этому человеку нужно еще самому придумывать речи и выполнять два назначения — автора и актера.

*В кн.: Дидро Дени.
Эстетика и литературная критика.
М., 1980. С. 538–588.*

Кант И.

Кант Иммануил (1724–1804) – родоначальник немецкой классической философии.

Искусство Кант рассматривал как «видимость, которой дух играет» и через которую раскрывается истина, доставляя наслаждение. Суждение вкуса, считал он, есть свободная игра познавательных способностей. Высшая цель искусства – изображать идеалы, в основе которых должна быть какая-нибудь идея разума, и самая главная из них – идея нравственного добра. Как всякая идея разума, она не может быть изображена ни с помощью примера, ни с помощью схемы. Она может быть лишь символизирована.

I.7

Критика способности суждения

Суждение вкуса есть эстетическое суждение

Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, в связи с рассудком). Суждение вкуса поэтому не есть познавательное суждение; стало быть, оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым подразумевается то суждение, определяющее основание которого может быть *только субъективным*. Но всякое отношение представлений, даже отношение ощущений, может быть объективным (и тогда оно означает реальное в эмпирическом представлении), только не отношение к чувству удовольствия или неудовольствия, посредством которого в объекте ничего не обозначается, но в котором субъект сам чувствует, какое воздействие оказывает на него представление.

Охватить своей познавательной способностью правильное, целесообразное здание (все равно – ясным или смутным способом представления) – это нечто совершенно другое, чем сознать это представление ощущением удовлетворения. Здесь представление целиком соотносится с субъектом, и притом с его жизненным чувством, которое называется чувством удовольствия или неудовольствия; это чувство утверждает совершенно особую

способность различения и суждения, которая ничем не содействует познанию, а только сопоставляет данное в субъекте представление со всей способностью представлений, которую душа сознает, чувствуя свое состояние. Данные представления в суждении могут быть эмпирическими (стало быть, эстетическими); но суждение, которое строят посредством их, есть логическое суждение, если только эти представления в суждении будут соотнесены с объектом. Если же, наоборот, данные представления были бы вполне рациональными, но в суждении соотносились бы исключительно с субъектом (с его чувством), они всегда были бы эстетическими. <...>

Об искусстве вообще

Искусство отличается от *природы*, как делание от деятельности или действия вообще, а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение от действия.

Искусством по праву следовало бы называть только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум. В самом деле, хотя продукт пчел (правильно устроенные соты) иногда угодно называть произведением искусства, все же это делается по аналогии с ним; стоит только подумать о том, что в своей работе они не исходят из соображений разума, как тотчас же скажут, что это есть продукт их природы (инстинкта), и как искусство он приписывается только их творцу.

Если при обследовании торфяного болота, как это иногда бывает, находят кусок обработанного дерева, то говорят, что это продукт не природы, а искусства; производящая причина его мыслила себе цель, и этой цели кусок дерева обязан своей формой. И вообще видят искусство во всем, что создано, так, что в его причине представление о нем должно предшествовать его действительности (даже у пчел), без того, однако, чтобы действие обязательно *имелось в виду* этой причиной; но если что-нибудь просто называют произведением искусства, чтобы отличить его от действия природы, то под этим всегда понимают произведение человека.

Искусство как мастерство человека отличают также от *науки* (*умение от знания*), как практическую способность — от теоретической, как технику — от теории (как землемерное искусство — от геометрии). Но тогда как раз нельзя назвать искусством то, что *можешь*, если только *знаешь*, что должно быть сделано, и, следовательно, тебе в достаточной мере известно желаемое действие. К искусству относится только то, даже совершеннейшее знание чего не дает сразу умения сделать его. <...>

Искусство отличается и от ремесла; первое называется *свободным*, а второе можно также назвать *искусством* для *заработка*. На первое смотрят так, как если бы оно могло оказаться (удаться) целесообразным только как игра, т. е. как занятие, которое приятно само по себе; на второе смотрят как на работу, т. е. как на занятие, которое само по себе неприятно (обременительно) и привлекает только своим результатом (например, заработной), стало быть, можно принудить к такому занятию. Надо ли в цеховой табели о рангах считать часовщика художником, а кузнеца — ремесленником, — это требует другой точки зрения при оценке, чем та, на которой мы стоим здесь, а именно соразмерности талантов, которые должны лежать в основе того или другого из этих занятий. Я не буду здесь говорить о том, можно ли в числе так называемых семи свободных искусств указать на такие, которые следовало бы причислить к наукам, а также на такие, которые надо сравнить с ремеслами. Но не будет лишним отметить, что во всех свободных искусствах все же требуется нечто принудительное, или, как говорят, некоторый *механизм*, без чего *дух*, который в искусстве должен быть *свободным* и единственно который оживляет производство, был бы лишен тела и совершенно улетучился бы (как, например, в поэзии правильность и богатство языка, а также просодия и стихотворный размер); дело в том, что некоторые новейшие воспитатели полагают, что они лучше всего будут содействовать свободному искусству, если избавят его от всякого принуждения и из труда превратят его просто в игру: <...>

Об изящном искусстве

Нет науки о прекрасном, есть лишь критика [прекрасного], нет изящной науки, есть лишь изящные искусства. В самом деле, что касается первой, то в ней научно, т.е. посредством доказательств, должно было бы быть выяснено, следует ли что-либо считать прекрасным или нет; таким образом, суждение о красоте, если бы оно относилось к науке, не было бы суждением вкуса. Что касается второй, то наука, которая, как таковая, должна была бы быть прекрасной, есть нелепость. В самом деле, если бы в ней как науке опрашивали о доводах и доказательствах, то пришлось бы отделяться изысканными изречениями. Поводом для обычного выражения *изящные науки* послужило, без сомнения, только то, что, как это было совершенно правильно замечено, изящным искусствам для их полного совершенства требуется много знаний, как, например, знание древних языков, знакомство со множеством книг, авторы которых считаются классиками, знание истории, знание древности и т.д.; потому эти исторические науки, поскольку они составляют необходимую подготовку и основу для изящных

искусств, а отчасти поскольку они включают в себя само знание произведений изящных искусств (красноречия и поэзии), из-за смешения слов называют изящными науками.

Если искусство — в соответствии с *познанием* некоторого возможного предмета — осуществляет действия, необходимые только для того, чтобы сделать его действительным, то это *механическое* искусство; если же непосредственной целью оно имеет чувство удовольствия, оно называется *эстетическим* искусством. Последнее есть или *приятное, или изящное* искусство. В первом случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как *ощущениям*, во втором случае — чтобы оно сопутствовало им как *видам познания*.

Приятные искусства — это те, которые предназначены только для наслаждения; таково все то привлекательное, что может доставлять обществу развлечение за столом, например, занимательные рассказы, умение вызвать в обществе откровенный и оживленный разговор, шуткой и смехом настраивать на веселый лад, тогда, как говорится, можно молоть всякий вздор и никто не должен отвечать за свои слова, так как все рассчитано только на мимолетную беседу и никто не считает это серьезным предметом для размышлений или повторений. (Сюда же относится и то, как сервирован стол для приема пищи, или даже застольная музыка на больших пирах: забавная вещь, которая только как приятный шум должна поддерживать веселое настроение и возбуждать непринужденный разговор между соседями, при этом никто не обращает никакого внимания на композицию.) Сюда относятся, далее, все игры, единственный интерес которых — незаметно провести время.

Изящные же искусства — это способ представления, который сам по себе целесообразен и хотя и без цели, но все же содействует культуре способностей души для общения между людьми.

Уже само понятие всеобщей сообщаемости удовольствия предполагает, что удовольствие должно быть не удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения, а удовольствием рефлексии; и потому эстетическое искусство как изящное искусство есть такое, которое имеет своим мерилом рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение.

Изящное искусство есть искусство, если оно кажется также и природой

При виде произведения изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как

если бы оно было продуктом одной только природы. На этом чувстве свободы в игре наших познавательных способностей — а эта игра должна в то же время быть целесообразной — зиждется то удовольствие, единственно которое и обладает всеобщей сообщаемостью, не основываясь, однако, на понятиях. Природа прекрасна, если она в то же время походит на искусство; а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы знаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой.

В самом деле, мы можем вообще сказать, все равно, будет ли это касаться красоты в природе или в искусстве: *прекрасно то, что нравится уже просто при суждении* (а не в чувственном ощущении и не через понятие). А искусство имеет всегда определенное намерение что-то создать. Но если бы это было только ощущением (чем-то субъективным), которому должно сопутствовать удовольствие, то это произведение при суждении нравилось бы только посредством чувственного восприятия. Если бы намерение было направлено на создание определенного объекта, то при осуществлении намерения искусством объект нравился бы только через понятия. Но и в том и в другом случае искусство нравилось бы *не просто при суждении*, т.е. не как изящное, а как искусство механическое.

Следовательно, целесообразность в произведении изящного искусства, хотя и преднамеренна, тем не менее не должна казаться преднамеренной, т.е. на изящное искусство надо *смотреть*, как на природу, хотя и сознают, что оно искусство. Но произведение искусства кажется природой потому, что оно *точно* соответствует правилам, согласно которым это произведение только и может стать тем, чем оно должно быть, — однако без педантизма и чтобы не проглядывала школьная выучка, т.е. чтобы незаметно было и следа того, что правило неотступно стояло перед глазами художника и налагало оковы на его душевные силы.

В кн.: Кант И. Критика способности суждения. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 203–204, 318–322.

Лессинг Г.Э.

Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781) – немецкий философ-просветитель, драматург, эстетик, теоретик искусства и литературный критик.

Лессинг боролся за создание демократической национальной культуры и оказал большое влияние на развитие эстетической мысли в Германии. В его взглядах получили отражение свойственные его мировоззрению материалистические тенденции. Он выступал за сближение искусства с жизнью, за освобождение их от оков сословно-аристократической нормативности.

Искусство, по Лессингу, есть подражание природе и познание жизни. Обосновывая теорию реалистического искусства, Лессинг использовал учение Аристотеля для борьбы с классицизмом и академизмом, противопоставляя им реалистическое творчество Шекспира.

Лессинг заложил основы немецкой реалистической драматургии и театра, рассматривая последний как трибуну, как «добавление к законам» как важное средство общественного воспитания.

| 8

Лаокоон, или о границах живописи и поэзии

Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что та и другая представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие.

Второй попытался глубже вникнуть во внутренние причины этого удовольствия и пришел к выводу, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, обладает общими правилами, приложимыми к различным вещам: не только к формам, но также к действиям и идеям.

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил и заметил, что одни из них господствуют в большей степени в живописи, другие – в поэзии и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае – живопись поэзии.

Первый из трех был любитель искусства, второй – философ, третий – критик.

Первым двум трудно было сделать неправильное употребление из своего непосредственного чувства или из своих умозаключений. Другое дело – суждения критика. Самое важное здесь состоит в правильном применении эстетических начал к частным случаям, а так как на *одного* проницательного критика приходится пятьдесят просто остроумных, то было бы чудом, если бы эти начала применялись всегда с той предусмотрительностью, какая должна сохранять постоянное равновесие между обоими искусствами.

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали и объясняли правила ее уже твердо установленными и в их время правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тем чувством меры и той точностью, какие удивляют нас и доньше в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. Ибо в том-то и заключалось преимущество древних, что они во всем умели отыскать меру.

Однако мы, новые, полагали во многих случаях, что мы далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими узкие аллеи в проезжие дороги, даже если бы при этом уже существующие более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через лесную чащу.

Блестящая антитеза греческого Вольтера, гласящая, что живопись – немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись, не была, конечно, почерпнута ни из какого учебника. Это была просто остроумная догадка, каких мы много встречаем у Симонида и справедливость которых так поражает, что обыкновенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается.

Однако древние не упускали этого из виду, и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания. <...>

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, рассматривая всякое отклонение

художника и поэта друг от друга при обработке одного и того же сюжета как ошибку того из них, к искусству которого критик менее расположен.

И эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — увлечение аллегориями, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная в сущности, что же поэзия могла и должна была изображать, а вторую — в немую поэзию, забывая подумать о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом письмен. <...>

В заключение считаю нужным отметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что, говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени. <...>

Но искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь — так обыкновенно говорится — всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве.

Допустим для начала бесспорность этих положений, но нет ли и других, не зависящих от них взглядов, согласно которым художник должен держаться известной меры в средствах выражения и никогда не изображать действие в момент наивысшего напряжения?

К подобному выводу, я полагаю, нас приводит то обстоятельство, что материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента.

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения, если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного мимолетного взгляда, а для внимательного и неоднократного обозрения, то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному,

а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким воображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить *и* (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Поэтому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим, но, если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше или спуститься на ступень ниже, без того чтобы Лаокоон не предстал перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставались бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым.

Далее: так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее. Все те явления, которые по существу своему представляются нам неожиданными и быстро исчезающими, которые могут длиться только один миг, такие явления — приятны они или ужасны по своему содержанию — приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный характер, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх. Ламетри, который велел нарисовать и выгравировать себя неподобие Демокрита, смеется, когда смотришь на него только первый раз. Поглядите на него несколько раз подряд — и из философа он превратится в шута, его улыбка станет гримасой. Точно так же обстоит дело и с критиком. Сильная боль, вызывающая крик, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Поэтому, если уж кричит чрезвычайно терпеливый и стойкий человек, он не может кричать безостановочно. И именно эта кажущаяся непрерывность — в случае изображения такого человека в произведении искусства — и превратила бы его крик в выражение женской слабости или детского нетерпения. <...>

Рассматривая все приведенные выше причины, по которым художник, создавая Лаокоона, должен был сохранить известную меру в выражении телесной боли, я нахожу, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями. Поэтому трудно ожидать, чтобы какое-нибудь из рассмотренных положений можно было применить и к поэзии.

Не касаясь здесь вопроса о том, насколько может удалиться поэту изображение телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта

для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что, когда его герой успевает привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если некрасивую, то, по крайней мере, непротивную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение «к светилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного образа, поэт не произвел никакого впечатления.

Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха, и, если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление. Так, если бы в самом деле мужу было неприлично кричать от боли, может ли повредить в нашем мнении эта преходящая невыдержанность тому, кто уже привлек наше расположение другими своими добродетелями? Вергилиев Лаокоон кричит, но этот кричащий Лаокоон — тот самый, которого мы уже знаем и любим как дальновидного патриота и как нежного отца. Крик Лаокоона мы объясняем не характером его, а невыносимыми страданиями. Только это и слышим мы в его крике, и только этим криком мог поэт наглядно изобразить нам его страдания.

Кто же станет из-за этого осуждать поэта? Кто не признает скорее, что если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то также хорошо поступил и поэт, заставив его кричать?

Но Вергилий является здесь только эпиком. Приложимо ли *наше* рассуждение в равной мере и к драматургу? Совсем разное впечатление производят рассказ о чьем-нибудь крике и

самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филотета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее должен он ранить наше зрение и слух: ибо, бесспорно, они жестоко страдали бы, если бы в реальной жизни телесная боль обнаружилась перед нами с такой силой. <...>

У Гомера встречается два вида существ и действий: видимые и невидимые. Этого различия живопись допустить не может: для нее видимо все, и видимо одинаковым образом. <...>

Насколько жизнь превосходит картину, настолько поэт здесь выше живописца. Разгневанный, с луком и колчаном сходит Аполлон с вершины Олимпа.. Я не только вижу, я слышу, как он идет; каждый шаг сопровождается звоном стрел за плечами разгневанного бога. Он выступает, ночи подобный. И вот он садится против кораблей и спускает первую стрелу — страшно звенит серебряный лук — в мулов и собак. Потом он мечет ядовитые стрелы и в самих людей, и повсюду начинают беспрерывно пылать костры с трупами. Невозможно ни на каком другом языке передать музыку, которая слышится в словах поэта. Точно так же нельзя воссоздать ее и по картине, а между тем это лишь одно из самых незначительных преимуществ поэзии перед живописью. Главнейшее же ее преимущество состоит в том, что поэт при помощи целого ряда картин подводит нас к тому, что составляет сюжет одной определенной картины художника.

Я рассуждаю так: если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени, если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии.

Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только опосредованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа — действительные тела или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий.

В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие, и последующие моменты.

Точно так же поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно.

Отсюда вытекает правило о единстве живописных эпитетов и о скупости в описаниях материальных предметов.

Но я бы слишком доверился этой сухой цепи умозаключений, если бы не нашел в самом Гомере полного их оправдания или, вернее, если бы сам Гомер не навел меня на них. Только по ним и можно вполне понять все величие творческой манеры греческого поэта, и только они могут выставить в настоящем свете противоположные приемы многих новейших поэтов, которые вступают в борьбу с живописцами там, где живописцы неизбежно должны остаться победителями.

Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как одной чертой.

*В кн.: Лессинг Г.Э.
Лаокоон, или О границах живописи и поэзии.
М., 1957. С. 65–70, 89–91, 96–99,
168, 186, 189.*

Шеллинг Ф.В.

Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854) – представитель немецкой классической философии.

Искусство, по его мнению, выше философии в силу своей общедоступности и обращенности к целостному человеку. Шеллинг пытался построить систему эстетических понятий с учетом исторического развития искусства. Прекрасное, по Шеллингу, существует как совпадение духовного и материального, идеального и реального. Искусство предстает у Шеллинга той сферой, где преодолевается противоположность теоретического и нравственно-практического начал, достигается «равновесие», гармония бессознательного и сознательного. Искусство запечатлевает сущность вещей, рассматривает природу сквозь призму нравственности. Высокой миссией искусства соответствует философия искусства, которая выступает в эстетической теории Шеллинга «органом» (орудием) философии и ее завершением.

I.9

Об отношении изобразительных искусств к природе

Преимущество искусства состоит в том, что оно дано зримо, и сомнения, возникающие часто в связи с превышающим обычную меру совершенством, устраняются самим произведением; то, что не было бы понято в идее, предстает здесь перед нашим взором в своем воплощении. <...> Основоположение о подражании природе имело высокое значение, если оно учило искусство уподобляться этой творческой силе... Теперь это основоположение стало более определенным, однако тем самым утверждается, что в природе совершенное перемешано с несовершенным, прекрасное – с тем, что лишено красоты. Как же отличить одно от другого тому, кто должен лишь покорно подражать природе? Подражателям вообще свойственно с большей легкостью усваивать недостатки истонного образа, чем его достоинства, потому что они проще для усвоения и признаки их заметнее. И действительно, мы видим, что при таком подражании природе безобразное воспроизводится чаще и даже с большей любовью, чем прекрасное. Если видеть в вещах не их сущность, а пустую, абстрагированную форму, то они ничего не говорят на-

шему внутреннему чувству; для того чтобы они ответили нам, к ним должна взывать наша душа, наш дух. Что же такое совершенство каждой вещи? Не что иное, как творящая в нем жизнь, сила его бытия. Следовательно, тому, кто воспринимает природу как нечто мертвое, никогда не совершить то глубокое, сходящее с химическим процессом деяние, в котором, словно очищенное пламенем, возникает чистое золото красоты и истины. <...>

Для того чтобы обрести форму в ее постижимости, жизненности и истинности, мы должны выйти за пределы формы. Взгляните на самые прекрасные формы – что останется, если вы мысленно устранили из них действительное начало? Ничего, кроме несущественных свойств, таких, как протяженность и пространственные соотношения. Разве то, что одна часть материи находится подле и вне другой, добавляет что-либо к ее внутренней сущности или вообще ничего к ней не добавляет? Очевидно, второе. Не рядоположность создает форму, а характер этой рядоположности; он может быть определен только положительной, противодействующей внеположности силой, подчиняющей многообразию частей единству понятия, начиная с силы, действующей в кристалле, вплоть до той, которая, подобно незаметному магнитическому току, придает частям материи в человеческих образованиях такое соотношение и такое положение, посредством которых могут стать зримыми понятие, существенное единство и красота.

Но чтобы постигнуть в форме сущность в ее жизненности, она должна явить себя не только как творящее начало, но и как дух и действительное знание. Ведь единство может быть лишь духовным и корениться в духе, и разве исследование природы не направлено всегда только на то, чтобы обрести в ней науку? Ибо то, в чем не было бы разума, не могло бы стать и предметом разума; лишнее познания не могло бы быть познано. Наука, посредством которой действует природа, конечно, не похожа на человеческую науку, связанную с саморефлексией; в ней понятие не отличается от действия, замысел – от его осуществления. Поэтому грубая материя как бы слепо стремится к правильному образу и, не ведая того, принимает чисто стереометрические формы, которые ведь принадлежат царству понятий и суть духовное в материальном. Небесным телам исконно присуща возвышенная числовая соразмерность, которую они, не постигая этого, осуществляют в своем движении. Отчетливее, хотя и неведомо им самим, живое познание проявляется у животных, которые, не сознавая того, совершают на наших глазах бесчисленные действия, значительно прекраснее их самих: птица, упоенная музыкой, превосходит саму себя в задушевной песне, маленькое искусное создание легко возводит без всякой подготовки и обучения архитектурные сооруже-

ния — все они подчинены всемогущему духу, который сияет уже в отдельных проблесках знания, но только в человеке выступает как солнце во всей своей полноте.

Эта действенная наука составляет в природе и в искусстве связующее звено между понятием и формой, между телом и душой. Каждой вещи предшествует вечное понятие, очерченное в бесконечном уме; однако посредством чего же это понятие переходит в действительность и в воплощение? Только посредством творящего знания, столь же необходимым образом связанного с бесконечным умом, как в художнике сущность, постигающая идею нечувственной красоты, — с тем, что чувственно ее воплощает. Если счастливым и наиболее достойным похвалы мы назовем того художника, которому боги даровали этот творческий дух, то художественное произведение окажется превосходным в той мере, в какой оно представит нам очертания этой неподдельной силы творения и деятельности природы. Давно уже понято, что в искусстве не все совершается сознательно, что с сознательной деятельностью должна сочетаться бессознательная сила и что только полное единение и взаимопроникновение обеих создают наивысшее в искусстве. Произведения, лишенные отпечатка бессознательного знания, познаются по отсутствию в них самостоятельной, независимой от их создателя жизни, тогда как, напротив, там, где бессознательное знание присутствует, в произведении искусства с величайшей ясностью рассудка сочетается та загадочная реальность, которая сближает его с творением природы.

Отношение художника к природе часто пояснялось таким образом, что искусству, дабы быть таковым, следует сначала отдалиться от природы и лишь в своем завершении вернуться к ней. Истинный смысл этого утверждения может быть, по нашему мнению, только следующим: во всех созданиях природы живое понятие предстает лишь слепо действующим; будь оно таковым и в художнике, он вообще бы ничем не отличался от природы. Если же он сознательно захотел бы полностью подчиниться действительности и с раболопной точностью воспроизводить наличное, он создавал бы слепки, а не художественные произведения. Он должен, следовательно, отстраниться от продукта или создания природы, но лишь для того, чтобы подняться до производящей силы и духовно овладеть ею. Тем самым он возвышается до царства чистых понятий; он покидает создание, чтобы вновь обрести его в тысячекратном размере и в этом смысле действительно вернуться к природе. Художник должен в самом деле уподобляться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорит посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами; и лишь в той мере, в какой художнику удастся отра-

зять этот дух в живом подражании, он и сам создает нечто подлинное. Ибо произведения, которые возникнут из сочетания пусть даже прекрасных форм, будут лишены красоты, так как то, благодаря чему произведение или целое действительно прекрасно, уже не может быть формой. Оно выше формы, оно — сущность, всеобщее, сияние и выражение внутреннего духа природы.

Вряд ли можно сомневаться в том, как следует относиться к столь настойчивому требованию так называемой идеализации природы в искусстве. Это требование связано, по-видимому, с образом мыслей, которому действительным представляется не истина, красота и добро, а противоположное всему этому. Если бы действительное в самом деле было противоположно истине и красоте, то художник, стремясь к созданию истинного и прекрасного, должен был бы не возвышать и идеализировать действительность, а устранять и уничтожать ее. Но что же, кроме истинного, может быть действительным и что есть красота, если не полное, лишнее недостатков бытие? Какая более высокая цель может стоять перед искусством, чем изображение действительно сущего в природе? Или как бы оно могло пытаться превзойти так называемую действительную природу, если оно всегда вынуждено будет отставать от нее? Разве искусство придает своим творениям действительно чувственную жизнь? Эта колонна не дышит, не ощущает биение пульса, не согревается кровью. Однако, как только мы полагаем цель искусства в изображение истинно сущего, то и другое, и предполагаемое превосходство, и кажущееся отставание оказываются следствием одного и того же принципа. Произведения искусства полны жизни лишь на поверхности: в природе жизнь как будто проникает глубже и полностью соединяется с материей. Однако не свидетельствует ли о несущественности этого соединения, о том, что оно не есть внутреннее слияние, постоянное изменение материи и всеобщая участь конечного — распад? Следовательно, искусство в самом деле представляет в чисто поверхностной жизненности своих творений не-сущее как не-сущее. Почему же тогда каждому человеку с достаточно развитым вкусом подражание так называемому действительному, доведенное до иллюзорного подобию, кажется в высшей степени не подлинным, более того, создает впечатление некоей призрачности, тогда как произведение, в котором господствует понятие, захватывает его со всей силой истины, более того, только и переносит его в подлинно действительный мир? Чем это объясняется, если не более или менее отчетливым чувством, которое говорит ему, что единственно живое в вещах есть понятие, все же остальное лишено сущности и не более чем тень. То же основоположение объясняет и все противоположные случаи, которые приводятся как примеры того, что искусство

превосходит природу. Если искусство останавливает быстро бегущие годы человеческой жизни, если в нем мощь зрелого возраста сочетается с нежной грацией юности или показывает мать взрослых сыновей и дочерей в полном обладании силы и красоты, то что же оно совершает, если не устраняет несущественное, не устраняет время? Если, по замечанию глубокого знатока природы, каждое растение лишь на мгновение достигает в природе истинной, совершенной красоты, то мы вправе утверждать, что оно обладает также лишь одним мгновением полного бытия. В это мгновение оно есть то, что оно есть в вечности: вне этого мгновения оно подвластно лишь становлению и гибели. Изображая существо в это мгновение расцвета, искусство изымает его из времени, сохраняет его в его чистом бытии, в вечности его жизни.

После того как из формы мысленно было устранено все положительное и существенное, она должна была явить себя по отношению к сущности в качестве ограничивающей и как бы враждебной, и та теория, которая вызвала ложную и бессильную идеализацию, неизбежно должна была способствовать утверждению бесформенности в искусстве. Действительно, форма должна была бы ограничивать сущность, если бы она существовала независимо от нее. Но если она существует в единении с сущностью и посредством ее, то как сущность может ощущать себя ограниченной тем, что она сама создает? Насилие над ней могла бы осуществить лишь навязанная ей форма, но не та, которая проистекает из нее самой. В этой форме сущность должна мирно покоиться и ощущать свое бытие как самостоятельное и замкнутое в себе. Определенность формы в природе никогда не бывает отрицанием, но всегда есть утверждение. Обычно ты мыслишь, правда, образ тела как некое ограничение, которое оно претерпевает; однако если бы ты обнаружил творящую силу, то увидел бы в этом ограничении меру, которую сущность сама на себя возлагает и в которой она являет себя истинно чувственной силой. Ибо способность устанавливать для себя необходимую меру всегда считается превосходным качеством, одним из самых высоких. Подобным же образом большинство рассматривает единичное как отрицание, т. е. как нечто, не являющееся целым или всем; между тем единичное всегда существует не вследствие ограничения, а благодаря присущей ему силе, посредством которой оно утверждает себя по отношению к целому как особое целое.

Так как эта сила единичности, а следовательно, и индивидуальности предстает как некая живая характеристика, то отрицающее ее понятие необходимо ведет к неудовлетворительному и ложному воззрению на характерное в искусстве. Искусство, которое ставило бы перед собой задачу изображения пустой оболоч-

ки или ограничения индивидуального, было бы мертвым и невыносимым по своей жесткости. Мы действительно хотим видеть не индивидуум, мы хотим видеть нечто большее — его живое понятие. Однако, если художник познал сияние и сущность творящей в индивидууме идеи и выявил ее, он преобразует индивидуум в мир для себя, в род, в вечный исконный образ; и тот, кто уловил сущность, может не бояться жесткости и строгости, ибо они — условие жизни. Мы видим, что природа, выступающая в своей завершенности как высшая мягкость, в единичном всегда направляет свои усилия на определенность, даже раньше и прежде всего на жесткость, на замкнутость жизни. Подобно тому как все творение есть результат высшего овнешнения, художник должен сначала отказаться от самого себя, опуститься до единичного, не боясь ни уединенности, ни страдания, ни терзаний, порождаемых формой. Начиная со своих первых творений, природа всегда характерна; силу огня, сияние света она замыкает в твердый камень, прелесть и душу звучания — в строгий металл; даже на пороге жизни и уже помышляя об органическом образе, она, побежденная силой формы, возвращается к окаменелости. Жизнь растения состоит в тихой восприимчивости; однако в какие точные и строгие очертания заключена эта преисполненная терпения жизнь! Подлинная борьба между жизнью и формой как будто начинается только в мире животных. Свои первые создания природа заключает в жесткую оболочку, а там, где она сбрасывается, вызванный к жизни мир вновь примыкает под действием художественного инстинкта к царству кристаллизации. И наконец, природа выступает более смело и свободно, возникают деятельные, живые характеры, которые остаются неизменными для всего рода. Искусство не может, правда, начинать с такой глубины, как природа. Хотя красота распространена повсюду, но существуют различные степени являемости и развертывания сущности, а тем самым и красоты; искусство же требует известной ее полноты и ищет не отдельный звук или тон, даже не обособленный аккорд, а соединяющую в себе все голоса мелодию красоты. Поэтому оно охотнее всего обращается непосредственно к самому высокому и развернутому, к образу человека. Ибо поскольку искусству не дано охватить целое в его необъятности и вся полнота бытия без изъянов являет себя только в человеке, во всех же других созданиях — лишь в виде отдельных озарений, то искусству не только дозволено, но и надлежит видеть всю природу в ее совокупности только в человеке. Однако именно потому, что здесь природа концентрирует все в одной точке, она повторяет и все свое многообразие и вторично проходит в более узкой сфере тот же путь, который она прошла в более широкой. С этим, следовательно, связано требование к художнику

быть точным и истинным сначала в ограниченном, чтобы достигнуть в целом совершенства и красоты. Здесь надлежит вступить в борьбу с созидющим духом природы, который и в мире людей расточает в неисчерпаемом разнообразии характерные черты и особенности, и борьба должна быть не слабой и вялой, а решительной и мужественной. Предохранить художника от пустоты, слабости и внутреннего ничтожества должна постоянная работа над своей способностью познать то, благодаря чему своеобразие вещей есть нечто положительное, и только тогда художник может пытаться посредством все более высокой связи и конечного слияния многообразных форм достигнуть предельной красоты в творениях, в которых высшая простота сочетается с бесконечным содержанием.

Форма может быть уничтожена лишь тогда, когда достигнуто ее совершенство, и в области характерного это действительно последняя цель искусства. Однако подобно тому, как кажущееся согласие, которого пустые души достигают легче других, внутренне ничтожно, обстоит дело в искусстве и с быстро достигаемой внешней гармонией, лишенной полноты содержания; и если обучение и школа должны противодействовать бездуховному подражанию прекрасным формам, то столь же решительно следует бороться со склонностью к изнеженному и лишенному характерности искусству, которое, правда, прибегает к выпренным наименованиям, но маскирует ими лишь свою неспособность выполнить основные предъявляемые ему требования...

Высшая красота лишена характерности; но она лишена ее так же, как лишено определенных размеров мироздание, которое не обладает ни длиной, ни шириной, ни глубиной, потому что все они содержатся в нем в равной бесконечности, как лишено формы искусство творящей природы, поскольку оно само не подчинено форме. Именно в этом, а не в каком-либо ином смысле мы вправе утверждать, что эллинское искусство в его высшем выражении поднимается до отсутствия характерного. Однако это не было его непосредственной целью. Освободившись от уз природы, оно достигло божественной свободы. Но подобные героические ростки могли появиться не из брошенного на поверхность земли семени, а из глубоко скрытой сердцевины. Лишь мощные порывы чувств, лишь глубокое потрясение воображения, вызванное воздействием всеоживляющих, всепроникающих сил природы, могли придать искусству ту неодолимую силу, с которой оно всегда — начиная от застывшей, замкнутой строгости произведений раннего времени до творений, преисполненных чувственной грации, — оставалось верным истине и духовно порождало ту высшую реальность, которую дано созерцать смертным...

Внешнюю сторону или основу всякой красоты составляет красота формы. Но поскольку формы без сущности не бывает, то повсюду, где есть форма, зримо или только ощутимо присутствует и характерность. Поэтому характерная красота есть красота в ее корне, из которого только и может подняться красота в качестве плода; сущность, правда, перерастает форму, но и тогда характерность остается все еще действенной основой прекращающегося.

Достойнейший ценитель, которому боги даровали царство природы и искусства, уподобляет характерное в его отношении к красоте скелету в его отношении к живому образу. Толкуя это меткое уподобление в нашем понимании, мы сказали бы, что в природе скелет не отделен, как в наших мыслях, от живого целого, что твердое и мягкое, определяющее и определяемое взаимно предполагают друг друга и могут быть только вместе, что именно поэтому характерное в жизни уже есть весь образ в целом, возникший из взаимодействия костей и мяса, деятельного и страдательного. Хотя искусство, как и природа, отсеченно на высших ступенях своего развития зримый вначале костяк вовнутрь, он не может быть противопоставлен образу и красоте, так как никогда не перестает определяюще воздействовать как на одного, так и на другую.

Может ли подобная высокая и безучастная красота служить также единственным мерилем в искусстве, подобно тому как она служит в нем наивысшим мерилем, должно, по-видимому, зависеть от степени распространения и полноты, с которой способно воздействовать определенное искусство. Ведь природа в ее обширной сфере всегда представляет высшее вместе с низшим: создавая в человеке божественное, она вырабатывает во всех остальных продуктах только его материал и основу, необходимую для того, чтобы в противоположность ей сущность явила себя как таковая. Ведь и в высшем мире, мире человека, масса вновь становится основой, для того чтобы божественное, содержащееся лишь в немногих, могло проявиться посредством законодательства, господства, вероисповедания. Поэтому в тех случаях, когда искусство приближается в своем воздействии к многообразию природы, оно может и должно показать в своих творениях наряду с высшей красотой и ее основу, как бы ее материал. Здесь впервые во всем ее значении проявляется различная природа отдельных видов искусства. Пластика в точном значении этого слова пренебрегает возможностью предоставить своему предмету внешнее пространство: он несет его в себе. Однако именно это препятствует ее распространению, она вынуждена показывать красоту мироздания едва ли не в одной точке. Поэтому ей приходится непосредственно стремиться к наивысшему, и многообразия она может достигнуть

лишь в его разделении и посредством строжайшего исключения сопротивляющегося друг другу. Посредством обособления чисто животного в человеческой природе ей удастся создавать гармоничными, даже прекрасными и образы низших существ, о чем свидетельствует красота многих сохранившихся с древних времен фавнов... Если бы в большом произведении живописи, где образы связываются пространственным соотношением, светотенью, различными световыми бликами, художник повсюду стремился бы достигнуть высшей красоты, то результатом оказалась бы самая противоестественная монотонность, поскольку, как говорит Винкельман, высшее понятие красоты всегда одно и то же и не допускает многочисленных отклонений. Единичное получило бы предпочтение перед целым, тогда как повсюду, где целое возникает из множества, единичное должно быть подчинено целому. Поэтому в таком произведении необходимо соблюдать градации прекрасного, только тогда концентрированная в средоточии красота станет зримой во всей ее полноте и из избытка единичного возникнет гармония целого. Тогда здесь найдет свое место и ограниченно характерное, и теория уже во всяком случае должна обращать внимание художника не столько на узкое пространство, где концентрировано все прекрасное, сколько на характерность в многообразии природы, которая только и может помочь ему придать большому произведению полноту жизненного содержания. Именно так мыслил среди создателей нового искусства великий Леонардо, а равно и творец высокой красоты Рафаэль, который не боялся изображать и меньшую степень красоты, чтобы только не оказаться в своих творениях монотонным, безжизненным и неподлинным, несмотря на то что он умел не только создавать красоту, но и нарушать ее равномерность различием в выражении.

Если характер может найти свое выражение и в покое и гармонии формы, то действительно жизненным он становится только в своей деятельности. Характер мы мыслим как единство ряда сил, постоянно поддерживающих известное их равновесие и определенную соразмерность, и если это равновесие не нарушается, то ему соответствует подобное же равновесие в соразмерности форм. Но для того чтобы это жизненное единство проявилось в поступках и деятельности, эти силы должны возмутиться под действием какой-либо причины и выйти из равновесия. Каждому ясно, что это происходит под действием страстей.

Здесь перед нами и встает известное предписание теории, согласно которому бурные порывы страстей надлежит по возможности сдерживать, чтобы не была нарушена красота формы. Мы же считаем, что это предписание следует перевернуть, и

утверждаем, что страсть должна быть умерена самой красотой, так как весьма вероятно опасение, что это сдерживание может быть понято в отрицательном смысле, тогда как истинное требование сводится к тому, чтобы противопоставить страсти положительную силу. Ибо подобно тому как добродетель заключается не в отсутствии страстей, а во власти над ними духа, так и красота утверждает себя не устранением или ослаблением страстей, а своей властью над ними. Следовательно, сила страстей должна действительно обнаруживаться, должно быть очевидно, что они могут полностью выйти из повиновения, но сдерживаются силой характера и, встречая противодействие форм прочно утвержденной красоты, разбиваются, как волны бурного потока, поднимающегося, но не способного затопить свои берега. В противном случае подобная попытка умерить страсти походила бы на устремления пустых моралистов, готовых искоренить дурные свойства человека ценой полного искажения их природы и до такой степени лишивших человеческую деятельность всякого положительного содержания, что народ готов наслаждаться зрелищем тяжелых преступлений, чтобы таким образом остановить свой взор хоть на чем-нибудь положительном.

В природе и искусстве сущность прежде всего стремится осуществить или выразить себя в единичном. Поэтому на первых порах в обеих сферах предстает величайшая строгость формы, ибо без ограничения не могло бы явить себя безграничное; не будь твердости, не было бы и мягкости, и, для того чтобы единство стало ощутимым, необходимы самобытность, обособление и противоборство. Поэтому вначале созидающий дух являет себя полностью погруженным в форму, недоступным, замкнутым и даже жестким в своем величии. Однако, чем больше ему удастся концентрировать всю свою полноту в одном творении, тем больше он постепенно умеряет свою строгость, а там, где он достигает такого полного завершения формы, что может умиротворенно в ней покоиться и постигать самого себя, он как бы преполняется радостью и начинает придавать своему движению мягкость очертаний. Это — состояние прекрасной зрелости и расцвета, когда чистый сосуд предстает полностью завершенным, дух природы освобождается от своих уз и ощущает свою родственность душе...

Дух природы лишь по видимости противоположен душе; сам по себе он — орудие ее откровения: он творит, правда, противоположность вещей, однако лишь для того, чтобы тем самым могла проявиться единая сущность в качестве высшей мягкости и примиренности всех сил. Все создания, кроме человека, движимы только духом природы и с его помощью утверждают свою индивидуальность; только в человеке как в некоем средо-

точии возникает душа, без которой мир был бы подобен природе без солнца...

Сначала или прежде всего душа художника проявляет себя в произведении искусства, открывая себя в единичном, а также в целом, когда она парит над ним как единство в покое и тишине... Однако, для того чтобы утихомирить страсти, которые суть лишь возмущение низших духов природы, нет необходимости взывать к душе, не может она явиться и в противоположности им; ибо там, где с ними еще борется благоразумие, душа вообще еще не появилась; подобные страсти надлежит умерять самой природе человека силой духа. Но существуют иные случаи высшего порядка, когда не только отдельная сила, но и сам разумный дух срывает все плотины, случаи, когда и душа вследствие уз, связывающих ее с чувственным бытием, испытывает страдание, которое должно быть чуждо ее божественной природе, когда человек чувствует, что ему противостоят в борьбе не просто силы природы, а нравственные силы, подтачивающие самые корни его жизни, когда заблуждение, в котором он неповинен, вовлекает его в преступление и тем самым в беду и глубоко ощущаемая несправедливость возмущает в нем самые священные человеческие чувства. Таковы истинно трагические в самом высоком смысле события, которые предстают перед нашим взором в античной трагедии...

И все-таки эта грация, проявляющаяся в самых тяжелых превратностях судьбы, была бы мертва, если бы ее не просветляла душа. Но в чем же может выразиться душа в этой ситуации? Она спасается от страдания и выступает не побежденной, а победившей, благодаря тому что порывает узы, связывающие ее с чувственным бытием. Пусть даже дух природы прилагает все усилия, чтобы противодействовать этому, душа не вступает в борьбу; но одно ее присутствие смягчает даже порывы страждущей, борющейся жизни. Внешняя сила способна похитить лишь внешние блага, душу она затронуть не может; она способна порвать связь во времени, но не связь вечной, истинно божественной любви. Душа не выступает жесткой и бесчувственной или отказывающейся от любви, но показывает, что лишь в страдании любовь есть чувство, которое длится дольше, чем чувственное бытие, и в божественном ореоле возвышается над руинами внешней жизни или счастья. <...>

Каждый признает, что величие, чистота и доброта души находят и свое чувственное выражение. Но как бы это было мыслимо, если бы и действующее в материи начало не было сущностью, родственной и подобной душе? В изображении души в искусстве также есть ряд ступеней в зависимости от того, связана ли она только с характерностью или сочетается с прелестью и грацией... Если грация, будучи просветлением духа природы, становится и

связующим звеном между нравственной благостью и чувственным явлением, то совершенно ясно, что к ней как своему средоточию должны тяготеть все стороны искусства. Красота, возникающая из полного проникновения нравственной благости чувственной грацией, волнует и восхищает нас, когда мы ее обнаруживаем, как чудо. Ибо если дух природы обычно выступает повсюду как бы независимым от души и даже в известной степени сопротивляющимся ей, то здесь кажется, что под действием добровольного согласия и внутреннего горения божественной любви он полностью сливается с душой; созерцающего с внезапной ясностью озаряет воспоминание об изначальном единстве сущности природы с сущностью души: уверенность в том, что всякая противоположность лишь иллюзорна, что любовь есть связь всего сущего, а чистая благость — основа и содержание всего сотворенного.

Здесь искусство как бы выходит за свои пределы и вновь превращает себя в средство. На этой вершине чувственная грация также вновь становится лишь оболочкой и телом некоей высшей жизни; то, что ранее было целым, рассматривается как часть, и высшее отношение искусства к природе достигается тем, что оно превращает природу в средство, чтобы сделать в ней зримой душу. <...>

После того как преодолены границы природы, вытеснено чудовищное — плод первоначальной свободы, форма и образ становятся в предчувствии души прекраснее, небосвод проясняется, смягченное земное может соединиться с небесным, а небесное — с кроткой человечностью. На радостном Олимпе воцаряется Рафаэль и уводит нас за собой с Земли в сонм богов, вечно пребывающих блаженных существ. Творения Рафаэля полны изысканнейшей жизни, они источают аромат фантазии и выражают остроту духовного постижения. Он уже не только художник, но одновременно философ и поэт. Силе его духа сопутствует мудрость, и вещи он изображает так, как они расположены в вечной необходимости. В нем искусство достигло своей цели, и, так как чистое равновесие божественного и человеческого может, по-видимому, существовать только в одной точке, на его творениях лежит печать неповторимости. <...>

Требование, чтобы искусство, подобно всему живому, исходило всегда от первоначала и, чтобы быть жизненным, в своем обновлении вновь возвращалось к нему, должно казаться труднопостижимым в век, когда многократно утверждалось, что самую совершенную красоту можно перенимать законченной из имеющихся произведений искусства и таким образом сразу достигнуть конечной цели. Разве мы не располагаем прекрасным, совершенным? Зачем же нам возвращаться к начальному, нераз-

витому? Если бы так мыслили великие создатели нового искусства, мы не увидели бы их чудесных творений. Ведь и они видели произведения античного искусства, скульптуры и возвышенные барельефы, которые могли непосредственно перенести в свои картины. Однако такое присвоение не достигнутой самим и поэтому непонятой красоты не удовлетворяло художника, решительно обращавшегося к истокам искусства, из которых свободно и с истинной силой должно было вновь родиться прекрасное. Поэтому эти художники не боялись казаться наивными, примитивными, сухими по сравнению с великими творцами античности и длительно лелеяли ростки искусства до того момента, когда наступит время грации. Разве не потому мы еще теперь взираем со своего рода благоговением на произведения старых мастеров, от Джотто до учителя Рафаэля, а иногда даже предпочитаем их другим, что верность этих художников своему делу и их глубокая серьезность в покорном, добровольном ограничении вызывают наше глубокое уважение и восхищение? <...>

Наше поколение относится к их искусству так же, как они относились к античному искусству. Их эпоху и нашу не связывает живая традиция, какое-либо органически прогрессирующее развитие; мы должны заново создавать искусство на их пути, но создавать его собственными силами, чтобы тем самым уподобиться им. Ведь даже тот поздний отблеск расцвета искусства, который наступил в конце шестнадцатого — в начале семнадцатого века, сумел дать лишь несколько новых цветений старого дерева, но не вызвал к жизни плодоносных ростков, а уж тем более не породил нового древа искусства. Однако еще большим было бы, вероятно, другое заблуждение — отвергнуть совершенные произведения искусства и вернуться к их простым, скромным началам, чтобы подражать им (к чему нас кое-кто призывает); ведь не сами же они вернулись бы к первоистокам, и наивность стала бы просто жеманством и лицемерной видимостью.

Однако что ждет в наше время искусство, которое вырастет из нового ростка и корня? Ведь искусство в значительной мере зависит от характера своего времени, и можно ли надеяться на то, что подобные серьезные попытки встретят сочувствие в наше время, когда они едва ли выдержат сравнение с предметами расточительной роскоши, а знатоки и любители, совершенно неспособные постигнуть природу, превозносят идеал и требуют его осуществления?

Искусство возникает только из живого движения глубочайших внутренних душевных и духовных сил, которое мы называем вдохновением. Все то, что, развиваясь из трудного или незначительного начала, обрело большую силу и высоту, достигло

величия благодаря вдохновению. Это относится как к империям и государствам, так и к наукам и искусствам. Однако такой процесс совершается не силой единичного; только дух, охватывающий целое, способен это совершить. Ибо искусство в первую очередь зависит от настроения общества, подобно тому как нежные растения зависят от состояния воздуха и погоды; искусству необходим всеобщий энтузиазм, жажда возвышенного и прекрасного, подобная той, которая во времена Медичи, как теплое дуновение весны, сразу и в одном месте вызвала появление множества великих мастеров; ему необходимо государственное устройство, подобное тому, которое Перикл описал в своем хвалебном слове Афинам и которое мягкая власть патриархального правителя предоставляет вернее и устойчивее, чем народовластие; государственное устройство, где каждая сила действует добровольно, каждый талант радостно проявляется, так как все оценивается только по своему достоинству, где праздность является позором, заурядность не пожинает хвалу, но все устремления направлены на высокую, труднодостижимую, выходящую за обычные пределы цель. Лишь в том случае, если общественная жизнь приводится в движение теми же силами, которые возвышают искусство, оно может извлечь из нее пользу; ибо искусство не может следовать ничему внешнему, не отказываясь от благородства своей природы. Искусство и наука могут вращаться только вокруг своей оси; художник, как и вообще каждый, кто живет духовной жизнью, следует лишь закону, заложенному в его сердце Богом и природой, и никакому другому. Ему никто не может помочь, он сам должен помочь себе; так, награда не может прийти к нему извне, ибо то, что он создал бы не по собственному велению, не имело бы никакой ценности; поэтому никто не может также приказывать ему или предписывать, по какому пути ему надлежит следовать. Если художнику приходится бороться со своим временем, то он достоин сожаления, но он достоин презрения, если старается быть угодным ему. Да и как бы это было возможно? Там, где нет высокого всеобщего энтузиазма, существуют только секты, но нет общественного мнения. Не прочно сложившийся вкус, не высокие понятия всего народа выносят суждения о заслугах, а голоса отдельных людей, произвольно выступающих в роли судей; искусство же, самодостаточное в своем величии, домогается успеха и идет в услужение там, где оно должно было господствовать.

На долю различных эпох достается вдохновение различного рода. Разве не можем мы ждать его и для нашего времени, когда новый, формирующийся мир, уже существующий отчасти вовне, отчасти внутри, в душах людей, не может более измеряться мерилom прежних мнений, но все настойчивее требует большего

и возвещает полное обновление? Не должно ли это новое чувство, которому природа и история вновь открываются с большей жизненной силой, вернуть и искусству величие его творений? Тщетна попытка извлечь искру из хладного пепла и вновь раздуть из нее всеобщее пламя. Однако изменение, происходящее в самих идеях, способно вывести искусство из состояния упадка; только новое знание, новая вера могут воодушевить его на труд, посредством которого оно в обновленной жизни обретет величие, подобное прежнему. Правда, искусство, совершенно такое же во всех своих определениях, как искусство прежних времен, никогда не вернется, ибо природе не свойственны повторения. Второго Рафаэля не будет, но другой художник достигнет высот искусства также свойственным только ему одному путем. Пусть только будет сохранено основное условие, и вновь ожившее искусство, как и прежнее, откроет в своих первых творениях цель своего назначения: уже в создании определенной характерности оно иначе выступит в своей свежей исконной силе, в нем, хотя и скрытой, будет присутствовать грация, в том и другом уже предопределена душа. Творения, возникающие таким образом, суть, даже в своей первичной незавершенности, уже необходимые, вечные творения.

Следует признаться, что, говоря о надежде на возрождение совершенно своеобразного искусства, мы прежде всего имеем в виду нашу родину. Ведь уже тогда, когда в Италии искусство переживало пору своего возрождения, на родной почве расцвело могучее искусство нашего великого Дюрера — сколь оно истинно немецкое и сколь вместе с тем родственно тому, чьи сладкие плоды полностью созрели под теплым солнцем Италии. Народ, который положил начало революции в мышлении новой Европы, народ, о силе духа которого свидетельствуют величайшие открытия, который дал законы Небу и глубже всех других народов исследовал недра Земли, народ, которому природа в большей мере, чем какому-либо другому, дала непоколебимое чувство правоты и склонность к познанию первопричин, — этот народ должен завершить свое назначение созданием оригинального искусства.

Если судьбы искусства завясят от общих судеб человеческого духа, то сколь велики должны быть надежды, способные окрылять нас при мысли о нашей ближайшей родине, где великий правитель даровал человеческому рассудку свободу, духу — крылья, гуманным идеям — действенность в момент, когда достойные народы сохраняют еще ростки прежней склонности к художественному творчеству и с нашей родиной объединились знаменитые центры древнегерманского искусства. Если бы искусства и науки были отовсюду изгнаны, они сами стали бы искать убежища под сенью того трона, где скипетр служит кроткой мудрости, того

трона, который украшен царствованием благосклонности и прославлен прирожденной любовью к искусству. Благодаря этому молодой монарх, которого в эти дни встречает громкое ликование благодарных подданных, вызывает восхищение и других народов. Здесь они нашли бы рассеянные семена преисполненного силы будущего существования, проверенные общие устремления и испытанные в чередовании времен единый всеобщий энтузиазм и узы единой любви к отечеству и королю, горячие пожелания о здравии и благоденствии которого до крайнего предела человеческой жизни должны возноситься именно в этом воздвигнутом им наукам храме.

*В кн.: Шеллинг Ф.В.
Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989.*

Шопенгауэр А.

Шопенгауэр Артур (1788–1860) – немецкий философ. Его иррационалистическая и пессимистическая философия не пользовалась популярностью при его жизни и получила распространение только со второй половины XIX в., явившись одним из источников «философии жизни». Природа человека, утверждал философ, находится в зависимости от его воли, и это выступает препятствием на пути проникновения в глубинные тайны бытия. Значит, надо освободиться от воли как темной, всемогущей и бессмысленной силы.

Социальная организация (государство) не уничтожает эгоизма, будучи лишь системой сбалансированных частных волей. Преодоление эгоистических импульсов осуществляется, по Шопенгауэру, в сфере искусства и морали. Искусство – создание гения, основывающееся на способности «незаинтересованного созерцания», в котором человек выступает как «чистый безвольный» субъект, а объект – как идея.

I. 10

О внутренней сущности искусства

Не только философия, но и изящные искусства стремятся в сущности к тому, чтобы разрешить проблему бытия. Ибо в каждом духе, который когда-либо предавался чисто объективному созерцанию мира, пробуждается, пусть скрыто и бессознательно, желание постигнуть истинную сущность вещей, жизни, бытия. Ибо только это и представляет интерес для интеллекта как такового, т. е. для освободившегося от целей воли, следовательно, чистого субъекта познания, подобно тому как для субъекта, познающего в качестве просто индивида, представляют интерес только цели воли. Поэтому результат каждого чисто объективного, следовательно, и каждого художественного восприятия вещей есть еще одно выражение сущности жизни и бытия, еще один ответ на вопрос: «Что такое жизнь?» Каждое подлинное, удавшееся художественное произведение дает на этот вопрос по-своему вполне правильный ответ. Однако искусство говорит только наивным, детским языком созерцания, а не абстрактным и серьезным языком *рефлексии*, поэтому его ответ – мимолетный образ, но не устойчивое общее познание. Таким образом, для *созерцания* на этот вопрос отвечает каждое художественное произведение, каждая картина, каждая

статуя, каждое стихотворение, каждая сцена в театре; отвечает на него и музыка, причем глубже, чем все остальные искусства, высказывая в совершенно понятном, но непереводаемом на язык разума языке глубочайшую сущность жизни и бытия. Остальные искусства предлагают вопрошающему созерцаемый образ, говоря: «Гляди, это — жизнь!» Как ни правилен их ответ, он может дать лишь временное, а не полное и окончательное удовлетворение. Они всегда предлагают только фрагмент, пример вместо правила, не целое, которое может быть дано лишь во всеобщности *понятия*. Дать ответ и для понятия, следовательно, для рефлексии и *in abstracto*, неизменный и навсегда удовлетворяющий ответ — вот задача философии. Мы видим, таким образом, на чем основано родство между философией и изящными искусствами, и можем прийти к заключению, насколько способности к обоим, различные по своей направленности и вторичным свойствам, в корне одни и те же.

Каждое художественное произведение стремится, собственно говоря, показать нам жизнь и вещи такими, как они существуют в действительности, но, будучи окутаны туманом объективных и субъективных случайностей, непосредственно постигаются не каждым. Этот туман искусство рассеивает.

Произведения поэтов, художников и творцов в области изобразительных искусств вообще содержат, по общему признанию, клад глубокой мудрости: именно потому, что из них говорит мудрость самой природы вещей, высказывания которой они только передают с большей ясностью и в более чистом воспроизведении. Но именно поэтому каждый, кто читает стихотворение или созерцает художественное произведение, должен сам привнести в него нечто, чтобы обнаружить эту мудрость: он извлекает из каждого творения лишь столько, сколько позволяют его способности и образование, подобно тому как каждый моряк бросает свой лот на такую глубину, на какую хватает его длины. Перед картиной каждый должен стоять так, как перед государем, в ожидании того, будет ли он с ним говорить и что он ему скажет. Оговаривать с ним он не должен, как и заговаривать с картиной, так как в этом случае он услышал бы только самого себя. Таким образом, в творениях изобразительных искусств, правда, содержится вся мудрость, «о только *virtualiter* или *implicite*; представить же ее *actualiter* и *explicit* стремится философия, которая в этом смысле относится к произведениям искусства, как вино к винограду. То, что обещает дать философия, — уже как бы реализованный и чистый доход, прочное постоянное владение, тогда как даруемое нам свершениями и творениями искусства всегда надо вновь создавать. Поэтому философия и предъявляет не только к тому, кто создает ее творения,

но и к тому, кто хочет их воспринять, отпугивающие и трудно выполнимые требования. Ее публика остается малочисленной, тогда как публика искусства велика.

Требуемое для наслаждения произведением искусства соучастие зрителя основано частично на том, что каждое произведение искусства может оказывать воздействие только посредством фантазии, поэтому оно должно возбуждать ее, и она никогда не должна оставаться бездеятельной. Это — условие эстетического воздействия и основной закон всех изящных искусств. Из этого следует, что художественное произведение не должно давать чувствам зрителя все, а лишь столько, сколько необходимо, чтобы направить фантазию на правильный путь: на долю фантазии всегда должно еще оставаться нечто, и притом последнее. Ведь даже и писатель должен предоставлять читателю возможность подумать самому. Вольтер очень правильно сказал: «Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire». В искусстве, к тому же, лучшее слишком духовно, чтобы оно могло быть отдано чувствам: оно должно родиться в фантазии зрителя, хотя создает его художественное произведение. Этим объясняется, что эскизы великих мастеров производят подчас большее впечатление, чем их законченные картины, чему, правда, способствует еще и то, что эскизы создаются сразу, на *едином* дыхании, в мгновение, когда зародилась концепция произведения, тогда как завершение картины, поскольку вдохновение не может длиться на протяжении всего времени работы над ней, достигается лишь посредством продолжительных усилий, разумных соображений и настойчивой преднамеренности. Этим основным эстетическим законом объясняется также далее, почему *восковые фигуры*, несмотря на то, что в них подражание природе может достигнуть величайшей степени, никогда не производят эстетического воздействия и поэтому не представляют собой подлинных произведений искусства. Дело в том, что они не оставляют места фантазии. Ведь скульптура дает только форму без красок, живопись — только краски и видимость формы; следовательно, обе они обращаются к фантазии зрителя. Восковая же фигура дает сразу все — форму и краски, что создает видимость действительности, и на долю фантазии ничего не остается. *Поэзия* обращается только к фантазии, которую она приводит в действие с помощью слов.

Произвольная игра средствами искусства без подлинного знания цели — основной признак шарлатанства. Оно проявляется в ничего не носящих опорах, не имеющих цели волютах, изгибах и выступах дурной архитектуры, в ничего не говорящих пассажах и ритмических фигурах, в бессмысленном шуме плохой музыки, в звучании рифм обделенных смыслом стихов и т. д.

В соответствии со всеми моими воззрениями на искусство его цель — облегчить познание *идей* мира (в платоновском смысле, единственном, который я признаю в слове *идея*). *Идеи* в своей сущности — нечто созерцаемое и поэтому в своих ближайших определениях неисчерпаемое. Сообщение же неисчерпаемого возможно только на пути созерцания, который и есть путь искусства. Следовательно, тот, кто преисполнен созерцанием *идеи*, вправе избрать искусство средством своего сообщения. Напротив, *понятие* есть нечто вполне определяемое, поэтому может быть исчерпано, ясно продумано и по всему своему содержанию холодно и трезво передано словами. Пытаться сообщить понятие посредством *художественного произведения* — это бесполезный трюк, подобный тем играм со средствами искусства без знания цели, которые мы здесь порицали. Поэтому произведение искусства, концепция которого сложилась из отчетливых понятий, никогда не бывает подлинным. Если, созерцая произведение изобразительного искусства, читая стихотворение или слушая музыку (стремящуюся выразить нечто определенное), мы видим, что через все богатство художественных средств просвечивает, а в конце концов и проступает отчетливое, ограниченное, холодное понятие, составляющее ядро этого произведения, вся концепция которого тем самым состояла только в отчетливом мышлении этого понятия и посредством его сообщения исчерпала себя, то мы ощущаем отвращение и недовольство, ибо видим, что обмануты и напрасно уделяли этому произведению участие и внимание. Полностью удовлетворяет нас впечатление от произведения искусства только тогда, когда от него остается нечто такое, что мы, сколько бы ни размышляли, не можем свести к отчетливости понятия. Признаком гибридного происхождения творения, его возникновения из понятий служит способность его создателя отчетливо указать еще до того, как он приступит к его созданию, что он намерен изобразить, ибо тогда он этими словами уже вполне достиг своей цели. Поэтому столь же недостойно, сколь и нелепо, пытаться, как часто бывает в наши дни, свести творение Шекспира или Гёте к какой-нибудь абстрактной истине, сообщение которой якобы было их целью. Конечно, мыслить художник при создании своего произведения должен, но только *то* мыслимое, которое, до того, как мыслилось, *созерцалось*, обладает при сообщении другим возбуждающей силой и благодаря этому становится непреходящим. Не могу здесь удержаться от замечания, что произведения, созданные на *едином* дыхании, как уже упомянутые эскизы художников, завершённые в минуту первоначального вдохновения и написанные как бы бессознательно, мелодия, возникшая без всякой рефлексии и совершенно интуитивно, наконец, истинно лирическое

стихотворение, песня, где глубоко прочувствованное настроение настоящего и впечатление от окружающего как бы непроизвольно изливаются в словах, в которых размер и рифма появляются сами собой, что такие произведения, говорю я, обладают большим преимуществом — все они представляют собой чистые создания минуты вдохновения, свободного порыва гения без вмешательства преднамеренности и рефлексии; именно поэтому они даруют полную радость и наслаждение без разделения на оболочку и ядро, и впечатление от них гораздо сильнее, чем от величайших творений искусства, созданных обдуманно и медленно. В произведениях такого рода, т. е. в больших исторических картинах, в длинных эпосах, в больших операх и т. д., в значительной степени ощущается рефлексия, намеренность и продуманный выбор: рассудок, техника и рутина должны здесь заполнить пробелы, оставленные гениальной концепцией и вдохновением, а в качестве цемента, соединяющего действительно блестящие части, служат второстепенные мысли. Этим и объясняется, что подобные произведения, за исключением самых совершенных творений величайших мастеров (как, например, Гамлет, Фауст, опера Дон Жуан), неизбежно содержат некую примесь плоского и скучного, что несколько уменьшает наслаждение от них. То, что дело обстоит таким образом, — следствие ограниченности человеческих сил вообще.

Мать полезных ремесел — нужда; мать изящных искусств — избыток. Отец первых — рассудок, отец вторых — гений, который сам есть своего рода избыток, а именно способности познания, превышающий ее необходимое для служения воле количество...

В скульптуре главное — красота и грация; в живописи преимущественное значение имеют выразительность, страсть, характер, поэтому здесь меньше внимания уделяется требованиям красоты. Ибо совершенная красота всех образов, как того требует скульптура, уменьшала бы здесь характерность и вызывала бы утомление монотонностью. Поэтому в живописи допустимо изображение и некрасивых лиц, и изможденных людей; напротив, скульптура требует красоты, хотя и не всегда совершенной, но уж во всяком случае — силы и полноты образа. Поэтому истощенный Христос на кресте, изможденный, умирающий от старости и болезни св. Иероним, как его изображает Доменикино, — сюжет, который подходит для живописи; напротив, доведенный постом до крайнего истощения Иоанн Креститель, каким он изображен в мраморной статуе Донателло, находящейся во флорентийской галерее, производит, несмотря на совершенство исполнения, отталивающее впечатление. Исходя из этой точки зрения, скульптура соответствует утверждению воли к жизни, живопись — ее отрица-

нию, и этим можно объяснить, почему скульптура была искусством древности, а живопись — христианского времени.

К указанию, что обнаружение, познание и установление типа человеческой красоты основаны на известной ее антиципации и поэтому отчасти зиждутся на априорном основании, считаю нужным добавить, что для этой антиципации все-таки необходим опыт, который бы ее возбудил, подобно тому как инстинкт животных, хотя он и руководит их действиями a priori, все-таки в отдельных своих проявлениях нуждается в определении мотивами. Опыт и действительность предлагают интеллекту художника образы людей, которые в том или другом отношении больше или меньше удалась природе, как бы ожидая его суждения, и, таким образом, действуя сократическим методом, вызывают из темных глубин антиципации отчетливое определенное познание идеала. Поэтому большим преимуществом было для греческих скульпторов то, что климат и нравы страны предоставляли им возможность весь день видеть полуобнаженные, а в гимназиях и совершенно обнаженные тела. При этом каждый член тела взывал к их пластическому пониманию, требуя оценки и сравнения с идеалом, который, еще не сформировавшийся, таился в их сознании. Они постоянно совершенствовали свое суждение, изучая, вплоть до тончайших нюансов, все формы и члены человеческого тела, что позволило им постепенно довести вначале лишь смутную антиципацию идеала человеческой красоты до такой отчетливости сознания, которая позволила им объективировать этот идеал в художественном произведении. Совершенно так же поэту полезен и необходим для изображения характеров собственный опыт. Ибо, хотя он в своем творчестве руководствуется не опытом и эмпирическими данными, ясным сознанием сущности человечества, обнаруживаемой им в собственном внутреннем мире, тем не менее этому сознанию опыт служит схемой, импульсом и навыком. Таким образом, хотя его познание человеческой природы во всем ее различии и носит априорный, антиципирующий характер, тем не менее жизнь, определенность и широту оно черпает из опыта. Однако столь поразительное чувство красоты, присущее грекам, которое позволило им одним из всех народов земного шара выявить истинный идеальный тип человеческого образа и сделать его достойным подражания образцом красоты и грации для всех времен, можно определить еще глубже, сказав: то, что, не отделенное от воли, составляет половой инстинкт, действующий со строгим выбором, т.е. *половую любовь* (у греков она, как известно, подвергалась значительным извращениям), — именно оно, освободившись благодаря необычайному преобладанию интеллекта от воли и все-таки продолжая действовать, становится *объективным чувством красоты*

человеческого образа, которое сначала проявляется в суждении об искусстве, но может подняться до выявления и изображения нормы всех частей тела и их пропорций, как это дано было Фидию, Праксителю, Скопасу и другим. Тогда осуществляется то, что у Гёте говорит художник:

Умом богов, десницей человека,
Творю я то, что со своей женой
Я как животное творить могу и должен.

И здесь аналогия: то, что, не отделенное от *воли*, дало бы простую *житейскую мудрость*, обособляясь от воли вследствие необычайного преобладания интеллекта, превращается у поэта в способность к объективному драматическому *изображению*.

Скульптура Нового времени, что бы она ни создавала, аналогична современной латинской поэзии и, подобно ей, — дитя подражания, рожденное реминисценциями. Если же она пытается быть оригинальной, то сразу же попадает на ложные пути, причем на худшие, преднайденные в природе, вместо того чтобы применять пропорции, созданные античными мастерами. Так же обстоит дело и с архитектурой; однако здесь причина заключена в самом этом искусстве, чисто эстетическая сторона которого невелика и уже исчерпана в древности; поэтому современный архитектор может проявить себя лишь в мудром применении античных правил и должен знать, что он всегда настолько пренебрегает хорошим вкусом, насколько он отклоняется от стиля и образцов греческих архитекторов.

Искусство живописца, рассмотренное только как стремление создать видимость действительности, в последнем своем основании сводится к тому, что он способен строго *отделить* то, что при видении составляет только ощущение, т.е. состояние сетчатки, следовательно, единственно непосредственно данное *действие*, от его *причины*, т.е. от объектов внешнего мира, созерцание которых возникает вследствие этого в рассудке; поэтому с помощью техники он может вызвать в глазу то же действие совершенно другой причиной, а именно нанесением на полотно красочных пятен, благодаря чему в рассудке зрителя посредством неизбежного сведения к обычной причине вновь возникает то же созерцание.

Если представить себе, что каждому *человеческому лицу* присуще нечто совершенно исконное, глубоко своеобразное, и это лицо являет собой такую цельность, которой может обладать единство, состоящее только из необходимых частей, и которая позволяет нам даже после длительного промежутка узнать знакомого индивида из многих тысяч других людей, несмотря на то,

что возможные различия черт лица, особенно у людей *одной* расы, очень ограничены, то мы усомнимся в том, что обладающее таким единством и такой глубокой исконностью может возникнуть из какого-либо другого источника, а не из таинственных глубин природы; из этого следует, что ни один художник не может обладать способностью, которая позволила бы ему действительно придумать исконное своеобразие человеческого лица или составить его из реминисценций сообразно требованиям природы. То, что он создал бы таким образом, всегда было бы только наполовину истинным, а быть может, и вообще невозможным сочетанием черт; да и как может он создать действительное физиономическое единство, если ему, собственно говоря, незнаком даже принцип этого единства? Поэтому по поводу каждого измышленного художником лица мы вправе сомневаться, действительно ли оно возможно, и не объявит ли его природа, этот мастер всех мастеров, шарлатанством, указав на непримиримые противоречия в нем? Правда, это привело бы нас к принципу, согласно которому в исторических картинах могут фигурировать только портреты, которые надлежит тщательно выбирать и несколько идеализировать. Как известно, великие художники всегда охотно писали с живых моделей и создали много портретов.

Хотя подлинная цель живописи и искусства вообще заключается в том, чтобы облегчать нам постижение (платоновских) идей существ этого мира, которое одновременно погружает нас в состояние чистого безвольного познания, живопись создает еще независимую от этого особую красоту гармонией красок, приятной группировкой, удачным распределением света и тени и колоритом всей картины. Такой присущий живописи подчиненный вид красоты способствует состоянию чистого познания и служит здесь тем, чем поэзии — размер и рифма. Это — не самое существенное в искусстве, но прежде всего и непосредственно действующее. <...>

В качестве самого простого и правильного определения поэзии я предлагаю то, что она — искусство, которое словами приводит в действие способность воображения... Благодаря тому что материалом, в котором поэзия представляет свои образы, служит фантазия читателя, она обладает тем преимуществом, что глубина замысла и тонкость произведения отражаются в фантазии каждого в соответствии с его индивидуальностью, со сферой его познания и с его настроением и таким образом больше всего волнует его; изобразительные же искусства лишены такой возможности, здесь все должны довольствоваться *одним* образом, *одной* фигурой, на которых в чем-то всегда будет лежать отпечаток индивидуальности художника или его модели как субъективный или

случайный, недейственный придаток, — конечно, тем меньше, чем объективнее, т.е. гениальнее художник. Уже этим отчасти объясняется, почему поэтические произведения оказывают значительно более сильное, глубокое общее впечатление, чем картины и статуи, которые обычно оставляют народ совершенно холодным, и вообще надо сказать, что изобразительные искусства действуют слабее всех остальных искусств. Странным подтверждением этого служит то, что картины великих мастеров часто обнаруживают и открывают в частных владениях в разных местностях, где в течение многих поколений их не скрывали и не прятали, — на них просто не обращали внимания, и они висели, не производя никакого воздействия. В бытность мою во Флоренции там была найдена даже Мадонна Рафаэля; картина висела долгие годы в комнате для слуг в одном дворце — и это произошло среди итальянцев, нации, больше, чем все другие, одаренной чувством красоты. Это доказывает, насколько незначительно прямое и непосредственное действие произведений изобразительных искусств, а также то, что для их оценки требуются значительно большая образованность и знание, чем для оценки произведений других искусств. С какой победоносностью, напротив, совершает свой путь по земному шару прекрасная, трогаящая душу мелодия или переходит от одного народа к другому прекрасное творение поэзии. То, что знатные и богатые люди оказывают такую большую поддержку именно изобразительным искусствам, тратят значительные суммы на приобретение именно *этих* произведений и доходят в наши дни едва ли не до настоящего преклонения перед ними, предлагая за картину знаменитого старого мастера сумму, равную большому земельному владению, объясняется главным образом тем, что великие творения стали редкостью, и обладание ими теперь — предмет гордости, но также и тем, что наслаждение ими не требует долгого времени и большого напряжения и они всегда готовы на мгновение доставить удовольствие зрителю; тогда как поэзия и даже музыка предъявляют гораздо более серьезные требования. Оказывается, что без изобразительных искусств можно и обойтись: у целых народов, например мусульманских, их вообще нет, но без музыки и поэзии нет ни одного народа.

Цель, ради которой поэт приводит в движение нашу фантазию, состоит в том, чтобы открыть нам идеи, т.е. показать на примере, что такое жизнь, что такое мир. Первое условие этого — чтобы он сам к этому познанию пришел; в зависимости от того, глубоко оно или плоско, будет и уровень его произведения. Существует бесконечное множество степеней как глубины и ясности постижения природы вещей, так и возможностей поэтов. Однако каждый поэт неизбежно считает себя выдающимся, если он

верно изобразил то, что он познал, и его образ соответствует его оригиналу; он считает себя равным лучшему художнику, так как и в его образах познает не больше, чем в собственных, столько же, сколько он познает и в природе, ибо глубже его взор не проникает. Лучший же поэт познает себя таковым потому, что он видит, как поверхностны взоры других, как много еще остается того, что они не могли передать, потому что не видели, и насколько дальше проникает его взор, настолько глубже созданный им образ. Если бы он так же не понимал поверхностных художников, как они его, то он должен был бы прийти в отчаяние; ибо именно потому, что воздать ему должное может только выдающийся человек, а плохие поэты так же не могут высоко ценить его, как не может высоко ценить их он, ему и приходится долгое время довольствоваться собственным признанием, пока к нему не придет признание мира. Между тем ему отравляют и его собственную оценку своих творений, внушая ему, что он должен быть скромен. Однако человеку, имеющему заслуги и знающему, чего они стоят, так же невозможно быть слепым по отношению к ним, как человеку ростом в шесть футов не замечать, что он выше других. Если от основания башни до ее вершины 300 футов, то столько же, несомненно, от ее вершины до ее основания. Гораций, Лукреций, Овидий и почти все древние поэты с гордостью говорили о себе так же, как и Данте, Шекспир, Бэкон Веруламский и многие другие. Что можно быть человеком великого духа, не замечая этого, — нелепость, которую могла внушить себе лишь безнадежная бездарность, чтобы принимать чувство собственной ничтожности за скромность. Один англичанин очень остроумно и верно заметил, что merit и modesty не имеют ничего общего, кроме первой буквы. Скромных знаменитостей я всегда подозревал в том, что их скромность имеет основание...

Наконец, и Гёте прямо сказал: «Скромны только босяки». Но еще вернее было бы сказать, что те, кто столь рьяно требует от других скромности, настаивает на скромности, непрерывно кричат: «Будьте скромны! Бога ради, будьте скромны!» — *заведомые босяки*, т.е. совершенно бездарные создания, фабричные изделия природы, заурядные представители человеческого сброда. Ибо тот, у кого есть заслуги, признает и заслуги других, — разумеется подлинными и действительными. Тот же, у кого нет никаких преимуществ и заслуг, хочет, чтобы их вообще не было: видеть достоинства других для него пытка; бледная, зеленая, желтая зависть гложет его; он хотел бы уничтожить и истребить всех одаренных людей; если же ему все-таки приходится, к сожалению, позволить им жить, то он согласен на это только при условии, что они будут скрывать, полностью отрицать свое превосходство, даже от-



рекаться от него. Таков, следовательно, корень столь часто прославляемой скромности. И если подобным глашатаям скромности представляется удобный случай задушить заслугу в зародыше или во всяком случае воспрепятствовать тому, чтобы она обнаружилась, стала известной, — то кто усомнится в том, что они воспользуются такой возможностью? Ведь это практика к их теории.

Поэт, как и каждый художник, всегда показывает нам только единичное, индивидуальное, но то, что *он* познал и хочет, чтобы мы познали в этом индивидуальном все-таки (платоновскую) идею, весь род, ибо в его образах содержится как бы отпечаток человеческих характеров и ситуаций. Поэт или драматург извлекает из жизни и точно описывает совершенно единичное в его индивидуальности, но раскрывает в нем все человеческое существование, поскольку он лишь по видимости отражает в своих произведениях единичное, в сущности же — то, что было повсюду и во все времена. Этим объясняется, что сентенции поэтов и особенно драматургов, даже не будучи измерениями общего характера, часто применяются в действительной жизни. Поэзия относится к философии, как опыт к эмпирической науке. Опыт знакомит нас с явлением единичным и на отдельных примерах, наука же посредством общих понятий объемлет всю их целокупность. Точно так же поэзия хочет познакомить нас с (платоновскими) идеями с помощью единичного и на отдельных примерах; философия же учит нас познавать выраженную в них внутреннюю сущность вещей в целом и общем. Уже из этого очевидно, что поэзии ближе характер молодости, философии — старости. И в самом деле, поэтический дар расцветает, собственно говоря, только в молодости; и восприимчивость к поэзии в молодости часто принимает страстный характер: юноша радуется стихам как таковым и часто довольствуется произведениями достаточно низкого качества. С годами эта склонность постепенно ослабевает и в старости предпочитают прозу. Поэтическая настроенность в молодости легко может исказить чувство действительности. Ибо поэзия отличается от действительности тем, что рисует жизнь проходящей интересно и вместе с тем без страданий; в действительности же жизнь, пока она свободна от страданий, неинтересна, и, как только становится интересной, не может быть лишена страданий. Юноша, посвященный в поэзию до того, как он познал действительность, требует от действительности того, что может дать только поэзия: в этом главный источник неудовлетворенности, которая гнетет самых выдающихся юношей.

Метр и рифма — оковы, но и покров, который набрасывает на себя поэт и который позволяет ему говорить то, что при других обстоятельствах было бы невозможно: именно это и до-

ставляет нам радость. За все, что он говорит, он ответствен лишь наполовину, вторая половина падает на метр и рифму. Сущность метра или размера в качестве ритма только во *времени*, которое есть чистое созерцание а priori, следовательно, относится, говоря словами Канта, к *чистой чувственности*; напротив, рифма – результат ощущения в органе слуха, следовательно, – эмпирической *чувственности*. Поэтому ритм гораздо более благородное и достойное вспомогательное средство, чем рифма, ею и пренебрегали в древности, и она появилась в несовершенных, возникших в варварское время языках, исказивших языки древности...

При строгом образе мыслей могло бы показаться едва ли не изменой разуму, если мысль или правильное и чистое выражение подвергаются хотя бы самому незначительному насилию в ребяческом намерении услышать через несколько слогов то же звучание или придать этим слогам характер своего рода прыжков. Но без подобного насилия создаются лишь очень немногие стихи; именно поэтому на чужом языке стихи гораздо труднее понимать, чем прозу. Если бы мы могли заглянуть в тайную мастерскую поэтов, то обнаружили бы, что в десять раз чаще ищут мысль к рифме, чем рифму к мысли, и даже в этом случае дело редко обходится без уступок со стороны мысли. Однако версификация противостоит всем этим соображениям и на ее стороне все времена и народы; столь велико впечатление, производимое на душу метром и рифмой, и столь действенно присущее им *lenocinium*. Я объясняю это тем, что удачно рифмованные стихи вызывают своим неопишуемым эмфатическим действием ощущение, будто выраженная в них мысль была уже предуготовлена, даже предобразована в языке и поэту оставалось только найти ее там. Даже тривиальные мысли получают благодаря ритму и рифме оттенок значительности и привлекают в этом украшении, как девушки с заурядными лицами привлекают своим нарядом взоры. Более того, даже нелепые и неверные мысли обретают благодаря версификации оттенок истины. С другой стороны, знаменитые места из произведений известных поэтов бледнеют и становятся незначительными, когда их передают в прозе. Если только истинное прекрасно и если наилучшее украшение истины – неприкрытость, то мысль, величественно и прекрасно высказанная в прозе, должна обладать большей истинной ценностью, чем мысль, которая производит такое впечатление в стихах. Что столь ничтожные кажущиеся едва ли не ребяческими средства, как метр и рифма, оказывают такое сильное действие, поразительно и достойно исследования; я объясняю это следующим образом. Непосредственно предложенное слуху, следовательно, простое звучание слов само по себе получает благодаря ритму и рифме известное совершенство и значение,

превращаясь в своего рода музыку; поэтому оно как бы существует само по себе, а не как простое средство, просто как знак обозначенного, т.е. смысла слов. Кажется, что его назначение только восхищать наш слух своей звучностью, что этим все достигнуто и все претензии удовлетворены. То, что в нем одновременно еще содержится смысл, что оно выражает мысль, воспринимается как неожиданное добавление, подобно словам в музыке, как неожиданный дар, который нас приятно удивляет и поэтому, поскольку мы не предъявляли требований такого рода, легко удовлетворяет; если же эта мысль еще и такова, что сама по себе значительна, то мы приходим в восторг...

Признак, по которому вернее всего можно определить подлинного поэта, как высокого, так и низкого уровня, — это непринужденность рифм в его стихах: они возникают как бы по божественному велению сами, его мысли приходят к нему уже рифмованными. Напротив, тот, кто, в сущности, является прозаиком, ищет рифму к мысли, а кто просто бездарность, — тот ищет мысль к рифме. Часто, сопоставляя два рифмованных стихотворения, можно определить, какое из них исходило из мысли и какое из рифмы. Искусство заключается в том, чтобы это было скрыто.

Согласно моему чувству, рифма может быть по самой своей природе только двойной: ее действие ограничивается однократным повторением одного и того же звука и частым повторением не усиливается. Как только конечный слог услышал так же звучащий слог, его действие исчерпано; третье повторение звука действует только как вторичная рифма, которая случайно совпадает с тем же звуком, не усиливая при этом действия; она примыкает к существующей рифме, не соединяясь с ней для более сильного впечатления. Ибо первый звук не переходит через второй к третьему и представляет собой поэтому эстетический плеоназм, двойное, ничем не оправданное дерзание. Меньше всего такие нагромождения рифм заслуживают тяжелых жертв, которые приносятся им в стансах, терциях и сонетах и служат причиной мук, испытываемых при их чтении, — ведь наслаждаться поэзией невозможно, если при этом приходится ломать себе голову. То, что высокий поэтический дар может иногда преодолевать и эти формы, двигаясь в них легко и грациозно, не оправдывает их применения в поэзии, ибо сами по себе они столь же недействительны, сколь и трудны. Даже когда хорошие поэты обращаются к этим рифмам, в их стихах подчас заметна борьба между рифмой и мыслью, в которой одерживает верх то одна, то другая, иными словами, либо мысль искажается из-за рифмы, либо рифма довольствуется очень слабым *a peu pres*. Ввиду этого в том, что Шек-

спир придал в своих сонетах каждой строфе другие рифмы, я вижу доказательство не отсутствия изощренности, а хорошего вкуса. Во всяком случае их звуковое воздействие нисколько от этого не пострадало, а мысль выражается яснее, чем это было бы возможно, если бы их поместили в традиционные испанские сапоги. Если в поэзии какого-либо языка много слов, которые не употребляются в прозе, а с другой стороны, некоторые слова, употребляемые в прозе, не допускаются в поэзии, это приносит вред поэзии данного языка. Первое характерно преимущественно для латинского и итальянского языков, второе — для французского. То и другое менее свойственно английскому и меньше всего немецкому языку. Дело в том, что принадлежащие только поэзии слова остаются чуждыми нашему сердцу, они не вызывают непосредственно к нам и поэтому оставляют нас холодными. Это — условный поэтический язык, он отражает как бы нарисованные, а не действительные чувства и исключает глубину восприятия.

Различие между *классической* и *романтической* поэзией, о котором так много говорят в наши дни, заключается, как мне кажется, в том, что классической поэзии не ведомы иные мотивы, кроме чисто человеческих, действительных и естественных, романтическая же поэзия придает действительное значение также мотивам искусственным, условным и воображаемым: к ним относятся мотивы, почерпнутые из христианского мифа, связанные с эксцентричным и фантастическим принципом рыцарской чести, с безвкусным и смешным христианско-германским почитанием женщин, наконец, со вздорной, лунатической неземной влюбленностью. До какого уродливого искажения человеческих отношений и человеческой природы доводят эти мотивы, очевидно на примере даже лучших поэтов романтического направления, например Кальдерона... Как выгодно отличается от этого поэзия древности, которая всегда остается верной природе! Совершенно очевидно, что в классической поэзии заключена безусловная истина и подлинность, в романтической — только условная; аналогично этому отношение между греческим и готическим зодчеством...

Если в лирической поэзии преобладает субъективный элемент, то в драме, напротив, — только и исключительно элемент объективный. Посредине большого пространства между ними находится эпическая поэзия во всех ее формах и модификациях, начиная от повествующей баллады до эпоса в подлинном смысле слова. Ибо хотя в главном эпическая поэзия объективна, в ней присутствует тем не менее субъективный элемент, который выступает то сильнее, то слабее и находит свое выражение в тоне, в форме повествования, а также в разбросанных по тексту размышлениях. Здесь мы не настолько теряем из виду автора, как в драме.

Цель драмы — показать нам на примере, в чем заключаются сущность и бытие человека. При этом к нам может быть обращена печальная или радостная сторона жизни или их переходы друг в друга. Но уже само выражение «сущность и бытие человека» содержит в себе контрверзу: что же главное — сущность, т.е. характер, или бытие, т.е. судьба, события, действия? Впрочем, и то и другое столь тесно связаны, что разделить можно только их понятия, но не их художественное изображение. Ибо только обстоятельства, судьбы, события заставляют характеры проявлять свою сущность, и только из характеров возникает действие, которое влечет за собой события. Конечно, в драматическом произведении может быть подчеркнуто то или другое, и в зависимости от этого крайностями считаются пьеса характеров и пьеса интриги.

Общая цель эпоса и драмы — изобразить значительные характеры в значительных ситуациях; обусловленные этими двумя факторами чрезвычайные действия достигаются писателем наиболее полно, если он сначала рисует характеры в состоянии покоя, когда воспринимаются лишь их общие контуры, затем вводит мотив, который ведет к действию; из него возникает новый, более сильный мотив, который в свою очередь вызывает более значительное действие; оно опять порождает новые и все более сильные мотивы, вследствие чего в соответствующее форме данного произведения время вместо первоначального покоя возникает страстное возбуждение и совершаются действия, в которых ярким светом озаряются до того дремавшие в характерах свойства и ход событий в мире.

Крупные писатели полностью воплощаются в каждом из изображаемых ими лиц и говорят их устами, словно чревоушители; то от лица героя, а сразу затем от лица молодой, невинной девушки, причем с одинаковой истинностью и естественностью. Так поступают Шекспир и Гёте. Поэты второго ранга воплощаются в главной изображаемой ими личности — так поступает Байрон; при этом второстепенные действующие лица часто становятся безжизненными. Таким в произведениях посредственных писателей оказывается и главное лицо.

Удовольствие, которое доставляет нам *трагедия*, связано не с чувством прекрасного, а с чувством возвышенного; это — высшая степень такого чувства. Ибо так же, как при виде возвышенного в природе мы отвлекаемся от интереса воли, чтобы отдаться чистому созерцанию, мы, следя за катастрофой в трагедии, отвлекаемся от самой воли к жизни. Ведь в трагедии перед нами разворачивается страшная сторона жизни, горе людей, господство случая и заблуждения, гибель праведника, триумф злодея; следовательно, перед нашим взором проходят прямо противостоящие

нашей воле свойства мира. При виде этого мы готовы отвратить нашу волю от жизни, нам больше нечего желать и любить. Однако именно это заставляет нас понять, что в нас остается еще нечто другое, что мы никак не можем познать положительно, а познаем только отрицательно как то, что не хочет жизни. Подобно тому как септаккорд требует основного аккорда, как красный цвет требует зеленого и даже производит его в глазу, так каждая трагедия требует совершенно иного бытия, иного мира, познание которого может быть нам дано только косвенно, как здесь посредством такого требования. В момент трагической катастрофы мы больше, чем когда-либо, приходим к убеждению, что жизнь — тяжкий сон, от которого надо пробудиться. В этом смысле действие трагедии аналогично действию динамически возвышенного в природе, ибо оно так же заставляет нас подняться над волей и ее интересами и настраивает нас так, что мы находим удовольствие в прямо противоположном воле. Всему трагическому, в каком бы виде оно ни выступало, придает своеобразный порыв к возвышенности возникновение познания, что мир, жизнь не могут дать истинного удовлетворения и не стоят нашей привязанности. В этом и состоит дух трагедии...

Ведь страх и сострадание, в пробуждении которых Аристотель видел главную цель трагедии, поистине сами по себе не относятся к приятным ощущениям; поэтому они не могут быть целью, а могут быть только средством. Следовательно, требование к воле отвратиться от жизни остается истинной тенденцией трагедии, главной целью изображения страданий человечества, эта тенденция присутствует и там, где резиньяция и возвышение показаны не в самом герое, а вызываются в зрителе видом большого незаслуженного, или даже заслуженного, страдания. Как древние писатели, так и некоторые писатели Нового времени довольствуются тем, что создают у зрителя упомянутое настроение объективным изображением человеческого страдания вообще, тогда как другие показывают вызванный страданием душевный переворот в самом герое. Первые дают как бы только послышки, предоставляя делать заключение зрителю; вторые предлагают также заключение или мораль произведения в виде изменения настроенности героя, а также наблюдений, высказываемых хором, как, например, Шиллер в «Мессинской невесте»: «Жизнь не высшее из благ». Здесь следует заметить, что подлинно трагическое воздействие катастрофы, следовательно, вызванные ею резиньяция и подъем духа героя редко бывают чисто мотивированы и отчетливо выражены...

Упрек в пренебрежении единством времени и места, который так часто предъявляют писателям Нового времени, спра-

ведлив только в том случае, если оно нарушает единство действия и остается только единство главного действующего лица, как, например, в Генрихе VIII Шекспира. Но и единство действия не должно доходить до того, чтобы речь шла все время об одном и том же, как во французских трагедиях, которые вообще настолько строго придерживаются единства, что ход драматического действия подобен в них линии без ширины. Напротив, шекспировская трагедия подобна линии, имеющей и ширину; она не торопится, в ней встречаются речи, даже целые сцены, которые не продвигают вперед действие, даже, собственно, к нему не относятся, но знакомят нас ближе с действующими лицами или обстоятельствами их жизни, благодаря чему мы глубже понимаем и действие. Оно остается главным моментом, но не настолько, чтобы мы, следя за ним, забывали, что в последней инстанции речь идет о сущности человека и бытия вообще.

Драматический или эпический поэт должен знать, что он — судьба и поэтому должен быть столь же неумолим, как и она; он должен также знать, что он — зеркало человеческого рода и поэтому должен изображать в своих произведениях множество дурных, подчас подлых людей, а также многих глупцов, чудаков и шутов, время от времени — разумного, умного, честного, доброго и как редчайшее исключение — благородного человека. У Гомера, по моему мнению, не выведен ни один благородный характер, хотя есть ряд добрых и честных; у Шекспира можно найти несколько благородных, но не чрезмерно благородных, характеров — Корделия, Кориолан, едва ли еще кто-нибудь; зато у него полно представителей отрицательных качеств.

Героями греческих трагедий были всегда царственные особы, героями трагедий Нового времени обычно также. Конечно, не потому, что сан придавал большее достоинство действующим или страдающим лицам; поскольку все дело только в том, чтобы привести в движение человеческие страсти, то относительное значение объектов, посредством которых это осуществляется, безразлично, и крестьянский двор может быть столь же пригоден для этого, как владение короля. Не следует отвергать и мещанскую трагедию; однако лица, обладающие большой властью и весом, являются наиболее подходящими для трагедии потому, что несчастье, на примере которого мы должны познать удел человеческой жизни, должно быть достаточно величественно, чтобы показать зрителю, кем бы он ни был, страшным. Обстоятельства же, ввергающие в нужду и отчаяние мещанскую семью, представляются знатным или богатым ничтожными и такими, которые можно устраним человеческой помощью, иногда даже какой-нибудь мелочью; эти зрители не испытывают поэтому потрясения от мещан-

ской трагедии. Несчастья же великих и могущественных людей безусловно страшны и не могут быть устранены помощью извне, ибо цари должны помочь себе своими силами или погибнуть. К этому добавляется, что падение с высоты самое глубокое падение; героям мещанской трагедии недостает такой высоты.

Если тенденцией и последней целью *трагедии* мы признали поворот к резиньяции, к отрицанию воли к жизни, то в ее противоположности, *комедии*, легко обнаруживается призыв к дальнейшему утверждению этой воли. Правда, и комедия, как всякое изображение человеческой жизни, неизбежно должна показывать нам страдания и неприятности, но здесь они представлены переходящими, сменяющимися радостью и вообще перемежающимися с удачей, успехом и надеждой, которые в конце концов одерживают победу; при этом они дают неисчерпаемый материал для смеха, которым полна жизнь, даже ее невзгоды, и который при всех обстоятельствах должен поддерживать в нас хорошее настроение. Следовательно, комедия убеждает нас в том, что в целом жизнь не так уж плоха и прежде всего забавна. Конечно, приходится спешить и опускать занавес в минуту радости, дабы мы не узнали, что произойдет потом; трагедия же, как правило, кончается так, что больше уже ничего быть не может. Более того, если серьезно и пристально взглянуть в эту комическую сторону жизни, как она проявляется в наивных замечаниях и жестах, которые отражают мелочные неприятности, страх, минутный гнев, тайную зависть и многие другие аффекты этих отнюдь не прекрасных образов отражающейся здесь действительности, то и с этой стороны вдумчивый зритель может проникнуться убеждением, что жизнь таких существ не может быть самой по себе целью, что они могли обрести бытие только на ложном пути и того, что находит подобное выражение, в сущности могло бы и вообще не быть...

В кн.: Шопенгауэр А.
Мир как воля и как представление.
М., 1993. Т. 2.

Ницше Ф.

Ницше Фридрих (1844–1900) – немецкий философ, представитель иррационализма и волюнтаризма.

В своем сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), в значительной мере посвященном анализу античной трагедии, Ницше развивал идеи типологии культуры, намеченной Шиллером, Шеллингом и немецким романтизмом. Сопоставляя два начала бытия и культуры – «дионисийское» и «аполлоновское», Ницше видит идеал в достижении их равновесия.

Искусство, по Ницше, основано на силе, «сила – это условие искусства», и, следовательно, лишь то является искусством, в чем проявила себя сила, и потому лишь тот является художником, кто преодолел нигилизм. При этом сила в искусстве – это чувственная сила, для выражения которой немецкий философ использует введенное им понятие опьянения. «Для того, чтобы существовало искусство, для того, чтобы существовало какое-либо эстетическое творчество и созерцание, необходимо одно предусловие – опьянение... Существенным в опьянении является чувство возрастания силы и полноты».

Искусство, по мнению Ницше, не должно быть объективным, ибо в этом случае искусство будет принимать существующие ценности, что невозможно с точки зрения преодоления нигилизма. Объективность искусства – это бессилие созидания ценностей жизни, объективность «выдает подчинение, слабость, фатализм».

I. 11

Из души художников и писателей

Мнимая изначальность совершенного. Мы привыкли не ставить вопроса о возникновении всего совершенного, а, наоборот, наслаждаться его настоящим состоянием, как если бы оно выросло из земли по мановению волшебства. Вероятно, на нас действует здесь еще остаток первобытного мифологического ощущения. Нам почти кажется (например, когда мы созерцаем греческий храм вроде пестумского), что некий бог, играя, построил себе однажды утром жилище из таких огромных тяжестей; в других случаях нам мнится, будто душа была внезапно вколдована в камень и теперь хочет говорить через него. Художник знает, что его произведение оказывает полное действие, лишь когда оно возбуждает веру в импровизацию, в чудесную внезапность возникновения; поэтому он при случае сознательно содействует этой иллюзии и вводит в искусство элементы вдохновенного беспокойства, сле-

пого беспорядка, чуткой грезы при начале творения — в качестве средств обмана, которые должны настроить душу зрителя или слушателя так, чтобы она верила во внезапное появление совершенного. Теория искусства, разумеется, должна самым решительным образом восстать против этой иллюзии и показать те ложные умозаключения и дурные привычки разума, в силу которых он попадает в сети художника.

Чувство правды у художника. Художник имеет более слабую нравственность в отношении познания истины, чем мыслитель; он отнюдь не хочет лишиться права на блестящие, глубокомысленные истолкования жизни и борется против трезвых, простых методов и выводов. Внешне он ратует за высшее достоинство и значение человека; в действительности же он не намерен отказаться от условий, при которых его искусство может производить *наибольшее впечатление*, т.е. от всего фантастического, мифического, неверного, крайнего, от влечения к символам, от переоценки личности и веры в какую-то чудесную природу гения; он, следовательно, считает сохранение своей манеры творчества более важным, чем научная преданность истинному во всякой, хотя бы и в самой неприятельской, его форме.

Искусство как заклинатель мертвых. Искусство исполняет, между прочим, задачу консервирования, а также некоторого разукрашивания погасших, потускневших представлений; разрешая эту задачу, оно плетет связующую нить между различными эпохами и заставляет возвращаться духов прежних времен. Правда, здесь возникает лишь кажущаяся жизнь, как над могилами или как возвращение любимых усопших во сне; но по крайней мере на мгновение еще раз просыпается старое ощущение, и сердце бьется по уже позабытому такту. Памятуя эту общую пользу искусства, нужно относиться снисходительно к самому художнику, если он не стоит в первых рядах просвещения и прогрессивного *оуможествления* человечества: он на всю жизнь остался ребенком или юношей и задержался на той позиции, в которой им завладели его художнические инстинкты; но ощущения первых ступеней жизни, как известно, стоят ближе к ощущениям прошедших эпох, чем к ощущениям нынешнего века. Непроизвольно его задачей становится делать человечество более ребяческим; в этом — его слава и его ограниченность.

Поэты как обличители жизни. Поэты — поскольку и они хотят облегчить жизнь людей — либо отвращают свой взор от тягостного настоящего, либо помогают настоящему приобрести новые краски посредством света, которым они заставляют излучаться прошедшее. Чтобы иметь возможность делать это, они должны сами быть в известных отношениях существами, обра-

ценными назад; так что ими можно пользоваться как мостами к отдаленнейшим временам и представлениям, к отмирающим или уже отмершим религиям и культурам. Они, собственно, всегда и неизбежно суть *эпигоны*. Впрочем, об их средствах облегчения жизни можно сказать кое-что неблагоприятное: они успокаивают и исцеляют только временно, только на мгновение; они даже поддерживают людей в работе над действительным улучшением условий жизни, устраняя или паллиативно облегчая страсти неудовлетворенные, влекущие к действию.

Медленная стрела красоты. Самый благородный вид красоты есть тот, который не сразу захватывает, который овладевает не бурным упоением (такая красота легко возбуждает отвращение), а тот медленно вливающийся вид красоты, который почти незаметно уносишь с собой, который потом иногда снова встречаешь во сне и который, наконец, после того как он долго скромно лежал в нашем сердце, всецело овладевает нами, наполняет наши глаза слезами и наше сердце тоской. К чему стремимся мы, созерцая красоту? К тому, чтобы быть прекрасными; нам мнится, с этим должно быть связано много счастья. Но это есть заблуждение.

Одушевление искусства. Искусство подымает главу, когда религии приходят в упадок. Оно перенимает множество порожденных религией чувств и настроений, согревает их у своего сердца и становится теперь само более глубоким, одухотворенным, так что способно сообщать воодушевление и возвышенное настроение, чего оно еще не могло делать раньше. Возрастающее богатство религиозного чувства становится потоком, который постоянно прорывается наружу и хочет завоевать все новые области; но растущее просвещение поколебало догматы религии и внушило основательное недоверие к ней; поэтому чувство, вытесненное просвещением из религиозной сферы, устремляется в искусство; в отдельных случаях также в политическую жизнь, а иногда даже прямо в науку. Всюду, где в человеческих стремлениях заметна более возвышенная и мрачная окраска, можно предполагать налет духобоязни, запах ладана и тень церквей.

Чем украшает ритм. Ритм накладывает туманное покрытие на реальность; он побуждает к некоторой искусственности речи и нечистоте мышления; тень, которую он набрасывает на мысль, то закрывает, то подчеркивает явления. Как тени нужны для украшения, так «смутное» нужно для большей отчетливости. Искусство делает выносимым вид жизни, окутывая ее дымкой нечистого мышления.

Искусство безобразной души. Искусству ставят слишком тесные границы, если требуют, чтобы в нем имела право высказываться только упорядоченная, нравственно уравновешен-

ная душа. Как в пластических искусствах, так и в музыке и поэзии существует искусство безобразной души наряду с искусством прекрасной души; и самые могущественные действия искусства — умение потрясать души, заставлять камни двигаться и превращать зверей в людей, быть может, лучше всего удавались именно этому роду искусства.

Искусство причиняет скорбь мыслителю. Насколько сильна метафизическая потребность и как трудно дается природе последнее расставание с ней, можно усмотреть из того, что даже в свободном уме, когда он уже освободился от всего метафизического, высшие художественные впечатления легко вызывают созвучное дрожание давно онемевшей и даже разорванной метафизической струны; например, внимая Девятой симфонии Бетховена, он чувствует себя витающим над землей в звездном храме с мечтою *бессмертия* в сердце; звезды как бы сияют вокруг него, и земля опускается все ниже. Когда он отдает себе отчет в этом состоянии, он чувствует глубокий укол в сердце и вздыхает о человеке, который вернул бы ему утраченную возлюбленную — называется ли она метафизикой или религией. В такие мгновения проверяется его интеллектуальный характер.

Играть жизнью. Легкость и ветреность гомеровской фантазии была нужна, чтобы ослабить и на время уничтожить чрезмерно страстный дух и слишком острый рассудок греков. Когда у них говорит рассудок — сколь грубой и жестокой является тогда жизнь! Они не обманываются, но они сознательно украшают жизнь ложью. Симонид советовал своим соотечественникам принимать жизнь как игру; скорбь серьезности была им слишком хорошо известна (людское горе есть ведь тема песен, которым так охотно внемлют боги), и они знали, что одно только искусство может даже горе превращать в наслаждение. Но в наказание за это убеждение ими настолько овладела страсть к выдумкам, что и в повседневной жизни им было трудно освободиться от лжи и обмана; ведь вся порода поэтов чувствует склонность ко лжи и вдобавок, еще ощущает ее невинность. Эта черта, вероятно, приводела иногда в отчаяние соседние грекам народы.

Вера в вдохновение. Художники заинтересованы в том, чтобы люди верили во внезапные озарения, в так называемое вдохновение; как если бы идея художественного или поэтического произведения, основная мысль философской системы сходила с неба в виде света благодати. В действительности фантазия хорошего художника или мыслителя творит постоянно хорошее, посредственное и плохое, но его острое и опытное *суждение* отвергает, выбирает, сочетает, как это видно теперь из записных книжек Бетховена, который постепенно составлял свои великолепнейшие

мелодии и как бы отбирал их из многообразных набросков. Кто различает менее строго и охотно отдается воспроизводящему воспоминанию, тот при случае может стать великим импровизатором, но художественная импровизация стоит весьма низко по сравнению с упорно и серьезно проверенной художественной мыслью. Все великие гении были великими работниками; они не только неумолимо изобретали, но и неумолимо отвергали, проверяли, совершенствовали, упорядочивали.

Еще о вдохновении. Когда продуктивная сила некоторое время накапливается и какая-либо преграда мешает ей истекать, то в конце концов она изливается так внезапно, как будто здесь действовало непосредственное вдохновение, без предшествовавшей внутренней работы, т.е. как будто совершилось чудо. Это создает известную иллюзию, в сохранении которой, как сказано, тут больше обычного заинтересованы художники. Капитал именно только *накопился*, а не сразу упал с неба. Впрочем, и в других областях существует такое кажущееся вдохновение, например в области любви, добродетели, порока.

Страдания гения и их ценность. Художественный гений хочет приносить радость, но, когда он стоит на очень высокой ступени, ему легко недостает участников радости; он предлагает яства, но никто их не хочет. Это возбуждает в нем иногда смехотворно-трогательный пафос; ведь, в сущности, он не имеет никакого права принуждать людей к наслаждению. Его дудка гудит, но никто не хочет плясать: может ли это быть трагичным? И все же это бывает трагично! Под конец, в виде награды за это лишение, он имеет больше удовольствия от творчества, чем остальные люди от всех иных родов деятельности. Его страдания ощущаются преувеличенно, потому что звук его жалобы более громок, слова его более красноречивы; и *иногда* его страдания действительно очень велики, но лишь потому, что столь велики его честолюбие и зависть. Гений знания, вроде Кеплера и Спинозы, обыкновенно не столь жаден и не производит такого шума из-за своих на деле гораздо больших страданий и лишений. Он с большей уверенностью может рассчитывать на потомство и избавиться от современности, тогда как художник, поступая так, ведет отчаянную игру, при которой сердце его должно исполниться скорбью. В чрезвычайно редких случаях — когда в одной личности гений творчества и познания слит с моральным гением — к упомянутой скорби присоединяется еще род скорби, который надо признать самым невероятным исключением в мире: внеличные и сверхличные чувства, обращенные к народу, к человечеству, ко всей культуре, ко всему страдающему бытию, чувства, которые приобретают ценность лишь в сочетании с особенно трудными и далекими познаниями

(сострадание само по себе имеет небольшую ценность). Но какое мерило, какие точные весы есть у нас для их подлинности? *Не* надлежит ли быть недоверчивыми в отношении всех, кто *говорит* о таких своих чувствах?

Роковая судьба величия. За каждым великим явлением следует вырождение, особенно в области искусства. Образец великого побуждает более тщеславные натуры к внешнему подражанию или к тому, чтобы превзойти его; к тому же все великие дарования имеют роковую судьбу истреблять многие более слабые силы и зародыши и как бы опустошать вокруг себя природу. Счастливейшим случаем в развитии искусства является комбинация, когда несколько гениев взаимно сдерживают друг друга; при этой борьбе обыкновенно открывается свет и простор и более слабым и нежным натурам.

Искусство опасно художнику. Когда искусство мощественно овладевает личностью, оно увлекает ее к воззрениям таких эпох, в которые искусство процветало сильнее всего; оно действует тогда регрессивно. Художник начинает все более почитать внезапные возбуждения, верит в богов и демонов, одушевляет природу, ненавидит науку, становится изменчивым в своих настроениях, как люди древности, и жаждет переворота всех отношений, неблагоприятных искусству, и притом с горячностью и несправедливостью ребенка. Но уже сам по себе художник есть отсталое существо, остановившееся на ступени игры, которая принадлежит юности и детству; к этому присоединяется еще то, что он регрессирует и возвращается к прежним эпохам. Так возникает напоследок глубокий антагонизм между ним и поколением его эпохи, что приводит к печальному концу; и по рассказам древних, Гомер и Эсхил провели остаток жизни и умерли в меланхолии.

Сотворенные люди. Если говорят, что драматург (и вообще художник) действительно *творит* характеры, то это красивый обман и преувеличение, в наличности и распространении которых искусство празднует один из своих произвольных, как бы дополнительных триумфов. В действительности мы очень мало понимаем подлинного живого человека и обобщаем весьма поверхностно, приписывая ему тот или иной характер; это наше *весьма несовершенно* отношение к человеку удовлетворяет поэт, который превращает в людей (и в этом смысле «творит») столь же *поверхностные* наброски, сколь поверхностно наше знание людей. В этих созданных художниками характерах есть много фальшивого блеска; они отнюдь не суть телесные создания природы, а, подобно нарисованным людям, всегда чересчур тонки и не выдерживают рассмотрения вблизи. А если еще говорят, что в характере обычных живых людей встречаются противоречия и что

созданный драматургом характер есть первообраз, предносившийся природе, то это уже совершенно неверно. Действительный человек есть нечто всецело *необходимое* (даже в так называемых своих противоречиях), но мы не всегда познаем эту необходимость. Сочиненный человек, продукт фантазии, хочет означать нечто *необходимое*, но лишь для таких людей, которые понимают и реального человека лишь в грубом, неестественном упрощении, так что несколько резких, часто повторяющихся черт, ярко освещенных и окруженных массой теней и полутеней, вполне удовлетворяют их притязаниям. Они, следовательно, легко готовы принимать продукт фантазии за настоящего, необходимого человека, потому что они привыкли при наблюдении подлинного человека принимать продукты фантазии, силуэт, произвольное сокращение за целое. А что живописец или скульптор выражает «идею» человека, это нелепая выдумка и обман чувств: когда так говорят, то поддаются тирании глаза, который из человеческого тела видит только поверхность, кожу; но внутреннее тело в такой же мере принадлежит к идее. Пластическое искусство хочет выразить характеры во внешней оболочке; поэзия употребляет для той же цели слово, она изображает характер в звуке. Искусство исходит из естественного *неведения* человека о его внутреннем содержании (в теле и характере); оно существует не для физиков и философов.

Преувеличенная самооценка при вере в художников и философов. Все мы думаем, что достоинства художественного произведения или художника доказаны, если они на нас действуют или потрясают нас. Но ведь тут должны были бы сперва быть доказаны *достоинства наших собственных суждений* и ощущений, что не имеет места... Господство над веками не доказывает достоинства и длительной ценности какого-либо стиля; поэтому не следует быть слишком уверенным в своем хорошем мнении о каком-нибудь художнике; такое мнение означает ведь не только веру в правдивость нашего ощущения, но и веру в непогрешимость нашего суждения, тогда как суждение или ощущение — или и то и другое — может быть слишком грубым и слишком тонким, слишком изысканным и слишком первобытным. Точно так же благодетельность или утешительность какой-либо философии, религии еще ничего не говорят об их истинности, подобно тому как блаженство, которое дает безумному его идефикс, не доказывает еще разумности этой идеи.

Культ гения из тщеславия. Так как мы высокого мнения о самих себе, но отнюдь не ожидаем от себя, что мы могли бы написать картину Рафаэля или сцену из драмы Шекспира, то мы убеждаем себя, что способность к этому есть нечто необычайное и чудесное, совершенно исключительный случай, или, если мы к

тому же ощущаем религиозно, благодать свыше. Так наше тщеславие, наше себялюбие поощряет культ гения: только если гений мыслится совершенно удаленным от нас, он не оскорбителен для нас (даже Гёте, чуждый зависти, назвал Шекспира своей «звездой далекой высоты»). Но если отвлечься от этих внушений нашего тщеславия, то деятельность гения отнюдь не будет чем-то существенно отличным от деятельности механика-изобретателя, ученого астронома или историка, мастера тактики. Все эти деятельности получают объяснение, если представить себе людей, мышление которых деятельно в *одном* направлении, которые употребляют все как материал, которые постоянно тщательно присматриваются к своей внутренней жизни и к жизни других, всюду находят для себя образцы и поучения и неумолимо комбинируют эти средства. Гений только то и делает, что учится сперва класть камни, потом строить из них; он всегда ищет материала и всегда занят его обработкой. Всякая деятельность человека изумительно сложна, а не только деятельность гения; но никакая деятельность не есть «чудо». Откуда же эта вера, что только у художника, оратора, философа есть гений, что только они одни обладают «интуицией»? Люди явственно говорят о гении только там, где действия крупного интеллекта им особенно приятны и где они не склонны чувствовать зависть. Назвать кого-нибудь «божественным» означает: «здесь нам не нужно соперничать». Далее: всему готовому, совершенному поклоняются, все становящееся недооценивается. Но при созерцании художественного произведения никто не может подметить, как оно *возникло*; в этом его преимущество, ибо всюду, где можно видеть возникновение, это действует охлаждающе. Законченное искусство изображения отклоняет всякую мысль о его возникновении; оно тиранизирует своим наличным совершенством. Поэтому мастера изобразительного искусства преимущественно считаются гениальными, а не люди науки. На самом деле и первая оценка, и последняя недооценка суть лишь ребячество разума.

Серьезность ремесла. Пусть не говорят о даровании, о прирожденных талантах! Можно назвать великих людей всякого рода, которые были малодаровиты. Но они *приобрели* величие, стали «гениями» (как это обыкновенно говорят) в силу качеств, об отсутствии которых предпочитает молчать тот, кто создает их в себе: все они имели ту деловитую серьезность ремесленника, которая сперва учится в совершенстве изготовлять части, прежде чем решается создать крупное целое; они посвящали этому свое время, потому что получали большее удовлетворение от хорошего выполнения чего-либо мелкого, второстепенного, чем от эффекта ослепительного целого. Рецепт, например, по которому человек может стать хорошим новеллистом, легко дать, но выполнение

его предполагает качества, которые обыкновенно упускаются из виду, когда говорят: «У меня нет достаточного таланта». Нужно делать сотню и более набросков новелл, не длиннее двух страниц, но столь отчетливых, что каждое слово в них необходимо; нужно ежедневно записывать анекдоты, пока не найдешь самую выпуклую и действительную форму для них; нужно неумоимо собирать и вырисовывать человеческие типы и характеры; нужно прежде всего как можно чаще рассказывать и слушать чужие рассказы, зорко наблюдая за их действием на присутствующих; нужно путешествовать, как художник-пейзажист и рисовальщик костюмов; нужно делать заметки по отдельным наукам, записывая все, что при хорошем изложении может оказывать художественное действие; наконец, нужно размышлять о мотивах человеческих поступков, не пренебрегать ничем, что может быть здесь поучительным, и денно и нощно коллекционировать такого рода вещи. На это многообразное упражнение нужно затратить лет десять, и тогда то, что создано в мастерской, может быть вынесено на улицу. Как же поступает большинство? Они начинают не с части, а с целого. Они, быть может, употребят иногда удачный прием, привлекут к себе внимание и отныне начинают употреблять все худшие приемы по весьма простым и естественным основаниям. Порой, когда отсутствуют разум и характер, которые должны управлять таким планом жизни художника, место их заступают судьба и нужда, которые заставляют будущего мастера шаг за шагом усваивать себе все условия его ремесла.

Опасность и польза культа гения. Вера в великие, исключительные, плодотворные умы не необходимо, но весьма часто связана еще с тем религиозным или полурелигиозным суеверием, что эти умы имеют сверхчеловеческое происхождение и обладают некоторыми чудесными способностями, в силу которых они приобретают свои познания совсем иным путем, чем остальные люди. Им приписывают, пожалуй, непосредственное проникновение взором в сущность мира, как бы сквозь отверстие в покрове явлений, и верят, что они без усилий и строгости науки, в силу этого чудесного ясновидения, могут сообщить что-то окончательное и решающее о человеке и мире. Пока чудо в области познания еще находит верующих, можно согласиться, пожалуй, что это приносит пользу самим верующим, поскольку они таким безусловным подчинением себя великим умам создают лучшую дисциплину и школу для своего собственного ума на время его развития. Напротив, по меньшей мере спорно, полезно ли суеверие о гении, о его привилегиях и исключительных способностях для самого гения, если оно укоренится в нем. Является во всяком случае опасным признаком, когда на человека нападает тре-

пет перед самим собой, будь то знаменитый трепет Цезарей или рассматриваемый трепет гения; когда запах жертвоприношений, которые, естественно, посвящают одному лишь Богу, проникает в мозг гению, так что он начинает шататься и считать себя чем-то сверхчеловеческим. Постепенные следствия этого: чувство безответственности, исключительных прав, вера, что уже общение с людьми есть милость с его стороны, безумный гнев при попытке сравнить его с другими или даже оценить его ниже других и осветить неудачное в его произведении. Благодаря тому что он перестает критиковать себя, под конец из его оперения начинает выпадать одно пышное перо за другим; это суеверие подрывает корни его силы и делает его, быть может, даже лицемером, после того как он теряет ее. Итак, для самих великих умов, вероятно, полезнее, если они уяснят себе свою силу и ее источник, т. е. если они постигнут, какие чисто человеческие качества сочетались в них и какие счастливые обстоятельства выступили при этом, а именно неуклонная энергия, решительное устремление к определенным целям, великое личное мужество, далее, счастливое воспитание, которое своевременно дало им лучших учителей, лучшие образцы и методы. Правда, если целью их является производить наибольшее *действие*, то неясность о самих себе и отмеченный придаток полубезумия всегда хорошо помогали им, ибо во все времена поклонялись и завидовали именно той силе в них, с помощью которой они делают людей безвольными и внушают им безумную мысль, будто их ведут сверхъестественные вожди. Более того, людей возвышает и воодушевляет вера в то, что кто-либо обладает сверхъестественной силой; и в этом смысле безумие, как говорит Платон, принесло людям величайшие благодеяния. В отдельных редких случаях эта доля безумия могла служить также средством, с помощью которого налагалась крепкая узда на такую, во всех отношениях склонную к эксцессам, натуру; и в жизни отдельных личностей безумные идеи часто имеют значение целебных ядов; но в конечном счете у каждого «гения», который верует в свою божественность, ядовитость этой веры обнаруживается все более по мере того, как «гений» стареет; вспомним хотя бы пример Наполеона, существо которого, несомненно, приобрело могучее единство, выделяющее его из всех современных людей, в силу его веры в себя и свою звезду и вытекающее из нее презрение к людям, пока наконец та же самая вера не перешла почти в безумный фатализм, отняла у него его быстрый и острый взор и стала причиной его гибели.

Гений и ничтожное. Именно оригинальные, из себя самих черпающие умы могут при известных обстоятельствах создавать нечто совершенно пустое и бесцветное, тогда как более за-

висимые натуры, так называемые таланты, полны воспоминаний о всевозможных хороших вещах и даже в состоянии упадка могут создавать нечто терпимое. Но если оригинальные умы покинуты своим дарованием, то воспоминание не приносит им никакой помощи: они становятся пустыми.

Публика. От трагедии народ, собственно, требует только, чтобы она была достаточно трогательной и давала ему возможность выплакаться; напротив, артист, который смотрит новую трагедию, получает удовольствие от остроумных технических изобретений и приемов, от использования и распределения материала, от новой вариации старых мотивов, старых мыслей. Его позиция есть эстетическое отношение к художественному произведению, позиция творящего; описанное выше отношение, имеющее дело только с материалом, есть позиция народа. О человеке, занимающем промежуточное положение, не стоит говорить, он не есть ни народ, ни артист и сам не знает, чего хочет; поэтому и его радость неясна и ничтожна.

Артистическое воспитание публики. Если один и тот же мотив не разрабатывается на сотни ладов различными мастерами, публика не научается интересоваться чем-либо, кроме самой темы; но под конец она сама воспримет и эстетически прочувствует оттенки, тонкие, новые приемы в обработке этого мотива, именно когда она давно уже знает мотив из многочисленных разработок и при этом уже не ощущает прелести новизны и любопытства.

Художник и его свита должны идти в ногу. Переход от одной ступени стиля к другой должен быть настолько медленным, чтобы не одни только художники, но и слушатели и зрители совершали этот переход и хорошо знали, что он означает. Иначе возникает внезапно великая пропасть между художником, который на отдаленных высотах творит свои произведения, и публикой, которая не может уже взбираться на эти высоты и под конец в недовольстве спускается еще ниже. Ибо если художник уже не подымает за собой своей публики, то она быстро опускается вниз, и притом падает тем глубже и опаснее, чем выше ее вознес гений, подобно тому как гибнет черепаха, падая из когтей орла, который вознес ее под облака.

Происхождение комического. Если сообразить, что человек в течение многих тысячелетий был животным, в высшей степени доступным страху, что все внезапное, неожиданное заставляло его быть готовым к борьбе, быть может даже готовым к смерти, и что даже позднее, в социальных условиях жизни, вся обеспеченность покоилась на ожидаемом, на привычном в мнении и деятельности, то нельзя удивляться, что при всем внезапном, неожиданном в слове и действии, если оно врывается без

опасности и вреда, человек становится веселым, переходит в состояние, противоположное страху: съезжившееся, трепещущее от страха существо расправляется, широко раздвигается — человек смеется. Этот переход от мгновенного страха к краткому веселью зовется *комическим*. Напротив, в феномене трагического человек от большого, длительного веселья переходит к великому страху; но так как среди смертных великое, длительное веселье встречается гораздо реже, чем повод к страху, то на свете гораздо больше комического, чем трагического; смеяться приходится гораздо чаще, чем испытывать потрясение.

Честолюбие художника. Греческие художники, например трагики, творили для того, чтобы побеждать; все их искусство немислимо вне соперничества: честолюбие окрыляло их гений. Но это честолюбие требовало прежде всего, чтобы их произведение получило высшее признание *в их собственных глазах*, т. е. отвечало бы тому, что *они* считают превосходным, без внимания к господствующему вкусу и к общему мнению о достоинствах художественного произведения; и потому Эсхил и Еврипид долгое время не имели успеха, пока, наконец, они не *воспитали* для себя художественных сулей, оценивавших их произведения по мерилам, которые они сами к ним прилагали. Таким образом, они стремятся победить соперников в своей собственной оценке, перед своим собственным судилищем, они хотят действительно *быть* лучше их; затем они требуют извне одобрения этой своей собственной оценки, подтверждения своего суждения. Добиваться чести — значит здесь: «достигнуть действительного превосходства и желать, чтобы оно было и публично признано». Если отсутствует первое и человек все-таки жаждет последнего, то говорят о *тщеславии*. Если отсутствует последнее и не ощущается потребность в нем, то говорят о *гордости*.

Необходимое в художественном произведении.

Формы художественного произведения, которые высказывают его идею, т.е. представляют его манеру выражения, всегда носят отпечаток некоторой небрежности, как всякий род языка. Скульптор может добавить или отнять многие мелкие черты, и точно так же исполнитель, будь то актер или, в отношении музыки, виртуоз или дирижер. Эти многие мелкие черты и подробности сегодня доставляют ему удовольствие, завтра — нет, они существуют скорее ради художника, чем ради искусства, ибо и художник, при всей строгости и самообуздании, которых от него требует изображение его основной идеи, нуждается иногда в сладостях и игрушках, чтобы не начать роптать.

Заставить забыть автора. Пианист, который играет произведение великого композитора, сыграет лучше всего, если

заставит нас забыть автора и если будет казаться, будто он рассказывает историю из своей собственной жизни или именно сейчас что-то переживает. Правда, если он сам не *есть* нечто значительное, то всякий проклянет ту болтливость, с которой он нам рассказывает о своей жизни. Следовательно, он должен уметь расположить к себе фантазию слушателя. Отсюда в свою очередь получают объяснение многие слабости и глупости того, что зовется «виртуозностью».

Умаление. Многие вещи, события, личности не допускают изображения в малом объеме. Нельзя уменьшить группу Лаокоона и сделать из нее фарфоровую безделушку; для нее необходима величина. Но гораздо реже случается, чтобы что-либо мелкое выносило увеличение; поэтому биографам все же скорее будет удаваться изобразить великого человека малым, чем мало-го — великим.

Чувственность в современном искусстве. Художники часто ошибаются теперь в расчете, когда стремятся к тому, чтобы их произведение оказывало чувственное действие: ибо их зрители или слушатели не обладают уже цельными чувствами и, прямо вопреки намерению художника, впадают под действием его произведения в «святость» ощущения, которая близко родственна скуке. Их чувственность начинается, быть может, именно там, где прекращается чувственность художника, и, следовательно, они в лучшем случае встречаются лишь в *одной* точке.

Шекспир как моралист. Шекспир много размышлял о страстях, и, вероятно, в силу его темперамента многие из них были ему доступны (драматурги в общем довольно дурные люди). Но он не умел, подобно Монтеню, говорить об этом, а вкладывал свое наблюдение о страстях в уста своих фигур, движимых страстью; это, правда, противоречит природе, но зато делает его драмы столь глубокомысленными, что все другие по сравнению с ними кажутся пустыми и легко возбуждают к себе полное отвращение. Сентенции Шиллера (в основе которых почти всегда лежат ложные или незначительные мысли) суть именно только театральные сентенции и в качестве таковых действуют весьма сильно; тогда как сентенции Шекспира делают честь его образцу, Монтеню, и содержат в отточенной форме вполне серьезные мысли, но потому слишком далеки и тонки для взора театральной публики и, следовательно, не производят впечатления.

Искусство быть услышанным. Нужно не только уметь хорошо играть, но и хорошо заставлять себя слушать. Скрипка в руках величайшего мастера производит только пиликанье, если помещение слишком велико; тогда мастера нельзя отличить от любого халтурщика.

Эффективность несовершенного. Подобно тому как рельефные фигуры сильно действуют на фантазию тем, что они как бы хотят выступить из стены и вдруг, точно задержанные чем-то, останавливаются, так иногда рельефно-незаконченное изложение мысли или целой философии производит большее впечатление, чем исчерпывающее развитие: здесь предоставляется больше работы созерцателю, он призывается развить далее то, что выделяется перед ним в таком ярком контрасте света и теней, продумать его до конца и самому преодолеть ту преграду, которая доселе мешала идее выявиться сполна.

Ритмические жертвы. Хорошие писатели изменяют ритм иных периодов только потому, что они не признают за обыкновенными читателями способности понимать такт, в котором первоначально был написан период; поэтому они облегчают читателям труд, отдавая предпочтение более знакомым ритмам. Это приспособление к ритмической неспособности нынешних читателей вызывало немало вздохов, ибо в жертву ей принесено уже многое. Не случается ли с хорошими музыкантами того же?

Незаконченное как средство художественного действия. Незаконченное часто производит большее впечатление, чем законченность; так особенно в похвальной речи: для ее цели необходима как раз стимулирующая незаконченность в качестве иррационального элемента, который морочит фантазию слушателя неким морем и, подобно туману, скрывает противоположный берег, т.е. ограниченность перевозносимого предмета. Когда оратор говорит об известных заслугах человека и при этом вдается в подробности и длинноты, то всегда может возникнуть подозрение, что это его единственные заслуги. Высказывающий законченную похвалу ставит себя выше хвалимого, он как бы *обозревает* его. Поэтому законченное действует ослабляюще.

Плохие писатели необходимы. Всегда должны будут существовать плохие писатели, ибо они соответствуют вкусу людей незрелого, незрелого возраста; последние тоже имеют свои потребности, как и зрелые люди. Если бы человеческая жизнь продолжалась дольше, то число зрелых личностей преобладало бы над числом незрелых или по меньшей мере равнялось бы ему; теперь же значительное большинство умирают слишком молодыми, т.е. всегда существует гораздо больше незрелых интеллектов с плохим вкусом. И они, кроме того, жаждут удовлетворения своих потребностей с большей страстностью, присущей юности, и *добиваются для себя* плохих авторов.

Слишком близко и слишком далеко. Читатель и автор часто потому не понимают друг друга, что автор слишком хорошо знает свою тему и находит ее почти скучной, так что он опускает

примеры, которые знает сотнями; читатель же чужд теме и легко находит ее плохо обоснованной, если ему не показывают примеров.

Незаконченные мысли. Подобно тому как не только зрелый возраст, но и юность и детство имеют *собственную* ценность и совсем не могут быть рассматриваемы только как переходы и мосты, так и незаконченные мысли имеют свою ценность. Поэтому не следует мучить поэта утонченным истолкованием, а нужно просто довольствоваться неясностью его горизонта: здесь как бы еще открыт путь к различным мыслям. Стоишь на пороге, ждешь, как при раскопке клада, чувствуешь, как будто сейчас предстоит сделать находку глубокомыслия. Поэт отчасти предвосхищает радость мыслителя при открытии основной мысли и внушает нам ее желание, так что мы начинаем гнаться за ней; но она, играя, порхает мимо нас, показывает прекраснейшие крылья бабочки — и все-таки ускользает от нас.

Книга, ставшая почти человеком. Каждого писателя постоянно вновь изумляет, как его книга, раз отрешившись от него, начинает жить самостоятельной жизнью; он чувствует себя так, как если бы на его глазах часть насекомого оторвалась от целого и пошла своим путем. Быть может, он ее почти совсем забыл, быть может, он возвысился над изложенными в ней мнениями, быть может, он даже не понимает ее более и потерял те крылья, на которых он летал, когда обдумывал эту книгу, тогда как она ищет себе читателей, зажигает жизнь, приносит счастье, устрашает, создает новые произведения, становится душой замыслов и поступков, — словом, она живет как существо, озаренное разумом и душой, и все же не есть человек. Счастливейшая доля выпадает автору, который в старости может сказать, что все бывшие у него творческие, укрепляющие, возвышающие и просвещающие мысли и чувства продолжают еще жить в его произведениях и что он сам есть лишь серый пепел, тогда как пламя укрылось во все стороны и сохраняется по-прежнему. Если принять еще во внимание, что не только книга, но и каждое действие человека каким-то образом становится поводом к другим действиям, решениям, мыслям, что все совершающееся неразрывно сплетается с тем, что должно совершиться, то можно познать подлинное, реально существующее *бессмертие* — бессмертие движения: что некогда приводило в движение, то включено и увековечено в общем союзе всего сущего, как насекомое в янтаре.

Старые сомнения о влиянии искусства. Действительно ли трагедия, как думал Аристотель, разряжает сострадание и страх, так что слушатель возвращается домой более холодным и спокойным? Верно ли, что истории с привидениями делают человека менее боязливым и суеверным? Относительно некоторых физиче-

ских процессов, например любовного наслаждения, справедливо, что удовлетворение потребности дает облегчение и временное ослабление инстинкта. Но страх и сострадание не суть в этом смысле потребности определенных органов, которые требуют облегчения. И в общем даже каждый инстинкт с течением *времени усиливается* при привычке к его удовлетворению, несмотря на указанные периодические облегчения. Возможно, что в каждом отдельном случае трагедия смягчает и разряжает страх и сострадание; тем не менее в общем они могли бы увеличиваться под действием трагедии, и Платон был прав, полагая, что в целом трагедия делала бы людей более трусливыми и сентиментальными; тогда сам трагик неизбежно приобрел бы мрачный, полный ужаса взгляд на мир и мягкую, чувствительную, плаксивую душу; это соответствовало бы и мнению Платона, что трагические поэты, а также целые общины, которые особенно ими наслаждаются, вырождаются и все больше предаются неумеренности и разнузданности. Но какое право имеет вообще наше время давать ответ на великий вопрос Платона о моральном действии искусства? Даже если бы у нас было искусство, где у нас его действие, *какое-либо* действие искусства?

Удовольствие от бессмыслицы. Как может человек иметь удовольствие от бессмыслицы? А ведь всегда, когда на свете смеются, это имеет место; и можно даже сказать, что почти всюду, где есть счастье, есть и удовольствие от бессмыслицы. Выворачивание опыта наизнанку, превращение целесообразного в бесцельное, необходимого в произвольное, но притом так, что этот процесс не причиняет никакого вреда и лишь воображается из шаловливости, доставляет наслаждение, потому что это на мгновение освобождает нас от власти необходимого, целесообразного и опытно данного, в которых мы обыкновенно видим неумолимых владык; мы играем и смеемся, когда ожидаемое (которое обычно тревожит и беспокоит нас) осуществляется без вреда для нас. Это есть радость рабов на празднествах сатурналий.

Облагорожение действительности. Благодаря тому что люди видели в афродисийском влечении божество и с благоговейной благодарностью ощущали в себе его действие, этот аффект с течением времени пропитался более высокими представлениями и тем действительно был сильно облагорожен. Так некоторые народы с помощью этого искусства идеализации создали себе из болезней великие вспомогательные силы культуры: например, греки, которые в раннюю эпоху страдали сильными нервными эпидемиями (вроде эпилепсии и пляски св. Витта) и создали из этого великолепный тип вакханки. Ведь греки менее всего обладали мужицким здоровьем — их секрет состоял в том, что они поклонялись и болезням, как Богу, если только она имела *силу*.

Музыка. Музыка не сама по себе имеет столь большое значение для нашего внутреннего состояния и не производит столь глубокого впечатления, чтобы она могла считаться *непосредственным* языком чувства; но ее давнишняя связь с поэзией вложила столько символики в ритмическое движение, в силу и слабость тона, что нам теперь *кажется*, будто она непосредственно *говорит* внутреннему чувству и *исходит* из него. Драматическая музыка возможна лишь тогда, когда музыкальное искусство приобрело огромную сферу символических средств через песню, оперу и множество попыток звуковой живописи. «Абсолютная музыка» есть либо форма сама по себе, в неразвитом состоянии музыки, когда периодичность звуков различной силы вообще доставляет радость, либо символика форм, говорящая уму уже без поэзии, после того как в течение долгого развития оба искусства были связаны и в конце концов музыкальная форма уже всецело пропиталась понятиями и чувствами. Люди, стоящие на ранней ступени развития музыки, могут воспринимать чисто формалистически ту же самую музыкальную пьесу, в которой более передовые натуры понимают все символически. Сама по себе никакая музыка не глубока и не исполнена значения, она не говорит о «воле», о «вещи в себе»; это интеллект мог вообразить лишь в эпоху, которая завоевала для музыкальной символики всю область внутренней жизни. Сам интеллект *вложил* в звуки эту значительность — как он вложил ту же значительность в линии и массы в архитектуре, — значительность, которая сама по себе совершенно чужда механическим законам.

Жест и язык. Старее языка подражание жестам, которое происходит произвольно и теперь еще, при всеобщем вытеснении языка жестов и развитой дисциплине мускулов, настолько сильно, что мы не можем видеть подвижного лица без иннервации нашего лица (можно заметить, что симулированная зевота вызывает естественную зевоту у того, кто ее видит). Подражательный жест приводил подражающего к тому же ощущению, которое этот жест выражал на лице или теле оригинала. Так люди научились понимать друг друга; так еще теперь дитя учится понимать свою мать. В общем, болезненные ощущения, вероятно, также выражались в жестах, которые в свою очередь причиняли страдание (как вырывание волос, битье себя в грудь, насильственное искривление и напряжение лицевых мускулов). Напротив, жесты удовольствия сами приносили удовольствие и потому легкогодились для передачи понимания (смех как проявление щекотки, которая приятна, служил в свою очередь выражением других радостных ощущений). Когда стали понимать друг друга в жестах, могла возникнуть новая *символика* жестов; я хочу сказать: стало

возможным условиться о языке звуковых знаков, и притом так, что сперва звук произносился *одновременно* с жестом (к которому он символически присоединялся), а позднее произносился один только звук. По-видимому, в раннюю эпоху часто случалось то же самое, что теперь совершается перед нашими глазами и ушами в развитии музыки, и в особенности драматической музыки: тогда как прежде музыка без объяснительного танца и мимики (языка жестов) была пустым шумом, теперь благодаря долгой привычке к этому совместному восприятию музыки и движения ухо научилось тотчас же толковать звуковые фигуры и достигает наконец такой быстроты понимания, что совсем уже не нуждается в видимом движении и *понимает* композитора без него. Тогда говорят об абсолютной музыке, т. е. о музыке, в которой все тотчас же понимается символически без дальнейших указаний.

Обесчувствление высшего искусства. Благодаря исключительному развитию интеллекта через художественное развитие новой музыки наши уши становятся все более интеллектуальными. Поэтому мы теперь выносим гораздо большую силу звука, гораздо больше «шуму», ибо мы гораздо лучше, чем наши предки, приучились внимать *разуму в нем*. Фактически все наши чувства именно потому, что они всегда спрашивают о разуме, т. е. о том, «что означает», а уже не о том, «что есть», немного оуптели; такое оупение сказывается, например, в исключительном господстве температуры звуков; ибо теперь уши, которые еще улавливают более тонкие различия, например между *cis* и *des*, принадлежат к исключениям. В этом отношении наше ухо огрубело. Далее, безобразная, изначально враждебная чувствам сторона мира была завоевана для музыки; способность последней выражать возвышенное, страшное, таинственное тем самым изумительно расширилась: наша музыка дарует теперь речь таким вещам, которые прежде были бессловесны. Сходным образом некоторые живописцы сделали глаз более интеллектуальным и далеко вышли за пределы того, что прежде называлось наслаждением красками и формами. И здесь та сторона мира, которая первоначально считалась безобразной, была завоевана художественным разумом. К чему все это приводит? Чем более глаз и ухо становятся способными к мышлению, тем более они приближаются к границе, где они становятся бесчувственными: удовольствие переносится в мозг, сами органы чувств тупеют и слабеют, символическое все более заступает место реального, и, таким образом, на этом пути мы столь же верно доходим до варварства, как и на каком-либо ином. Пока наше чувство еще гласит: мир безобразнее, чем когда-либо, но он *означает* прекраснейший из всех возможных миров. Но чем более рассеивается и улечивается благоухание значе-

ния, тем реже встречаются люди, которые еще воспринимают его; остальные же знают только безобразное и пытаются непосредственно извлечь из него наслаждение, что, однако, должно им удаваться все хуже. Так, в Германии существует двоякое течение в музыкальном развитии: с одной стороны, несколько десятков тысяч людей со все более высокими и тонкими запросами, внимающие только «значению», а с другой — огромное большинство, которое с каждым годом становится все менее способным понимать значительное в чувственно безобразной форме и потому все более научается непосредственно довольствоваться безобразным и отвратительным, т.е. низменно-чувственным в музыке.

Камень ныне более камень, чем прежде. Мы уже в общем не понимаем более архитектуры или по меньшей мере понимаем ее далеко не так, как музыку. Мы уже выросли из символизма линий и фигур, подобно тому как мы отвыкли от звуковых воздействий риторики; эта сторона образования уже не была для нас молоком матери, которое мы всасывали с первых мгновений нашей жизни. В греческом или христианском здании первоначально все означало нечто, и притом в отношении высшего порядка вещей: это настроение неисчерпаемой значительности окружающего здания, подобно волшебному покрывалу. Красота входила в систему лишь как второстепенное начало, не умаляя существенно основного чувства таинственно-возвышенного, освященного магией и близостью божества; красота разве только *смягчала ужас*. Но этот ужас был всегда необходимым условием. Что означает теперь для нас красота здания? То же, что красивое лицо бездушной женщины: нечто подобное маске.

Религиозное происхождение новой музыки. Музыка настроения возникает в возрожденном католицизме после Тридентского собора в лице Палестрины, который выразил в звуках вновь пробудившийся дух интимности и глубокого внутреннего движения; позднее, в лице Баха, она возникает и в протестантизме, поскольку последний был углублен пиетистами и лишен своего первоначального догматического характера. Предпосылкой и необходимой предварительной ступенью для того и другого возникновения новой музыки является то изучение музыки, которое было свойственно эпохе Возрождения и предшествовавшей ей эпохе, а именно чисто ученое занятие музыкой, в сущности научное наслаждение мастерскими приемами гармонии и голосоведения. С другой стороны, ей должна была предшествовать и опера: в последней профан выражал свой протест против слишком ученой и холодной музыки и хотел снова дать душу Полигимнии. Без этого глубоко религиозного переворота настроения, без этой потребности выразить в звуках интимнейшие движения души музыка

осталась бы ученой или оперной; дух Контрреформации есть дух современной музыки (ибо и пиетизм в музыке Баха есть тоже своего рода Контрреформация). Столь многим мы обязаны религиозной жизни. Музыка была *Контрренессансом* в области искусства; к ней принадлежит и позднейшая живопись Мурильо, а также, быть может, стиль барокко — во всяком случае более, чем архитектура Ренессанса или древности. И еще теперь позволительно поставить вопрос: если бы наша новая музыка могла двигать камни, создала бы она из них античную архитектуру? Я сильно сомневаюсь в этом. Ибо то, что властвует в музыке — аффект, наслаждение повышенным, напряженным настроением, желание жизненности во что бы то ни стало, быстрая смена ощущений, резкая рельефность света и теней, сочетание экстаза с наивностью — все это уже некогда властвовало в пластических искусствах и создавало новые законы стиля — но то было не в античную эпоху и не в эпоху Ренессанса.

Потустороннее в искусстве. Не без глубокой скорби приходится признать, что художники всех эпох в их высшем подвиге возносили до небесного преображения именно те представления, которые мы теперь признали ложными: они возвеличивали религиозные и философские заблуждения человечества и не могли бы делать это без веры в абсолютную истинность последних. И если вера в эту истинность вообще приходит в упадок, если начинают бледнеть радужные цвета на крайних пределах человеческого познания и воображения, то уже никогда более не может расцвести тот род искусства, который, подобно *divina commedia*, картинам Рафаэля, фрескам Микеланджело, готическим соборам, предполагает не только космическое, но и метафизическое значение художественных объектов. Трогательным преданием станет некогда, что существовало такое искусство, такая вера художников.

Революция в поэзии. Строгая дисциплина, которую налагали на себя французские драматурги в отношении единства действия, места и времени, в отношении стиля, строения стиха и предложения, выбора слов и мыслей, была столь же важной школой, как школа контрапункта и фуги в развитии современной музыки или как горгиевы фигуры в греческом красноречии. Связывать себя в такой мере может показаться нелепым; тем не менее не существует иного средства выйти из натурализма, как сначала связать себя сильнейшим образом...

Да, мы отбросили «неразумные» оковы францужско-греческого искусства, но незаметно привыкли считать неразумными все оковы, всякое ограничение. И потому искусство идет навстречу *своему разложению* и при этом — что, впрочем, крайне поучительно — соприкасается со всеми фазами своих зачатков, своего дет-

ства, своего несовершенства, своих прежних дерзновений и прегрешений: погибая, оно истолковывает свое возникновение, свое созидание. Один из великих людей, на инстинкт которого можно положиться и теории которого не хватало всего лишь тридцати *лишних* лет практики, лорд Байрон, однажды сказал: «Что касается поэзии вообще, то, чем более я об этом размышляю, тем тверже я убеждаюсь, что все мы без исключения стоим на ложном пути. Все мы следуем внутренне ложной революционной системе, наше или ближайшее поколение все-таки придет к этому убеждению». И тот же Байрон сказал: «Я считаю Шекспира худшим образцом, хотя и самым выдающимся поэтом». И разве зрелое художественное воззрение Гёте во второй половине его жизни не говорит, в сущности, того же самого?

Что остается от искусства. Справедливо, что при известных метафизических предпосылках ценность искусства значительно возрастает, например когда существует вера в то, что характер неизменен и что сущность мира постоянно выражается во всех характерах и поступках; тогда произведение художника становится образом *вечно пребывающего*, между тем как для нашего понимания художник может придать своему образу лишь временное значение, ибо человек в целом есть создание времени и изменчив, и даже отдельный человек не есть нечто прочное и неизменное. — Точно так же дело обстоит и с другой метафизической предпосылкой: если допустить, что наш видимый мир есть лишь явление, как это принимают метафизики, то искусство стояло бы довольно близко к действительному миру; ибо между миром явлений и миром художественных грез было бы тогда весьма большое сходство; а остающееся различие делало бы значение искусства еще большим, чем значение природы, так как искусство изображает неизменную форму, типы и образцы природы. — Но эти предпосылки ложны; каково же может быть положение искусства, раз это признано? Прежде всего оно в течение тысячелетий учило с интересом и радостью смотреть на жизнь во всякой ее форме и развивать наше чувство до того, чтобы мы могли воскликнуть: «Какова бы ни была жизнь, она хороша!» Это учение искусства — получать радость от бытия и рассматривать человеческую жизнь как часть природы, без слишком бурного участия в ней, как предмет закономерного развития, это учение вросло в нас, оно теперь снова проявляется в нас как всемогущая потребность познания. Можно было бы отказаться от искусства, но вместе с ним еще не была бы потеряна способность, которую мы приобрели от него; подобно тому как мы отказались от религии, но не от приобретенного через нее усиления и повышения чувства. Как пластическое искусство и музыка есть мерило душевного

богатства, действительно приобретенного и умноженного через религию, так после исчезновения искусства посеянная им интенсивность и многообразность жизненной радости продолжала бы еще искать удовлетворения. Научный человек есть дальнейшее развитие художественного человека.

Вечерняя заря искусства. Как в старости человек вспоминает свою юность и справляет праздники воспоминания, так и отношение человечества к искусству будет скоро трогательным воспоминанием о радостях юности. Быть может, никогда еще прежде искусство не воспринималось так глубоко и интимно, как теперь, когда его, по-видимому, окружает магия смерти. Вспомним тот греческий город в нижней Италии, который ежегодно в *определенный* день справлял свои греческие празднества среди вздыханий и слез о том, что иноземное варварство все более побеждает его принесенные с родины нравы; нигде, вероятно, люди не наслаждались так сильно эллинским началом, никогда не впили этот золотой нектар с таким сладострастием, как среди этих вымирающих эллинов. На художника скоро будут смотреть как на прекрасный пережиток; точно дивному чужестранцу, от силы и красоты которого зависело счастье прежних времен, ему будут оказывать почести, какие редко выпадают на долю равного нам. Лучшее в нас, быть может, унаследовано от чувств прежних эпох, которые теперь уже вряд ли доступны нам непосредственно; солнце уже закатилось, но небо нашей жизни еще пламенеет и сияет его лучами, хотя мы уже не видим его.

В кн.: Ницше Ф.

Человеческое, слишком человеческое.

Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

Руссо Ж. - Ж.

Руссо Жан-Жак (1712–1778) – французский философ-просветитель, писатель, композитор.

Важнейшее место в его философском наследии занимала проблема государственной власти. Руссо настаивал на неправомочности власти, действия которой противоречат интересам народа, обосновывал право народа на революционное низвержение такой власти. Идеалом Руссо была республика. При этом он отрицал роль наук и искусств в улучшении нравов людей, доказывал несостоятельность искусства как средства нравственного совершенствования личности, исходя из того, что оно находится в неразрывной связи с материальным благополучием господствующих классов.

В искусстве Руссо стал одним из основоположников сентиментализма.

I. 12

Письмо к д'Аламберу о зрелищах

Сударь, сколько спорных вопросов вижу я там, где для вас существует лишь один, якобы разрешенный вами! Полезны или вредны зрелища сами по себе? Насколько согласны они с моралью? Может ли республиканская суровость нравов мириться с ними? Следует ли допускать их в маленьком городе? Является ли ремесло актера честным ремеслом? Могут ли актрисы вести себя так же скромно, как другие женщины? Служат ли хорошие законы достаточной гарантией от злоупотреблений? Можно ли эти законы соблюдать со всей строгостью? И т.д. В вопросе о влиянии театра все – проблема, так как в спорах, им порождаемых, участвуют лишь представители духовенства, с одной стороны, да светские люди – с другой, и каждый спорящий рассматривает его, исходя из своих предрассудков. <...>

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

Возможны зрелища бесчисленного множества родов: мы наблюдаем изумительное разнообразие нравов, темпераментов, характеров от народа к народу. Человек един, я признаю это; но че-

ловек, видоизмененный религиями, правительствами, законами, обычаями, предрассудками, климатом, так сильно отклоняется от самого себя, что среди нас не надо больше искать того, что полезно людям вообще, а надо искать то, что полезно им в такую-то эпоху и в такой-то стране. <...>

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

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

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

Пусть же не приписывают театру способность изменять чувства и нравы: он в состоянии лишь следовать им и украшать их. Автор, решивший вступить в противоречие с господствующим духом, скоро оказался бы автором для одного себя. <...> Из этих предварительных замечаний следует, что театральное зрелище укрепляет национальный характер, усиливает естественные склонности и придает большую энергию всем страстям. С этой точки зрения можно было бы думать, что, раз это воздействие только усугубляет, но не изменяет установившиеся нравы, драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей. Но даже и тут в первом случае надо бы еще проверить, не перерождается ли страсть, при чрезмерном ее раздражении, в по-

рок. Я знаю: поэтика приписывает театру как раз обратное, то есть очищение страстей через их возбуждение; но я что-то плохо это понимаю. Выходит, что, прежде чем стать сдержанным и благо-разумным, надо сперва быть и неистовым, и сумасшедшим? <...> Живые, трогательные впечатления, ставшие для нас привычными и постоянно повторяющимися, очень ли они способны умерять наши чувства? Каким образом картина порождаемых страстями несчастий может вытеснить из нашего сознания картину радостей и восторгов, также ими порождаемых и к тому же разукрашенных авторами для придания пьесе большей привлекательности? Разве не известно, что все страсти — сестры, что довольно одной, чтобы пробудить тысячу других, и что подавлять одну при помощи другой — это верный способ открыть сердце всем остальным? Единственное орудие, которое могло бы служить очищению страстей, — это разум, но, как я уже сказал, на сцене разум не имеет никакого веса. Мы не разделяем переживаний всех персонажей, это верно: ведь интересы противоположны, и автор должен вызвать наше предпочтение к кому-нибудь одному; иначе мы вовсе не примем участия ни в ком. Но он выбирает совсем не те страсти, которые желал бы заставить нас полюбить, а вынужден выбирать те, которые мы любим. То, что я говорил о видах театральных зрелищ, относится и к интересу, который в них царит. <...>

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

но сам получает их от нее. Что же касается наслаждения, которое театр может доставить, то все его действие сводится к тому, что оно заставляет нас чаще ходить туда. <...>

Я очень хотел бы, чтоб мне ясно и без лишних слов объяснили, каким образом театр может вызвать в нас чувства, которых мы лишены, и заставлять нас судить о нравственном облике человека иначе, нежели мы судим о нем про себя. До чего все эти глубокомысленные претензии наивны и бессмысленны! Ах, если бы красота добродетели целиком зависела от искусства, оно давно уже исказило бы ее! Со своей стороны скажу: пусть меня называют злодеем за мое дерзкое утверждение, что человек по природе добр, но я полагаю с уверенностью, что мне это удалось доказать. Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращение к злу находится в нас самих, а не в пьесах. Нет такого искусства, которое не порождало бы это влечение. Искусство только хвалится этим. Любовь к прекрасному — столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе; она возникает в нем не в результате театральных постановок; автор не вводит ее туда, а находит ее там; и из этого чистого чувства, которому он угождает, проистекают вызываемые им сладкие слезы. <...>

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

Можно, правда, упростить обстановку, приблизить представление к действительности: но таким способом не исправляют пороки, а живописуют их; обладателю безобразной физиономии она не кажется безобразной. Попытка же исправлять пороки, изображая их в карикатурном виде, ведет к утрате правдоподобия и верности природе, и тогда картина уже не производит действия. Карикатура не делает предметы ненавистными, она делает их

только смешными, и отсюда проистекает очень большое затруднение: боязнь насмешки приводит к тому, что пороки перестают пугать, их невозможно исправлять смехом, не поощряя тем самым порок. Вы спросите: почему это противоречие неизбежно? Почему, сударь? Потому что добрые не поднимают злых на смех, а уничтожают их своим презрением, и нет ничего менее забавного и способного вызвать смех, чем негодование добродетели. Наоборот, насмешка — излюбленное оружие порока. Именно при помощи насмешки, нападая на заложенное в глубине наших сердец уважение к добродетели, порок в конце концов гасит любовь к ней.

Таким образом, все заставляет нас отказаться от пустой мысли о совершенстве, которым будто бы обладают зрелища, имеющие целью принести пользу обществу. <...> Станем ли мы выводить из самой природы театральных представлений, как таковых, те лучшие формы, какие они способны принять, обратим ли внимание на все, что сделано просвещенным веком и образованным народом для усовершенствования театральных зрелищ у нас, — из этих различных соображений можно, думается, вывести заключение, что моральное воздействие зрелищ и театров не может быть полезным и благотворным само по себе, поскольку, если даже говорить только об их положительных сторонах, они не приносят какой-либо реальной пользы, с которой не было бы связано еще больше вреда. Но уже в силу своей бесполезности театр, решительно не способный исправлять нравы, очень способен портить их. Потакая всем нашим склонностям, он придает новую силу тем из них, которые над нами господствуют; испытываемые при этом беспрестанные волнения утомляют, ослабляют нас, делая еще более беззащитными перед лицом страстей; а возникающее у нас бесплодное сочувствие добродетели только льстит нашему самолюбию, не принуждая следовать ей. Так что те из моих соотечественников, которые не осуждают театральных зрелищ самих по себе, не правы.

*В кн.: Руссо Ж. - Ж.
Избр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1961.
С. 70, 75—85, 110—111.*

Сталь Де Жермена

Сталь де Анна Луиза Жермена (1766–1817) – французская писательница.

Важнейший ее теоретический труд - трактат «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями», где сделана попытка трактовать интеллектуальный переворот в социологическом аспекте и сформулировать новую теорию прогресса.

Проводя идею о взаимовлиянии литературы и общества, Де Сталь прогнозирует неизбежность упадка литературы с исчезновением политической свободы.

I. 13

О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями

Я намерена рассмотреть, какое влияние оказывают религия, нравы и законы на литературу, а литература – на религию, нравы и законы. Французская словесность насчитывает не один превосходный трактат об искусстве сочинительства и правилах вкуса, однако, на мой взгляд, никто до сих пор еще не уделил должного внимания воздействию нравственности и политики на дух литературы. Никто, мне кажется, не исследовал, как прославленные творения всех родов, от Гомера до наших дней, споспешествовали постепенному развитию человеческих способностей.

Я попыталась доказать, как медленно, но неуклонно движется вперед ум человеческий усилиями философов и какие стремительные, но редкие победы одерживает он в искусстве. Древние и новые труды, посвященные нравственности, политике и науке, неопровержимо доказывают, что, чем старше становится человечество, тем лучше работает его мысль. Иначе обстоит дело с поэтическими красотоми, которыми мы обязаны одному лишь воображению. Рассматривая отличительные свойства итальянской, английской, немецкой и французской словесностей, я, как мне кажется, смогла показать, что в основе извечного их несходства лежит разница политических и религиозных установлений. Наконец, созерцая то смешение руин и надежд, которое, если можно так выразиться, оставила нам в наследство французская революция, я сочла своим долгом исследовать, какое действие произвела эта революция на

просвещение и к каким следствиям могла бы она привести, если бы у нас достало мудрости в равной мере уважать законность и свободу, нравственность и республиканскую независимость. <...>

Безупречная добродетель есть идеально прекрасное в сфере духа. Впечатление, производимое ею на нас, чем-то подобно чувству, которое рождается в нашей душе при созерцании всего возвышенного как в изящных искусствах, так и в природе. Правильные пропорции древних статуй, чистота и покой, разлитые на некоторых живописных полотнах, гармония в музыке, зрелище прекрасной и плодородной сельской местности преисполняют нас энтузиазма, имеющего немало общего с восхищением, которое вызывает в нашей душе всякий благородный поступок. Диковины, как рожденные природой, так и изобретенные человеком, способны на миг поразить воображение, но отдохновение человеческому уму дарует лишь то, что упорядочено. Желая дать представление о грядущем блаженстве, люди говорили, что дух человеческий возвратится в лоно создателя: едва ли не сходное потрясение испытывают несчастные, погрязшие в заблуждениях страсти, когда до слуха их внезапно доносятся величественные речи, напоминающие о добродетели, гордости, сострадании, и в душе их вновь пробуждается способность чувствовать.

Из литературных красот долговечны лишь те, что зиждутся на безупречной нравственности. Порочные поступки могут пленить людей, порочные суждения — никогда. Никакой, даже самый талантливый поэт не вправе извлекать трагический эффект из положения безнравственного. Люди часто расходятся в оценках жизни действительной, но в оценках творений искусства они единоклубны. Литературная критика очень часто оборачивается моральным трактатом. Превосходные писатели, будь они послушны велениям своего таланта, явили бы миру весь героизм преданности, всю трогательность самопожертвования. Тот, кто изучает искусство волновать души, проникает в тайны добродетели.

Лучшие творения писателей, что бы они ни изображали, производят в сердце читателя некое нравственное и физическое потрясение, рождают в его душе тот трепет восторга, который приуготовляет к поступкам великодушным. Греческие законодатели придавали большое значение воздействию музыки — воинственной или сладострастной. Красноречие, поэзия, драматические положения и меланхолические мысли обращаются к разуму, но трогают также и чувства. Благодаря им добродетель входит человеку в плоть и кровь, овладевает им так же безраздельно, как самая сильная страсть. Достойно сожаления, что творения нынешних сочинителей редко пробуждают этот благородный энтузиазм. Несомненно, вкус воспитывается чтением шедевров литературы прошлого,

однако каждый из нас привыкает к ним с детства; каждый из нас знакомится с прекрасной книгой в свой черед, независимо от соотечественников и современников... Способности человеческие связаны столь тесно, что, даже совершенствуя свой литературный вкус, мы возвышаем свой нрав: собственный наш язык оказывает на нас некоторое влияние; рисуемые им образы изменяют наши намерения. Выбирая из нескольких выражений самое чистое и возвышенное, писатель или оратор принимает в уме такое решение, какое подобало бы принять его душе в жизни действительной, и такова сила привычки, что одно может повлиять на другое.

Приверженность к духовной красоте, пусть даже речь идет только о литературе, не может не внушить отвращение к любой подлости и жестокости, и это безотчетное отвращение почти так же надежно, как и выношенные убеждения.

На первый взгляд кажется, что незачем воздавать хвалу острому уму — ведь преимущества его очевидны. Тем не менее находят люди, которые (едва ли не от избытка ума) приписывают ему всяческие пороки. Единственное основание для подобного парадокса — игра слов. Ум поистине острый — не что иное, как способность верно смотреть на вещи; в здравом смысле ума гораздо больше, чем в заблуждениях. Чем больше у человека здравомыслия, тем более острый у него ум; гений — это здравомыслящий подход к новым идеям. Гений пополняет сокровищницу здравого смысла, он трудится на благо разума. То, что он открывает сегодня, вскоре делается общеизвестным, ибо стоит кому-то открыть важную истину, как весть о ней почти мгновенно облетает весь земной шар. Не раз говорилось, что историки, комические авторы, одним словом, все те, кто изучают нравы, дабы изображать их, постепенно становятся равнодушны к добру и злу. Поверхностное знакомство с людьми может иметь таковые последствия, знакомство более глубокое производит действие противное.

Быть может, кто-то скажет, что литературные занятия отвлекают человека от обязанностей семейственных и от исполнения своего долга перед отечеством? Мы живем не в древних республиках, где каждый гражданин мог влиять на судьбу своего отечества; еще сильнее удалились мы от тех патриархальных времен, когда все привязанности человека ограничивались семейным кругом. Сегодня литература европейская должна способствовать развитию всех великодушных порывов. Не общественные добродетели и не семейственные чувства являются ныне соперниками литературы, а самый расчетливый эгоизм и самое низкое тщеславие.

Большинство людей, напуганных ужасными последствиями недавних политических событий, нынче вовсе утратили желание совершенствовать самих себя; они слишком уверовали в

могущество случая, чтобы с уважением относиться к могуществу человеческого ума. Попытайся французы добиться новых успехов на литературном и философском поприще, они сделали бы первый шаг на пути к жизни нравственной; даже утехи тщеславия связывают людей некими узами. Так мы постепенно вышли бы из нынешнего ужасного состояния, когда природный эгоизм соединяется с приобретенным в обществе корыстолюбием, когда в сердцах царят развращенность без учтивости, грубость без честности, образованность без просвещенности, невежество без энтузиазма и, наконец, *разочарование* — болезнь людей избранных, которой мнят себя подверженными и иные ограниченные себялюбцы из числа тех, что думают только о себе и равнодушно взирают на чужие несчастья.

Если литература совершенствует нравственность, она уже одним этим оказывает услугу славе, ибо без нравственности слава недолговечна. Если бы общественное мнение не исходило из незыблемых моральных законов, если бы каждый человек не стремился привести свои суждения в согласие с суждениями сограждан, блестящие репутации рождались бы и сменяли друг друга совершенно беспорядочно, по воле случая. Некоторые замечательные поступки поражали бы воображение, но от удивления еще далеко до возвышеннейшего из всех чувств — восхищения. Судить можно лишь сравнивая. Уважение, одобрение, почтение — это ступени, ведущие к высшей точке — энтузиазму. Слава, эта благородная награда, которой удостоиваются все общественные добродетели, зиждется на нравственности, что же касается литературы, то она споспешествует рождению славы не только благодаря своему единению с моралью, но и непосредственно.

Любовь к отечеству — чувство сугубо общественное. Созданный природой для жизни семейственной, человек простирает свои честолюбивые помыслы далее лишь оттого, что нуждается во всеобщем уважении, уважение же это, плод общественного мнения, подвластно литераторам. В Афинах и Риме, двух столицах цивилизованного мира, ораторы, произнося речи на площадях, распоряжались волей народа и судьбой отечества; в наши дни на события и мысли влияют книги. Чем была бы нация, если бы составляющие ее люди не сообщались друг с другом посредством печатных книг? Молчаливое сожительство множества людей не высекало бы ни одной искры, толпа не имела бы доступа к мыслям гения.

Поскольку род человеческий постоянно обновляется, личность властна лишь над общественным мнением, а дабы мнение это существовало, людям необходимо иметь средство сообщаться меж собой, невзирая на разделяющие их расстояния, необходимо опираться на идеи и чувства, принятые повсеместно. Поэты и моралисты объясняют нам, что такое благородные поступки; знаком-

ство с изящной словесностью дарит нации возможность награждать великих людей, ибо приучает судить их по достоинству. Даже варварам была ведома слава — слава военная. Не следует, однако, сравнивать невежество с вырождением; народ, который некогда был просвещенным, а затем охладил к философии и искусству, не способен к сильным чувствам; в нем живет лишь дух насмешки, противный восхищению, он боится похвалить незаслуженно и, подобно юношам, претендующим на обладание хорошими манерами, полагает более достойным бранить, пусть даже несправедливо, чем снизить до одобрения. Такой народ живет беззаботно; у всех поголовно душу сковывает старческий холод; нас это не удивляет — мы слишком хорошо знаем подобное состояние: люди разучаются отличать достойное от недостойного; многие иллюзии разрушаются, но истины не приходят на их место; старики впадают в детство, разумники терзаются сомнениями; люди утрачивают интерес к себе подобным и превращаются в тех, кого Данте назвал «ничтожными». К тем, кто хочет отличаться, относятся с предубеждением; большую публику заранее утомляет всякий, кто ищет ее внимания.

Нация, приобретающая с каждым днем новые познания, любит великих людей, ибо видит в них вожатых, указывающих ей путь; нация же, которая с каждым днем опускается все ниже, видит в горстке гениев, неподвластных всеобщему разложению, грабителей, присвоивших, если можно так выразиться, ее богатства. Она равнодушна к их успехам, внушающим ей лишь зависть.

Распространение идей и знаний, последовавшее в Европе за отменой рабства и изобретением книгопечатания, может привести либо к безостановочному совершенствованию общества, либо к полному его вырождению. Дух исследований, открывающий подлинные основы общественных установлений, сообщает старым истинам новую силу, но те поверхностные исследования, что разрушают привычные представления, не проникая внутрь предмета, лишь ослабляют силу убеждений, выношенных человечеством. Нация нерешительная и пресыщенная не способна к страстному восхищению, и даже военные успехи не смогли бы удостоить вечной славы, если бы литература и философия не учили людей чтить героев-воинов и прославлять их. <...>

Свобода, добродетель, слава, просвещение — эти величественные спутники природного достоинства человека связаны между собой, восходят к единому источнику и не смогли бы существовать друг без друга. Каждая нуждается в совокупном действии всех остальных. Души, верящие в божественное предназначение человека, видят в этой совокупности, в этом внутреннем единении всего доброго лишнее доказательство того, что нашим миром правит единый нравственный закон, воля единого Творца.

Успехи литературы, то есть совершенствование искусства мыслить и изъясняться, необходимы для установления и сохранения свободы. Очевидно, что, чем деятельнее участвуют граждане в управлении государством, тем сильнее нуждаются они в свете знаний. Но так же верно, что политическое равенство, на котором покоится любое разумно устроенное государство, может существовать лишь там, где различия в познаниях почитаются так же свято, как сословные различия при феодализме. Чистота языка и благородство чувств, свидетельствующие о гордости души, необходимы в первую очередь в государстве демократическом. При другом политическом устройстве людей, получивших разное воспитание, разделяют некоторые искусственные преграды, если же люди приходят к власти лишь благодаря своим личным достоинствам, вдвойне важно, чтобы они обладали подобающими своему высокому положению манерами.

Гражданам демократического государства постоянно грозит опасность пуститься в погоне за популярностью в подражание нравам черни, а там недолго и возомнить, что значительное превосходство над толпой, которой управляешь, бесполезно, если не вредно. Народ вскоре привыкнет избирать своими вождями людей невежественных и грубых, которые сделаются гасителями просвещения, а затем круг замкнется и непросвещенность правителей приведет народ к рабству.

В свободной стране государственные деятели не могут обойтись без искренней поддержки простых граждан. Логика и красноречие — естественные узы, связующие членов республиканского сообщества. Как станете вы управлять свободной волей людей, если вы лишены этой силы, этой правды языка, которая проникает в сердце каждого и одушевляет его вашими чувствами? Там, где к власти приходят люди, не владеющие искусством убеждения, нация чуждается просвещения и не умеет осознать свою собственную судьбу. Косноязычие разъединяет людей, оставляя каждого во власти собственных впечатлений. Тот, кто не способен убедить, начинает угнетать; чем меньше у властителей достоинств, тем сильнее попирают они права подданных.

Если вы мечтаете увидеть свое отечество свободным, добейтесь, чтобы новые установления изменили склад ума граждан. А как привить людям какие бы то ни было убеждения, не прибегая к помощи выдающихся писателей? Вместо того чтобы отдавать приказы, следует внушать людям желания; как бы необходимы ни были новшества, о которых вы мечтаете, важнее всего — шадить общественное мнение и делать вид, что вы идете ему навстречу. В конечном счете изменить некоторые национальные привычки способны только шедевры литературы. В уме своем человек бере-

жет тайный источник свободы, неподвластный силе; не раз случилось, что завоеватели перенимали обычаи побежденных народов: убеждение изменяло древние нравы. Навсегда изгнать старинные предрассудки можно только с помощью литературы. В странах, обретших свободу, правительства вынуждены полагаться в борьбе с многовековыми заблуждениями на силу смеха, который отвратит от вредных привычек молодежь, и на силу красноречия, которое переубедит людей зрелого возраста; обновляя общественные установления, правительства вынуждены разжигать любопытство, внушать надежды и энтузиазм, наконец, пробуждать вдохновение, благодаря которому создается все сущее и долговечное, а единственная сила, способная вызвать к жизни все эти чувства, — искусство слова. <...>

Из всех искусств более всего послушна разуму поэзия. Однако дух исследований, помогающий открывать и насаждать философические идеи, ей чужд. Тот, кто хочет провозгласить истину новую и дерзкую, предпочтет, вероятно, язык, точно и четко выражающий мысли: он будет стараться не столько поразить, сколько переубедить. В творениях своих поэты чаще восхваляли деспотическое правление, чем осуждали его. Вообще изящные искусства подчас уже одним тем, что несут с собою наслаждения, пестуют таких подданных, какие угодны тиранам. Ежедневными удовольствиями искусство отвлекает ум от напряженных мыслей; оно отдает человека во власть чувственных радостей, вселяющих в душу философию сладострастия, обдуманную беспечность, любовь к сиюминутному, пренебрежение будущим — все, что так выгодно тирании. Странный парадокс: искусство услаждает жизнь, но делает человека безразличным к смерти. Одни лишь страсти привязывают людей к жизни прочными узами, ибо заставляют изо всех сил стремиться к желанной цели, что же до жизни, посвященной наслаждениям, она забавляет, не покоряя, она приготавливает к опьянению, сну, смерти. Во времена, приобретшие печальную известность кровавыми гонениями, римляне и французы охотно предавались публичным развлечениям, меж тем в счастливых республиках семейные привязанности, серьезные занятия, любовь к славе часто отвращают умы от изящных искусств. Единственная сила в литературе, которая вселяет ужас в души неправедных владык, — это благородное красноречие, это независимая философия, которая подвергает суду мысли все мнения и установления человеческие... Лишь красноречие, любовь к словесности и искусствам, философия способны превратить полосу земли в отечество, сообщив живущим здесь людям одни и те же вкусы, привычки и чувства. Сила презирает историю и подчиняет себе чужую волю, но именно поэтому она бесплодна. В революционные годы францу-

зам постоянно внушали, что свободе не восторжествовать без помощи деспотизма. Бессмыслицу облекали в слова и превращали в звонкую фразу, в которой, однако, не было и толики истины. Порядки, установленные насильно, могут притворяться свободными, но свобода эта мертва; она подобна куклам, которые пугающе похожи на людей, но лишены главного — жизни. <...>

Как человеколюбиво, как полезно искусство слова и мысли! Благодаря литературе образцы добра и справедливости не канут в Лету, человек, в чью душу природа вложила влечение к добродетели, всегда будет иметь наставника; наконец — и услуга эта бесценна! — страждущий сможет на время забыть боль и собраться с силами. Читая сочинения, исполненные добродетельных мыслей и чувств, мы спасаем себя от жгучей тоски, сиротства, ледяного холода, которым сковывает нам душу несчастье, когда мы ни в ком не вызываем сострадания. В любую пору жизни мы орошаем эти сочинения слезами; они возвышают душу до мыслей всеобъемлющих и отвлекают от личных бед; они сближают нас с писателями, давно покинувшими этот мир, и с теми, кто еще живы, с соотечественниками и современниками, разделяющими наше восхищение прочитанной книгой. Не одна страница чувствительного автора укрепила, быть может, дух человека, гибнущего в изгнании или со страхом ожидающего смерти в темнице; ныне страницу эту читаю я, она трогает мое сердце, я, кажется, различаю на ней следы чужих слез, и сходство чувств роднит меня с теми, кому я столь глубоко сострадаю. Жить, наслаждаясь покоем и счастьем, не составляет труда. Но если вам выпадут на долю несчастье и одиночество, вы поймете то, чего не ведали прежде, — поймете, что означают для человека мысли и чувства, потрясшие некогда его сердце и живущие в его памяти. Боль стихает, если человек может оплакать свою судьбу, отнестись к самому себе с тем сочувствием, что, можно сказать, разделяет нас на два существа, одно из которых преисполнено жалости к другому. Лишь добродетельному человеку позволено прибегнуть в несчастье к этому средству. Преступник, попав в беду, не облегчит себе участь живительной думой: пока он коснеет в своем преступлении, он обречен терпеть жестокие муки, и ни одно ласковое слово не прозвучит в безднах его сердца. Человек несчастный, отверженный, ставший жертвой клеветы, мог бы, пожалуй, оказаться в таком же положении, что и настоящий преступник, если бы не находил поддержку в сочинениях, возвращающих ему веру в себя и в ближних, — сочинениях, убеждающих его в том, что жили на земле существа, которые отнеслись бы к нему с состраданием и оплакали бы его участь, узнай они о его беде.

Как драгоценны эти вечно живые строки, которые заменяют друзей, общественное мнение и отечество! О, если бы в нашу

эпоху, когда столько несчастий обрушилось на род человеческий, явился писатель, у которого хватило бы таланта собрать воедино все меланхолические размышления, все напряженные раздумья, облегчающие участь несчастных, — тогда по крайней мере слезы наши были бы не напрасны! <...>

Нет, ничто не в силах разлучить разум с идеями благотворными. В какое отчаяние впали бы мы, если бы не надеялись, что с каждым днем будем становиться все просвещеннее, если бы не верили, что с каждым днем философические истины будут обретать над нами все большую власть; ведь удел отважных мыслителей и просвещенных моралистов — гонения, клевета, невзгоды. Честолюбцы и завистники только и знают, что насмехаться над укорами совести да объяснять великодушные деяния бесчестными побуждениями; нравственность до того ненавистна им, что они преследуют ее во всех сердцах, где она еще находит прибежище. Злым людям не по нраву тот ореол, который сияет над челом праведника. Сияние это слепит их взоры, и они стремятся погасить его с помощью клеветы. Что же случилось бы с нравственным человеком, жертвой стольких происков, если бы у него отняли самую святую надежду в мире — надежду на совершенствование рода человеческого?

Я всеми силами буду отстаивать эту философическую веру: она дорога мне прежде всего тем, что возвышает душу, а есть ли в мире наслаждение более чистое, чем обладание возвышенной душой, спрошу я у всех, кто способен меня услышать. Лишь возвышенным душам ведомы мгновения, когда все низкие люди и подлые расчеты пропадают из виду. Надежда познать истину и принести пользу, любовь к нравственности, желание славы придают человеку новые силы; смутные ощущения, неясные впечатления сообщают жизни очарование, и наше нравственное чувство пьянеет от счастья и гордости. Если бы все усилия были напрасны, если бы все творения ума пропадали втуне, если бы время поглощало их без возврата, разве не бесплодны оказались бы уединенные размышления человека добродетельного? Поэтому в моей книге я неустанно стремилась доказать: род человеческий совершенствуется. К этому выводу привели меня не пустые умствования, а наблюдения над жизнью. Метафизика, не опирающаяся на опыт, не заслуживает доверия, но не стоит забывать, что в развращенную эпоху метафизикой именуют все, что не сходно с эгоистическими расчетами и корыстными спекуляциями.

*В кн.: Сталь де Ж. О литературе,
рассмотренной в связи с общественными
установлениями. М., 1989.*

ТЭН И.

Тэн Ипполит Адольф (1827–1893) – французский философ, писатель, историк, социолог искусства, родоначальник культурно-исторической искусствоведческой школы. Тэн пытался поставить художественную и литературную критику на научные основы. Он создал целостную теорию, согласно которой литература, подобно всем другим видам человеческой деятельности, является необходимым продуктом, характер которого определяется тремя факторами – расой, средой и моментом. Стремясь вскрыть связи и отношения, причинно обуславливающие творчество конкретного художника, Тэн дополняет теорию «расы, среды и момента» теорией «господствующей способности» – таинственной силы творчества, независимой от воли и сознания художника и определяющей выбор им тем, героев, форму и содержание произведений.

I. 14

Философия искусства

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

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

ко-нибудь известных художников знатоку, он почти несомненно откроет, чье оно; даже более, если знаток обладает достаточной опытностью и достаточно тонким пониманием, он может определить, к какому именно времени из жизни художника и к какому периоду его развития относится предъявленное ему вами художественное произведение.

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

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

лишь самым видным стеблем, — этот кружок художников, в котором он является самым знаменитым представителем.

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

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

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

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

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

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

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

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

Если мы взглянем на то, что происходит в жизни художника, то заметим, что она делится обыкновенно на две части. В течение первой половины, в пору юности и зрелости его талан-

та, он всматривается в самые предметы, тщательно и кропотливо изучает их; держит их всегда перед глазами, мучится и томится, чтобы только воспроизвести их, и воспроизводит даже чересчур уж с боязливой верностью. Достигнув известного момента в жизни, он думает, что теперь достаточно их знает, он не открывает более в них ничего нового; тогда, оставляя в стороне живой образец, — по рецептам, добытым своей опытностью, — мастерит он драму или роман, картину или статую. Первая эпоха — период истинного чувства, вторая — период манерности и упадка. Если мы взглянем на жизнь даже самых величайших людей, мы почти всегда откроем в ней и ту и другую эпоху. Первая у Микеланджело длилась очень долго — не менее шестидесяти лет: во всех произведениях, наполнивших ее, вы видите присутствие силы и героического величия. Художник пропитан ими: он и не думает ни о чем другом. Его многочисленные диссекции (расчленение трупов людей и животных с целью их изучения, в том числе и художественного), его несметные наброски, его постоянный анализ собственного своего сердца, его изучение трагических страстей и их телесного выражения — все это составляет для него лишь средства обнаружить внешним образом охватившую его бурную энергию. Вот мысль, какая нисходит на вас из каждого угла, с каждого свода Сикстинской капеллы. Войдите тут же, рядом, в Павловскую капеллу и взгляните на произведения его старости: «Обращение Св. Павла», «Распятие Св. Петра», взгляните даже на «Страшный суд», написанный им на шестьдесят седьмом году жизни. И знатоки, и незнатоки сейчас же заметят, что обе фрески написаны по рецепту, что художник обладает известным количеством форм и наудачу навязывает их своим изображениям, что он, как нарочно, плодит изысканные позы, причудливые ракурсы, что живое творчество, естественность, горячий порыв сердца, чудная правда, которыми преисполнены его первые творения, исчезли, по крайней мере отчасти, под злоупотреблением внешней манеры писания и обращением искусства в ремесло и что если он и тут еще выше других, то во всяком случае неизмеримо ниже самого себя. <...>

Но не одна лишь история того или другого великого человека подтверждает нам необходимость подражать живому образцу и постоянно всматриваться в природу; это мы можем видеть и из истории каждой великой школы. Все школы (не думаю, чтобы тут могли быть исключения) вырождаются и погибают именно потому, что предаются забвению точное подражание и оставляют в стороне живой образец. <...>

В век Людовика XIV литературный слог достиг совершенства, чистоты, правильности и простоты решительно беспри-

мерных; особенно сценическое искусство выработало себе язык и стих, показавшиеся целой Европе образцовыми созданиями ума человеческого. Это произошло оттого, что писатели имели вокруг себя живые образцы и не переставали в них всматриваться. Людовик XIV говорил великолепно, с чисто царственным достоинством, красноречием и важностью. Нам известно из писем, депеш и мемуаров придворных, что аристократический тон, выдержанное изящество, отборность выражений, благородство манер, дар слова встречались у царедворцев так же, как у короля; жившему с ними писателю оставалось лишь обратиться к своей памяти и к своей опытности, чтобы отыскать в окружающем его мире лучшие материалы для своего искусства.

Через сто лет, между Расином и Делилем, совершилась громадная перемена. Эти речи и эти стихи вызвали в свое время такой восторг, что, вместо того чтобы продолжать смотреть на живые лица, все занялись изучением трагедий, в которых они изображались. За образцы приняты были не люди, а писатели. Отсюда явились: условный язык, академический стиль, щегольство мифологией, искусственная версификация, проверенный и опробованный словарь, извлеченный из лучших писателей. Вот тогда-то воцарился тот отвратительный стиль, державшийся с конца прошлого и до начала настоящего века, нечто вроде жаргона, на котором одна рифма приклеивалась к другой, неизбежно предвиденной; никто не смел назвать предмет его именем — пушка выражалась каким-то перифразом, море называлось Амфитритою; скованная мысль не имела ни выразительности, ни правды, ни жизни, стиль казался созданием целой академии буквоедов, достойных заправлять фабрикой латинских виршей...

Следует ли заключить, что совершенно точное подражание есть цель искусства? Если бы это было так, самое точное подражание создавало бы самые прекрасные произведения. Но на деле оно выходит иначе. Так, например, в скульптуре слепок составляет самую верную и самую точную копию с образца, однако же, без сомнения, и самый превосходный слепок не стоит хорошо изваянной статуи. С другой стороны и в другой области, фотография есть искусство, воспроизводящее на плоскости, посредством линий и теней, самым совершенным образом и без возможной ошибки, контур и форму передаваемого ею предмета. Конечно, фотография весьма полезное для живописи подспорье; ею мастерски владеют иногда люди, опытные в ней и способные, но при всем том она и не помышляет сравняться с живописью. Наконец, вот последний пример: если бы было справедливо, что точное подражание составляет высшую цель искусства, то знаете ли, что было бы лучшей трагедией, лучшей комедией, лучшей драмой?

Стенографированные процессы в уголовной палате — там ведь воспроизведены решительно все слова. Ясно, однако же, что если вы и встретите здесь иной раз что-нибудь естественное, какой-нибудь порыв душевный, то это будет только зерно хорошего металла в мутной и грубой оболочке руды. Стенография может только доставить материалы писателю; но она вовсе не может быть названа произведением искусства.

Иные, быть может, скажут, что фотография, съемка форм, стенография — механические процессы, что следует оставить в стороне машины и сравнивать произведение человека с человеческим же производением. Поищем возможно более точных и верных созданий художников. В Лувре есть одна картина Деннера. Он работал с увеличительным стеклом и тратил по четыре года на один портрет: ничто не забыто в его лицах: ни мельчайшие складки кожи, ни едва заметные крапинки скул, ни черные точки, разбросанные по носу, ни голубоватые нити микроскопических жилок, чуть пробивающиеся сквозь верхнюю кожу, ни блеск глаза, в котором так и отражаются окружающие предметы. Изумленный зритель невольно остановится перед такой картиной: голова как будто хочет выскочить из рамы; едва ли кто видел что-нибудь совершеннее, едва ли может быть другой подобный пример терпения. Но, в общем, какой-нибудь размашистый эскиз Ван Дейка во сто раз могущественнее. Обман зрения, отвод глаз, не имеет особенного значения ни в живописи, ни в других искусствах.

Другое, более сильное, доказательство тому, что точное подражание не есть цель искусства, заключается в соображении, что некоторые из искусств неточны даже с умыслом. Прежде всего — скульптура. Обыкновенно статуи бывают одного цвета, бронзового или мраморного; кроме того, глаза у них без зрачков. И именно это однообразие цвета, это смягчение внутреннего душевного выражения завершают их красоту. Между тем взгляните на соответственные произведения, в которых подражание доведено до последней крайности. В церквях Неаполя и Испании есть раскрашенные и одетые статуи, изваяния святых в настоящем монашеском платье, с желтоватым землистым цветом кожи, как оно и следует у людей, проводивших аскетическую жизнь, с окровавленными руками и прободенным бедром, как подобает мученикам. А рядом с ними поставлены мадонны в царственных одеждах и праздничных уборах, разряженные в разноцветные шелка, чудные диадемы, драгоценные ожерелья, самые свежие ленты и великолепные кружева, мадонны с розовым цветом кожи, с блестящими глазами, со зрачками из цельного карбункула. Таким избытком чересчур уж точного подражания художник вселяет не удоволь-

ствие, но какое-то отталкивающее чувство, часто отвращение, а иногда прямо ужас.

То же бывает и в литературе. Большая часть драматической поэзии, весь греческий и французский классический театр, большая часть испанских и английских драм не только не представляют точной передачи обыкновенного разговора, но нарочно изменяют человеческую речь. Каждый из этих драматургов заставляет говорить своих действующих лиц стихами, вкладывает в слова их ритм, а часто и рифму. Вредит ли искусству эта неестественность выражения? Нисколько. Это всего поразительнее доказано было на одном из величайших произведений нашего времени — «Ифигении» Гёте, написанной сперва прозой и затем стихами. Она прекрасна в прозе, но какая разница в стихах! Здесь, видимо, это изменение обыкновенного языка, это введение ритма и метра придают пьесе какой-то необыкновенный отпечаток, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пение, при звуках которого дух подымается над пошлостями обыденной жизни и видит перед своими глазами героев древних дней, забытое племя первобытных атлетов, и между ними царственную деву, истолковательницу воли богов, хранительницу законов, благодетельницу человечества, в которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человеческой природы, чтобы прославить ими человечество и возвысить наше сердце.

Итак, в избранном предмете необходимо весьма близко подражать кое-чему, но не всему. Остается открыть эту именно частицу, за которой должно гоняться подражание. Я заранее отвечаю: «Это — взаимные соотношения и взаимная зависимость частей». Извините мне абстрактное определение, оно уяснится вам вскоре.

Перед вами живой образец, мужчина или женщина, и, чтобы срисовать его, у вас есть карандаш и лоскуток бумаги величиною в две ладони. Конечно, нельзя требовать от вас, чтобы вы воспроизвели его величину, — бумага ваша слишком для того мала; нельзя равным образом требовать от вас, чтобы вы передали краски, — в вашем распоряжении только два цвета: черный и белый. Вы должны лишь передать соотношения, и прежде всего пропорции, т. е. соотношения размеров. Если голова имеет такую-то длину, надо, чтобы и тело было во столько-то раз длиннее головы, рука имела бы длину, тоже зависящую от первой, нога и все остальное — равным образом. От вас требуют еще передать формы или соотношения положения: известный изгиб, овал, угол в образце должны повториться в копии соответствующей линии. Короче, дело заключается в воспроизведении совокупности тех отношений, посредством которых связаны части предмета, и

только. Вы должны передать не простую внешность тела, а его, так сказать, логику.

Подобно этому, вообразите себя перед действительным характером, перед сценой из жизни реальной, простонародной или светской; вас просят описать ее. Для этого у вас есть глаза, уши, память, быть может, карандаш, которым вы можете набросать пять-шесть заметок; этого немного, но совершенно достаточно, потому что вас просят передать не все слова, не все жесты, не все действия лица или пятнадцати-двадцати лиц, вам представших. Здесь, как и там, вас просят обозначить пропорции, связь, соотношения, т. е., прежде всего, точно сохранить пропорциональность действий лица или, иначе сказать, придать первенство в своем описании тщеславным поступкам, если лицо тщеславно, скупости, если это скупой, жестокости, если оно жестоко; затем сохранить взаимную связь между этими самыми действиями, т. е. чтобы каждое, например, возражение вызывалось чем-нибудь подобным, каждое чувство, идея, решение мотивировались бы предшествующим решением, идеей, чувством и сверх того настоящим положением лица, даже еще общим характером, какой вы ему приписали. Короче, в литературном произведении, как и в произведении живописном, должно обрисовать не осязаемую внешность лиц и событий, но совокупность отношений их и взаимную зависимость, т. е. их логику. Итак, говоря вообще, все, что интересует нас в существе реальном и что мы просим художника извлечь и передать нам, — это внутренняя или внешняя логика этого существа или, другими словами, его склад, состав, соотношение частей.

Достаточно ли этого, и неужели художественные создания ограничиваются только воспроизведением отношений между частями предмета? Вовсе нет, потому что величайшие школы именно те и есть, которые всего более изменяют действительные отношения.

Обратите, например, внимание на итальянскую школу в ее величайшем художнике Микеланджело и, чтобы точнее определить ваши воззрения, припомните лучшее из его произведений: четыре мраморные статуи, поставленные во Флоренции над гробницей Медичи. Тем из вас, которые не видали оригинала, известны по крайней мере копии. Конечно, у этих людей, в особенности у этих спящих или пробуждающихся женщин, пропорциональность частей вовсе не такова, как у действительных личностей. Подобных им не найдете нигде, даже в Италии... Эти типы Микеланджело открыл в собственном своем гении и в собственном своем сердце. Чтобы создать их, нужна была душа отшельника, созерцателя, правдолюбца, душа пылкая и благо-

родная, затерявшаяся посреди изнеженных и развращенных душ, посреди измен и гнета, перед неотвратимым торжеством тирании и несправедливости, под развалинами свободы и отечества; самому художнику надлежало стоять под угрозой смерти, чувствовать, что если дарована жизнь, то лишь из милости, да и то, пожалуй, ненадолго, быть неспособным гнутья и подчиняться, а, напротив, отдаться всецело искусству, которое одно еще, посреди рабского молчания, давало возможность высказаться его великому сердцу и его отчаянию. Он написал на пьедестале своей спящей статуи: «Сладко спать, а еще слаще окаменеть в час бедствий и позора. Не видеть ничего, не чувствовать — вот мое блаженство; так не буди же меня. Ах, говори тише!» Вот чувство, открывшее ему подобные формы. Чтобы выразить его, он нарушил обыкновенные размеры, удлинил туловище и члены, свернул торс на бедре, глубоко прорыл глазные впадины, избородил лоб морщинами, подобно сжатым бровям льва, поднял на плече целую гору мускулов, выдвинул на хребте сухие жилы и так крепко сомкнутые позвонки, что они похожи на туго натянутую железную цепь, готовую лопнуть. <...>

Художник, изменяя отношения между частями, изменяет их в одном и том же смысле с целью передать осязательнее известный существенный характер предмета и затем главную идею, какую он получил о нем. Заметим это, милостивые государи. Этот характер и есть именно то, что философы называют сущностью вещей; вот почему они говорят, что искусство имеет целью обнаружить эту сущность. Мы оставим в стороне это слово, сделавшееся техническим, и скажем просто, что искусство имеет целью обнаружить главный характер, какое-нибудь важное и выдающееся качество, преобладающую точку зрения, существенный образ проявления предмета. <...>

Рассмотрим теперь более трудный пример — целую страну, с ее бесчисленными частностями строя, наружного вида, культуры, с ее растениями, животными, с ее обитателями, ее городами, например хоть Нидерланды. Существенный характер этой страны заключается в том, что она образовалась посредством намывов, или наносов, т. е. больших осадков земли, которые уносятся реками и скопляются близ их устьев. Из этого одного слова проистекает бесконечное множество частных, составляющих весь жизненный быт страны, не только ее физический наружный вид и то, что она есть сама по себе, но также общий склад ума, нравственные и физические качества жителей и их произведения. Во-первых, в неодушевленной природе — сырые и плодоносные равнины. Это необходимо по причине множества и ширины рек и огромного осадка растительной земли. Эти равнины постоян-

но зелены, потому что большие, спокойные, лениво катящиеся реки, бесчисленные каналы, удобно расположенные в низкой и влажной почве, поддерживают постоянную свежесть. Вы угадаете теперь, силою одного лишь соображения, наружный вид этой страны, это бледное, дождливое небо, беспрестанно полосуемое ливнями и даже в хорошие дни покрытое легкими, как газ, испарениями, которые поднимаются с мокрой почвы и образуют прозрачный свод, воздушную ткань, словно из тоненьких хлопьев снега, над зеленой, закругленной до самого горизонта корзиной. В одушевленной природе это множество и это богатство пастбищ привлекают многочисленные мирные стада, которые, лежа в траве или пощипывая ее, испещряют желтоватыми, белыми и черными пятнами бесконечную плоскую поверхность луга. Отсюда это обилие молока и говядины, которые вместе с зернами и овощами, доставляемыми плодоносной землей, снабжают жителей обильной и дешевой пищей. Можно сказать, что в этой стране вода производит траву, трава — скот, скот — сыр, масло и говядину, а последние, вместе с пивом, производят жителя. В самом деле, из жирной жизни и пропитанной влажным воздухом физической организации рождается фламандский темперамент, флегматический характер, правильные привычки, спокойствие ума и нервов, способность понимать жизнь рассудительно и благоразумно, постоянное довольство всем, вкус к такому благосостоянию, а отсюда господство опрятности и совершенство жизненных удобств. Влияние это идет так далеко, что оно обнаруживается даже на внешности городов. В стране наносов нет песчаниковых кражей; вместо камня употребляют обожженную глину, кирпичи или черепицу; так как дожди обильны и часты, то крыши делаются очень покатыми; так как сырость постоянна, то фасады домов кроются поливой или глазурью. Оттого фламандский город представляется вам сетью красноватых или темных строений, всегда опрятных, часто блестящих, с остроконечными крышами; там и сям высится старая церковь, построенная из валуна или мелких камней, крепленных цементом; улицы, тщательно содержимые, тянутся между двумя нитями тротуаров безукоризненной чистоты. В Голландии они делаются из кирпича и часто вперемежку с фаянсом; в пять часов утра служанки, ползая на коленях, моют их тряпками. Бросьте взгляд сквозь эти блестящие стекла; войдите в какой-нибудь клуб, убранный зелеными деревьями, где паркет усыпан постоянно переменяемым песком; посетите эти таверны, расписанные яркими и мягкими красками, где тянутся ряды темных толстопузых бочек, где желтоватое вино пенится в вычурно обделанных стаканах. Во всех этих мелочах обыденной жизни, во всех этих проявлениях домашнего

довольства и неизменного благосостояния вы увидите следы основного характера, выразившегося в климате и почве, в царстве растительном и животном, в человеке и его делах, в обществе и в отдельной личности.

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

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

Итак, все дело художественного произведения — передать как можно рельефнее и осязательнее существенный характер или по крайней мере характер, преобладающий в предмете. А для этого художник устраняет все черты, закрывающие этот характер,

избирает между остальными те, которые лучше обнаруживают его, выправляет те, в которых характер этот извращен, и восстанавливает те, в которых он почти уничтожен.

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

Таким образом, мы полагали сперва, что цель искусства заключается в подражании ощутимой внешности предмета. Затем, отделяя материальное подражание от подражания умственного, духовного, мы открыли, что искусство стремится воспроизвести в ощутимой внешности предметов лишь соотношения между их частями. Наконец, заметив, что соотношения могут и должны быть изменяемы, с тем чтобы довести искусство до высшей степени совершенства, мы дошли до решения, что если и изучаются отношения между частями, то для того лишь, чтобы выдвинуть на пер-

вый план существенный характер. Ни одно из этих определений не уничтожает собою предыдущего, но каждое из них исправляет его и придает ему более точности, и мы можем, соединив их все и подчинив менее важные более важным, резюмировать весь труд наш до сих пор таким образом:

«Художественное произведение имеет целью обнаружить какой-либо существенный или наиболее выдающийся характер, стало быть, какую-нибудь преобладающую идею яснее и полнее, чем она проявляется в действительных предметах. Искусство достигает этого, употребляя в дело общую совокупность соединенных частей, которых отношения изменяются им систематически. В трех подражательных искусствах: скульптуре, живописи и поэзии — эта совокупность частей всегда отвечает действительным предметам».

Данное определение применимо ко всем искусствам.

Рассматривая различные части этого определения, мы видим, милостивые государи, что первая часть существенна, а последняя — второстепенна. В каждом искусстве необходима совокупность слитых воедино частей, которую художник видоизменяет настолько, чтобы обнаружить какой-нибудь существенный характер; но не во всяком искусстве надобно, чтобы эта совокупность соответствовала действительным предметам; довольно того, что она существует. Итак, если можно встретить совокупность слитых воедино частей, не заимствованную у действительных предметов, то найдутся, конечно, и искусства, не имеющие точкой отправления своего подражания. Это иногда бывает, и отсюда-то возникают архитектура и музыка. В самом деле, помимо отношений, пропорций и зависимостей органических и нравственных, которые копируются тремя подражательными искусствами, есть еще математические отношения, комбинируемые двумя другими искусствами, не подражающими ничему.

Рассмотрим сперва математические отношения, доступные зрению. Различные ощутимые для глаза величины могут образовать между собой совокупности частей, соединенных по законам математики. Ведь какой-нибудь кусок дерева или камня может же иметь геометрическую форму куба, конуса, цилиндра или шара, что и устанавливает правильные отношения расстояний между различными точками его контура. Кроме того, размеры его могут быть количествами, соединенными между собой в простых пропорциях, очень доступных глазу; высота может быть в два, три, четыре раза больше ширины или толщины, что составляет второй уже ряд математических отношений. Наконец, многие из этих кусков камня или дерева могут быть наложены один на другой или помещены один против другого, симметрически, в

расстояниях и под углами, поставленными в зависимость от математических соображений. На этой совокупности сопряженных между собой частей основывается архитектура. Архитектор, наперед задумав известный преобладающий характер, например ясность, простоту, силу, изящество, как некогда в Греции и Риме, или же причудливость, разнообразие, колоссальность и фантастичность, как во времена господства готического стиля, может избирать и комбинировать связи, пропорции, размеры, формы, положения — короче, все отношения между материалами, т.е. известными видимыми величинами, таким образом, чтобы наружить задуманный им характер.

Наряду с величинами, доступными зрению, есть величины, доступные слуху, — я разумею различные скорости звуковых колебаний; эти колебания, будучи, в свою очередь, тоже известными величинами, могут образовать также совокупности частей, соединенных по законам математики. Во-первых, как вам известно, музыкальный звук состоит из непрерывных, одинаковой скорости колебаний, и эта одинаковость устанавливает уже между ними математическое отношение. Во-вторых, если вам даны два звука, то второй может быть составлен из колебаний в два, три и четыре раза более быстрых, чем первый. Следовательно, оба звука имеют между собой математическое отношение, что и изображается в нотной системе размещением их на известном расстоянии друг от друга. А потому если вместо двух звуков мы возьмем известное число их, расположенных на равных расстояниях, то у нас образуется шкала последовательных звуков; шкала эта есть гамма, и, таким образом, все звуки будут между собой в связи, смотря по месту их в гамме. Вы можете теперь установить эту связь как между последовательными звуками, так и между звуками, издаваемыми одновременно. Первый род связи составляет мелодию, второй — гармонию. Таким образом, и музыка, с ее двумя существенными частями, основывается, подобно архитектуре, на математических соотношениях, которые художник может комбинировать и видоизменять.

Но в музыке есть другой еще принцип, и этот новый элемент сообщает ей совсем особенную, и чрезвычайную притом, силу. Помимо своих математических свойств звук подобен ведь крику, и вследствие этого он прямо выражает с неподражаемой точностью, нежностью и силой страдание, радость, гнев, негодование — все движения, все волнения живого и чувствующего существа с их мельчайшими оттенками и неизведанными тайнами. С этой стороны он похож на поэтическую декламацию и образует целую музыку, музыку экспрессии, музыку Глюка и немцев, названную так в отличие от певучей музыки Россини и итальян-

цев. Но какова бы ни была точка зрения, предпочитаемая композитором, оба элемента действуют в музыке заодно, сообщая и звуки образуют всегда совокупности частей, соединяющихся между собою вследствие математических их отношений и вместе с тем силой того соответствия, какое имеют они со страстями и различными внутренними состояниями нравственного существа, так что музыкант, задумав выразить известный преобладающий или выдающийся характер, печаль или радость, нежную любовь или сильный гнев, ту или другую мысль, то или другое чувство, каковы бы они ни были, может избрать и комбинировать по своему произволу, в этих математических отношениях и в этих отношениях нравственных, каким образом лучше обнаружить задуманный им характер.

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

Теперь, ознакомившись с сущностью искусства, мы можем понять его важность. Прежде мы только чувствовали его, это было делом инстинкта, а не разума; мы ощущали уважение или благоговение к искусству, но не могли объяснить себе своего уважения и своего благоговения. Теперь мы в состоянии оправдать наши восторги и обозначить место искусства в жизни человеческой. Во многих отношениях человек есть животное, старающееся защитить себя от влияния природы или от других людей. Ему нужно заботиться о пище себе, об одежде, о жилище, нужно защитить себя от ненастной погоды, неурожая и болезней. Для этого он обрабатывает землю, занимается мореплаванием, различными родами промыслов и торговли. Кроме того, он должен заботиться о продолжении своего рода и предохранить себя от насилия других людей. С этой целью он образует семьи и государства; заводит суды, чиновников, учреждения, законы и войско. После стольких изобретений и трудов он все-таки не вышел из своей первичной сферы, он все-таки еще животное, только лучше снабженное пищею и лучше защищенное от других; но он все еще думает лишь о себе да о подобных себе. Тут-то раскрывается для него жизнь более высокая, жизнь созерцания; его интересуют вечные, изначальные причины, от которых зависит жизнь его и ему подобных, интересуют преобладающие, существенные характеры, управляющие каждой совокупностью вещей и оставляющие свой отпечаток на мельчайших подробностях. Для постижения их перед ним открыты два пути: первый — путь

науки, с помощью которой он открывает эти причины и эти основные законы и выражает их точными формулами или абстрактными терминами; второй — путь искусства, с помощью которого эти причины и эти основные законы он выражает уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь для нескольких специалистов, а в форме осязательной, обращаясь не только к уму, но и к чувствам, к сердцу самого простого человека. Искусство имеет ту особенность, что оно одновременно возвышенно и общенародно: оно изображает самое высокое, делая его доступным для всех.

*В кн.: Тэн И.
Философия искусства.
М., 1996.*

Фрейд З.

Фрейд Зигмунд (1856–1939) – австрийский врач и психолог, основатель теории и метода лечения неврозов, названного психоанализом и ставшего одним из наиболее влиятельных психологических учений XX в.

Фрейд полагал, что сексуальная энергия – либидо – лежит в основе всей человеческой активности, но этой энергией человек распоряжается по своему усмотрению.

Отношение Фрейда к искусству было очень консервативным. Новации в искусстве вызывали у него решительный протест. Об экспрессионистах он говорил как о людях с врожденными дефектами зрения, а сюрреалистов считал «лунатиками и на 95% обычными алкоголиками». Однако Сальвадор Дали, при их встрече в 1938 году, произвел на Фрейда хорошее впечатление: «этот молодой испанец с искренними и фанатичными глазами, превосходно рисует. И было бы интересно с позиций психоанализа изучить происхождение такой живописи».

Фрейдистские концепции оказали и продолжают оказывать большое влияние на различные области западной культуры. Влияние фрейдизма сказалось в теории и практике различных модернистских художественных течений, претендовавших на расширение сферы искусства через привлечение области бессознательного.

I. 15

Художник и фантазирование

Мы, дилетанты, постоянно жаждем узнать, откуда художник, эта удивительная личность, черпает свои темы... и как ему удается 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 лю-

бят 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 достаточно 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.

Игры 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 не бог, а суровая богиня — необходимость — навязывает поручение сказать, от чего они страдают и чему радуются. Это — невротики, которые врачу, от психического лечения которого они ожида-

ют своего исцеления, обязаны признаться и в своих фантазиях; из этого источника проистекают 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, исправление неудовлетворяющей действительности. Побудительные желания различаются зависимо от пола, характера и от условий жизни фантазирующей личности; однако без натяжки их можно сгруппировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвеличиванию личности, либо эротические. У молодых женщин почти без исключений господствуют эротические желания, ибо их честолюбие, как правило, поглощается стремлением к любви; у молодых мужчин, наряду с эротическими, довольно важны себялюбивые и честолюбивые желания. Несмотря на это, мы намерены подчеркивать не противоположность двух направлений, а, напротив, их частое единение; как на многих 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 ногам которой он складывает их результаты.

Вы видите, здесь достаточно важных мотивов для сокрытия; к тому же благовоспитанной женщине вообще дозволен только минимум эротической потребности, а молодой человек обязан научиться подавлять избыток чувства собственного достоинства, привнесенного детской избалованностью, ради включения в общество, столь богатое такими же претенциозными индивидами.

Продукты этой фантазирующей деятельности, отдельные фантазии, воздушные замки или дневные грезы мы не вправе представлять себе застывшими и неизменными. Напротив, они 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. Позволительно 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 совладелец, а потом и как наследник дела. И сверх того мечтатель восполняет себе то, чем обладал в счастливом детстве: хранительный кров, любящих родителей и первые объекты своей сердечной привязанности. На этом примере вы видите, как желание использует сиюминутный повод, чтобы по образцу прошлого начертать эскиз будущего.

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 нетрудно осознать, что ночные сновидения точно так же являются осуществлением желаний, как и сны наяву, как всем нам столь знакомые мечты.

Так много о фантазиях, а теперь к художнику! На самом деле мы должны попытаться сравнить 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 неприязненных 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... **Я**, однако, думаю: в этом предательском призраке 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 позывы, 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 удастся его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления упомянутого отторжения, которое конечно же имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я, заключено подлинное поэтическое искусство. 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. Таковую 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.

*В кн.: Фрейд З.
Художник и фантазирование.
М., 1995. С. 128–134.*

Юнг К.Г.

Юнг Карл Густав (1875–1961) – швейцарский психолог и психиатр, один из основоположников психоанализа.

Работы Юнга знаменовали собой новый этап в разработке психологической проблематики искусства. Юнг считал, что в определенной мере невротическое состояние творчески продуктивно. Большая сила неосознанных внутренних влечений, нереализованных порывов есть предпосылка творческого акта. Юнг полагал, что бессознательное способно дополнять сознание и плодотворно с ним сотрудничать. Рождение каждого крупного произведения искусства всегда связано с действием мощных сил, дремлющих в коллективном бессознательном и проявляющим себя через творчество отдельного художника. Так что специфическая художественная психология есть вещь коллективная. Достоинства произведения состоят в его возможностях выражать глубины всеобщего духа. Художественное творчество, по Юнгу, испытывает сильное воздействие бессознательного начала. Однако последнему свойственна не столько индивидуальная окраска, сколько всеобщие ментальные качества той или иной общности, к которой принадлежит творец. Проникновение создателя произведения в коллективное бессознательное – одно из важнейших условий продуктивности художественного творчества.

I. 16

Об отношении аналитической психологии к поэзии

Несмотря на все трудности, задача определения отношения аналитической психологии к поэзии предоставляет мне хорошую возможность выразить свои взгляды на наиболее спорный вопрос о соотношении аналитической психологии и искусства в целом. Хотя эти две вещи нельзя сравнивать, близкие взаимоотношения, которые, без сомнения, между ними существуют, должны быть исследованы. Связь эта коренится в том факте, что процесс создания произведения представляет собой психологическую деятельность и, следовательно, может быть рассмотрен психологией. Это утверждение тем не менее не снимает определенных ограничений с применения такого подхода на практике. Только тот аспект искусства, который касается процесса создания произведения, может стать объектом психологического исследования, но никак не его специфическая сущность. Вопрос, чем же является искусство как таковое, должен рассматриваться эстетикой. <...>

Искусство по самой своей природе не является наукой, и наука по своей природе – не искусство; обе эти сферы мышления имеют в себе нечто такое, что присуще только им и может быть объяснено их внутренней логикой. Таким образом, когда мы говорим об отношении психологии к искусству, мы можем рассматривать только тот его аспект, который может быть исследован психологией, не подвергаясь опасности разрушения его сущности. Что бы психолог ни сказал об искусстве, это будет касаться только процесса создания произведения, но ни в коей степени не его внутренней сущности. Он не может объяснить искусство, точно так же, как интеллект не может описать и понять природу чувств. Несомненно, искусство и наука не смогли бы существовать отдельно, если бы их фундаментальное различие не оказывало своего влияния на мышление. Тот факт, что артистические, научные и религиозные наклонности мирно уживаются в маленьком ребенке или что у дикарей зачатки искусства, науки и религии сливаются в общий хаос магической ментальности, и что никаких следов «мышления» не удается обнаружить в природных инстинктах животных – все это ни в коей степени не доказывает существования некоего объединяющего принципа, который бы позволил редуцировать одно к другому. Дело в том, что при возвращении к ранним стадиям развития мышления, когда отличия разных его форм практически невидимы, мы не находим основной принцип, их объединяющий, а просто рассматриваем раннее недифференцированное состояние, в котором отдельные виды активности еще не существуют. Но такое элементарное состояние не является объясняющим принципом, который бы позволил нам сделать заключение о природе поздних, более развитых состояний, даже если они имеют в нем свой исток. Наука жертвует специфической природой этих стадий большей дифференциации в пользу их каузального происхождения и всегда будет пытаться подчинить их некоему общему, более элементарному принципу.

Эти теоретические реминисценции, на мой взгляд, очень своевременны, поскольку сейчас часто можно встретить интерпретацию произведения искусства, и в частности поэзии, именно в этой манере сведения их к элементарным составляющим. Через материал, который использует поэт, и способ его обработки можно легко проложить тропинку к личным взаимоотношениям поэта с родителями, но это ни в коей мере не поможет нам понять его поэзию. Подобного рода редукцию можно провести в любых других областях, и не только в случаях патологических нарушений. Неврозы и психозы также редуцируются к инфантильным взаимоотношениям с родителями, равно как и хорошие и плохие привычки человека, его убеждения, особенности, страсти, интересы

и так далее. Трудно предположить, что эти столь разные явления могут иметь одно и то же объяснение, иначе мы неизбежно придём к выводу, что все они есть просто одно и то же. Если произведение искусства объясняется так же, как невроз, значит, либо оно является неврозом, либо невроз является произведением искусства. Этот тезис, конечно, игра слов, но при этом он выражает позицию здравого смысла, восстающего против помещения произведения искусства на одну доску с неврозом. Аналитик в особых случаях может рассматривать невроз как произведение искусства в силу своих профессиональных наклонностей, но в голову обычного человека никогда не придет принять патологические феномены за искусство, несмотря на тот факт, что художественное произведение возникает примерно в тех же психологических условиях, что и невроз. Это совершенно естественно, поскольку эти условия в определенной степени близки каждому индивидууму и, благодаря относительному постоянству человеческого окружения, всегда одни и те же как для невротизированного интеллектуала, так и для поэта, и любого нормального человеческого существа. У всех есть родители, у всех есть отцовский или материнский комплекс, всем знаком секс, и вследствие этого все испытывают одни и те же типично человеческие трудности. На одного поэта могут в большей степени влиять взаимоотношения с отцом, на другого – привязанность к матери, в то время как в произведениях третьего отчетливо видны следы сексуальной подавленности. Поскольку все это можно сказать столь же обосновано не только о невротиках, но и о каждом нормальном человеке, здесь нет ничего особо важного для оценки произведения искусства. В целом, наше знание психологической подоплеки необходимо в дальнейшем расширять и углублять.

Школа медицинской психологии, заложенная Фрейдом, несомненно вдохновила историков литературы на то, чтобы определенные особенности произведения приводить в соответствие с интимной, личной жизнью поэта. В этом нет ничего принципиально нового, поскольку давно известно, что исследование искусства с научной точки зрения раскрывает личные связи, которые художник, намеренно или ненамеренно, включил в канву произведения. Фрейдистский подход все же позволяет более исчерпывающе раскрыть влияния, берущие начало в раннем детстве и играющие важную роль в художественном творчестве. В этом случае психоанализ искусства ничем особенным не отличается от четких психологических нюансов глубокого литературного анализа. Разница заключается скорее в степени, чем в качестве, хотя нас иногда могут удивить нескромные упоминания, которые при более деликатном подходе не могли бы быть допущены из соображений такта.

Это отсутствие деликатности, похоже, является профессиональной чертой психологов-медиков, а искушение делать смелые выводы часто приводит к откровенному хамству. Легкий налет скандала иногда добавляет перца к биографии, но его излишек вызывает нездоровое любопытство – дурной вкус маскируется наукой. Наш интерес кошмарным образом меняет направленность и теряется в лабиринте психических детерминант, поэт становится клиническим случаем и, чаще всего, очередным примером *сексуальной психопатии*. Но это означает, что психоанализ искусства изменяет приличествующей ему объективности и оказывается в области, такой же обширной, как все человечество, где ничего нельзя найти для лучшего понимания художника и тем более его искусства.

Этот тип анализа вводит художественное произведение в сферу общечеловеческой психологии, откуда, кроме искусства, происходит огромное количество других вещей. Объяснять искусство в этих рамках такое же простодушие, как заявить, что «всякий художник страдает нарциссизмом». Каждый человек, преследующий свою цель, «страдает нарциссизмом», хотя стоит задуматься, можно ли столь широко употреблять термин, специально введенный для описания патологии невроза. Такое утверждение ни к чему не ведет, разве что к некоторому внешнему эффекту «красного словца». Поскольку подобный анализ не имеет отношения собственно к произведению искусства и, подобно кроту, стремится зарыться в грязь как можно быстрее, он всегда заканчивает в земле-матушке, которая объединяет все человечество. И к тому же ему свойственна скучная монотонность историй, которые можно каждый день слышать в кабинете врача.

Редуктивный метод Фрейда носит чисто медицинский характер, и лечение направлено на патологическое или вызывающее беспокойство образование, занявшее место нормальной функции. Оно должно быть разрушено, чтобы очистить путь для здоровой адаптации. В этом случае редукция к общечеловеческой основе вполне приемлема. Но приложенная к произведению искусства, она ведет к результатам, о которых я уже говорил. Она снимает с искусства сверкающее одеяние и предлагает взгляду бесцветную наготу *Homo Sapiens*, которым является и художник, и поэт. Золотой блеск художественного произведения – первоначальный объект обсуждения – умален постольку, поскольку мы прилагаем к нему тот же самый разрушительный метод, которым исследуют истерические фантазии. Результаты, несомненно, могут быть интересны и даже иметь научную ценность, как, например, вскрытие черепа Ницше, показавшее атипичскую форму паралича, который стал причиной его смерти. Но какое это имеет отношение к «Заратустре»? Как бы то ни было, разве весь мир может за-

ключаться в неких скрытых импульсах, человеческих недостатках, мигрени и церебральной атрофии?

Я говорил о редуцивном методе Фрейда, но не определил, в чем он заключается. Это чисто медицинский способ исследования болезненных психических феноменов, и он заключается единственно в рассмотрении передних планов сознания и проникновении сквозь них с целью достичь психического фундамента, или бессознательного. Он основан на представлении, что невротизированный пациент подавляет в себе определенное психическое содержание, так как оно вступает в смертельное противоречие с его сознательными ценностями. Следовательно, подавленное должно иметь соответственные негативные свойства инфантильно-сексуальные, непристойные и даже криминальные, которые делают их неприемлемыми для сознания. Поскольку совершенных людей нет, каждый должен иметь нечто подобное в глубинах психики, признает он это или нет. И это всегда можно выявить, если использовать технику, разработанную Фрейдом.

Бессознательный план не полностью пассивен, он выдает себя характерным воздействием на содержание сознания. Например, он производит фантазии специфической природы, которые легко можно интерпретировать как сексуальные символы. Или характерным образом мешает сознательным процессам, что тоже может быть редуцировано к подавленным импульсам. Очень важным источником знания о содержании бессознательного являются сновидения, поскольку они – прямой продукт деятельности бессознательного. Особенностью фрейдовского редуцивного метода является отбор всех проявлений, имеющих источник в бессознательном, и последующая реконструкция элементарных инстинктивных процессов посредством анализа этого материала. То содержание сознания, которое дает нам ключ к бессознательному, Фрейд ошибочно назвал «символами». На самом деле это не символы, поскольку, в соответствии с его же теорией, они являются *знаками* или *симптомами* подсознательных процессов. Истинные символы принципиально отличны от этого, они должны пониматься как выражение интуитивной идеи, которая не может быть сформулирована иным образом. Когда Платон, например, представляет проблему теории познания как пещеру или Христос описывает идею Царства Божьего в притчах, это подлинные символы, поскольку являются попытками выразить посредством вербальной концепции то, чего еще не существует. Если бы мы попытались интерпретировать платоновскую метафору по Фрейду, мы бы неизбежно добрались до чрева матери, чем бы доказали, что даже такой интеллект, как у Платона, все равно увяз в детской сексуальности. Но при этом

мы совершенно не замечаем того, что а самом деле Платон создает из примитивных детерминант своих философских идей; мы пропускаем самое существенное и просто констатируем, что у него были инфантильные сексуальные фантазии, как у всякого смертного. Такое открытие может иметь ценность только для того, кто считал Платона сверхчеловеком и теперь может получить удовлетворение, убедившись, что и Платон был обычным человеческим существом. Но кто мог бы воспринять Платона как бога? Только тот, в ком преобладают инфантильные фантазии, и кто, следовательно, имеет ментальность невротика. Для него редукция к общечеловеческим основам полезна с медицинской точки зрения, но это не имеет никакого отношения к смыслу платоновской притчи.

Я специально... хочу подчеркнуть, что метод психоанализа является существенной частью фрейдовской доктрины. Сам Фрейд своим закоренелым догматизмом доказал, что метод и доктрина – две в принципе разные вещи – воспринимаются широкой аудиторией как одно и то же. Но метод может быть использован в медицинских целях и дать превосходные результаты без того, чтобы возводить его в степень доктрины. И против такой доктрины приходится приводить серьезные возражения. Предположения, на которых она базируется, весьма произвольны. Например, безапелляционно утверждается, что неврозы исключительно вызваны подавленной сексуальностью, и то же касается психозов. Нет объективных причин утверждать, что сны содержат только подавленные желания, чье смертельное противоречие сознательным установкам маскируется гипотетическим внутренним цензором. Фрейдовская техника интерпретации, поскольку она подвержена влиянию своих собственных односторонних и потому ошибочных гипотез, демонстрирует вполне очевидную пристрастность.

Чтобы критиковать произведение искусства, аналитическая психология должна сама полностью избавиться от медицинских предубеждений; художественное произведение – это не болезнь и вследствие этого требует другого, не медицинского подхода. Врач, естественно, должен искать причины заболевания, чтобы вырвать его с корнем, но так же естественно психолог должен предпринять прямо противоположное по отношению к произведению искусства. Вместо изучения его типично человеческих детерминант он должен в первую очередь вникнуть в его смысл и уделять внимание этим детерминантам только в той степени, в какой они помогают ему понять произведение более глубоко. Личностные факторы имеют так же мало отношения к художественному произведению, как почва – к растению, на ней произрастающему. Мы, конечно, можем научиться понимать некоторые свойства

растения, изучая среду его обитания, и для ботаника это довольно важный инструмент исследования. Но никто не станет утверждать, что таким образом можно составить самое полное представление о растении. Личностная ориентация, необходимая для врача, сталкивающегося с вопросами этиологии в медицине, совершенно неуместна при рассмотрении произведения искусства хотя бы потому, что художественное произведение – не человек, но нечто сверхличностное. Это вещь, а не личность, а значит, ее нельзя судить по личностным критериям. Несомненно, особая значимость подлинного произведения искусства заключена в том, что оно вырвалось за пределы личностных ограничений и оказалось вне досягаемости личностного влияния собственного создателя. <...>

Не всякое произведение рождается вышеописанным способом. Есть литературные произведения – и прозаические, и поэтические, в точности соответствующие замыслу автора достичь некоторого конкретного эффекта. Он подвергает свой материал определенной обработке, преследуя вполне отчетливую цель; кое-что добавляет, что-то убирает, акцентируя одни моменты и затушевывая другие, добавляя пару мазков там, немного здесь, внимательно следя за общим эффектом и отдавая должное требованиям формы и стиля. Он очень внимательный и строгий судья, выбирающий слова с абсолютной свободой. Его материал полностью подчинен художественной цели; он хочет выразить именно это, и ничто другое. Он абсолютно един с творческим процессом, независимо от того, сам ли он стал у него во главе, или же процесс сделал автора своим инструментом таким совершенным образом, что он этого и не осознал. В обоих случаях художник так слит со своей работой, что его намерения и способности уже неотличимы от самого акта творения. Я не думаю, что есть необходимость приводить примеры из истории литературы или свидетельства писателей.

Нет также необходимости цитировать произведения другого рода, которые свободно вытекают в более или менее законченной форме из-под авторского пера. Они возникли, как будто были уже законченными для появления в мире, как Афина Паллада, вышедшая из головы Зевса. Эти произведения, очевидно, овладели автором; его рукой водят, а перо пишет нечто, на что он смотрит с нескрываемым удивлением. Произведение несет вместе с собой свою особую форму; все, что автор хочет добавить, отвергается, а то, что он сам пытается отбросить, возникает вновь. В то время как сознательное мышление стоит в стороне, пораженное этим феноменом, автора захлестывает поток мыслей и образов, которые он никогда не имел намерения создавать и которые по

его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование. Но в пику самому себе автор вынужден признать, что это говорит его собственное Я, его собственная внутренняя природа открывает себя и произносит вещи, которые никогда не были у него на языке. Он только может подчиниться этому явно чуждому внутреннему импульсу и следовать туда, куда он ведет, ощущая, что его произведение больше его самого и обладает силой, ему не принадлежащей и неподвластной. Тут автор уже не идентичен процессу творения; он осознает, что подчинен работе и является не ее руководителем, а как бы вторым лицом; или как будто другая личность попала вместе с ним в магический круг чуждой воли.

Итак, когда мы обсуждаем психологию искусства, мы должны иметь в виду существование этих двух разновидностей творчества, потому что эти различия исключительно важны для правильного суждения о произведении искусства. Подобное было отмечено ранее Шиллером, который, как известно, пытался классифицировать это явление в своей концепции *сентиментального* и *наивного*. Психолог назвал бы «сентиментальное» искусство интровертным, а «наивное» – *экстравертным*. Интровертное отношение характеризуется тем, что субъект утверждает свои сознательные намерения и цели против воли объекта, в то время как экстравертное отношение характеризуется подчинением субъекта требованиям, которые объект налагает на него. С моей точки зрения, пьесы Шиллера и большинство его поэм дают хорошее представление об интровертном отношении: материал организован в соответствии с сознательными намерениями поэта. Экстравертное отношение может быть проиллюстрировано второй частью «Фауста»: тут материал явно отличается неподатливостью. Гораздо более поразительным примером является «Заратустра» Ницше, где автор сам наблюдает, как «один становится двумя».

Из всего сказанного с очевидностью следует, что смена психологических ориентиров происходит тогда, когда речь заходит не о поэте, как о личности, а о творческом процессе, который им движет. Когда объектом интереса становится последнее, поэт попадает в поле зрения только как субъект-реагент. Это легко подтверждается нашей второй категорией произведений, в которой сознание поэта не идентично творческому процессу. Но в работах первого рода истина вроде бы заключается в прямо противоположном. Здесь поэт сам выступает как творческий процесс, и творит он в соответствии со своей свободной волей, не будучи подвержен никаким импульсам. Он может быть абсолютно уверен в свободе своих действий и откажется признать, что его труд может являться чем-то иным, кроме выражения его собственной воли и способностей...

Исследования показывают, что существует огромное количество способов, которыми бессознательное не только влияет на сознание, но и полностью им управляет. Но существует ли доказательство того предположения, что поэт, будучи в ясном сознании, может оказаться подвластным собственной работе? Доказательство это может быть двух видов: прямое и косвенное. Прямым доказательством может стать поэт, уверенный, что он знает, что говорит, но на деле говорящий больше, чем ему известно. Косвенные доказательства можно обнаружить в тех случаях, когда за видимой доброй волей поэта стоит высший императив, который вновь предъявляет свои безапелляционные требования, если поэт волонтаристски обрывает творческий процесс, или наоборот, создает ему физические трудности, из-за которых работа Должна быть прервана против его воли.

Изучение людей искусства последовательно демонстрирует не только силу творческого импульса, поднимающуюся из бессознательного, но также его капризный и своевольный характер. Биографии великих художников отчетливо показывают, что потребность творить не только бывает очень сильна, но и влияет на их человеческие качества, все подчиняя работе, даже в ущерб здоровью и простому человеческому счастью. Нерожденное произведение в психике художника – это природная сила, которая находит выход как благодаря тираническому могуществу, так и удивительной изворотливости самой природы, совершенно равнодушной к судьбе человека, который для нее представляет лишь средство. Потребность творить живет и растет в нем, подобно дереву, тянущемуся из земли и питающемуся ее соками. Мы не ошибемся, пожалуй, если будем рассматривать творческий процесс как живое существо, имплантированное в человеческую психику... Соответственно на поверку может оказаться, что поэт, который идентифицирует себя с творческим процессом, сдался с самого начала, когда бессознательный императив начал действовать. Но другой поэт, ощущающий творческий порыв как нечто чуждое, по тем или иным причинам не может сдаться и оказывается захваченным врасплох.

Можно ожидать, что эта разница в происхождении будет отражаться на самих произведениях. Итак, в одном случае это сознательный продукт, сформированный и разработанный для достижения определенного эффекта. Но в другом случае мы имеем дело с событием, имеющим исток в бессознательной природе, с чем-то, что достигает своей цели без участия человеческого сознания, часто при этом используя самостоятельно избранную форму и приемы. Таким образом, от произведений первого рода мы не можем ждать чего-то, что выходит за преде-

лы понимания, поскольку их, эффект обусловлен намерениями автора и не выходит за их рамки. Но, имея дело с произведениями другого типа, мы должны быть готовы встретить нечто сверхличное, расширяющее наше восприятие до тех границ, которых достигло сознание автора в процессе творчества. Нам следует быть готовыми к необычным форме и содержанию, мыслям, воспринимаемым интуитивно, языку, исполненному значения, и образам, являющимся подлинными символами, поскольку именно они лучше всего выражают неведомое – мосты, переброшенные к невидимому далекому берегу. <...>

Задача, как теперь понятно, исключительно сложна, и гораздо сложнее она в случае с поэтом, отождествляющим себя с творческим процессом. Ведь если оказывается, что отчетливо-сознательный и целенаправленный стиль работы – субъективная иллюзия поэта, то произведение должно обладать символикой, выходящей за пределы его сознания. Эти символы сложно определить, потому что и читатель также не способен выйти за пределы сознания поэта, ограниченный духом времени. Не существует Архимедовой точки за пределами этого мира, опираясь на которую он мог бы сдвинуть свое связанное временем сознание и разгадать символы, таящиеся в поэтическом произведении. Потому что символ указывает на смысл, находящийся в настоящее время вне досягаемости нашего сознания...

Часто случается, что поэт, о котором забыли, вновь попадает в центр внимания. Это происходит тогда, когда развитие нашего сознания достигает более высокого уровня, на котором поэт может сказать нам нечто новое. Оно всегда присутствовало в его произведении, но было сокрыто в символе, и только обновление духа времени позволяет нам понять этот смысл. Необходимо было взглянуть на произведение свежим взглядом, потому что глаза прошлого видели только то, что привыкли видеть. Опыт подобного рода должен помочь нам стать более осторожными в отношении предыдущих рассуждений. Однако откровенно символические произведения не требуют такого утонченного подхода; их насыщенный смыслом язык сам кричит о том, что содержит больше, чем говорит. Мы можем указать пальцем на символ, даже если не способны, к своему удовлетворению, полностью его разгадать. Символ остается постоянным искушением для наших мыслей и чувств. Пожалуй, этим объясняется, почему символическое произведение действует так вдохновляюще, почему оно так нас захватывает и почему оно все-таки редко доставляет нам эстетическое наслаждение. Труд, явно не символического характера, более всего обращается к нашему эстетическому восприятию, поскольку он весь замкнут в себе и следует своей цели.

Какой же вклад, можете вы спросить, аналитическая психология внесла в решение фундаментальной задачи разгадки художественного творчества? Все сказанное нами можно отнести не более чем к психологической феноменологии искусства. Поскольку никто не может проникнуть в сердце природы, не стоит ждать от психологии исчерпывающего раскрытия секретов творчества. Как и всякая другая наука, психология способна внести только посильный вклад в дальнейшее углубленное понимание феномена жизни, приблизившись к абсолютному знанию не более чем ее сестры.

Мы так много говорили о смысле произведений искусства, что вряд ли у кого-то могут возникнуть сомнения в «смысле» искусства как такового. Возможно, у искусства нет «смысла» в том смысле, как мы его понимаем. Возможно, оно подобно природе, которая просто есть и ничего более не «значит». Нужен ли «смысл» для чего-то еще, кроме как для интерпретации – интерпретации всего подряд, обусловленной интеллектуальным вожделием смысла? Искусство, как было сказано, – это красота, а «красивая вещь есть радость для всех». Оно не нуждается в смысле, потому что смысл не имеет отношения к искусству. Но когда я говорю об отношении психологии к искусству, мы оказываемся за пределами его сферы, и в этом случае спекуляция неизбежна. Мы должны интерпретировать, мы должны искать значение во всех вещах, иначе мы просто будем не способны их мыслить. Мы должны разобрать жизнь и события, являющиеся самодостаточными процессами, на значения, образы, концепции, хорошо зная, что, поступая таким образом, мы только удаляемся от загадки жизни. Пока мы сами захвачены процессом творчества, мы не видим и не понимаем; мы обязательно должны не понимать, потому что нет ничего более разрушительного для непосредственного опыта, чем познание. Но в целях познавательного понимания мы должны отделить себя от творческого процесса и посмотреть на него со стороны; только после этого он может стать образом, выражающим то, что нам приходится называть «смыслом». Некогда, бывшее простым феноменом, становится чем-то, что в соединении с другим феноменом имеет смысл, играет определенную роль, служит определенным целям и оказывает смысловое воздействие. И когда подобное происходит на наших глазах, у нас появляется ощущение, что мы нечто поняли и объяснили. Таким образом, выполняются требования науки. <...>

Интенсивность сознательной активности и сферы интересов постепенно уменьшается, приводя или к апатии – что очень хорошо знакомо людям искусства, – или же к регрессии сознательных функций, что низводит их до инфантильного и архаического уровня, напоминающего дегенеративность...

В чем состоит *творческий* автономный комплекс? Об этом нам не известно практически ничего, поскольку художественное произведение ничем не помогает нам для проникновения в собственный источник. Произведение дает нам окончательную картинку, которая поддается анализу в той степени, в которой мы можем лишь констатировать наличие символа. Но если нам не удается определить наличие символического значения в произведении, мы утверждаем, по мере нашей уверенности, что оно значит только то, о чем в нем сказано, или, другими словами, что оно есть только то, чем *кажется*. Я пользуюсь словом «кажется», потому что наши собственные отклонения могут мешать более точному восприятию происходящего. Таким образом, мы не находим стимула или точки отсчета для анализа. Но в случае символического произведения мы должны помнить высказывание Герхарда Гауптманна: «Поэзия будит в словах эхо первобытного мира». Вопрос же, который нам следует задать, звучит так: «Какой первобытный образ лежит в основе образности искусства?»

Вопрос этот требует некоторого разъяснения. Я считаю, что художественное произведение, которое мы собираемся проанализировать, кроме того, что оно является символическим, имеет своим источником не *личное бессознательное* поэта, но область бессознательной мифологии, чьи первобытные образы являются общим наследием человечества. Я назвал эту область *коллективным бессознательным*, чтобы отличить ее от бессознательного личности. Последнее я рассматриваю как общую сумму тех психических процессов и содержаний, которые способны стать осознанными, что часто и происходит, но остаются подавленными из-за своей несовместимости и пребывают в подсознании. Искусство также пользуется дарами этой сферы, но только наиболее нечистыми; их преобладание, вместо того чтобы сделать из произведения искусства символ, превращает его в симптом. Мы можем отбросить эту разновидность искусства без сожаления, предоставив ее клистироподобным методам Фрейда.

В отличие от личного бессознательного, являющегося относительно тонким слоем, расположенным прямо под порогом сознания, коллективное бессознательное в обычных условиях не имеет тенденции становиться осознанным и также не может «вспомниться» при помощи аналитической техники, так как оно никогда не было ни подавлено, ни забыто. Коллективное бессознательное нельзя мыслить как некую самодостаточную сущность; в потенции оно досталось нам от первобытных времен в специфической форме мнемонических образов или было унаследовано в анатомической структуре мозга. Не существует врожденных идей, но существуют врожденные возможности появления идей,

которые контролируют самую бурную фантазию и направляют деятельность нашей фантазии в рамках определенных категорий: это некие априорные идеи, существование которых можно установить только по их воздействию. Они проявляются только в оформившемся художественном материале, как регулирующие принципы, определившие эту форму; другими словами, только исходя из уже законченного произведения мы можем воссоздать древнейший оригинал первобытного образа.

Первобытный образ, или архетип,— это некие очертания демона, человека, или процесса, которые постоянно возрождаются в ходе истории и возникают там, где творческая фантазия свободно себя выражает. Таким образом, по существу это мифологическая фигура. Когда мы рассматриваем эти образы более пристально, обнаруживается, что они придали форму бесчисленным типическим переживаниям, испытанным нашими предками. Они являются, так сказать, психическим осадком бесчисленных однотипных переживаний. Они дают картину усредненной психической жизни, поделенную и спроецированную на множество фигур мифологического пантеона. Но мифологические фигуры сами есть продукт творческой фантазии и должны быть переведены на язык понятий. Заложены только начала такого языка, но, как только необходимые понятия введены, они могут дать нам абстрактное, научное понимание бессознательных процессов, лежащих в основании первобытных образов. В каждом из этих образов присутствует частичка человеческой психологии и человеческой судьбы, следы радостей и горестей, бесконечное количество раз повторявшихся в жизнях наших предшественников и, более того, будущих повторяться и в дальнейшем. Это как глубокое русло в нашей психике, в котором воды жизни, вместо того чтобы течь широким, но неглубоким потоком, внезапно превращаются в мутную реку. Это происходит всякий раз, когда обстоятельства, в сочетании с долгими периодами времени, помогают первобытному образу обрести очертания.

Момент, в который эта мифологическая ситуация вновь возникает, всегда характеризуется особой эмоциональной насыщенностью; это как если бы внутри нас зазвучали струны, которые никогда до того не издавали звука, или силы, о существовании которых мы не подозревали, внезапно освободились. Такой изо щренной борьбу за адаптивность делает тот факт, что мы постоянно сталкиваемся с индивидуальными и атипическими ситуациями. Поэтому неудивительно, что, когда возникают архетипические ситуации, мы внезапно испытываем огромное облегчение, как будто подхваченные всепоглощающей силой. В такие моменты мы больше не индивидуальности, но племя; голос всего человечест-

ва звучит в нас. Индивидуальный человек не может использовать свою силу в полной мере без помощи тех коллективных представлений, которые мы называем идеалами, которые освобождают скрытые силы инстинкта, недоступные сознательной воле. Наиболее эффективны идеалы, отчетливо представляющие варианты архетипа, что доказывает факт их сведения к аллегории. Идеал «Родины-матери», например, явная аллегория матери, так же как немецкий «фатерлянд» — аллегория отца. Заложённая в них сила, поднимающая нас, принадлежит не аллегории, а символической ценности родной земли. Архетипом здесь является *мистическая причастность* примитивного человека к земле, на которой он живет и в которой покоятся духи его предков.

Воздействие архетипа, независимо от того, принимает ли оно форму непосредственного опыта или выражается через слово, сильно потому, что в нем говорит голос более мощный, чем наш собственный. Кто бы ни говорил в первобытном образе, он говорит тысячу голосов: он очаровывает и поработает и в то же время несет идею, которая через частное посылает нас в область неизбывного. Он трансмутирует нашу личную судьбу в судьбу человечества и будит в нас благодатные силы, которые всегда помогали человечеству спастись от любой опасности и пережить самую долгую ночь.

В этом секрет великого искусства и его воздействия на нас. Творческий процесс, насколько мы можем его проследить, состоит в бессознательной активации архетипического образа и в его дальнейшей обработке и оформлении в законченное произведение. Давая форму такому образу, художник переводит его на язык настоящего, что делает возможным для нас найти дорогу назад к самым изначальным истокам жизни. В этом кроется социальная значимость искусства: оно постоянно трудится, обучая дух эпохи, вызывая к жизни формы, которых ей более всего недостает. Неудовлетворенность художника ведет его назад к тому первобытному образу в бессознательном, который может лучше всего компенсировать несоответствие и однобокость настоящего. Ухватив этот образ, художник поднимает его из глубин бессознательного, чтобы привести в соответствие с сознательными ценностями, и преобразуя его так, чтобы он мог быть воспринят умами современников в соответствии с их способностями.

Народы и эпохи, как индивидуальности, имеют свои характерные тенденции и жизненные позиции. Само слово «позиция» выдает необходимость различий, которые несет каждая отмеченная тенденция. Направление имплицитно исключительность, а исключительность означает, что многим психическим элементам, которые могли бы сыграть свою роль в жизни, отказано в

праве на существование, потому что они не соответствуют общей позиции. Нормальный человек может идти в общем направлении без особого для себя вреда; но человек, который предпочитает задворки и отдаленные аллеи, потому что не может вынести широкого шоссе, первым откроет существование психических элементов, ждущих своего часа, дабы сыграть роль в жизни коллектива. Здесь относительный недостаток адаптивности художника становится его преимуществом; это позволяет ему следовать своим устремлениям вдали от исхоженных троп и открыть, что же необходимо его времени и что им не осознано. Так же как однобокость позиции индивидуального сознания исправляется импульсами бессознательного, искусство представляет процесс саморегуляции в жизни наций и эпох.

*В кн.: Юнг К., Нойманн Э.
Психоанализ и искусство.
М., 1996. С. 10–29.*

Глава II

Зарубежная социология
искусства XX века

Шпенглер О.

Шпенглер Освальд (1880–1936) – видный немецкий философ, культуролог, историк, представитель философии жизни, создатель циклической теории. Его учение призвано было преодолеть механистичность распространенных в XIX в. глобальных схем эволюции культуры как единого восходящего процесса становления мировой культуры, где европейская культура выступала как вершина развития человечества.

В концепции Шпенглера мировая культура предстает как ряд независимых друг от друга, замкнутых культур, каждая из которых имеет свой темп развития и отведенное ей время жизни. За этот период каждая культура, подобно живому организму, проходит несколько стадий: от рождения через молодость, зрелость, старость до смерти. Исходя из этого Шпенглер создает концепцию одновременности явлений в разных культурах, отделенных промежутками в тысячелетия, но проходящих три одинаковых этапа: мифо-символическая ранняя культура, метафизико-религиозная высокая культура и поздняя цивилизационная культура. В жизни каждой культуры выделяются две линии развития – восходящая (культура в собственном смысле) и нисходящая (цивилизация). Первая характеризуется развитием органических начал культуры, вторая – их заострением и превращением в механистические, выражающиеся в бурном развитии техники, разрастании городов в мегаполисы, в появлении массовой, технологически ориентированной культуры, в превращении региональных форм в мировые, в наступлении эпохи цезаризма. История культуры начинается с варварства примитивной эпохи, затем развивается политическая организация, искусства, науки и т.д. В классический период наступает расцвет культуры, сменяющийся окостенением в эпоху декаданса, и, наконец, культура приходит к новому варварству, когда все становится предметом торговли, вульгаризируется. Конец или закат культуры означает ее переход в фазу цивилизации.

II. 17

Музыка и пластика

В начале всякого обозрения, проблема которого не в происхождении и смысле художественных произведений, а в происхождении и смысле родов искусства, необходимо указать, что подразумевается под формой искусства, поскольку говорится не о средствах и целях личной художественной воли, а о стремлении целых поколений, движущихся *в одном* направлении, – стремлении, которого никто не знает и не хочет и которому всякий индивидуум тем не менее подчиняется. Определения

и эстетические тезисы здесь в одинаковой степени недостаточны. Всякий в слово «формы искусства» вкладывает разное значение. Нет сомнения, что везде, где действует живое искусство, существует известная сумма формальных основоположений, которые можно назвать канонами, традицией или школой, которые можно преподавать и изучать, усвоение которых наделяет мастерством и развитие которых многие только и имеют в виду, когда принимают за книгу под названием «История искусства». Эстетика и философия всегда любили приводить в систему подобные соизмеримые элементы. <...>

Произведение искусства имеет душу: оно вообще есть нечто духовное, вне пределов пространства, границы и числа. Чтобы быть, этот образ не нуждается в действительности. Он возникает и не уничтожается. Даже утраченные – исчезнувшие из чувственного естественного бытия – трагедии Эсхила пребывают не в написанной или устно переданной форме, не как материальные творения, не для дневного сознания каких-нибудь людей, а в той сущности, которая нерушима. Это тайна, которую словами можно только не полно и ложно истолковать. Поэтому в очень глубоком смысле телесные явления величайших произведений искусства остаются отрывками, чего, однако не сознает большинство зрителей. Пусть с внешней стороны для художественного понимания, для чувств они кажутся законченными, внутри же дело обстоит совсем не так, и в некоторые моменты чувствуешь причину этого... Относительно всех художников и поэтов, давших отчет в своей деятельности, мы знаем и видим, сколь многое осталось наброском и идеей – внутренним образом – только потому, что не выявилась возможность настоящей, естественной внешней формы. Отделка, завершение, законченность, а не только доведение до конца – все это признаки произведений низшего порядка, все это – результат привычки, опыта, специфического таланта. Такая форма порождает тип виртуоза и знатока. Другая – мистическое переживание, над которым не властен ни художник, ни тот, для кого он творит. Такой художник стремится к *внутреннему завершению*, первый завершает *свои произведения*. В руках одного технические средства, избранные культурой, достигают высшего совершенства; другой сам есть средство в руках судьбы культуры. <...>

Границы искусства – границы его мира форм – могут быть только *историческими*, а не техническими или физиологическими. Искусство – организм, а не система. Нет рода искусства, который проходил бы через все века. Даже там, где технические традиции – как, например, в Ренессансе – с первого раза обманывают глаз и как будто свидетельствуют о вечной силе античных художественных законов, в глубине господствует полная отчуж-

денность. В греко-римском искусстве нет *ничего* родственного с языком форм статуй Донателло, с картиной Синьорелли или фреской Микеланджело. У кватроченто *внутреннее* сродство есть исключительно с современной готикой. Виды искусств быстро проходят и не возвращаются вновь. Каждая культура имеет свои собственные виды, группы видов искусств, теория и техника которых имеют даже значение символа человечества этих культур. Есть аполлоновский, фаустовский, магический виды искусства, по сравнению с чем различие искусства поверхностей и искусства тела — только второстепенный признак...

Понятие формы подвергается, таким образом, колоссальному расширению. Не только техническое орудие, не только материал — *сам выбор вида искусства есть* средство выражения... Каждое из искусств есть отдельный организм, без предшественников и последователей, если не руководиться одной только внешней стороной. Вся теория, техника, предание есть только часть этого вида искусства и отнюдь не обладает вечностью и всеобщим значением. Когда одно из таких искусств возникает, когда оно иссякает, иссякает ли оно или превращается в другое, почему то или другое не находится в составе искусств известной культуры, — все это равным образом касается формы в высшем смысле, так же как другой вопрос, почему отдельный живописец или музыкант, сам этого не зная, не пользуется определенными красками или гармониями и в такой мере отдает предпочтение другим, что его можно узнать по этому признаку?

Теория, даже современная, не поняла значения этой группы вопросов, и тем не менее только эта сторона дает физиогномике искусства ключ к его уразумению. До сих пор, не входя в рассмотрение этого сложного вопроса, считали существование всех видов искусства повсеместно возможным — причем всегда предпосылали упомянутое «подразделение», — а где замечали отсутствие того или другого вида, это объясняли случайным отсутствием творческих личностей, благоприятных обстоятельств или покровительства меценатов, от которых якобы зависело вести искусство дальше по пути развития. Это то, что я назвал перенесением физических причинных принципов из мира ставшего в мир становления. Так как не умели видеть логику другого рода и неизбежность всего живущего, т.е. судьбу, то обращались к материальным, осязаемым, лежащим на поверхности причинам и конструировали с помощью их материальную последовательность художественно-исторических событий. Однако истории искусства архитектуры, музыки, драмы как таковых не существует. Выбор возможных внутри известной культуры искусств, из которых ни одно *никогда не может существовать в другой культуре: их по-*

ложение, их объем, их судьбы — все это относится к символике, к психологии культуры, а не есть следствие каких-либо причин.

Нами было указано на поверхностность представления о линеобразном развитии «человечества» через Древний мир — Средние века — Новое время, которое сделало нас слепыми относительно истинной картины истории и ее структуры. Пример истории искусства в данном смысле особенно показателен. Раз была принята, как не возбуждающая сомнений, наличность известного количества постоянных и строго определенных областей искусства, начали строить историю этих отдельных подразделений по столь же не возбуждающей сомнения схеме: «Древний мир — Средние века — Новое время», в которой, например, индийское и азиатское искусство оказались совершенно лишены места, причем никто не заметил бессмысленности конструкции в этой последовательности: эту схему признавали и хотели во что бы то ни стало заполнить фактами. Ни минуты не сомневаясь, констатировали бессмысленные смены подъема и упадка. Время затишья называли «естественной паузой», про «время упадка» говорили там, где, в сущности, большое искусство умирало, про «времена возрождения» — там, где для беспристрастного взгляда совершенно ясно вырисовывается рождение *другого* искусства, в другой стране и как выражение другого вида человечества. Даже теперь еще учат, что Ренессанс есть возрождение античности. Из этого выводили в конце концов заключение о полной возможности и необходимости снова направить на дорогу те виды искусства, которые признавали ослабевшими или уже погибнувшими — современность дает для этого особенно много поводов, — с помощью новых образований и синтезов, с помощью особенно излюбленных за последнее время насильственных возрождений.

Однако как раз вопрос, почему великое искусство — антическая драма в лице Еврипида, флорентийская пластика в лице Микеланджело, инструментальная музыка в лице Листа и Вагнера — обычно приходит к концу с внезапностью, имеющей характер символа, может лучше всего осветить феномен этих искусств. Посмотрев пристальнее, легко убедиться, что никогда не могло быть и речи о «возрождении» *какого-либо* из значительных искусств.

Мы видели, что языком египетской души были формы подчиненной прасимволу пути строгой действительности: пирамиды, рельефы, иероглифы, государство и техника, тщательный церемониал и господствующий надо всем бодрствующим бытием культ мертвых. Поэтому у этой души не было «литературы», в особенности драмы большого стиля. Арабская душа создает образы более чувственно богатые, случайные, игривые, но бесформенные в монументальном смысле и потому столь же, хотя и в

другом роде, в высшей степени абстрактные. Так как магическое мироощущение не знает логики действительности, то искусство плоскостей и пространства теряет логику линий и пропорций; живопись и пластика древнехристианского византийского стиля медленно исчезают, и единственным средством выражения в конце концов остается арабеска, орнамент сарацинской эпохи.

Арабеска есть (что нередко упускают из виду) самый *пассивный* из всех орнаментов; она соответствует магической идее судьбы, «кисмет». В ней нет положительной выразительности, хотя она и произошла из высшей степени выразительного, во всех подробностях пластически определенного, оптически легко обозримого античного орнамента. Античные мотивы, например меандр или аканф, имеют эвклидовский характер, закончены в себе, телесно изолированы и могут поэтому только повторяться и нанизываться как отдельные *слагаемые*. Арабско-персидские узоры могут распространяться безгранично во все стороны. Романско-готический орнамент являет максимум силы выражения, мечтательная арабеска отрицает волю. Она действует внушением, которое можно найти в арабской музыке, в арабском танце и которое соответствует именно тому, что обозначается словом «магическое». Арабеска являет собой признак отрицательного — так как орнамент есть непосредственный документ образующей культуру душевной стихии — миронастроения, так же как алгебраическое число, с эвклидовой точки зрения, является отрицанием числа. Арабеска означает чрезвычайное обесценивание действительности, самостоятельное значение которой она отвергает и которую считает — вспомним об Альгамбре — достойной только небрежного вкушения; этот смысл арабески точно соответствует мироощущению первоначального христианства, гностики, культа Митры, неоплатонизма, удалению первых христиан от государства и дошедшему до столпничества типу восточного отшельничества. Готический стиль растворяет материальность в пространстве, арабеска сливает и то и другое в неопределенной видимости. Поэтому государства калифов в Багдаде, Каире, Гренаде — по сравнению с государствами фараонов, Людовика XIV и Гогенцоллернов — суть отрицание сознающей свою цель государственной идеи, по отношению к которому наше ощущение сказочности вполне обосновано; вот почему лирика арабесок превращает архитектуру равеннских купольных построек в конце концов в полную прихотливость кордовской мечети; вот почему исчезают статуи и мозаика раннего времени и не существует арабской драмы. Существует гомология между мавританским искусством и рококо, но Моцарт, Пёппельман и Ватто, несмотря на всю их эфирную легкость, вливают веселую позднюю чувственность в максимально дисциплинированную, проработанную, строго продуман-

ную форму, а строители замка М'шатта и Севильского Альказара уничтожают следы ее ради какой-то фантастической игры.

Эта тенденция, исключившая в течение времени *все* другие искусства и оставившая под конец только орнамент, намечается с самого начала. В эллинистическое время идеализирующая портретная пластика — типа статуи Софокла — переживает повсюду внезапный расцвет, за исключением Антиохии и Александрии, хотя именно там древнее искусство Вавилона и Египта создало значительную традицию.

Вслед за запрещением со стороны Магомета человеческих изображений следует иконоборчество в христианской Византии, хотя трактование человеческих форм в искусстве тогда уже находилось в упадке. Этот символический акт христианско-исламского мироощущения повторяет, таким образом, только то, что уже было осуществлено формальной тенденцией магического искусства, растворившей все в лишенной телесности и образа арабеске. Следует указать, что нечто аналогичное наблюдается в иконоборческом движении в протестантских Нидерландах и в пуританской Англии, где как раз в эту самую эпоху *музыка готовилась победить живопись*. Готико-флорентийская пластика изжила себя в XVI в. Последние великие мастера масляной живописи умерли в конце XVII в. Здесь мы чувствуем весь смысл конца искусства. Новое откровение *пространства*, будь оно магическое или фаустовское, уже больше не оставляет места «картине». Прасимвол культуры выступает с возрастающей ясностью. Арабеска и музыка упраздняют все вещественное.

Следует отметить, в чем именно иконоборчество чувствует недостаточность и против чего борется: на Западе оно выступает против всякого украшения и нарядности, против всего, что «конечно» и противоречит пространству; у арабов только против человеческого изображения, против принижения человека до вещи. Это то же самое мироощущение, которое в 449 г. привело монофизитов к полному разрыву с восточной церковью; географические границы этого раскола, внутри которых он оказался неодолимым, *точно* совпадают со сферой позднейшей магометанской культуры между Багдадом и Каиром, но смысл его, как догматического образа ислама, совершенно еще не был отмечен. Страстные тогдашние споры о сущности личности Христа — магическая проблема его «двух естеств» — соответствуют тем почувствованным только или вполне законченным и метафизически развитым возражениям, которые впоследствии выдвигались против пластического изображения человека, как сосуда божественной пневмы. Уже пластика и мозаики поздней императорской эпохи, имевшие, как мы уже видели, арабское происхождение, позволяли предугадать такой

конец. Магическое выражение портретов константиновской эпохи, умалывшее, так сказать, значение тела, подчинявшее его неподвижному, господствующему надо всем *взгляду* и обесплотившее его, привело к созданию большего стиля, отвечающего гностическому и платиновскому мироощущению. Оно заменило античный принцип свободно со всех сторон стоящего тела фронтальным, устанавливающим связь между духом изображаемого и зрителем. Это искусство погибло одновременно с окончанием раннего периода арабской культуры. Вследствие столь же глубоких причин ранняя пластика Запада, пластика соборов в Бамберге, Наумбурге, Шартре, Реймсе и пластика Ренессанса Флоренции и Нюрнберга погибли задолго до Палестрины и Тициана. <...>

Эллинский храм задуман и исполнен как массивное тело. Другой возможности не представлялось для действующего здесь чувства формы. Поэтому история античного изобразительного искусства была непрерывной работой над усовершенствованием единственного идеала, над покорением свободно стоящего человеческого тела как сущности чистой, вещественной наличности. Пафос этой прошедшей через столетия тенденции совсем не был понят. До сих пор никто не чувствовал, что и архаический рельеф, и коринфская вазовая живопись, и аттическая фреска все время имели своей единственной целью это чисто *вещественное, бездушное тело*, <...> пока, наконец, Поликлет и Фидий не научили способу совершенно овладеть им. Этот вид пластики с удивительной слепотой признали для всех обязательным и всюду возможным, пластикой вообще и писали ее историю и теорию, вводя сюда народы всех времен и всех стран; а наши скульпторы проповедают и поныне, под впечатлением принятых на веру догматов Ренессанса, что нагое человеческое тело есть самая благородная и настоящая тема изобразительного искусства. Кажется, никто и не заметил, как редок этот вид искусства, что это только частный случай, исключение, а ни в коем случае не правило. Действительно, этот вид статуарного искусства, ставящий свободно на плоскости нагое тело, со всех сторон его прорабатывающий, существовал только однажды, а именно в античном мире, и только там, потому что существовала одна только античная культура, вполне отрицательно относившаяся к преодолению чувственных границ ради пространства. Египетская статуя всегда была рассчитана на фронтальность, являясь вместе с тем видоизменением плоского рельефа, и *кажущиеся* антично задуманными статуи Ренессанса — если сосчитать их, то их окажется поразительно мало — не что иное, как реминисценция.

Эта аполлоновская пластика — параллель к евклидовой математике. Они обе отрицают чистое пространство и видят в те-

лесной форме а priori созерцания. Эта пластика не знает ни указывающих вдаль идей, ни личностей, ни исторических событий, а только заключенное в самом себе существование ограниченных поверхностями тел. <...>

Пифагорейцы создали... геометрию тел; Декарт, Ферма и Паскаль... создали геометрию пространства. Таким образом, построенная на абсолютном значении плоскостей и тел аттическая вазовая живопись гомологична и стоит рядом с перспективным искусством пространства масляной живописи... Одни творили людей без заднего плана, другие, напротив, задний план без людей (человек тут играет роль только «аксессуара»). Аполлоновское переживание глубины понимает протяженность как тела без пространства, фаустовское — как пространство без тел. <...>

В то время как египетская статуя была прислонена к стене, а готическая, даже статуи Донателло, становится вполне понятой только как архитектурный мотив, например в сочетании с пространством ниши, эллинская статуя во все времена стояла свободно на плоской поверхности. Это единственный, не повторенный даже Ренессансом, пример художественного произведения, которое можно осматривать со *всех* сторон, а не только со стороны, выбранной художником. Такого произведения искусства требовало миропонимание такого космоса, в котором все отдельные предметы видимы и расположены одинаковым образом, не будучи стеснены в своей сущности какими-либо (неизбежно пространственными) взаимоотношениями. Избрать определенное местоположение с целью развить желаемое впечатление — значит вносить пространственное взаимоотношение между зрителем и произведением в язык форм последнего. Но геометрия Эвклида не знает «функций». Равным образом и фронтальные группы эллинских храмов, если не вносить в них насильственно своего толкования, представляют собой исключительно экономическое заполнение пустого пространства отдельными мотивами.

Благодаря этому вся совокупность античных искусств приобретает одну общую тенденцию, в жертву которой, по мере приближения зрелости, приносятся значение, объем и самое дальнейшее существование отдельных искусств. У Гомера ничего не говорится о статуях богов. Трудно себе представить, насколько был совместим с ними ранний дорический дипилоновый стиль. Позднее на древнеаттических погребальных вазах появляются мифические сцены. Древнеионическая вазовая живопись Милета и Самоса знала сюжетные сцены и изображения битв (этим славился живописец Буларх). Но потом начинается сокращение возможностей. Большая символика аполлоновской души выбирает и устраняет. Дорийский периптерос и академическое изображение нагого тела

допускают одинаково мало вариаций. Полигнот достигает в этих строгих границах вершины художественной выразительности и исчерпывает ее. Его искусство чисто линейное, без переходов, без взаимодействия света и теней, без заднего плана. Он помещает на плоскости одной и той же картины беспорядочное множество сцен, не связанных между собой никакими взаимоотношениями в смысле пространственной перспективы. Каждая фигура стоит отдельно. Пространство между ними, атмосфера <...>не подлежит никакому художественному изображению. Грек игнорирует тот факт, что далекие предметы кажутся маленькими, он вообще игнорирует даль и горизонты. Статуя есть экстракт *близкого, беспространственного*, оптически исчерпываемого. Она знаменует центр тяжести античного искусства. Драма по ее образцу стала искусством знаменитых трех единств, прежде всего единства *места*, представляющего собой принцип статуарности. Сцены античной трагедии задуманы в стиле фресок. Эллинская музыка стала пластикой тонов, без полифонии и гармонии, выражающих *звуковую пространственность*, и как самостоятельное искусство лишилась глубоких возможностей. В то время как на Западе она достигла первенства среди всех прочих искусств, в Афинах значение ее пало до простого аккомпанемента других искусств, как-то: танца и драмы.

Соответствующая фаза западного искусства наполняет три столетия — от 1500 до 1800 г., от поздней готики до упадка рококо и вообще конца фаустовского стиля. В это время, соответственно все усиливающемуся проникновению в сознание стремления к пространственной трансцендентальности, полифонная инструментальная музыка развивается до положения господствующего искусства. Пластика с возрастающей решительностью подвергается отстранению от глубоких возможностей этого мира образов.

Отличительные признаки живописи до и живописи после ее перенесения из Флоренции в Венецию, живописи Рафаэля и Тициана, как двух совершенно различных искусств, — это пластический дух одной, ставящей ее произведения рядом с рельефом, и музыкальный дух другой, ставящий ее технику, работающую мазками и световыми эффектами, рядом с искусством фуги. Для того чтобы понять *организм* этих искусств, необходимо проникнуться мыслью, что мы имеем перед собой не постепенные переходы, а полную противоположность. Именно здесь было бы опасным принятие стационарности «отдельных областей искусства». Живопись только слово. Готическая пластика и живопись были составной частью готической архитектуры. Они служили ее строгой символике, подобно тому как ранее египетское, ранее арабское, как всякое другое искусство, служит на этой стадии языку камня. Строили одетые фигуры так же, как строили соборы. Складки были *орна-*

ментом высокой интенсивности и выразительности. Критиковать их «неподвижность» с натуралистически-подражательной точки зрения — значит идти ложным путем. С другой стороны, живопись Ренессанса есть в высшей степени сложный частный случай, характеризующийся с внешней стороны, касающейся технических усложностей, антиготической тенденцией, но в глубине имеющий совершенно иные устремления.

Музыка тоже неопределенное слово. Музыка существовала везде и всюду, даже до появления всякой действительной культуры. Все эти искусства сами по себе свойственны первобытному человеку. Есть человеческие рисунки ледникового периода, есть сценические игры, поэзия и музыка первобытных народов всех частей света. Они представляют собой хаос смутных возможностей, пока их не коснется душа пробуждающейся культуры, не разовьет из них с бурной неудержимостью гигантскую группу видов искусств высокого стиля — исключительно отдельных видов искусств и миров форм, имеющих переходящее бытие и никогда вновь не повторяющихся, юных, зреющих, дряхлеющих, умирающих, полных своими преданиями и значением, причем каждый окрашен цветом своего единственного прасимвола. Античная музыка, не имевшая никаких точек соприкосновения с принципом материальной протяженности, так и осталась в существенной своей части первобытной. Но здесь, в фаустовской культуре, от корней прадушевных возможностей возникает, как нечто совершенно новое, *контрапунктная инструментальная музыка*, искусство чистое, самобытное, затеяющее все соседние искусства и с возрастающей силой растворяющее в себе все другие. <...>

Когда Ньютон и Лейбниц... создали числение бесконечно малых, «соната», чистая инструментальная музыка, победила «кантату». Это была победа бесконечного пространства звуков и функции над остатками осязаемости и телесности — в одном случае человеческого голоса, в другом — линейных координат. Элементы близости исчезают, даль побеждает. Путь от пения к бесплотным звукам оркестра соответствует пути от геометрического анализа к чисто функциональному. Сначала возникает некоторое количество маленьких инструментальных сочинений, имеющих характер танца и маршей, все эти гавоты, гайарды, сарабанды, паваны, жиги, менуэты. Образуется «оркестр». Потом в 1660 г., беря свое начало от музыки на лютне, возникает большая форма *сюиты*, циклическая группа коротких музыкальных произведений.

Все подробности этого развития могут быть сопоставлены с примерами из одновременной математики. Растяжение в бесконечность звукового тела, вернее, его растворение в бесконечном *звуковом пространстве*, внутри которого фигурованный

стиль заставляет действовать свои образы, отмечается развитием *инструментовки*, привлекающей все новые инструменты, продолжающей обогащать и разнообразить оркестр и отыскивающей все более «отдаленные» звуки, краски и диссонансы. Уже Монтеверди — вскоре после 1600 г. — отважился ввести доминантсептаккорд. В «concerto grosso» звуковая масса большого оркестра вступает в «continue» по отношению к звуковой массе «concertino» (струнных инструментов), в своеобразное взаимодействие, которое можно наглядно уяснить себе, пожалуй, только при помощи аналогичных представлений высшего анализа. Для нас это искусство, естественно, обладает высокой духовной отчетливостью. Грек с удивлением созерцал бы это фантастическое порождение своеобразной потребности выражения. Звуковое тело или звуковое пространство суть образования столь же трансцендентные и в эвклидовском смысле столь же «недействительные», как оптически невоспроизводимое числовое тело и пространства многих измерений, как множества и группы учения о множествах. В 1740 г., когда Эйлер положил начало окончательной формулировке функционального анализа, возникает *соната*, самая зрелая и высшая форма инструментального стиля. (Рядом с сонатой для сольных инструментов отдельными формами того же стиля являются симфония, концерт, увертюра и квартет.) Ее четыре части, из которых первая заключает в себе строго установленное видоизменение трех тем, образуют систему такой же мощной логики формы, как и абсолютной «потусторонности». Начало сонаты идет от формальных возможностей струнной музыки, самой для нас искренней и задушевной. <...>

Музыка получает господство над всеми искусствами. Она изгоняет пластику статуи и оказывает снисхождение только совершенно музыкальному, утонченно-неантичному, противоречащему духу Ренессанса малому искусству фарфора, изобретенному в ту же эпоху, когда камерная музыка достигла своего решающего значения. В то время как готическая пластика представляет собой сплошной архитектурный орнамент и человеческий узор, рококо есть удивительный пример мнимой пластики, покоренной фактически языком форм музыки, ее противоположности в кругу искусств. Здесь видно, до какой степени может противоречить господствующая над внешностью художественной жизни техника духу созданного ею мира образов, — каковые два фактора, однако, общепринятая эстетика связывает между собой как причину и действие. <...>

Ренессанс овладел некоторыми искусствами и этим ограничился. Он ни в чем не изменил образа мышления и мироощущения Западной Европы. Он проник в костюм, внешние манеры, но не в корень существования. Ренессанс не произвел гениальной личности между Данте и Микеланджело, которые оба не вполне

вмещаются в его границы. Что же касается глубины явления, то даже во Флоренции Ренессанс не коснулся народной души, в глубине которой готическое музыкальное подводное течение — и это одно только делает нам вполне понятными появление Савонаролы и его необычайную власть над душами — продолжает спокойно стремиться к барокко.

Ренессансу, как антиготическому и враждебно настроенному против духа инструментальной музыки движению, соответствует в античном мире дионисийское движение, как антидорическое и противоположное пластически-аполлоновскому мироощущению. Это движение не вышло из фракийского культа Диониса. Оно выставило этот последний как оружие и символ, противоположный олимпийской религии, совершенно так же, как во Флоренции призвали на помощь культ античности для оправдания собственного чувства. Движение протеста имело место в Греции между 700—600 гг. и в Европе, *следовательно*, между 1400—1500 гг. В обоих случаях дело идет о душевной борьбе, о разладе в самих основах культур, нашедшем свое физиогномическое выражение в целой эпохе исторической картины, прежде всего в ее художественном мире форм, о борьбе души против своей судьбы, которую она поняла в полном объеме. Внутренне противоборствующие силы, *вторая душа Фауста, которая хочет отделиться от первой*, стремится перегнуть в другую сторону смысл культуры; неминуемая неизбежность должна быть опровергнута, упразднена, обойдена; в этом страх перед завершением исторической судьбы, ведущей к ионике и барокко. В Греции протест души избирает исходной точкой культ Диониса, *с его музыкальным, враждебным действительности, расторгающим тело оргазмом*; на Западе — литературную традицию «Древнего Мира» и его культ пластики, которые оба привлекаются в качестве чуждых факторов, с тем чтобы с помощью покоряющей силы их противоположного языка форм дать угнетенному чувству внутренний вес и собственный пафос и таким образом поставить преграду течению, которое ведет в первом случае от Гомера и геометрического стиля к Фидию, во втором — от готических соборов через Рембрандта к Бетховену. <...>

Только в XVI столетии начинается решительная фаза западной живописи. Опека со стороны архитектуры на севере, со стороны скульптуры на юге прекращается. Живопись делается полифонной, устремляясь в бесконечность. Краски делаются тонами. Искусство кисти покоряется стилю фуги. Техника масляных красок делается основанием искусства, стремящегося создать пространство, в котором теряются предметы. С Леонардо начинается импрессионизм.

В картинах производится благодаря этому переоценка всех элементов. Игравший до сего времени безразличную роль, служивший средством заполнения, я бы сказал, бывший скрытым пространством, задний план приобретает значение. Начинается развитие, которое не имеет себе подобного ни в какой другой культуре, не исключая даже во многих других случаях родственной культуры — китайской: задний план, как знак бесконечного, преодолевает телесно осязаемый передний план. Наконец удается — это живописный стиль в противоположность графическому — заключить переживание глубины фаустовской души все без остатка в переживание картины. В картине появляется *горизонт*, как великий символ вечного, безграничного мирового пространства, которое заключает в себе отдельные видимые предметы как случайности. Необходимость его наличия в ландшафтной живописи рисуется нашему чувству настолько само собой понятной, что даже не возникал существенный вопрос о тех случаях, в которых он вообще *отсутствует*, и что означает это его отсутствие. Мы не находим, однако, даже намека на горизонт ни в египетском рельефе, ни в византийской мозаике, ни на изображениях античных ваз и фресок, ни в эллинистических фресках с их пространственностью переднего плана. Понятие о заднем плане, таким образом, вообще не применимо ко всем этим искусствам. Эта линия, в несуществующей дымке которой сливаются небо и земля, сама сущность и сильнейшая потенция дали заключает в себе принцип бесконечно малых. Невольно вспоминается конвергентность бесконечных рядов. Перспективные дали являют собой специфический музыкальный элемент в картине, и ландшафты Ван-де-Капелле, Ван-де-Вельде, Кюйпа, Рембрандта суть поэтому, собственно говоря, *только* задние планы, только атмосфера; с другой стороны, «антимузыкальные» мастера, вроде Синьорелли и особенно Мантеньи, писали только первый план — только «рельефы». В этом элементе музыка торжествует над пластикой, емкость протяженности — над ее субстанциальностью. Можно сказать, что ни в одной картине Рембрандта нет «переднего плана». На севере, родине контрапункта, можно очень рано найти глубокое понимание смысла горизонта и ярко освещенных далей, тогда как на юге еще долго господствует плоско-замыкающий золотой фон арабско-византийских изображений. В миниатюрах и иллюстрированных молитвенниках (например, написанном для герцога Беррийского у раннерейнских мастеров впервые появляется чувство пространства и понемногу завоевывает станковую живопись.

Тот же символический смысл имеют облака, изображать которые совершенно не умела античность и которые трактовались живописцами Ренессанса с некоторой игривой поверхностью, но готической север рано создает чудные мистические далекие

перспективы с помощью групп облаков, а венецианские мастера, в особенности Джорджоне и Паоло Веронезе, вскрывают перед нашими глазами весь волшебный мир облаков, небесные пространства, наполненные парящими, пролетающими, скученными, освещенными тысячами тонов существами; наконец, нидерландцы возносят все это до трагичного. Греко перенес высокое искусство облачной символики в Испанию.

В развивавшемся тогда же одновременно с масляной живописью и контрапунктом *парковом искусстве* соответственно появляются длинные пруды, дороги, обсаженные буками, аллеи, просветы, галереи, имевшие целью выразить и в картине природы ту же тенденцию, которая в живописи олицетворялась линейной перспективой, сделавшейся для нидерландцев основной задачей их искусства и теоретически разработанной Брунеллески. Мы видим, что именно тогда ее в качестве, так сказать, математического освящения ограниченного с боков рамой и бесконечно удаляющегося в глубь пространства картины — ландшафта или *interieur'a*, — подчеркивали с известной нарочитостью. Прасимвол возвещает о себе. В бесконечности находится точка, где сходятся все перспективные линии. У античной живописи не было перспективы, потому что она избегала бесконечности и не признавала дали. Ее вазовые изображения, как известные единства, нельзя назвать ни пейзажем, ни *interieur'ом*, они *ничто* <...>. *Следовательно*, и парк как сознательно созданный человеком образ природы в смысле пространственного действия дали немислим в пределах античного искусства. В Афинах и Риме не было перспективного паркового искусства. Только во время императоров вошли в моду восточные парки.

Основным элементом западных садов является» «*point de vue*» большого парка рококо, к которому выходят аллеи и образцованные стриженными деревьями дорожки и откуда взор теряется в широких убегающих аллеях. Этого «*point de vue*» нет даже в китайском парковом искусстве. Но полной параллелью ему служат некоторые ясные, серебряные, «красочные дали» в пасторальной музыке XVIII в., например у Куперэна. Только «*point de vue*» дает ключ к пониманию этого странного человеческого способа подчинять природу символическому языку форм искусства. Растворение конечных числовых образований в бесконечных рядах есть родственный этому принцип. Как здесь формула остаточного члена раскрывает настоящий смысл всего ряда, так там взгляд в бесконечность раскрывает взору фаустовского человека смысл природы. Мы, а не эллины и не люди высокого Ренессанса оценили и полюбили безграничные далекие виды с горных вершин. Это фаустовское тоскующее стремление. Мы хотим быть *одни* с бесконечным пространством.

Доведение этого символа до пределов было великим делом северофранцузских мастеров паркового искусства...

Но *даль* есть вместе с тем *историческое* ощущение. *Парк барокко есть парк осени*, близкого конца, падающих листьев. Парк Ренессанса задуман для лета и для полудня. Он вневременен. Ничто в его языке форм не напоминает о преходящем. Только перспектива вызывает предчувствие чего-то преходящего, убегающего, последнего.

Уже само слово «даль» имеет в западной лирике всех языков грустный осенний оттенок, которого мы напрасно искали бы в греческой лирике. Современная поэзия вянущих аллей, бесконечных линий, улиц наших мировых городов, рядов колонн собора, вершин отдаленных горных кряжей лишней раз доказывает, что переживание глубины, которое создает наше мировое пространство, есть в последнем основании внутреннее сознание судьбы, предопределенного направления, *времени*, безвозвратного. Здесь, в переживании горизонта как будущего, непосредственно обнаруживается идентичность времени с «третьим измерением» *пережитого* пространства. Своим внешним обликом парк обязан этому в высшей степени историческому чувству, этому устремлению всей души в даль и в будущее. Бодлер, Верлен и Дрем выразили его в стихах. Египтяне, родственные нам в этом отношении, при посредстве принципа циклического повторения вложили это чувство в архитектуру; они создали аллеи из лотосообразных колонн, статуй и сфинксов. В конце концов мы подчинили этой основной идее Версальского парка вид улиц больших городов и устроили длинные, прямолинейные, исчезающие в даялах, убегающие улицы, пожертвовав даже старинными историческими кварталами, символика которых теперь утратила свое первостепенное значение, — тогда как античные мировые города с боязливой заботливостью сохраняли свои запутанные кривые переулочки, чтобы аполлоновский человек чувствовал себя среди них как тело между телами. «Практическая потребность» была здесь, как всегда, маской глубокой внутренней необходимости.

Отныне в горизонте сосредоточивается глубочайшая форма, метафизическое значение картины. Осязаемое и передаваемое словами *содержание*, *вместимость*, под которыми подразумевается телесная реальность, единственное, что признавала и подчеркивала живопись Ренессанса, делается теперь *средством*, *носителем* выражения... Таким образом, «предмет», т.е. то, что можно закрепить контурами, близость, вещественность, потеряли с художественной точки зрения свою действительность, и в эстетике, которая все продолжает оставаться под теоретическим впечатлением Ренессанса, с этих пор господствует странный и бесконечный спор о

«форме» и «содержании» в художественном произведении. Формулировка его основана на недоразумении и совершенно заслонила многозначительный смысл вопроса. Дело, однако, во-первых, заключается в том, следует ли понимать живопись пластически, или музыкально, как статику предметов, или динамику пространства,— потому что к этому сводится противоположность техники фрески и техники масляной живописи,— во-вторых, в том, каково различие аполлоновского и фаустовского чувства формы. Контур ограничивает материальность, свет и тени выражают пространство. Но материя обладает непосредственно чувственными свойствами. Она *рассказывает*. Пространство по своей сущности трансцендентно. Оно говорит воображению. Оно выражает *идею*. Для искусства, которое стоит под его символикой, момент рассказа есть понижение и затемнение его глубокой тенденции, и теоретик, который чувствует здесь несоответствие между целью и выполнением, но не понимает его, хватается за попавшую под руку тривиальную противоположность содержания и формы. Проблема эта носит чисто западный характер и открывает на редкость поучительным образом полный переворот, совершившийся в оценке значения элементов картины после окончания Ренессанса и начала развития музыки высокого стиля. Под «содержанием» принято принимать оптически телесную самооценку изображенных объектов (относительно чего обычно ошибаются противники импрессионизма). Такова *эвклидова* форма живописи, которую культивировала античность, а в области готического языка форм — Флоренция. В античности, следовательно, такая проблема, как проблема формы и содержания, вообще не могла возникнуть. Для антической статуи оба этих понятия идентичны: они — человеческое тело. В живописи барокко обстоятельства становятся еще более запутанными благодаря столкновению *между народным и высшим* чувствованием. Все эвклидовски осязаемое в то же время и популярно, а следовательно, «античность» являет популярное искусство *par excellence*. В этом немалая доля того очарования, которым античность притягивает фаустовские души, принужденные *завоевывать* свое выражение и вырывать его у мира путем борьбы. В античности нет ничего, что надо завоевывать. Все дается само собой. Антиготическое направление во Флоренции вызвало к жизни нечто аналогичное. Рафаэль популярен, Рембрандт не может быть таковым. Начиная с Тициана живопись делается все эзотеричнее, так же как и поэзия и музыка. Готика — Данте, Вольфрам — была таковой с самого начала. Громадное большинство посетителей церковей совершенно не в состоянии понять мотетты Баха и Палестрины. Они скушают, слушая Моцарта или Бетховена. Музыка действует только на их настроение. В концертах и галереях стали интересоваться этим только с тех

пор, как эпоха Просвещения пустила в оборот фразу об искусстве для всех, но фаустовское искусство далеко не для всех. Такова его внутренняя сущность. Если новая живопись имеет в виду только маленький кружок знатоков, который понемногу делается все уже, то это соответствует отрицательному отношению к достигнутым для всех повествовательным сюжетам. Этим уничтожается самоценность чувственных деталей, а подлинная действительность утверждается за пространством, *через* которое — по Канту — предметы только и получают *бытие*. С этого времени в живопись внедряется труднодоступный метафизический элемент, остающийся закрытым для непосвященных. Но по отношению к искусству Фидия слово «непосвященный» не имело бы никакого значения. Его пластика говорит всецело физическому, а не духовному глазу. Беспрозрачное искусство — а priori не философское.

В связи со всем этим стоит важный принцип *композиции*. На картине можно разместить отдельные предметы неорганически, один над другим, рядом, один сзади другого, без перспективы и расстояния, т.е. не подчеркивая зависимость их существования от структуры пространства, однако это еще не значит, что эта зависимость вообще отрицается. Так рисуют дикари и дети, пока переживание глубины, как выражение высшего внутреннего бытия, не подчинит чувственных впечатлений мира упорядочивающему принципу. Но принцип этот в согласии с прасимволом различен в каждой культуре. Очевидный для нас вид перспективного упорядочения представляет собой частный случай, не признанный и не искомый в живописи других культур. Египетское искусство выбирало, как правило, изображение нескольких одновременных происшествий, располагая их рядами одно над другим. Таким образом третье измерение было исключено из картин. Аполлоновское искусство придавало все большее и большее значение отдельным телам... Задний план, который соединил бы отдельные сцены, отсутствует. Наличие его поставило бы под вопрос значение предметов, как единственной действительности, в противоположность пространству, как несуществующему. <...>

В противоположность этому живопись барокко во все время своего развития имеет единственную задачу: создать при помощи красок *бесконечное пространство*. Она настолько признает за предметами действительное существование, поскольку они являются носителями красок и свидетелями атмосферических световых явлений и таким образом выражают чистую невещественную протяженность. Предмет делается средством, символизированное в пространстве мирочувствование — *настоящим сюжетом* картины. Поэтому с окончанием Ренессанса исчезают вместе с пластикой — как искусством, неспособным к дальнейшему развитию,— фреска

и рельеф и вместо богатых фигурами сцен переднего плана, из-за которых забывается пространство, выступает «гиеротический ландшафт» и «intrieur», которые оба способствуют чистейшему выражению специфической проблемы пространства. Изображенные сцены оказываются лишь поводом для изображения воздуха и света. <...>

Античная живопись ограничила свою палитру желтой, красной, белой и черной красками. Этот удивительный факт был рано замечен и повел к такой нелепой гипотезе, как гипотеза о мнимой слепоте греков к некоторым краскам, так как принято было придавать значение только внешним и определенно материалистическим причинам. Даже Ницше считал возможным говорить об этом. Но на каком основании отказалась эта живопись в свое лучшее время от голубого цвета и даже голубовато-зеленого и начинала шкалу дозволенных оттенков с зелено-желтых и голубовато-красных тонов? Без сомнения, в этом ограничении выражается прасимвол эвклидовой души.

Голубой и зеленый цвета — краски неба, моря, плодородной равнины, теней, южного полдня, вечера и отдаленных гор. По существу, они краски атмосферы, а не предметов. Они *холодны*; они уничтожают телесность и вызывают впечатления шири, дали и безграничности. Поэтому в то время как фреска Полигнота тщательно их избегает, «бесконечные» голубые и зеленые тона проходят в качестве творящего пространство элемента через всю историю перспективной масляной живописи, начиная от венецианцев до XIX в. При этом они играют роль основного тона совершенно первостепенной важности, на котором *зиждется* весь смысл колорита, роль генерал-баса, тогда как теплые желтые и красные тона строятся исходя из этого основного тона. Здесь речь идет не о сочной, радостной, *близкой* зелени, которой пользуется случайно и довольно редко Рафаэль или Дюрер в одеждах, а о неопределенной голубовато-зеленой краске, играющей тысячами оттенков белого, серого, коричневого цвета, о чем-то специфически музыкальном, во что окрашена вся атмосфера, в особенности на хороших гобеленах. То, что противоположность линейной перспективе именуется воздушной перспективой и в противоположность перспективе Ренессанса могло бы называться перспективой барокко, *зиждется* почти исключительно на ней...

Голубая и зеленая краски — трансцендентно-нечувственные краски. Их нет в строгой фреске аттического стиля, *следовательно*, они *господствуют* в масляной живописи. Желтая и красная — *античные* краски материи, близости, животных чувств. Красный цвет — настоящий цвет чувственности; поэтому только он и производит впечатление на животных. Он ближе всего стоит к символу фаллоса — следовательно, и статуи, и дорийской колонны — ана-

логично тому как, с другой стороны, чистый синий цвет есть цвет просветленного покрова Мадонны. Эта связь установилась сама собой с глубоко прочувствованной неизбежностью во всех больших школах. Лиловый цвет, т.е. красный, преодолеваемый голубым, свойствен женщинам, ставшим бесплодными, и живущим в безбрачии священникам.

Желтый и красный — *популярные* цвета, цвета народных масс, детей и дикарей. У испанцев и венецианцев знать — из бес-сознательного чувства гордой отдаленности — предпочитала роскошные черные и синие цвета. Наконец, желтый и красный цвета — цвета *эвклидовски-аполлоновские* — суть цвета переднего плана, также в духовном смысле, цвета шумной общест-венности, рынка, народных празднеств, наивной слепой беспечности, античного фатума и слепого случая, точкообразного существования. Голубой и зеленый — *фаустовские* цвета — цвета уединения, заботливости, связанности настоящего момента с прошедшим и будущим, судьбы имманентного предопределения вселенной. <...>

Арабское искусство выразило магическое мироощуще-вание *золотым фоном* своих мозаик и станковых картин. Мы узнаем его запутанное сказочное действие и вместе с тем символическую цель по мозаикам Равенны и по картинам, находящимся под сильным ломбардо-византийским влиянием раннерейнских, а главным образом североитальянских мастеров, а также по миниатюрам готических рукописей, образцами для которых служили византийские пурпурные кодексы. Родственность задания поможет нам распознать душу каждой из этих культур. Аполлоновская душа признает действительным только непосредственную наличность в пространстве и времени — и она отказалась в своих картинах от заднего плана; фаустовская стремится к бесконечности — через все чувственные границы, — и она перенесла при посредстве перспективы центр тяжести замысла картины в даль; магическая считала все ставшее и *протяженное* воплощением таинственных сил — и она закончила сцену золотым фоном, т.е. прибегла к средству, стоящему по ту сторону всех естественных красок. Золото вообще не краска. В противоположность желтому цвету в данном случае возникает сложное чувственное впечатление благодаря металлическому рассеивающемуся отражению просвечивающей поверхности. Краски естественны, будь то красочная субстанция гладких стальных плоскостей (фрески) или нанесенный кистью пигмент, почти нигде не встречающийся в природе металлический блеск — сверхъестествен. Вспомним, что наряду с аполлоновской статикой и фаустовской динамикой стоит магическое естествознание — *алхимия*. Золотой фон есть символ не подчиняющейся пра-вилам тайны. Вспомним «философский камень».

Арабская культура — это культура религий *откровения* — иудейства, христианства, ислама. Этот необычайный в данной обстановке среди красочного целого картины элемент выражает собой чуждый мир. Получается впечатление чего-то совершенно абстрактного и неорганического. Все настоящие тела красочны, настоящая атмосфера тоже. Мерцающее золото отнимает у сцены, у жизни, у фигур их онтологическую действительность. Все, чему учили в кругах Плотина и гностиков о сущности вещей, их независимости от пространства, их случайных причинах — в высшей степени парадоксальные и непонятные для *нашего* мироощущения воззрения, — лежит в символике этого загадочного иератического фона... Золотой фон изображений имеет определенно догматическое значение. Он выражает бытие и проявление Божества. Он являет собой *арабский* вид христианского мироощущения, и с этим внутренне связано то обстоятельство, что в течение тысячелетия такое трактование фона изображений из области христианской легенды считалось единственно метафизически и даже этически возможным и достойным. Когда в ранней готике появились первые «настоящие» задние планы с голубовато-зеленым небом, далеким горизонтом и перспективой, они показались светскими, мирскими и современными, и в них если и не распознали, то ясно почувствовали происшедшее здесь изменение догмата... Одновременно с ландшафтным задним планом картин в сознание входит понятие *динамической* бесконечности Бога; одновременно с золотым фоном церковных картин исчезают из круга обсуждений западных соборов те магические онтологические проблемы Божества, которые страстно волновали все восточные соборы, например Никейский. <...>

Тут появляется «*коричневый тон ателье*», отныне один из первостепенных символов в западной живописи, и начинает все больше и больше заглушать действительность всех красок. Его не знали старинные флорентийцы, точно так же как старые нидерландские и рейнские мастера... Магический золотой фон только мечтал о загадочной потусторонности, господствующей над законченностью материального мира и разрывающей ее; коричневый тон этих картин открывает взору чистую, полную образов бесконечность. Открытие его означает кульминационную точку в истории становления западного стиля. *Этот цвет, в противоположность предшествовавшему зеленому, имеет в себе что-то протестантское...*

В кн.: Шпенглер О.
Закат Европы.
Новосибирск, 1993. С. 297–343.

Хейзинга Й.

Хейзинга Йохан (1872 – 1945) – голландский ученый, один из основоположников культурологии. Он показал, как через культуру, точнее, через ее малую часть – через игру можно увидеть мир и войну, политику и поэзию, флирт и спорт. Игра в концепции Хейзинги – это культурно-историческая универсалия. Как общественный импульс, более старый, чем культура, игра издревле заполняла жизнь и, подобно дрожжам, заставляла расти формы архаической культуры. Позднебуржуазная культура теряет игровую традицию; там же, где похоже, что она играет, отмечает Хейзинга, игра эта фальшива. В искусстве обособились две стороны художественной деятельности: свободно-творческая и общественнозначимая. Масса людей потребляет искусство, но не делает его необходимой частью своей жизни, тем более не творит его сама. Необходимо возродить в широком культурном сознании первозданную игровую природу, считал Хейзинга.

II. 18

Игровые формы искусства

Игровой элемент настолько имманентен (inherent) существу поэзии и любая форма поэтического настолько тесно связана со структурой игры, что их внутреннее сцепление можно было бы назвать почти неразрывным, а терминам «игра» и «поэзия» в такой взаимосвязи угрожала бы потеря независимости своего значения. То же самое в еще большей мере относится к взаимосвязи игры и музыки... В ряде языков исполнение на музыкальных инструментах называется игрой; таковы, например, с одной стороны, арабский, с другой – германские и некоторые славянские языки, а также французский. Этот факт можно рассматривать как внешний показатель глубокой психологической основы, определяющей взаимосвязь игры и музыки, учитывая, что это семантическое совпадение между арабским и названными европейскими языками едва ли могло быть вызвано заимствованием.

Какой бы естественной данностью нам ни казалась эта взаимосвязь музыки и игры, было бы нелегко сформировать себе ясное представление о причинах этой взаимосвязи. Здесь довольно будет попытки определить общие для обоих понятий термины. Мы говорили, что игра пребывает вне благоразумия практической жизни, вне сферы нужды и пользы. То же относится к му-

зыкальному выражению и музыкальным формам. Законы игры действуют вне норм разума, долга и истины. То же верно и для музыки. Обязательная сила ее форм и функции определяется нормами, которые не имеют ничего общего с логическим понятием и зримым или осязаемым образом. Эти нормы можно назвать только собственными, специфическими именами, соответствующими как игре, так и музыке, например ритм и гармония. В совершенно одинаковом смысле ритм и гармония являются факторами игры и музыки. В то время как слово способно частично переводить поэзию из сферы чисто игрового в сферу понятия и суждения, чисто музыкальное всегда и целиком остается в первой из названных сфер. Важная литургическая и социальная функция поэтического слова в архаических культурах самым тесным образом связана с тем фактом, что звучащее поэтическое слово на этой фазе еще неотделимо от музыкальной декламации. Всякий подлинный культ всегда плясая, танцевался, игрался. Ничто не способно так возбуждать в нас, носителях поздней культуры, чувство священного игры, как музыкальное переживание. Даже безотносительно к сформулированным религиозным представлениям наслаждение музыкой вбирает в себя ощущение прекрасного и чувство священного, и в этом слиянии меркнет противоположность игры и серьезного.

В данной связи требует в свою очередь пояснения то важное обстоятельство, что эллинское мышление соотносило понятия, связываемые нами с терминами «игра», «труд», «наслаждение искусством», совершенно иначе, нежели мы привыкли это делать. Известно, что слово «музыка» <...> означает в греческом языке гораздо больше, чем в наше, новейшее время. Оно не только включает в себя наряду с пением и инструментальным сопровождением также и танец, но и охватывает вообще все искусства и знания, которые подвластны Аполлону и музам. Они называются мусическими искусствами в противоположность пластическим и механическим, лежащим вне владений муз. Все мусическое самым тесным образом связано с культом, а именно с праздниками, в которых и заключена его собственная функция. Пожалуй, нигде взаимосвязанность культа, танца, музыки и игры не описана так прозрачно, как в платоновских «Законах». Боги, говорится там, «из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили, взамен передышки от этих трудов, божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправить недостатки воспитания на празднествах с помощью богов». Непосредственно за этим следует место, которое обычно приводят как платоновское объяснение игры, где говорится: «...любое юное существо не может, так сказать, сохранять спокойствие ни в теле,

ни в голосе, но всегда стремится двигаться и издавать звуки, так что молодые люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет ощущения нестройности или стройности в движениях, носящей название гармонии и ритма. Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как участники наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием». Здесь, стало быть, устанавливается самая отчетливая и прямая связь между игрой и музыкой. <...>

Иные... к триаде «сон – вино – музыка» добавляют еще и танец. Или должны мы говорить, что музыка ведет к добродетели, коль скоро она, подобно тому, как гимнастика делает крепким наше тело, воспитывает определенный «этос», приучает нас к умению правильно наслаждаться? Или же, полагает Аристотель ...она служит добродетели <...> и познанию<...>?

Теперь, говорит Аристотель, занимаются музыкой по большей части только ради удовольствия, но предки относили ее к воспитанию (*paideia*), потому что сама природа требует, чтобы мы могли не только хорошо трудиться, но и прекрасно пользоваться досугом. Ибо досуг есть начало всего. Досуг предпочтительнее труда и есть цель, <...> (*telos*), последнего. Этот переворот привычного нам отношения опять-таки можно понять в свете свободы от наемного труда, которой располагал эллинский свободный гражданин и которая создавала ему возможность с помощью благородных занятий и самосовершенствования устремляться к своей жизненной цели <...>. Вопрос, значит, в том, как расходовать свободное время <...>. Не в игре, ибо тогда игра была бы нашей жизненной целью. Это невозможно (учитывая, что для Аристотеля *paidia* означает только детскую игру, развлечение). Игры служат лишь отдыхом от работы, давая душе, как некое лекарство, разрядку (*ontspanning*) и покой. Досуг же словно бы в себе самом заключает удовольствие, счастье и блаженство. Вот это самое счастье, то есть не стремиться более к тому, чего не имеешь, и есть <...> – жизненная цель. Но не все видят удовольствие в одном и том же. Удовольствие бывает наилучшим, когда человек наилучший, а его устремление, проистекающее из прекраснейших источников, самое благородное. Поэтому ясно, что для умения пользоваться досугом нужно кое-что воспитаться, кое-чему учиться, а именно тем вещам, которым учатся или воспитывают их в себе не из необходимости, ради труда, но ради них самих. И поэтому предки причисляли музыку к *paideia* – воспитанию, формированию, образованию – как нечто, в чем нет ни необходимости, ни пользы, подобно чтению или письму, но что служит единственно использованию свободного времени. <...>

Эта мысль, таким образом, отводит музыке сферу, которая располагается между благородной игрой и самостоятельным наслаждением искусством. Подобный взгляд пересекается, однако, у греков с другим убеждением, которое возлагает на музыку весьма определенные функции: техническую, психологическую и моральную. Она считается миметическим, или подражательным, искусством, и результатом этого подражания является возбуждение этических эмоций позитивного или негативного характера. Каждая манера пения, тональность, танцевальная позиция что-то представляют, что-то показывают, что-то изображают, и, смотря по тому, будет ли то, что представлено, добрым или дурным, прекрасным или безобразным, переходит на саму музыку качество доброго или дурного. В этом заключается ее высокая этическая и воспитательная ценность. Даже слушая подражание, все проникаются соответствующим настроением. Олимпийские мелодии будят энтузиазм, другие ритмы и мелодии внушают гнев или кропотливость, мужество, воздержность. В то время как в ощущениях осязательных и вкусовых этическое воздействие отсутствует, а в зрительных оно невелико, в мелодии уже самой по себе содержится выражение этоса. Еще в большей мере относится это к ладам с их сильным этическим содержанием и к ритмам. Известно, что греки за каждым из музыкальных ладов признавали определенное воздействие: одни вызывают грусть, другие успокаивают и т. д. Подобное же приписывалось и музыкальным инструментам: флейта, например, возбуждает и т. д. <...>

В основе любой музыкальной деятельности лежит игра. Собственно, эта изначальная данность, пусть об этом не всегда говорится в отчетливой форме, признается, однако, всюду. Служит ли музыка развлечению и радости, или стремится выражать высокую красоту, или имеет священное литургическое назначение—она всегда остается игрой. Именно в культе она часто бывает внутренне связана с особенно ярко выраженной игровой функцией—танцем. Различие и описание свойств музыки на ранних этапах культуры представляются наивными и недостаточными. Очарование культовой музыкой выражается в сравнениях с ангельскими хорами, в теме небесных сфер и т. д. Вне религиозной сферы музыка тогда оценивалась главным образом как благородное времяпрепровождение и достойное восхищения мастерство или же исключительно как веселое развлечение. Лишь много позже привносится сюда оценка музыки как личного, эмоционального переживания искусства... Признанной функцией музыки всегда была функция благородной и возвышающей социальной игры, кульминацией которой часто считалась поражающая виртуозность. Что касается музыкантов-исполнителей, то музыка долгое время находилась в

подневольном положении. Профессиональных музыкантов Аристотель называет ничтожным народцем. Шпильман принадлежал к бродячему люду. Еще в XVII веке, да и позже, каждый князь «держал» свою музыку, как он держал конюшни. Придворные капеллы еще долго отличались особым домашним характером... Следует представлять себе образованную публику в старые времена как, с одной стороны, очень развитых и утонченных знатоков, с другой — как весьма мало уважающих возвышенный характер музыкального искусства и личность его исполнителей. Современные концертные обычаи: полнейшая, благоговейная тишина, магическое почтение перед дирижером — возникли в недавнем прошлом. <...>

Если в случае с музыкой и всем, что с ней связано, мы неизменно оставались в рамках Игры, то к ее неразлучному брату-близнецу, искусству Танца, это относится в еще более высокой степени. Идет ли речь о священных и магических танцах первобытных народов, о танцах греческого культа, о пляске царя Давида перед Господним ковчегом или же о танце как праздничном увеселении, о каком бы народе или эпохе ни шла речь, всегда можно сказать в самом полном смысле слова, что Танец есть сама Игра, более того, представляет собой одну из самых чистых и совершенных форм игры. Правда, игровое качество не раскрывается одинаково полно во всех формах танца. Наиболее отчетливо можно его наблюдать, с одной стороны, в хороводе и в фигурном танце, с другой — в сольном танце, одним словом, там, где танец есть зрелище или же ритмический строй и движение, как, например, в менуэте или кадрили. <...>

Взаимосвязь танца и игры не составляет проблемы. Она кажется столь очевидной, столь органичной и столь полной, что нет нужды проводить здесь детальное интегрирование понятия «танец» в понятие «игра». Отношение танца к игре есть не соучастие, а отношение части к целому, есть тождество сущности. Танец есть особенная и весьма совершенная форма самой игры как таковой.

Если от поэзии, музыки и танца обратиться к изобразительному искусству, то связь с игрой здесь кажется куда менее явной. Фундаментальное различие, разделяющее две области — эстетического производства и восприятия, — было хорошо усвоено эллинским духом, когда он поручил музам господствовать над одной группой знаний и навыков, отказав в этой чести другой, которую мы объединяем под именем изобразительных искусств. За изобразительным искусством, относимым к ремеслу, не признавалось покровительства муз...

С далеко идущим различием между мусическим и пластическим в общих чертах корреспондирует теперь кажущееся от-

сутствие игрового элемента в последней группе в противовес ярко выраженным игровым качествам первой. Главная причина этого противоречия лежит на поверхности. В мусических искусствах реальная эстетическая актуализация состоит в исполнении. Если даже художественное произведение заранее создано, разучено или записано, оно впервые оживает в исполнении, представлении, звучании, показе, *productio* в буквальном смысле, который еще сохраняется в соответствующем слове английского языка. Мусическое искусство есть деятельность и как деятельность воспринимается *в процессе исполнения* всякий раз, когда повторяется это исполнение...

Совсем иначе обстоит дело с изобразительным искусством. Уже из-за своей прикованности к материи и ограниченных возможностей формотворчества, предоставляемых материалом, ему не удастся *играть* так же свободно, как парящим в пространстве эфира поэзии и музыке. Танец занимает здесь пограничную область. Он мусичен и пластичен одновременно — мусичен, так как движение и ритм являются его главными элементами. Танец полностью реализуется в ритмическом движении. Но он тоже прикован к материи. Его исполняет человеческое тело со своим ограниченным разнообразием поз и движений, и красота самого танца есть красота движущегося тела. Он изобразителен, подобно скульптуре, но только на мгновение. Он жив прежде всего повторением, подобно музыке, которая сопровождает его и управляет им.

Точно так же с воздействием изобразительного искусства обстоит совсем иначе, нежели в мусических искусствах. Архитектор, скульптор, живописец или рисовальщик, гончар и вообще прикладной художник усердным и длительным трудом утверждает в материале свой эстетический импульс. Его творение долговечно, и оно остается надолго зримым. Воздействие его искусства не зависит от акта представления или исполнения другими или им самим, как в музыке. Однажды созданное, осуществляет оно, неподвижное и немое, свое воздействие, пока есть люди, которые им любят. За отсутствием того публичного действия, в котором оживает и потребляется художественное произведение, может показаться, что игровому фактору, собственно говоря, вообще нет места в сфере изобразительного искусства. Художник, как бы ни захватила его страсть творчества, трудится, точно ремесленник, серьезно и напряженно, все время проверяя и поправляя себя. Его вдохновение, свободное и бурное в замысле, должно подчиниться в работе над формой опыту его искусных рук. Если, таким образом, при изготовлении произведения искусства игровой элемент по видимости отсутствует, то он тем более никак себя не проявляет

и в процессе созерцания и потребления этого произведения. Нет явного, зримого действия.

Если в изобразительном искусстве уже сам его характер делания, усердной работы, трудолюбивого ремесла стоит на пути игрового фактора, то это положение лишь усугубляется тем обстоятельством, что характер художественного произведения обычно в большой мере определяется его практическим назначением и что это назначение не определяется эстетическим мотивом. Задача изготовителя (maker) серьезна и ответственна: все игровое чуждо ей. Ему нужно построить здание, которое было бы приспособлено и могло достойно служить для отправления религиозного культа, собраний либо в качестве жилища; или же ему нужно изготовить сосуд, платье либо воплотить в материале некий образ, который должен как символ или имитация отвечать идее, им выражаемой.

Итак, продуцирование в изобразительном искусстве протекает совершенно вне сферы игры, и даже публичный показ произведений входит лишь вторичным элементом в формы ритуала, празднества, увеселения, общественного события. Снятие покрывала со статуи, закладка первого камня, экспозиция картин не являются частью самого творческого процесса и в целом стали фактами культурной жизни в самое недавнее время. Производство мусического искусства живет и развивается в атмосфере коллективной радости; пластическое, стало быть, нет. <...>

Глубоко в первородных слоях культуры лежит потребность вызывать друг друга посостязаться и померяться силами в умении, в искусном выполнении трудной, внешне, казалось бы, невыполнимой задачи. Это не что иное, как эквивалент всех агональных испытаний, которые мы встречали на поприще мудрости, поэзии или отваги. Можно ли теперь сказать без обиняков: то, что священные загадки означали для развития философии, а поединки сказителей и певцов—для поэзии, при зарождении пластической способности представляла собой проверка на мастерство (proefstuk) для искусства? Иными словами: развивалось ли изобразительное искусство тоже в соревновании и через соревнование? При ответе на этот вопрос надобно помнить следующее. Прежде всего нельзя провести резкую границу между состязанием в делании чего-либо и состязанием в совершении чего-либо. Испытание (proefstuk) силы и ловкости, подобное выстрелу Одиссея через двенадцать секир, полностью входит в сферу игры. Это не творение искусства, но, во всяком случае,— и наш язык подтверждает это — кунштюк (kunststuk). В архаической культуре и еще долго после нее слово «искусство» вмещает почти все сферы человеческой деятельности. Эта всеобщая взаимосвязь позволяет

нам вновь найти игровой характер в непреходящем творении искусных рук, включая и шедевр в изначальном смысле слова. Соревнование на создание лучшего произведения искусства, еще и сегодня входящее в повестку дня конкурсов... В архаической культуре искусство и техника, искусность и формотворчество, еще не расчлененные, скрыты в вечном стремлении человека превзойти и победить. На самой нижней ступени социального соперничества с его кунштюками стоят шуточные <...> (keleusmata), приказы, которые отдает участникам пиршества симпозиарх. На этой же линии лежит как roenitet (штрафной бокал), так и игра в фанты, все сплошь игра. Родственны этому и задачи по распутыванию или завязыванию узлов...

Этими связями, однако, еще не решается вопрос, в какой мере состязание действительно способствовало развитию искусства. Уместно будет заметить, что примеры задания поразительных кунштюков предстают перед нами чаще как тема мифологии, фольклора, литературы, чем как прецеденты истории самого искусства. Ибо человеческий дух весьма охотно играет непомерным, чудесным, абсурдным, которое тем не менее становится в конце концов действительностью. Где еще находила себе игра почву, более богатую, чем в фантазировании о художниках-чудодеях? Великие культуртрегеры доисторического времени, как гласят все мифологии, в состязаниях, дабы спасти свою жизнь, создали все свои творения и новшества, которые теперь составляют кладовую культуры. <...>

Все, что является экзаменом и публичным диспутом, вытекает в конечном счете из архаических форм испытания кунштюком, проверки мастерства в какой бы то ни было области. Ими так же богата жизнь средневековых ремесленников, как и средневекового университета. Нет большой разницы, дается ли при этом индивидуальное задание или приз оспаривают много конкурентов. Корни цеховой системы (гильдий) уходят так глубоко в сферу языческо-сакрального, что нет ничего удивительного, если мы встречаем в ней агональный элемент в самых разных его проявлениях. «Шедевр», которым подкреплялось притязание быть принятым в гильдию мастеров, хотя это стало позднее твердым правилом, имеет свои корни в древнейших обычаях состязания. Как известно, происхождение гильдий не лежит или же только отчасти лежит в экономической плоскости. Лишь с оживлением городов начиная с XII века ремесленная или торговая гильдия занимает ведущее место. Но и в этом облике она сохраняла еще много игровых черт в своих внешних формах: трапезы, пирушки и т. д. Лишь постепенно их вытесняет экономический интерес. <...>

Тот, кому неизвестна долгая предыстория состязаний во всем мире, стал бы думать, что обычаи соперничества в области

искусства, как они живут и по сей день, объясняются только мотивами пользы и эффективности. Объявляется ли конкурс на проект ратуши, соревнуются ли на стипендию ученики художественной школы — все это имеет целью возбудить фантазию или выявить самое многообещающее дарование и таким образом достичь наилучшего результата. Однако такая практическая задача никогда не была первопричиной подобных форм состязания. На заднем плане постоянно скрывается древняя игровая функция состязания как такового.

*В кн.: Хейзинга Й.
Homo ludens в тени завтрашнего дня.
М., 1992.*

Коллингвуд Р.Дж.

Коллингвуд Робин Джордж (1889–1943) – британский философ и историк. Он полагал, что понять историю можно лишь тогда, когда историк проходит тот же самый путь мысли, как и исторический персонаж, которого он изучает. Коллингвуд пытался понять, могут ли два различных человека думать одинаково? Отвечая на него, он фактически создавал теорию «персональной идентичности». В своей работе «Принципы искусства» Коллингвуд утверждал, что любое художественное произведение есть выражение эмоции. Он полагал, что искусство – необходимая функция человеческого мышления, и рассматривал его наряду с социальной деятельностью.

II.19

Принципы искусства

Если артефакт создается для стимуляции определенных эмоций и если эти эмоции предназначены не для разрядки в деятельности повседневной жизни, а для удовольствия как чего-то, имеющего самостоятельную ценность, то функция этого артефакта будет заключаться в развлечении или увеселении. Магия полезна в том смысле, что эмоции, которые она возбуждает, имеют практическое приложение к повседневным делам. Развлечение не полезно, а только приятно, поскольку существует водонепроницаемая переборка между ним и миром обычных забот. Эмоции, порождаемые развлечениями, живут своей жизнью за пределами повседневных интересов.

Всякая эмоция, если рассматривать ее динамически, имеет в своем существовании две фазы – заряд, или возбуждение, и разряд. Разряд эмоции – это некоторое действие, совершаемое по велению этой эмоции, и, совершая это действие, мы высвобождаем эмоцию и освобождаемся от напряжения, которое давит на нас, пока эмоция не разряжена. Эмоции, порождаемые развлечением, должны иметь разрядку, как и все остальные, однако они разряжаются в рамках самого развлечения. В этом и состоит специфика развлечений. Развлечения – это способ разрядить эмоции так, чтобы они не мешали человеку в его практической жизни. Но поскольку практическая жизнь определима только как та часть жиз-

ни, которая не является развлечением, это утверждение, если его использовать как определение, будет иметь характер замкнутого круга. Поэтому следует сказать так: установление различия между развлечением и практической жизнью — это разделение опыта на две части, связанные между собой таким образом, что эмоции, порожденные в одной из этих частей, не должны разряжаться в другой. В одной части эмоции рассматриваются как самоцель, в другой — как некая сила, действие которой приводит к определенным результатам, лежащим за ее пределами. Теперь назовем первую часть развлечением, а вторую — практической жизнью.

Для того чтобы эмоции могли разряжаться, не влияя на практическую жизнь, следует создать игровую ситуацию, и которая послужит для снятия эмоционального стресса: «Не заботьтесь о теме, тема — это только *corpus vile*, на котором художник дает волю своим возможностям. Вас должен интересовать талант художника и то, каким образом он здесь проявляется», — говорят: «Возможности художника могут найти воплощение только в предмете, который их достоин». Это новое эстетическое сознание предлагает двоякую позицию: оно считает тему неотрывным элементом произведения искусства, но также полагает, что, для того чтобы по достоинству оценить произведение искусства, нужно быть заинтересованным в его теме самой по себе, равно как и в трактовке ее художником.

Для эстетика, воспитанного школой XIX века, от этих слов веет ужасом. Если принять их всерьез, то впереди можно будет увидеть век художественного упадка и варварства, век, когда бесконечно трудные поиски художественного совершенства будут оставлены ради дешевой пропаганды, когда художника будут ценить не по его художественным достоинствам, а по его преданности политическим, моральным и экономическим догмам, принятым тем обществом, к которому они принадлежат, когда с трудом завоеванная свобода современного искусства будет уничтожена и к верховной власти придет обскурантизм.

...Ограничивающий сам себя круг художников и *literateurs* не имеет монополии на художественное творчество. За пределами этого кружка мы имеем, по крайней мере, два живых потока художественной традиции, развивающейся со времени Ренессанса. Магический характер можно безошибочно отметить в каждом из этих потоков.

Во-первых, существует народное искусство бедноты, в частности сельское или крестьянское искусство, которое известно под покровительственным названием «фольклор». Это фольклорное искусство, состоящее из песен, танцев, историй и драмы, в нашей стране (с ее традицией покровительственного презрения

к бедным) погубило почти полностью еще до того, как «образованные» люди узнали о его существовании. И в своем происхождении, и в мотивах оно было по большей части магическим. <...>

Способность представлять... обладает магией; последняя заключается в возбуждении эмоций, сродни тем, которые первоначально вызвали само представление... Элемент игры, известный под названием (театральной) «иллюзии», характерен для развлекательного искусства и никогда не присутствует ни в магии, ни в подлинном искусстве. Если в ходе магического ритуала кто-то говорит, указывая на картину: «это бизон», или, указывая на восковую фигурку: «это мой враг», здесь нет никакой иллюзии. Всем прекрасно известно различие между сравниваемыми вещами. Игра в развлекательном искусстве отличается и от так называемой «игры» в детских играх, являющихся вовсе не развлечением, а очень серьезной работой, которую мы называем игрой, уподобляя ее тому, что имеет место в нашем взрослом опыте. Снабжая ее этим ложным названием, мы покровительственно позволяем ребенку продолжать ею заниматься, так что он может решать насущные проблемы своей жизни свободно, без постороннего вмешательства, которое обязательно последует, если взрослые узнают, чем он занимается.

Между игрой и искусством зачастую проводились параллели, иной раз вплоть до совершенного приравнивания. Такие сравнения пролили не слишком много света на природу искусства, поскольку те, кто их делал, не удосуживались подумать, что они имеют в виду под словом «игра». Если игрой называть саморазвлечение, а это делается довольно часто, то между игрой и подлинным искусством мы не обнаружим никакого существенного сходства. Точно так же никакого сходства не будет и между игрой и изобразительным искусством в его магической форме. Однако, если сравнивать игру и развлекательное искусство, станет заметно нечто большее, чем просто сходство. Эти два явления представляют собой одно и то же. Если под игрой понимать участие в ритуальных действиях, в этом не будет ничего общего с подлинным искусством и тем более с искусством развлекательным. Такие игры, как мы уже видели, не только будут напоминать магию, а просто окажутся самой магией. Однако существует еще одно явление, которое мы называем игрой, — это таинственная деятельность, которая занимает всю жизнь ребенка. Это не развлечение, хотя мы, взрослые, можем развлекаться, имитируя эти игры, а иногда, на привилегированных условиях, и участвуя в них. Это не магия, хотя в некоторых отношениях эти два явления имеют много общего. Детские игры, пожалуй, весьма напоминают подлинное искусство. Джанбаттиста Вико, знавший очень много о поэзии и о

детях, сказал, что дети — «великие поэты», и очень может быть в этом отношении он был прав. Однако никто не знает, чем же занимаются дети во время своих игр. Как ни трудно выяснить природу поэтического творчества, все-таки гораздо легче оказывается понять, чем занимаются поэты, когда пишут стихи. Даже если мы признаем, что подлинное искусство и детская игра одно и то же, это утверждение не пролетит для большинства из нас никакого света на природу подлинного искусства.

Если говорить о гедонистической теории искусства, то она, как и все формы гедонизма, беззащитна перед одним веским замечанием: даже если функция искусства и состоит в том, чтобы давать «наслаждение» (а так говорили многие великие художники), все-таки это наслаждение представляет собой не удовольствие вообще, но удовольствие особого, специфического сорта. Если удовлетворительно ответить на это замечание, подобная теория станет вполне корректным описанием развлекательного искусства. Художник, как поставщик развлечений, занимается тем, что ублажает свою аудиторию, а делает он это так: сначала возбуждает в аудитории определенные эмоции, а затем обеспечивает такую игровую ситуацию, в которой эти эмоции можно разрядить без вреда.

Переживания развлекаемого создаются не для чего-то такого, по отношению к чему они были бы средством, а только как самоцель. Итак, в то время как магия сугубо утилитарна, развлечения не утилитарны, а гедонистичны. С другой стороны, так называемое произведение искусства, направленное на развлечение, во всех смыслах утилитарно. В отличие от произведения подлинного искусства, оно не имеет собственной ценности, а является только средством для достижения какой-то цели. Подобно производству инженерного искусства или флакону лекарства такое произведение искусно рассчитано и отмерено для создания определенного и заранее намеченного воздействия — возбуждения определенного рода эмоций у совершенно определенной аудитории и разрядки этих эмоций в рамках игровой ситуации. Когда искусства описываются в терминах, предполагающих, что по сути они являются некоторыми видами квалифицированной работы, то, согласно общепринятому современному употреблению подобных терминов, речь идет именно об этом утилитарном характере развлекательного искусства. Когда восприятие искусства описывается в психологических терминах как реакция на определенные стимулы, имеется в виду то же самое. Теоретически в обоих случаях речь может идти и об изобразительности магического типа, однако в современном мире это различие, как правило, игнорируется. Для исследователя современной эстетики было бы хорошим прави-

лом каждый раз, когда он слышит или читает такие утверждения об искусстве, которые кажутся ему странными, искаженными или ложными. задаваться вопросом: не связана ли эта странность (или кажущаяся странность) с утратой различия между подлинным искусством и развлечением, путаницей, существующей либо в сознании автора, либо в его собственных представлениях?

Магические и развлекательные функции произведения искусства, разумеется, не могут существовать совместно в рамках конкретной эмоции, конкретной аудитории, конкретного момента. Нельзя, например, вызвать в аудитории определенную эмоцию... и позаботиться о ее разрядке одновременно в двух направлениях — в развлекательном... и в практическом... Однако эмоция, вызываемая любым изображением, никогда не бывает простой — это всегда более или менее сложный поток (запутанная структура) разнообразных эмоций, и совсем не всегда каждая из его составляющих обеспечивается одинаково доступной разрядкой. Обычно происходит так, что одни эмоции заземляются, а другие находят выход в практике. Художник, если он хорошо знает свое дело, сам распределяет, в какую сторону должны быть направлены разные эмоции. <...>

Как советуют мудрые волшебные сказки, людям, которые не слишком сильны в магии, лучше держаться от нее подальше. Одна из типичных черт литературы конца XIX и начала XX века проявляется в том, как дешевые комедианты вроде Джерома К. Джерома или преуспевающие торговцы пивом вроде м-ра А.А. Милна неожиданно набираются серьезности и решают нести в жизнь своих читателей облагораживающие влияния. В прежние эпохи ничего подобного не происходило. Это любопытный и отталкивающий пример упадка вкусов, принесенного на шлейфе XIX века. <...>

Существует опасность, что, как только чувство будет разбужено, оно прорвет все плотины и перетечет в практическую жизнь, однако и развлекатель и развлекаемый, одинаково заинтересованы в том, чтобы подобные напасти никогда не происходили, и готовы тактично сотрудничать, поддерживая непроницаемость этих плотин. Художнику следует придерживаться среднего курса. Он должен будить те эмоции, которые, дабы их пробуждение вызывало живой интерес, достаточно тесно связаны с практической жизнью его аудитории. С другой стороны, эта связь должна быть не слишком тесной и не угрожать прорывом упомянутых защитных плотин. Так, пьеса, в которой высмеивается какой-нибудь иностранец, не развеселит аудиторию, не питающую вражды к его нации. Точно так же она не понравится и такой аудитории, в которой эта вражда дошла до точки кипения. Непристойный анекдот во вкусе клубных завсегдатаев средних

лет не заинтересует старика, давно пережившего половые влечения; он не будет приятен и молодому человеку, для которого подобные вожделения мучительно сильны.

Эмоции, на которых можно таким образом играть только для развлечения, неисчислимо многообразны. Здесь мы приведем лишь несколько примеров.

Для этих целей очень легко приспособить половое влечение. Его просто возбудить и так же просто от него избавиться, используя игровые ситуации. По этой причине тот род развлекательного искусства, который в своей грубейшей и наиболее вульгарной форме называется порнографией, весьма популярен и крайне широко распространен. К сексуальным эмоциям аудитории обращены не только изображения наготы, вновь появившиеся в европейской живописи и скульптуре в эпоху Ренессанса, когда искусство-развлечение стало вытеснять искусство-магию, но и романы, повести, рассказы, строящиеся на сексуальном мотиве (датирующиеся, кстати, тем же временем). При этом сексуальные эмоции стимулируются вовсе не для содействия настоящему взаимодействию между полами, а для того, чтобы обеспечить их игровыми объектами и таким образом отвлечь от практической цели и направить на службу развлечению. Трудно оценить то влияние, которое оказывает игровая сексуальность на всю современную жизнь. Для этого можно обратиться к ассортименту публичных библиотек, переполненных любовными романами, к кинематографу, для которого главный принцип, разделяемый каждым продюсером, состоит в том, что ни один фильм не получит признания, если не будет снабжен любовной интригой, но наиболее явно это выступает в журналах и газетах. Оформление их обложек, заголовков, их реклама и разделы беллетристики буквально затоплены материалами подобного же рода — эротическими рассказами, изображениями смазливых девушек, в различной степени одетых или раздетых, или (для читателей женского пола) привлекательных молодых мужчин. Порнография здесь распределяется в гомеопатических дозах — слишком малых для того, чтобы шокировать публику, стремящуюся к респектабельности, но вполне достаточных для того, чтобы произвести желаемое воздействие...

Пример с сексуальной фантазией — это особый случай, поскольку в обсуждаемом плане он вырывается из нашего подчинения и изобличает некоторые изъяны, присущие нашей цивилизации как таковой. Однако можно привести множество других примеров, в которых отсутствует подобная сложность. Вспомним хотя бы, как много удовольствия можно получить из такого чувства, как страх. Сегодня целое созвездие талантов посвящает свои силы опи-

санию страшных приключений, «Триллер» (будем называть вещи своими именами) не так уж и нов. Его можно было найти и на сцене театров елизаветинской эпохи, и в скульптуре, украшающей skleпы XVII века (цель средневековых изображений Страшного суда заключалась вовсе не в том, чтобы пустить мурашки по коже, а в том, чтобы переродить грешные жизни), в романах миссис Радклиф и «Монахе» Льюиса, в гравюрах Доре и, наконец, доведенным до уровня настоящего искусства, в первых тактах Пятой симфонии Бетховена и в финале моцартовского «Don Giovanni». В нашу эпоху распространение образованности породило на корнях старинных ужасов новую, леденящую кровь поросль из писаний об архипреступниках, полицейских и зловещих иностранцах. Почему когда-то столь популярные рассказы о привидениях теперь отошли на задний план, хотя рынок и сейчас требует подобной литературы, открыто изображающей реки крови и смутно намекающей на неизвестные пороки, — любопытный вопрос, которым вполне мог бы заняться какой-нибудь историк идей.

Детективное повествование, наиболее популярная форма развлечения, которую предлагает современной публике писательское племя, частично основывается на игре со страхом, однако в нем используется и пестрая мешанина из многих других эмоций. В рассказах Эдгара По элемент страха был чрезмерно силен, и либо под его влиянием, либо же под воздействием какого-то таинственного фактора, кроющегося в самой природе цивилизации Соединенных Штатов, современная американская детективная литература обнаруживает сильную склонность к эмоциям этого типа. У американцев трупы самые кровавые, американская полиция наиболее жестока в обращении с подозреваемыми. Еще одно чувство, играющее значительную роль в подобной литературе, — наслаждение силой. В те времена, которые можно было бы назвать «эпохой стычек», на этом чувстве играли, предлагая читателю почувствовать себя на короткой ноге с благородным и удачливым преступником; сейчас читателю предлагается вообразить себя на месте сыщика. Третий фактор этой литературы — интеллектуальное возбуждение, связанное с решением головоломки, и, наконец, четвертый — жажда приключений, то есть желание участвовать в событиях, как можно менее похожих на постылые занятия повседневной жизни. Представители педагогической и духовной профессий время от времени выражают опасения, что молодые люди, которые читают подобную литературу и смотрят такие фильмы, подталкиваются тем самым на путь преступной жизни. Однако здесь мы видим образец дурной психологии. Мы не встречали еще ни одного свидетельства, что детективные рассказы являются излюбленным чтением для пре-

ступников-рецидивистов. На самом деле те, кто читают эти рассказы, в массе оказываются вполне лояльными обывателями, и это вполне естественно, так как постоянное заземление определенных эмоций (они искусственно возбуждаются и тут же разряжаются в игровой ситуации) приводит к тому, что их оказывается очень трудно возбудить в практической жизни. <...>

Злоба, желание, чтобы другие, особенно те, кто лучше нас, побольше страдали,— нескончаемый источник удовольствия для любого человека, однако в разные эпохи они принимали самые разные обличья. У Шекспира и его современников грубость, насилие, хулиганство встречаются в самых откровенных формах и столь часто, что мы вынуждены признать эти явления самой солью жизни для среднего театрального завсегдатая той эпохи. <...>

В обществе, которое утратило обычай открытой грубости, литература насилия заменяется литературой язвительности. Наши общественные библиотеки полны того, что высокопарно называется сатирой на общественную жизнь нашего времени, книг, популярность которых покоится на том факте, что они позволяют читателю смеяться над глупостью юных и бесплодием старых, презирать распущенность образованных и грубость необразованных, злорадствовать, глядя на несчастья неблагодарных. гордиться собой перед ничтожеством зазнайки-богатея. К тому же классу псевдоискусства (к истории, разумеется, он не имеет никакого отношения) принадлежат и «язвительные биографии», цель которых заключается в том, чтобы избавить читателя от надоевшего уважения, которое с детства привили ему к людям, пользовавшимся в свое время некоторым авторитетом. <...>

Помимо случаев, когда мы наблюдаем смесь развлечения с магией, есть еще примеры колебаний между двумя этими направлениями. Существует значительная литература, посвященная сентиментальной топографии,— книги об очаровании Сассекса, о магии Оксфорда, о живописности Тироля, о величии старой Испании. На что направлены эти произведения? Пытаются ли они воссоздать эмоции только что возвратившегося путешественника и одарить читателя чувством, будто и ему довелось постранствовать, или же они куда-то зовут (так и чешется язык сказать: зовут всех дураков собраться в круг)? Частично одно, а частично и другое. Если всю эту литературу просеять в соответствии с хорошим вкусом, она окажется гораздо лучше, чем представляется на первый взгляд. Подобные же примеры можно найти в сентиментальной литературе о море, обращенной к жителям континента, в литературе о лесах, обращенной к горожанам, в народных песнях, когда они поются не в избах и трактирах, а в светских салонах, в изображениях лошадей и собак, оленей и

фазанов, вывешенных в бильярдных. Такие изображения частично служат соблазнами, возбуждающими спортивный дух, а частично и заменой самому спорту. Я не вижу никаких оснований, почему бы произведениям такого рода не достичь уровня искусства, однако случаи, когда это происходит, исключительно редки. Для того чтобы это произошло, должно быть удовлетворено одно обязательное и неизменное условие: первым делом нужно избавиться от двусмысленности мотивов.

*В кн.: Коллингвуд Р.Дж.
Принципы искусства.
М., 1999.*

Ортега-и-Гассет Х.

Ортега-и-Гассет Хосе (1883–1955) – выдающийся испанский философ, в мировоззрении которого сочетались мотивы неокантианства, философии жизни и феноменологии; сам он характеризовал свой способ философствования как «рациовитализм». Он ввел в научный оборот понятие «дегуманизация искусства», под которой он понимал процесс устранения из произведения искусства всего того, что он считал, пользуясь терминологией Ницше, «слишком человеческим», – ориентацию на обычный человеческий способ восприятия, предполагающий воспроизведение жизни «в формах самой жизни». Источником истинно эстетического восприятия является, согласно концепции дегуманизация искусства, не то, «что» воспроизводится в произведении, а то, «как» воспроизводится, точнее, конфликт, разрыв между этими «что» и «как». Этот факт и был осмыслен авангардистски-модернистским искусством, стремящимся извлечь максимум эстетического наслаждения из процесса преодоления «что» – объекта, заимствованного из жизни, с помощью «как» – фантазии художника, отбрасывающего в своем произведении все «человеческие» (доступные обычному восприятию) свойства эстетически осваиваемой действительности.

II. 20

Дегуманизация искусства

Среди многих гениальных, хотя и не получивших должного развития идей великого француза Гюйо следует отметить его попытку изучать искусство с социологической точки зрения. Сначала может показаться, что подобная затея бесплодна. Рассматривать искусство со стороны социального эффекта – это как бы разговор не по существу дела, что-то вроде попытки изучать человека по его тени. Социальная сторона искусства на первый взгляд вещь настолько внешняя, случайная, столь далекая от эстетического существа, что неясно, как, начав с нее, можно проникнуть внутрь стиля. <...>

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успевает стать народным; он непопулярен, но также и ненароден. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно противоположно тому, что являет искусство сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое.

Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закостеневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем *par excellence*.

Первенец демократии, он был баловнем толпы. Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно ненародно по самому своему существу; более того, оно антинародно. Любая вещь, рожденная им, автоматически вызывает в публике курьезный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей, настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно... Значит, произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей. По какому же признаку различаются эти две касты? Каждое произведение искусства вызывает расхождения: одним нравится, другим — нет; одним нравится меньше, другим — больше. У такого разделения неорганический характер, оно непринципиально. Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех, и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоком, чем прихоти нашего индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики *не нравится* новая вещь, а меньшинству — нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто *не понимает ее*.

«С социологической точки зрения» для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства именно поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет добро-го буржуа чувствовать себя именно таким образом: добрый бур-

жуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания «народа». Привыкшая во всем господствовать, теперь масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих «правах», ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их.

В течение полутора веков «народ», масса претендовали на то, чтобы представлять «все общество». Музыка Стравинского или драма Пиранделло производят социологический эффект, заставляющий задуматься над этим и постараться понять, что же такое «народ», не является ли он просто одним из элементов социальной структуры, косной материей исторического процесса, второстепенным компонентом бытия. Со своей стороны новое искусство содействует тому, чтобы «лучшие» познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством.

Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга, — орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала — то, что существовало на протяжении последних полутора столетий, — не может существовать далее. Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда — ложный постулат реального равенства людей. В общении с людьми на каждом шагу убеждаешься в противоположном, ибо каждый этот шаг оказывается прискорбным промахом. <...>

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительно другие, но явно не похожи на других.

Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях,

как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым», если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, — люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

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

Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и

остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет — это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада, и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, — это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло — это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

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

Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо — или сквозь — не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала — ведь перед ними чистая художественность, чистая потенция.

На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было, так или иначе, реалистическим. Реалистами были Бетховен и Вагнер. Штатбриан — такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительными к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства: одно — для меньшинства, другое — для большинства, последнее всегда было реалистическим.

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

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

В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно:

- 1) тенденцию к дегуманизации искусства;
- 2) тенденцию избегать живых форм;

- 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства;
- 4) стремление понимать искусство как игру, и только;
- 5) тяготение к глубокой иронии;
- 6) тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец;
- 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой-либо трансценденции.

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

Одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная? Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения. Единственное, что мы можем сделать, — это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но по крайней мере практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения... сопоставить их по одному признаку, а именно рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события... <...> В результате нам дается с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира — с людьми, вещами, ситуациями, — они суть «живая» реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как «созерцаемую» реальность.

Дойдя до этого момента, мы должны сделать одно важное для эстетики замечание, без которого нелегко проникнуть в суть искусства — как нового, так и старого. Среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и

который во всех остальных предполагается. Это аспект «живой» реальности. <...>

Изначальная форма яблока — та, которой яблоко обладает в момент, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять, — например, в той, какую ему придал художник 1600 года, скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко; либо в той, какую мы видим в натюрморте Сезанна; или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой, — везде сохраняется в большей или меньшей степени этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишённые «живых» форм, были бы невразумительны, то есть обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное первенство отводится «живой» реальности, которая обязывает нас оценить её как «ту самую» реальность по преимуществу. Вместо «живой» реальности можно говорить о человеческой реальности... Поэтому скажем, что «человеческая» точка зрения — это та, стоя на которой мы «переживаем» ситуации, людей или предметы. И обратно, «человеческими», гуманизированными окажутся любые реальности — женщина, пейзаж, судьба, — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно «переживаются»...

Помимо вещей мир состоит ещё из наших идей. Мы употребляем их «по-человечески», когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения неестественную, «бесчеловечную», мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, какое неожиданное употребление делает из этого поворота к «бесчеловечному» новое искусство.

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. Ещё старик Аристотель учил, что вещи различаются между собою в том, в чем они походят друг на друга,

в том, что у них есть общего. Поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем, что одни тела отличаются по цвету от других. <...>

Эта новая восприимчивость присуща не только творцам искусства, но также и публике. Если сказано, что новое искусство есть искусство для художников и понятное художникам, ясно, что речь идет не только о тех, кто его создает, но и о тех, кто способен воспринимать чисто художественные ценности. В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, — отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизованному» объекту.

Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизовать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться. В Джоконду влюблялись многие англичане, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их «живой» реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести нас в наш обычный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». Поэтому нам остается поскорее подыскать или симпровизировать иную форму взаимоотношений с вещами, совершенно отличную от нашей обычной жизни; мы должны найти, изобрести новый, небывалый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычным изображениям. Эта новая жизнь, эта жизнь изобретенная предполагает упрямое понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей первозданной «человеческой» жизни. Это вторичные эмоции; ультраобъекты пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это специфически эстетические чувства.

...Искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно» не только потому, что не заключает в себе «человеческих» реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию. В бегстве от «человеческого» ему не столь важен термин *ad quem*, сколько термин *a que*, тот человеческий аспект, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека — дом или гору, — но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека; дом, который сохранил бы лишь безусловно необходимое для того, чтобы мы могли разгадать его метаморфозу; конус,

который чудесным образом появился бы из того, что прежде было горной вершиной, подобно тому как змея выползает из старой кожи. Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предъявлять удушенную жертву.

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

«Реальность» постоянно караулит художника, дабы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! Нужно быть «Улиссом наоборот», – Улиссом, который освобождается от своей повседневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи. Когда же при случае художнику удастся ускользнуть из-под вечного надзора – да не обидит нас его гордая поза, скупой жест святого Георгия с поверженным у ног драконом! <...>

В произведениях искусства, предпочитавшегося в прошедшем столетии, всегда содержится ядро «живой» реальности, и как раз она выступает в качестве субстанции эстетического предмета. Именно этой реальностью занято искусство, которое свои операции над нею сводит порой к тому, чтобы отшлифовать это «человеческое» ядро, придать ему внешний лоск, блеск – украсить его. Для большинства людей такой строй произведения искусства представляется наиболее естественным, единственно возможным. Искусство – это отражение жизни, натура, увиденная сквозь индивидуальную призму, воплощение «человеческого» и т.д. Однако ситуация такова, что молодые художники с не меньшей убежденностью придерживаются противоположного взгляда. Почему старики непременно должны быть сегодня правы, если завтрашний день сделает молодежь более правой, нежели стариков? ...Самые укоренившиеся, самые бесспорные наши убеждения всегда и самые сомнительные. Они ограничивают и сковывают нас, втискивают в узкие рамки. Ничтожна та жизнь, в которой не хлопочет великая страсть к расширению своих границ. Жизнь существует постольку, поскольку существует жажда жить еще и еще. Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного – это всегда слабость, упадок жизненных сил. Эти границы, этот горизонт есть биологическая черта, живая часть нашего бытия; до тех пор пока мы способны наслаждаться цельностью и полнотой, горизонт перемещается, плавно расширяется и колеблется почти в так на-

шему дыханию. Напротив, когда горизонт застывает, это значит, что наша жизнь окостенела и мы начали стареть.

Вовсе не само собой разумеется, что произведение искусства, как обычно полагают академики, должно содержать «человеческое» ядро, на которое музы наводят лоск. Это прежде всего значило бы сводить искусство к одной только косметике. Предложило бы нам подобное двойное видение, заставило бы нас окосеть. Деятнадцатый век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса. Все великие эпохи искусства стремились избежать того, чтобы «человеческое» было центром тяжести произведения. И императив исключительного реализма, который управлял восприятием в прошлом веке, является беспримерным в истории эстетики безобразием. Новое вдохновение, внешне столь экстравагантное, вновь нащупывает, по крайней мере в одном пункте, реальный путь искусства, и путь этот называется «воля к стилю».

Итак, стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация. Между тем реализм призывает художника покорно придерживаться формы вещей и тем самым не иметь стиля.

Новые художники наложили табу на любые попытки придать искусству «человеческое». «Человеческое», комплекс элементов, составляющих наш привычный мир, предполагает иерархию трех уровней. Высший — это ранг личности, далее — живых существ и, наконец, неорганических вещей. Ну что же, вето нового искусства осуществляется с энергией, пропорциональной иерархической высоте предмета. Личность, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительнее всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии.

От Бетховена до Вагнера основной темой музыки было выражение личных чувств. Лирический художник возводил великие музыкальные здания, с тем чтобы заселить их своим жизнеописанием. В большей или меньшей степени искусство было исповедью. Поэтому эстетическое наслаждение было неочищенным. В музыке, говорил еще Ницше, страсти наслаждаются самими собою. Вагнер «привносит» в «Тристана» свой адюльтер с Везендонк, и, если мы хотим получить удовольствие от его творения, у нас нет другого средства, как самим на пару часов превратиться в любовников. Эта музыка потрясает нас, и, чтобы наслаждаться ею, нам нужно плакать, тосковать или таять в неге. Вся музыка — от Бетховена до Вагнера — это мелодрама.

Это нечестно, сказал бы нынешний художник. Это значит пользоваться благородной человеческой слабостью, благодаря которой мы способны заражаться скорбью или радостью ближнего. Однако способность заражаться вовсе не духовного порядка, это механический отклик, наподобие того, как царапанье ножом по стеклу механически вызывает в нас неприятное, судорожное ощущение. Дело тут в автоматическом эффекте, не больше... Подобные рассуждения молодого художника представляют мне достаточно основательными. Эстетическое удовольствие должно быть удовольствием разумным. Так же как бывают наслаждения слепые, бывают и зрячие. Радость пьяницы слепа; хотя, как все на свете, она имеет свою причину — алкоголь, — но повода для нее нет. <...>

Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным и глубоко обоснованным характером. Романтическое творение вызывает удовольствие, которое едва ли связано с его сущностью. Что общего у музыкальной красоты, которая должна находиться как бы вне меня, там, где рождаются звуки, с тем блаженным томлением, которое, быть может, она во мне вызовет и от которого млеет романтическая публика? ...Вместо того чтобы наслаждаться художественным произведением, субъект наслаждается самим собой: произведение искусства было только возбудителем, тем алкоголем, который вызвал чувство удовольствия. И так будет всегда, пока искусство будет сводиться главным образом к демонстрации жизненных реальностей. Эти реальности неизбежно застают нас врасплох, провоцируя на ощущение, которое мешает созерцать их в объективной чистоте.

Видение — это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией. Каждое из искусств обладает проекционным аппаратом, который отдаляет предметы и преображает их. На магическом экране мы созерцаем их как представителей недоступных звездных миров, предельно далеких от нас. Когда же подобной дереализации не хватает, мы роковым образом приходим в состояние нерешительности, не зная, переживать нам вещи или созерцать их. <...>

Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим «человеческим» путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк. Слово «автор» происходит от «auctor» — тот, кто расширяет. Римляне называли так полководца, который добывал для родины новую территорию... <...>

Метафора — это, вероятно, наиболее богатая из тех потенциальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действительность граничит с чудотворством и представляется орудием

ем творения, которое Бог забыл внутри одного из созданий, когда творил его, — подобно тому как рассеянный хирург порой оставляет инструмент в теле пациента. Все прочие потенции удерживают нас внутри реального, внутри того, что уже есть. Самое большее, что мы можем сделать, — это складывать или вычитать одно из другого. Только метафора облегчает нам выход из этого круга и воздвигает между областями реального воображаемые рифы, цветущие призрачные острова.

Поистине удивительна в человеке эта мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько **из** желания скрыть его. Метафора ловко прячет предмет, маскируя его другой вещью; метафора вообще не имела бы смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий человека избегать всего реального. <...>

Метафорические приемы могут использоваться с самыми различными целями. Одна из них, ранее преобладавшая в поэзии, заключалась в том, чтобы облагородить реальный предмет. Образ использовался с декоративной целью, с тем чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь. Было бы любопытно исследовать следующий феномен: в новом поэтическом творчестве, где метафора является его субстанцией, а не орнаментом, отмечается странное преобладание очернительных образов, которые, вместо того чтобы облагораживать и возвышать, снижают и высмеивают бедную реальность... Лирическое оружие обращается против естественных вещей, ранит и убивает их.

Метафора если и является наиболее радикальным средством дегуманизации, то не единственным. Таких средств множество, и они различны по своему эффекту. Одно, самое элементарное, состоит в простом изменении привычной перспективы. С человеческой точки зрения, вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие — менее, третьи — совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации, совсем не обязательно искажать первоначальные формы вещей. Достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся наделенные монументальностью мельчайшие жизненные детали... Лучший способ преодолеть реализм — довести его до крайности, например взять лугу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане, как это делали Пруст... Джойс.

По мере того как метафора становится субстанциальной, она превращается в героя поэтического действия. Это, в сущности, означает, что эстетическое чувство в корне изменилось — оно повернулось на 180 градусов. Раньше метафора покрывала ре-

альность как кружево, как плащ. Теперь, напротив, метафора стремится освободиться от внепоэтических, или реальных, покровов — речь идет о том, чтобы реализовать метафору, сделать из нее *res poetica*. Но эта инверсия эстетического процесса связана не только с метафорой, она обнаруживает себя во всех направлениях и всех изобразительных средствах, так что можно сказать: как тенденция она теперь составляет генеральную линию всего современного искусства.

Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые нам удалось сформировать относительно нее. Наши идеи как бы смотровая площадка, с которой мы обзираем весь мир. Гёте удачно сказал, что каждое новое понятие — это как бы новый орган, который мы приобретаем. Мы видим вещи с помощью идей о вещах, хотя в естественном процессе мыслительной деятельности не отдаем себе в этом отчета, точно так же как глаз в процессе видения не видит самого себя. Иначе говоря, мыслить — значит стремиться охватить реальность посредством идей; стихийное движение мысли идет от понятий к внешнему миру.

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

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

идем от сознания к миру, — скорее, наоборот: мы стремимся *вдохнуть жизнь* в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции.

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

Экспрессионизм, кубизм и т. п. в разной мере пытались осуществить на деле такую решимость, создавая отвращение к «живым» формам, или к формам «живых существ». Это станет совершенно очевидным, если сравнить искусство нашего времени с искусством той эпохи, когда от готического канона, словно от кошмара, стремились избавиться живопись и скульптура, давшие великий урожай мирского ренессансного искусства... Почему же современный художник испытывает ужас перед задачей следовать нежным линиям живой плоти и искажает их геометрической схемой? Все заблуждения и даже мошенничества кубизма не омрачают того факта, что в течение определенного времени мы наслаждались языком чистых евклидовых форм. <...>

Искусство и чистая наука (именно потому, что они — наиболее свободные виды деятельности, менее прямолинейно подчиненные социальным условиям каждой эпохи) таковы, что по ним в первую очередь можно судить о переменах в коллективном типе восприятия. Когда меняется главная жизненная установка, человек тут же начинает выражать новое настроение и в художественном творчестве, в творческих эманациях. Тонкость обеих материй — искусства и науки — делает их бесконечно чувствительными к любому свежему духовному веянию. Подобно тому как в деревне, выходя утром на крыльцо, мы смотрим на поднимающийся из труб дым, чтобы определить, откуда сегодня ветер, — на искусство и науку новых поколений мы можем взглянуть с тем же метеорологическим любопытством.

Но для этого неизбежно начать с определения нового явления, и только потом можно будет задать вопрос: симптомом и предвестником чего является новый всеобщий стиль жизневосприятия? Откуда такой зуд «дегуманизировать», откуда такое отвращение к «живым формам»?

Вероятно, у этого исторического явления, как и у всякого другого, сеть бесчисленных корней, исследование которых потребовало бы более изощренных приемов. Но все же, каковы бы ни были прочие причины, существует одна в высшей степени очевидная, хотя и не претендующая на верховную роль.

В искусстве трудно преувеличить влияние прошлого на будущее. В душе художника всегда происходит сшибка, или химическая реакция,— между своеобразием его восприятия и тем искусством, которое уже существует. Художник никогда не остается с миром наедине,— художественная традиция в качестве посредника всегда вмешивается в его связи с миром. Какова же будет реакция между непосредственным чувством и прекрасными формами прошлого? Она может быть положительной или отрицательной. Художник либо почувствует близость к прошлому и увидит себя его порождением, наследником и совершенствователем, либо в той или иной мере ощутит непроизвольную неопределенную антипатию к художникам-традиционалистам, признанным и задающим тон. И если в первом случае он испытает немалое удовлетворение, заключив себя в рамки условностей и повторив некоторые из освященных ими художественных жестов, то во втором он создаст произведение, отличное от признанных, и вдобавок получит не меньшее, чем его собрат, удовольствие, придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм.

Об этом обычно забывают, когда речь заходит о влиянии прошлого на сегодняшний день. Обычно можно без труда уловить в произведении одной эпохи стремление так или иначе походить на произведения предшествующей. Напротив, гораздо большего труда, видимо, стоит заметить отрицательное влияние прошлого и уразуметь, что новый стиль во многом сформирован сознательным и доставляющим художнику удовольствие отрицанием стилей традиционных...

Стили, последовательно сменявшие друг друга, увеличивали дозу отрицательных и кощунственных ингредиентов; в этом сладострастном нагнетании тоже наметилась некая традиция, и вот сегодня профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого. Понятно, как это всякий раз происходит. Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга и массивная традиция подавляет сегодняшнее вдохновение. Иными словами, между новоявленным художником и миром накапливается все больше традиционных стилей, прерывая живую и непосредственную коммуникацию. Следовательно, одно из двух: либо

традиция наконец задушит живую творческую потенцию, как это было в Египте, Византии и вообще на Востоке, либо давление прошлого на настоящее должно прекратиться и тогда наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительных влияний старого. Именно второе случилось с европейской душой, в которой порыв к будущему взял верх над неизлечимым восточным традиционализмом и *пассеизмом*.

Большая часть того, что здесь названо «дегуманизацией» и отвращением к живым формам, идет от этой неприязни к традиционной интерпретации реальных вещей. Сила атаки находится в непосредственной зависимости от исторической дистанции. Поэтому больше всего современных художников отталкивает именно стиль прошлого века, хотя в нем и присутствует изрядная доза оппозиции более ранним стилям. И напротив, новая восприимчивость проявляет подозрительную симпатию к искусству более отдаленному во времени и пространстве — к искусству первобытному и к варварской экзотике. По сути дела, новому эстетическому сознанию доставляют удовольствие не столько эти произведения сами по себе, сколько их *наивность*, то есть отсутствие традиции, которой тогда еще и не существовало. <...>

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

В мое время солидные манеры пожилых еще обладали большим престижем. Юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца. Сегодня мальчики и девочки стараются продлить детство, а юноши — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества. Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, — пол и возраст — оказывают в свою очередь властное влияние на профиль времен. В самом деле, легко заметить, что история, подобно маятнику, ритмично раскачивается от одного полюса к другому, в одни периоды допуская преобладание мужских свойств, в другие — женских,

по временам возбуждая юношеский дух, а по временам — дух зрелости и старости. Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и неудивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность.

Все особенности нового искусства могут быть сведены к его нетрансцендентности, которая в свою очередь заключается не в чем ином, как в необходимости изменить свое место в иерархии человеческих забот и интересов. Последние могут быть представлены в виде ряда концентрических кругов, радиусы которых измеряют дистанцию до центра жизни, где сосредоточены наши высшие стремления. Вещи любого порядка — жизненные или культурные — вращаются по своим орбитам, притягиваемые в той или иной степени гравитационным центром системы. Я сказал бы, что искусство, ранее располагавшееся, как наука или политика, в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии. Оно не потеряло ни одного из своих внешних признаков, но удалилось, стало вторичным и менее весомым.

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

Могут сказать: новое искусство до сих пор не создало ничего такого, что стоило бы труда понимания... Но каковы бы ни были крайности новой позиции, она, на мой взгляд, свидетельствует о несомненном — о невозможности возврата к прошлому. Все возражения в адрес творчества новых художников могут быть основательны, и, однако, этого недостаточно для осуждения нового искусства. К возражениям следовало бы присовокупить еще кое-что: указать искусству другую дорогу, на которой оно не стало бы искусством дегуманизирующим, но и не повторяло бы вконец заезженных путей.

*В кн.: Ортега-и-Гассет Х.
Эстетика. Философия культуры.
М., 1991.*

Гадамер Х.-Г.

Гадамер Ханс-Георг (1900–2002) – немецкий философ, известный прежде всего как основатель «философской герменевтики». Он связывает с искусством универсальный аспект герменевтики. По его мнению, в произведении искусства опредмечивается и выражается дух эпохи, сущность данной культуры как замкнутого образования. Опыт искусства противопоставляется Гадамером «эстетическому сознанию» как ограниченному и столь же подверженному традициям «методологическому сознанию». Опыт искусства шире и глубже того, что можно сказать о нем, он прорывается из историчности и ситуационности его создания к вечности, неся в себе истину бытия.

Бытие произведения искусства Гадамер описывает через феномен игры. Игра – это то, что одновременно содержит самотождественность и изменчивость, и то, что не существует без участия играющего. Произведение искусства становится событием жизни воспринимающего, преломляется через призму всей его жизни, его индивидуальных обстоятельств и, таким образом, всегда неотделимо от его интерпретации.

Философская герменевтика в ее трактовке Гадамером сделалась моделью философии, сознающей свою глубокую связь с классической традицией и в то же время не отрицающей своеобразие современной ситуации.

Философия и литература

Сам по себе факт, что восприятие протекает в прагматически-ценностной жизненной целостности и что поэтому первичным феноменом всегда является видение нечто в качестве нечто, а отнюдь не чувственное восприятие, которое будто бы схватывает объективную данность, – этот факт стал предметом изучения уже в американском прагматизме и – под другим углом зрения – в гештальтпсихологии. <...>

Благодаря открытию иудео-христианской традицией будущего как высшей ценности и разработке эсхатологии с ее пророчеством совершился прорыв в то измерение миропонимания, которое у греков находилось на периферии сознания, – в измерение истории. Коль скоро история не сводится к отдельным историям, то есть к происшествиям, о которых люди рассказывают друг другу, поскольку они с ними случаются и интересуют их как проявление человеческих судеб, а определяет движение человечества

во времени, являясь также в образе Священной истории или религиозного чаяния, то на первый план выдвигается иной аспект человеческого опыта — надежда. Вся история европейской мысли протягивается в силовом поле между этим развертывающимся опытом человека, историчным и вместе с тем направленным в будущее, и системой понятий, построенной по образцу космоса. Это напряжение сохраняется во всей метафизике вплоть до Гегеля, и даже при распаде метафизической традиции оно сказывается в напряженном противостоянии понятий сознания и самосознания, с одной стороны, и историчности — с другой. Мы осознаем это как проблему историзма, определяющую для развития постромантически и романтически настроенной мысли конца XIX века...

Понятийная система, в которую мы пытаемся облечь свои мысли, предзапечатлена в нас и предопределяет то, что мы способны постичь, исходя из нашего собственного мыслительного опыта. Проблема историзма тем самым ставится на иную основу, поскольку вместо категорий субъекта, объекта, сознания и самосознания на передний план выходят такие понятия, как «временная обусловленность понимания», «самопонимание на основе вещей», «самопонимание через вещи». В действительности это означает, что феноменология стала более феноменологичной, поскольку теперь ее исходные предпосылки коренятся не в «данности» «объекта» мнимо «чистого» чувственного восприятия, а в практическом жизненном опыте, всегда обусловленном временем и историей.

Какое отношение все это имеет к произведению художественной литературы? Что в данном случае значит «понять»? Когда я прочитываю предложение в научном докладе или статье, в письме или записке, все просто: «понимаю» — значит знаю, что хочет сказать другой. Я уже понял вопрос, который придает смысл сказанному как ответу. Этой вопросно-ответной моделью описывается все наше познание в науке и практической жизни. Но как быть со словесным творчеством, произведения которого мы именуют литературой в высоком смысле? Я хотел бы сделать три подступа к этому вопросу.

1. Не заслуживает ли внимания то, что великие произведения словесного искусства мы характеризуем, исходя из их письменной природы? Смысловой фон слова «литература» — «написанность». Что же придает написанному вообще более высокое значение в сравнении с тем, что родилось как сказанное? Каким образом понятие литературы стало ценностным? Мы, например, говорим о плохом стихотворении: «Это не литература», а о выдающемся произведении научной прозы: «Вот это — литература». Почему так произошло и в чем смысл того, что написанному придается значение высшей ценности?

Вспоминается история, рассказанная Сократом в «Федре», о том, как Тевт изобрел письмо и стал расхваливать свое изобретение египетскому царю за его будто бы великую ценность: ведь оно поможет человечеству безгранично усилить память. Мудрый царь, однако, возразил ему: «То, что ты изобрел, послужит не к усилению, а к ослаблению памяти». Значит, Сократ не усматривал в письме никакого прогресса, и уж тем более ему не приходило в голову, что звучащее слово можно превзойти чем-то более высоким. Напротив, к письменному тексту он относился как к незащитному, открытому для спекуляций, злоупотреблений и извращений. Аутентичность, подлинность, свойственные учтивой беседе, здесь растворяются в чем-то сомнительном. В отличие от устной речи письменный текст характеризуется тем, что не может постоять за себя. Автор единожды выдает свое произведение в свет, тогда как в живом разговорном общении всякое недоразумение и ложное понимание исправляются ответной репликой. Таков взгляд Платона, который он позднее ясно обосновал в знаменитом седьмом письме... Там он идет дальше, утверждая, что лишь тот, кто покинут всеми богами, способен поверить в возможность облечь в письменную форму что-то действительно важное и истинное.

2. Обращение к письму всегда сопровождается утратой разговорной непосредственности. Письменный текст не передает модуляцию, жест, ударение... Все мы сталкивались с проблемой чтения вслух. Знакомая ситуация: ученик на уроке зачитывает вслух предложение, которое ему непонятно, — тогда его тоже никто не поймет. Понимание возникнет, когда читающий человек произносит слова свободно, а не педантично нанизывает их. Живое событие речи состоит в том, что слова, по хорошей немецкой поговорке, сами цепляются друг за друга. Еще один пример, чтобы пояснить дело. Слабого актера мы безошибочно узнаем, как только он начинает говорить, — секундой раньше, чем следует, и все время нас не оставляет чувство, будто он не говорит, а читает по бумажке. В герменевтическом отношении это в высшей степени интересный феномен. В XVIII веке, в эпоху пиетизма, объектом герменевтического подхода поначалу стала проповедь. Позднее переходом от громкого чтения, или чтения вслух, к чтению беззвучному был отмечен новый этап, создавший иные условия как для искусства письма, так и для чтения.. При стилистическом анализе «литературы» это обстоятельство следовало бы учитывать. Как бы то ни было, все эти соображения еще раз свидетельствуют о некоем упадке, связанном с переходом к письму.

3. С другой стороны, письмо обладает поразительно высокой аутентичностью. Требование письменной фиксации возникает при желании удостовериться в сказанном. Написан-

ному больше доверяют. Но для этого должна существовать сама возможность с помощью слов в застывшей форме письменного текста целиком сохранить смысл сказанного так, чтобы посредством текста сказанное могло вновь зазвучать «здесь»! Оно, во всей полноте своего смысла, вновь обретает язык, лишь только кто-то начинает читать.

Но что такое чтение и как оно совершается — этот вопрос представляется мне одним из самых темных и нуждающихся в герменевтическом анализе. Определяя чтение по его свойству снова «озвучивать» письменно зафиксированную речь, мы максимально расширяем рамки понятия литературы и текста. Ознакомление с письменным текстом всякий раз ведет к отслоению первичного речевого события. Однако то, что мы называем литературой и особенно — произведением художественной литературы, нельзя определять чисто негативно. Это не только результат — фиксация произнесенного слова, — уступающий слову в отношении коммуникативной энергии. Скорее, литература, и в первую очередь произведение художественной литературы, представляет собой слово, нацеленное, в силу своей природы, на правильное прочтение.

В зависимости от того, в каких условиях функционирует текст, модифицируется и характер письменной фиксации. Поэтому нам придется различать: записку «для себя», использование которой обеспечивается собственной памятью; письмо, которое благодаря точному адресу само обеспечивает условия для понимания; и, наконец, все виды печатной продукции, лишенные точного читательского адреса. В последнем случае для выполнения коммуникативного намерения необходима известная искушенность в искусстве письма. Во всех случаях письменный текст передает интенцию высказывания — в той мере, в какой имелось в виду сообщить поддающееся фиксации содержание. Все эти виды текста направлены, таким образом, на отслоение первичного речевого акта и указывают в первую очередь не на говорящего, а на подразумеваемое. Поэтому любому тексту присуща особого рода идеальность. Более подходящего слова, чем это, введенное Платоном, я подобрать не могу. Его можно применять также для обозначения особого математического бытия, не апеллируя к метафизическому учению Платона об идеях. В действительности идеальность свойственна не только письменному тексту, но также первичному говорению и слушанию, поскольку их содержание позволяет отслоить себя от конкретности речевого акта и воссоздать себя заново. Самоидентичность, свойственная идеальности, проявляется в том, что подобное воспроизведение возможно и в известной мере адекватно. Сказанное относится и к чтению. Только потому, что текст существует для нас как чистая идеальность, мы можем сказать: такой-то читает его

вслух хорошо или плохо. Хорошее чтение вслух — это чтение с пониманием и, соответственно, понятное чтение. Плохо прочитанный текст никому не понятен.

Здесь, однако, вступает в силу серьезная модификация, касающаяся литературного текста как произведения художественной словесности. Теперь дело заключается не только в том, чтобы понять подразумеваемое, но и в том, чтобы воплотить его в его языковом обличье. Литературно оформленное слово в данном случае нацелено на то, чтобы быть услышанным. Все это легко подтвердить на примере *oral poetry*, много обсуждаемой теперь: нормативность лирической или эпической традиции, продолжающей жить в «песнях», заложена уже в таком качестве этих языковых образований, как запоминаемость. Совершенно иная ситуация возникает в тех случаях, когда предполагается не исполнение или чтение вслух, а чтение «про себя», то есть чтение беззвучное. Но и от этих произведений художественной литературы можно ждать чего-то большего, чем голая передача абстрагируемого содержания. Языковой облик тоже должен быть передан, но это, несомненно, не есть облик первичного речевого акта. Скорее, эта передача также предполагает отслоение первичного говорения, будучи причастна к идеальности, свойственной всякому письму, всей литературе, любому тексту. Меня хорошо поймет тот, кому приходилось слушать в авторском исполнении прозу или стихи — особенно любимые, те, что как бы сами звучат внутри нас. Предположим, что автор читает хорошо, что, вообще говоря, далеко не обязательно. Хороший поэт не всегда хороший исполнитель. Но и в этом случае слушатель испытывает нечто вроде шока. Почему у поэта именно такой голос? Почему скандировка, система ударений, модуляция и ритм, с которыми он читает свои стихи, именно таковы и не расходятся с тем, что звучит во мне? Я готов допустить, что он расставляет ударения правильно, с верным чувством звуковой структуры собственного произведения — и тем не менее во всем этом сохраняется некий осадок, что-то уродливое, заслоняющее, как мне кажется, нечто для меня существенное. Выдвигаемый мною тезис состоит в том, что произведение художественной литературы своим бытием в известной степени предназначено для «внутреннего уха». «Внутреннее ухо» улавливает идеальный языковой образ — нечто такое, что услышать невозможно. Ведь идеальный языковой образ требует от человеческого голоса невозможного — именно в этом и состоит специфика бытия литературного текста. Идеальное неизбежно дает о себе знать при попытке прочитать или произнести что-то вслух. Располагая собственным голосом, присущими ему определенными возможностями модуляции и ударения, мы все же оказываемся под действием случайного.

К чему же мы пришли? К письменному тексту, который опережает язык, причем недосыгаемо! «Литература» не отстает неминуемо от языка, как это казалось при первом подходе. Напротив, литература, хотя и является произведением художественной словесности, выступает в этом качестве как письменный текст, который опережает любое свое звуковое воплощение. Это, конечно, не значит, что нужно отказаться от чтения стихов вслух. Все зависит от характера литературы. Стихотворный эпос в большей мере, чем роман, рассчитан на рецитацию. Театральная пьеса сама по себе тяготеет к сцене. Но даже если пьеса написана для чтения, а не для сцены, она в полной мере пребывает «здесь» при исполнении вслух. И все же, по моему убеждению, существует обширная литература, прежде всего лирика, которую нельзя читать вслух, поскольку говорение становится здесь говорением-внутри-себя. В качестве примера я бы привел Рильке — поэта, требующего, скорее, медитативного углубления, чем рецитации. Впрочем, мне представляется, что Шиллер, Гёте, Георге создали образцы немецкой поэзии, которые можно исполнять, как музыку, притом, что, как показано выше, исполнение остается задачей, бесконечно далекой от идеального разрешения, доступного «внутреннему уху». Вместе с тем общее для всей «литературы», очевидно, состоит в том, что сам писатель хранит молчание, так как он достаточно жестко определил языковой облик идеи, чтобы ничего нельзя было добавить: все необходимое заключено в словах, лишь только они складываются в текст. Мы называем это искусством письма.

Само собой разумеется, что произведение художественной литературы предполагает искусство письма. Однако в чем состоит это искусство? Об «искусстве» можно говорить с самых разных точек зрения, например, применительно к устному или письменному рассказу. Какое же событие мы называем стихотворением, поэзией? Какой качественный скачок здесь совершается? Мне кажется, что современная лингвистика текста недостаточно глубоко задается этим вопросом.

Следует разделять понятия *текста* в широком и узком смысле. Понятие «текст» само является герменевтическим. Мы ссылаемся на текст, когда предлагаемые истолкования оказываются нам не по силам. Напротив, когда мы «понимаем», то уже не ограничиваемся голой «буквой»: противоречие «spiritus» — «littera» снимается в «понимании». Таким образом, уже «текст» в самом широком смысле ориентирован на «понимание» и пригоден для «толкования». Но произведение художественной литературы, то есть, как мне представляется, текст в преимущественном смысле, не только пригоден для толкования, но и испытывает хронический недостаток в нем. Начальный подступ к обоснованию этого

тезиса я сформулировал бы так: наш первый же опыт, связанный с «литературой», свидетельствует о том, что ее языковой облик, в отличие от других форм словесности, не может быть исчерпан пониманием и окончательно преодолен. Существует весьма выразительное сравнение, принадлежащее Полю Валери, который уподобил различие между поэтическим и разговорным словом разнице между старинной золотой монетой и современным банкнотом. Со школьной скамьи мы знаем: если ударить молотком по монете достоинством в двадцать марок, да так, чтобы расплющилась чеканка, а затем отнести ее к ювелиру, он даст за нее ровно двадцать марок. Цена монеты определяется ее металлом и весом, а не тем, что на ней выбито. Так же и стихотворение — это слова, которые не только значат нечто, но и сами являются тем, что они значат. Современный банкнот не имеет ценности, он лишь значит нечто и благодаря этому может функционировать.

Что касается разговорного, чисто коммуникативного слова, то оно только значит нечто, но внутри себя оно — ничто. Иначе говоря: я вполне располагаю тем, что мне сказано и сообщено. После того как я прочел полученное письмо, его назначение уже исполнено — многие рвут письма по прочтении. В этом выражается существенный признак подобного языкового сообщения: будучи полученным, оно тем самым исполняет свое назначение. В противоположность этому, как всем известно, стихотворение не раскрывается до конца оттого, что я его знаю. О хорошем стихотворении никто не скажет, откладывая книгу в сторону: «Я уже знаю его». Наоборот: чем лучше я его узнаю, чем глубже понимаю, — то есть разбираю и снова собираю, пока не выучу его наизусть, — тем больше может сказать мне по-настоящему хорошее стихотворение. Оно становится от этого не беднее, но богаче. В других областях искусства мы сталкиваемся с тем же. Так представлять себя — характерный признак вообще всех произведений искусства, благодаря чему они и не отпускают нас от себя. Опыт восприятия прекрасного обостряет в нас общее чувство жизни — наилучшим образом это описано у Канта в «Критике способности суждения». Мы покидаем картинную галерею, где собраны великие произведения искусства, театр, концертный зал с приподнятым чувством жизни. Встречу с великим произведением искусства я бы уподобил плодотворной беседе, вопрошанию и ответу, иначе — раскрытию навстречу вопросу и возникновению потребности ответить, постоянному диалогу, в котором нечто обнаруживается и «остаётся».

В произведении художественной литературы все это проявляется особенно наглядно. для ясного понимания. <...>

В настоящее время... даже самые глубокие знатоки утверждают, что современная литература недоступна для понима-

ния: при этом они не отдают себе отчет, что отсюда вытекает отрицание самой ее языковой природы. Что-то всегда понятно — если под пониманием разумеется сколько-нибудь близкое соприкосновение с источником смысла. Естественно, есть разные степени близости к тому, что можно было бы назвать «сказанием»... Искусство XX века не пропитано насковозь обязательной мифологической традицией; оно не понятно в том смысле, в каком сама собой понятна мифологическая традиция. Но есть язык, есть речь, и нечто всегда сказано, и лишь только это нечто сказано, налицо — сказание, сказующее о многом. Конечно, еще более, чем когда-либо, возможно, что нам не удастся выразить сказанное в словах-понятиях. В нем нет ничего для узнавания, ничего такого, что мы бы уже знали и могли сказать или как-либо передать другому. И все же в итоге оно обретает подобие герменевтической идентичности. Оно начинает говорить.

Для того чтобы выделить составляющие того диффузно-го целого, каким является поэтически-заклинательная сила языка, действующая посредством звука и значения, нужен более детальный анализ. Первый слой здесь соответствует значению слова и функционирует в силу внутренней связности языка; Гуссерль применял для его описания терминов «интенция» и «наполнение». В изобразительном искусстве ему соответствует иконографический аспект; и в других видах искусства иногда встречается нечто подобное. Можно вспомнить Лебеда — партию Павловой или так называемую программную музыку, в которой заложен элемент сравнивающего узнавания. Второй слой есть то, что Ингарден, говоря о романе, выделил как схематичность языка. Наполнение схемы может варьироваться, притом, что текст как языковое образование остается тем же; достаточно сказать, что даже в лучших переводах текст теряет в заклинительной силе. Наконец, можно различить третий слой, в котором осуществляет себя заклинительная сила языка. Это то, что ранее в общей связи я назвал предвосхищением совершенства и что необходимо сопутствует схватыванию смысла. Конкретно в плане поэзии это предвосхищение проявляется в том, что благодаря ему стихотворение превращается в диктант, который поначалу остается только выслушать.

Можно задаться вопросом, различимы ли указанные три слоя во всех видах искусства, в частности в тех произведениях, которые лишены миметизма и установки на изобразительность? В произведении художественной словесности первый уровень всегда имплицитно значимыми символами, смыслом языковых элементов. В других видах искусства он не обязателен. Следующий вопрос: есть ли в остальных видах искусства нечто аналогичное наполнению схемы, как в произведениях художественной словес-

ности? Быть может, схожее с характером музыки, разыгрываемой как нотный текст, — музыки, в которой можно увидеть не столько репродуцирование (что мы готовы допустить в случае литературного театра), сколько следование «инструкции», допускающей свободное наполнение в предписанных пределах. В действительности, однако, в музыке есть четкое различие между предназначенным для разыгрывания нотным текстом и индивидуальной свободой в отношении «задержек» и даже так называемых украшений. Поэтому имеется достаточное основание, чтобы наряду с театром причислить музыку к репродуктивным видам искусства: это новая субстанциальная реальность, внутри которой данное произведение как равное самому себе представляется всем одинаковым образом. В противоположность этому «чтение» не сходно с воображаемой (*innere*) театральной постановкой, скорее, оно напоминает совместное деятельное преодоление пути, общего для всех зрителей (слушателей) спектакля. При этом сила воображения стремится заполнить пустое пространство, оставленное текстом или игрой.

И лишь третий слой, как мне представляется, можно обнаружить во всех без исключения видах искусства. Поскольку предвосхищение совершенства всегда сопутствует постижению смысла (мы постоянно сталкиваемся с этим явлением на примере различных дефектов текста: опечатки, опечатки и т. п.), постольку каждое произведение искусства выстраивается в нашем сознании как непреложное высказывание, благодаря чему мы оцениваем его как некое целое. В этой связи разговоры о художественной критике выглядят довольно странно. В действительности критика сводится не столько к различению хорошего и плохого в произведении искусства, сколько к тому, чтобы отличить удавшееся произведение от неудавшегося и уж тем более от заведомой халтуры. Кант хорошо понимал это, судя по его анализу суждения вкуса. Суждение вкуса не есть суждение о прекрасном как уже найденном, оно само есть поиск прекрасного. Этим не оспаривается возможность критических замечаний. Но основа остается прежней: «критически» воспринимается неудача в целом. Отсюда вовсе не следует, что критик в состоянии улучшить такое произведение или определенно указать, каким образом можно его усовершенствовать.

Необходимо также учесть не всегда одинаковый уровень готовности к упомянутому «наполнению», с тем чтобы стало возможным отделить остаточное «качество» от привходящих конъюнктурных моментов.

Соответственно, негативное восприятие литературного произведения, разрушающее предвосхищение совершенства, выражается не в критическом замечании (или в целом ряде подоб-

ных замечаний), а в отказе вообще говорить о данном тексте как о художественном произведении; не важно, находим ли мы его скучным, пустым, глупым, сентиментальным или подражательным, — мы от него «отворачиваемся».

Вернемся, однако, к сравнению Валери. Как получается, что ценность золотой монеты слова совпадает с ее номиналом? Она есть то, что есть, иначе говоря, языковое обретает здесь свою непреходящую ценность, начинает выступать в длящемся настоящем. Языковое образование тем самым усваивает себе непосредственным образом особое временное настоящее. <...>

Текстологическая традиция порой удерживает ненадежные буквы, иногда даже целые слова и окончания стихов. При наличной сохранности некоторых греческих и латинских памятников было бы плохо, если бы все буквы в них обладали одинаковой значимостью. Однако исключительность данного случая лишь подчеркивает поистине удивительное явление: в стихотворении язык возвращается к своей основе, к магическому единству мысли и события, пророчески взывающему к нам из сумрачных глубин праистории. Итак, особенность литературы состоит именно в таком выдвигании слова, при котором неповторимость звучания вызывает к жизни неисчерпаемое многоголосие смыслов. <...>

Итак, стихотворение в действительности ассоциируется не с изображением и тем более не с названием чего-то заранее известного, а со скульптурой, с произведением пластики, возможно, даже с многомерным звуковым пространством музыки. Это — особого рода взаимное сопряжение уникального звучания и многоголосия, благодаря которому каждое слово ставится в центр особой системы координат и целое предстает как ткань, единственная в своем роде. Структуру поэтического творения принято обозначать выразительным словом «текст». Текст — это текстура, ткань, то есть целое, образуемое отдельными нитями, тесно переплетенными особым, лишь данной ткани присущим образом. Могут возразить, что в известной степени все это относится к любому высказыванию, взятому в его единстве, а не только к произведению художественной литературы. Но в поэтическом произведении текстовая ткань приобретает особую прочность. По существу, стихотворение — это текст, который с помощью смысла и звука сам себя зиждет и замыкает в нерасторжимом единстве целого. <...>

В заключение бросим все же еще один взгляд на философию, которая, очевидно, срослась с языком и только в языке имеет свое бытие. Вряд ли нуждается в оправдании то, что мы как философы заняты прежде всего литературой, тем чудом языка, каким она является. Платон говорит о древней вражде, существовавшей между философией и поэзией, и несомненно, что критика

мифов и историй, рассказанных Гомером и в особенности Гесиодом о богах и их варварских обычаях, изначально сопутствует той потребности познания, которая зовется философией... Впрочем, и в греческой поэзии доступного нам периода, то есть в поэзии Гомера и еще в большей мере в поэзии последующих веков (Пиндар!), имеется устойчивый элемент критики сказания о богах. В сущности, подобная вражда между поэзией и критикой, как и всякая вражда, обнаруживает известную общность. В данном случае это общность слова и потенциально заключенной в нем истины...

Каким образом язык присутствует в философии? Все мы знаем теперь, что то, о чем толкуют философы, в известном смысле есть ничто: бытие в целом, бытие и его артикуляция в терминах категориальной понятийности — все это нигде не «дано». Языковые трудности, с которыми испокон веку сталкивается философ, коренятся в том, что язык общения людей приспособлен прежде всего для ориентирования в мире, а не для того, чтобы помочь нам в разрешении нашего личного «последнего» вопроса относительно всего «данного». То обстоятельство, что язык философии находится в своеобразном промежутке между разговорным употреблением и языковыми возможностями в плане выражения отвлеченных смыслов, известно немецким философам-идеалистам со времен романтизма; и точно так же со времен немецкого романтизма, воспринявшего идеи Вико и Гердера, у нас принято рассматривать поэзию как праязык человечества. Пожалуй, то начало, которое равно и приводит в движение творческие силы ума и питает поэтические образы, можно было бы назвать пра-поэзией языка.

Но даже если это и так, вопрос о том, что же, собственно, представляет собой философский текст, по-прежнему остается открытым. Или, быть может, следует вообще отказаться от особого понятия — «философский текст»? Наверное, прав Платон, и любой философский текст — это не что иное, как вмешательство в некий диалог, развертывающийся в бесконечности. Рассматривать философский текст как текст литературный, а не как ряд путевых знаков на пути понятийной артикуляции наших мыслительных интенций — значит быть схоластом в худшем смысле этого слова. Возможно, внутренняя близость философии и поэзии возникает благодаря тому, что они встречаются, двигаясь в прямо противоположных направлениях: язык философии постоянно опережает сам себя — язык стихотворения (всякого подлинного стихотворения) единственен. <...>

Поэзия как язык и философия в действительности имеют между собой то общее, что философ, в отличие от ученого, если говорит нечто, то, как и поэт, не отсылает при этом к чему-то су-

ществующему в другом месте, как отсылает к своему обеспечению в банке денежный знак. Когда мысль стремится к выражению, она остается у самой себя, облекая себя в слова, вербализуя себя. Поэтому для философа текст существует не как «литература». Быть может, ему вообще не дано видеть «истину» в отдельном тексте или предложении, напротив, используя знаменитое выражение Платона, он должен воспринимать их всегда только в поступательном движении мыслящей беседы души с самой собой. Мышление — это и есть постоянная беседа души с самой собой. Так что вполне можно сказать, что философия заключает в себе такую же недостижимую даль, обладает таким же дальнодействием и вместе с тем той же абсолютной временной актуальностью, какой обладают для нас все искусства. Прогресса нет ни в философии, ни в искусстве. В обоих случаях важно нечто другое — обрести причастность.

*В кн.: Гадамер Х.-Г.
Актуальность прекрасного.
М., 1991.*

Адорно Теодор В.

Адорно Теодор (Визенгрунд) (1903–1969) – немецкий философ, социолог, музыковед, композитор – по праву считается одним из основоположников социологии музыки как самостоятельной научной дисциплины, а также один из основателей Франкфуртской школы в философии.

Важнейшую часть теоретического наследия Адорно составляет философская критика культуры. Размышления над социальными функциями искусства привели ученого к переосмыслению его общей природы. В частности, Адорно резко высказывался против катарсических механизмов воздействия искусства. Он полагал, что катарсис классического искусства как возможность эмоционального очищения через сопереживание трагическому герою становится преградой на пути социального воздействия искусства.

Адорно разработал философско-эстетическую концепцию «новой музыки», отстаивая позиции эстетического модернизма и протестуя против призывов вернуться к классической или реалистической альтернативам искусства.

II.22

Социология музыки

Вопрос об отношении общественного мнения к музыке переплетается с вопросом о функции музыки в современном обществе. Что люди думают, говорят и пишут о музыке, их явно выраженные мнения – все это весьма часто расходится с ее реальной функцией, с тем, что музыка действительно совершает в жизни людей, в их сознании и в бессознательном. Но эта функция так или иначе – в адекватном или извращенном виде – входит в общественное мнение как составная часть; и напротив, общественное мнение оказывает обратное влияние на музыку и по возможности реформирует ее: фактическая роль музыки в значительной степени направляется господствующей идеологией. Если изолировать чисто непосредственный момент коллективного музыкального опыта от общественного мнения, то это значило бы игнорировать силу обобществления, фетишистское сознание: вспомним только о массовых обмороках при появлении на сцене какого-нибудь эстрадного певца – это реальность, которая зависит от «паблисити», от общественного мнения, организованного сверху...

Обычно полагают (представление очень сомнительное, и результаты психоанализа существенно ограничивают его), что музыка неразрывно связана со специфической одаренностью. Чтобы понимать музыку, нужно будто бы быть «музыкальным»; ничего подобного не требуют живопись или поэзия. Источники таких представлений надо было бы специально исследовать. Очевидно, эти представления констатируют какие-то действительные различия искусств, которые становятся незаметными, когда все искусства подводятся под одно общее понятие. С мнимой или действительной иррациональностью музыки сопоставляется специфическая одаренность, словно некая благодать, — отзвук древней жреческой, — которой отмечен тот, пред кем открывается особая сфера музыки. Психологическое своеобразие музыки благоприятствует такому мнению; наблюдали таких психически нормальных по строго научным критериям людей, которые не были способны даже на такие элементарные вещи, как различение высоких и низких звуков; отношение к визуальному миру совершенно иное, поскольку весь этот мир совпадает с миром эмпирических вещей, — даже ахроматики видят светлое и темное. В таких наблюдениях представление о музыкальности как об особом даре может находить опору для себя. Но само оно питается иррационально-психологическими, архаическими моментами.

Бросается в глаза та сила аффектов, которая сопровождает эту упорную привязанность к идее благодати как к идее привилегии на музыкальность — по крайней мере сопровождала, пока от представителей образованных сословий ожидали, что они будут понимать музыку. Когда кто-нибудь осмеливался поколебать особые права музыкальности, это казалось святотатством, и людям музыкальным — им виделось здесь унижение — и немзыкальным, которым перед лицом идеологии культуры уже нельзя было ссылаться на то, что природа что-то утаила от них. Но это указывает на противоречие в понятии музыкальности, какого придерживается общественное мнение. Едва ли кто-нибудь подвергает право музыки на существование или ее необходимость, и меньше, чем где-либо, это происходит там, где процветает принцип рациональности, который, если верить идеологии, сугубо чужд музыке, — принцип менового общества. <...>

Сложное соотношение и связь рационального и иррационального в музыке сливается с широкой социальной тенденцией. Прогрессирующая буржуазная рациональность не без разбора устраняет иррациональные моменты жизненного процесса. Многие из них подвергаются рационализации. Сдвигаются в особые сферы и встраиваются в них. Некоторые не только затрагиваются, более того, иррациональные зоны нередко социально воспроиз-

водятся. Этого же требует и давление возрастающей рационализации, которая, чтобы не стать совершенно невыносимой для своих жертв, должна заботиться о сердечных припарках; этого требует и все еще слепая иррациональность самого рационального общества. Рациональность, воплощенная в действительность только частично, — чтобы сохранить себя, будучи частичной, — нуждается в таких иррациональных учреждениях, как церковь, армия, семья. Музыка, и всякое искусство вообще, становится в их ряд и таким образом включается в функциональное целое общества. Вне его границ она вряд ли бы могла поддерживать свое существование.

Но и объективно, в себе, она становится тем, чем является, — автономным искусством только благодаря негативной связи с тем, от чего она отделяется. Если она нейтрализована в функциональном целом, то исчезает конститутивный момент инаковости по отношению к нему, момент, который является ее единственным *raison d'être* (основанием), если же она не нейтрализована, то она создает иллюзию его вселия и тем самым угрожает ему. Это — антиномия не только музыки, но и всего искусства в буржуазном обществе. Редко случалось так, чтобы это общество радикально выступало против искусства вообще, а если это происходило, то обычно не во имя буржуазно-прогрессивных, рациональных, а, напротив, во имя сословно-реставраторских тенденций, подобных тенденциям платоновской республики...

Обычно в оппозиции к искусству находится только ортодоксальная теология, прежде всего протестантского и иудейского направления, выступающая как рупор просвещения. Еще и теперь в отдаленных, староверско-лютеранских общинах может считаться греховным, если дети занимаются каким-либо искусством, в том числе и музыкой. Пресловутый мотив аскезы в миру сильнее сказывался в строгих и патриархальных ранних формах протестантизма, чем в условиях развитого капитализма. Последний уже потому терпим к искусству, что искусство можно реализовать в меновом процессе; чем меньше остается *frontiers* (границ), тем сильнее желание вкладывать в искусство свой капитал. Это и объясняет такое количественное развитие музыкальной жизни в Америке, которое превосходит все, что есть в Европе. Но именно там я встречался в консервативных и замкнутых сословных кругах с открытой враждебностью к музыке, с такой враждебностью, которая чужда просвещенному сознанию, склонному, в условиях либерализма тоже, к *laissez faire* (терпимости) в отношении искусства. <...>

Раз уж музыка существует, то большинство придерживается какого-нибудь мнения о ней. В зависимости от круга потребителей существует хотя и не явно выраженное, но все же весьма эффективное общественное мнение о музыке. Чем рас-

пространнее оно, тем стереотипнее, и наоборот. Возможно, что такое общественное мнение не только окрашивает высказывания о музыке, но предопределяет даже первичные реакции на музыку, реакции, кажущиеся непосредственными, или, по крайней мере, является одним из их компонентов; это следовало бы проверить. Бесчисленное множество людей слушают, вероятно, в согласии с теми категориями, которые подсказаны им общественным мнением; итак, непосредственно данное уже опосредовано в самом себе. Такое общественное мнение внезапно раскрывается в каком-нибудь конкретном случае согласия между теми, кто говорит о музыке. Оно тем более четко выражено, чем глубже музыка и отношение к ней слиты с закрепившейся идеологией культуры, т. е., например, в сфере консервативных учреждений официальной музыкальной жизни.

Если бы удалось выделить в чистом виде инварианты общественного мнения, то, вероятно, можно было бы увидеть в них частные случаи или шифры более общей, социальной действительной идеологии. Кто высказывает здравые суждения о музыке, того можно не без основания подозревать в том, что таковые вытекают у него из здравых взглядов и на другие вещи, — аналогично предрассудкам людей, покорных авторитету. Теоретически нужно было бы конструировать каркас таких мнений и перевести его затем в характерные тезисы, которые побуждали бы круг экспериментуемых определить свое место. Модель таких суждений для людей, считающих себя восприимчивыми к современной музыке, была бы примерно такой: «Да, Альбана Берга я еще понимаю, но Шёнберг для меня слишком интеллектуален». Или в устах людей с практической жилайкой: «Я не думаю, что эта музыка когда-нибудь станет популярной и такой же понятной, как классика». Или для пессимистов: «Куда же все это приведет?» Или для менее четко очерченного круга лиц: «Все это переходные явления». Или: «Эта новейшая музыка холодна и бессердечна, как наш мир. Где же человечность? Где чувство?» Особенно излюбленная формулировка: «Разве это музыка?» — исторически сложившееся представление о музыке выдает за вечное. Многие из этих инвариантов основаны на совершенно неясном, но в высшей степени нетерпимом представлении о норме. Ее можно конкретно схватить в плоскости музыкальной динамики. Крайнее *fortissimo* преследуется как шум, враждебный музыке; чрезмерно тихое звучание вдохновляет на кашель, если не на смех.

Представление о чувственно-приятном налагает запрет на акустические крайности и вместе с тем на крайности вообще. Филистеры от культуры шестьдесят лет тому назад противились Листу, Штраусу, Вагнеру не в последнюю очередь из-за мнимого

шума. Восприимчивость к шуму в музыке — это музыкальность немusicalных людей и вместе с тем средство отвергать всякое выражение боли, страдания, настраивать музыку на такую умеренность, которая свойственна той сфере, где речь идет о приятностях и утешениях, — сфере буржуазного вульгарного материализма. Часто музыкальный идеал общественного мнения незаметно переходит в идеал житейского комфорта. Признание духовного соотнобразуется с физическим удобством. В области музыкального исполнительства такой вид общественного мнения в целом отклоняет художественные намерения, идущие вразрез с привившимся идеалом исполнения, расценивает строгую верность сути дела как своеволие. При этом способность музыкантов-исполнителей к ясному воспроизведению вещи и их технический уровень вполне воспринимаются; мнение еще не отрезает радикально путей к постижению объекта. И в отношении музыкального общественно-го мнения сохраняет силу положение Гегеля о том, что следует на него взирать и его презирать.

Здравый рассудок человека с трудом расстанется с аргументом, что вечное повторение одних и тех же штампов может просто-напросто подтвердить их истинность примерно так же, как в дурной дождливый день все жалуются на непогоду. Такой вывод по аналогии несообразен. Отношение субъекта к музыке, соответствующее объекту, было бы отношением к ее конкретности. Там, где не конкретность музыки мотивирует суждение, а тысячу раз повторенные, абстрактные чисто словесные формулы, там можно подозревать, что субъект вообще не дал феномену приблизиться к себе. В пользу такого предположения говорит то, что стереотипы эти безусловно ложны, если исходить из твердо установленных признаков осуждаемых ими явлений. Если уж не бояться фразы, то музыка Шёнберга не более «интеллектуальна», чем музыка Берга; его подлинно революционные произведения были скорее прорывами бессознательного, стремящегося к воплощению, — что можно сравнить с автоматической записью литературных текстов, — нежели зависели от каких бы то ни было эстетических соображений. Последние были чужды Шёнбергу; весь его облик — облик человека и облик творчества, незыблемого в своей обусловленности собственными возможностями, — был обликом художника *tant bien que mal* (так или иначе) наивного.

Что общественному мнению кажется менее интеллектуальным в Берге, — это то обстоятельство, что он в соответствии со своей натурой менее сурово, чем Шёнберг, отделял и отбрасывал более привычные формы выразительности; Бергу было всегда не по себе, когда его в этом отношении противопоставляли Шёнбергу; он ощущал здесь *parti pris* (предвзятую позицию) в пользу уме-

ренности в искусстве. Вопрос «куда же это все приведет», — только алиби для тех, кто конкретно «сегодня и здесь» уклоняется от объекта: нежелание принимать объект к сведению национально оправдывается историко-философской широтой взгляда, недостаточный контакт с объектом возводится в ранг духовного превосхождения над ним. Разговоры о холодности и бесчеловечности в музыке неявно подразумевают желание, чтобы музыка «согревала», при этом забывают, что и в прошлом не вся музыка была таковой и что с тех пор подобный эффект опустился до уровня халтуры. Кстати говоря, в новой музыке, как и в традиционной, есть в высшей степени экспрессивные произведения, как есть и крайне отвлеченные: новая музыка, подобно всякой иной, есть энергетическое поле, в котором существует напряженность между конструктивными и миметическими моментами, и она — так же, как и любая другая, — не исчерпывается только одними из них.

Из центральных понятий, применяемых общественным мнением в музыке, едва ли хотя бы одно выдержит критику: это просто запоздавшие идеологические последствия преодоленных исторических этапов. Многие из основных категорий были первоначально моментами живого музыкального опыта и сохраняют в себе следы истины. Но они закрепились, обособились, стали паролками, с помощью которых можно установить, что человек думает так, как ожидают от него, и изолирован от любых отклонений... Гораздо важнее, чем подлинное знание дела, оказывается знакомство с общепринятыми суждениями и ревностное их повторение. Чем более отчуждается широкая публика от передового творчества, тем желаннее категории общественного мнения, разделяющие их. Феномены, которые остаются для слушателей темными именно в своей музыкальной конкретности, без всякого сопротивления подводятся слушателями под уже готовые понятия; умение разбираться в последних заменяет постижение музыки. Но и в области музыки традиционной отождествление с общественным мнением часто скрывает недостаточный контакт с объектом. Социально слушание музыки, вероятно, ориентируется на определенную группу, к которой отдельные индивиды причисляют себя. Они вовсе не обязательно исповедуют вкус, который считают наилучшим, а вместо этого часто избирают тот, который им положен в соответствии с их самооценкой. Наконец, люди, на которых изливаются потоки музыки и которые к этому не подготовлены ни традицией, ни соответствующим образованием, ориентируются на общественное мнение. Они попадают в процесс складывания ложного — отвлеченного от предмета — коллектива. <...>

Проблематика общественного мнения обозначилась, например, уже в апории, актуальной особенно для Руссо: среднее

значение индивидуальных мнений, которое не может игнорировать демократия, может отклоняться от истины. Эта тенденция в ходе развития общества в целом обострилась, что относится и к общественному мнению в музыке. Формально существующая для всех возможность слушать музыку и «полагать» о ней стоит выше привилегий герметически замкнутых кружков. Она могла бы вывести за узкие пределы вкуса, ибо такие пределы, будучи социальными, ограничивали во многом и эстетически. Но на деле расширение, распространение свободы мнений и ее реального употребления на тех людей, которые в данных условиях едва ли способны иметь свое мнение, идет вразрез с адекватностью мнения, а потому лишает их шансов вообще когда-либо обрести собственное мнение.

...Если всякий может высказывать суждения, не будучи внутренне подготовленным к этому, то общественное мнение одновременно делается и аморфным, и неподвижным, а потому и несостоятельным. Расплывчатость, уступчивость такого мнения находит свое яркое выражение в том, что сегодня по существу нет больше музыкальных партий общественного мнения, как во времена Глюка и Пуччини, Вагнера и Брамса. Их наследие растворилось в борьбе направлений внутри *senacle*'я (замкнутого круга), тогда как на долю общественности пришлось лишь неопределенная аверсия против всех подозреваемых в «модернизме» явлений.

Такая неясность, невыраженность, нечленораздельность общественного мнения объясняется, однако, не индивидуализмом, т. е. таким состоянием, когда никакие группы уже не формируются, когда каждый судит сам за себя и когда ничто не приводится к общему знаменателю. Совершенно напротив. Чем меньше конкретных и вместе с тем принципиальных взглядов кристаллизуется в массе слушателей, — если такое вообще когда-либо имело место в музыке, — тем меньше сопротивления они оказывают и намеренному, и непреднамеренному социальному регулированию и направлению мнений; музыкальное мнение тут не является исключением в кругу других идеологических областей. Торопливо, поспешно подхватываются лозунги, пущенные в ход центрами общественного мнения, средствами массовой коммуникации. Многие из них, как, например, требование ясности и отчетливости, так называемой понятности, восходят к таким периодам, когда существовало еще нечто вроде окончательного мнения, приговора, выносимого высшим культурным слоем общества.

Эти требования, отвлеченные от живой диалектической связи с предметом, низводятся до уровня пустого разговора между прочим. Центры, организующие общественное мнение, усугубляют такое положение, со своей стороны еще раз вбивают эти

«требования» в головы людей. Ссылаясь на потребителей, они остерегаются выступить в защиту чего бы то ни было, кроме личного сознания. При этом все снова и снова подчеркивается, что оно флюктуирует, подвергается смене так называемой моды, что вполне приближается к стационарному состоянию. Явление, на словах столь субъективное — мнение, в действительности сводится к немногочисленным, вполне доступным подсчету инвариантам. Правда, этим не снимается еще вопрос о первичном и производном мнении. Безусловно, в условиях насквозь организованного и обобществленного мира (это сказано было бесконечное число раз) механизмы влияния, названные так Мангеймом, проявляют себя гораздо более властно, чем в условиях расцвета либерализма. Но понятие влияния само принадлежит либерализму: оно сконструировано по модели не только формально свободных, но внутренне самостоятельных индивидов, к которым обращаются извне. Чем сомнительнее значимость такой модели, тем архаичнее звучат рассуждения о влиянии; разделение внутреннего и внешнего оказывается несостоятельным там, где внутреннее вообще больше не конституируется.

Различение между мнением, навязанным извне, и мнением живых субъектов теряет основу под собой. Субъекты, благодаря централизованным органам общественного мнения, скорее укрепляются в среднем значении своих ходячих взглядов, нежели воспринимают от этих посредников нечто чуждое им как таковым; ведь очевидно, что эти учреждения в своих планах всегда учитывают степень восприимчивости своей идеологической клиентуры. Идеологические процессы, как и экономические, проявляют тенденцию деградировать к простому воспроизводству. Правда, учет потребителя — это тоже идеология, поскольку он прикрывается правилами игры свободного рынка и представляет господ общественного мнения его покорными слугами. Но если, согласно Гурланду, в экономической политике тотального государства сохраняется компромиссная структура, подобное происходит и в условиях идеологического централизма. Органы общественного мнения не могут безгранично навязывать людям то, чего те не желают. До тех пор пока социология образования и критика идеологии не научатся более конкретно демонстрировать экономические взаимосвязи, вопрос о причинах и следствиях внутри надстройки остается праздным вопросом. Все различествующие моменты надстройки, будучи моментами тотальности, взаимообуславливают друг друга: субъективность мнений нельзя свести к субъективным, тоже вторичным, процессам образования мнений, нельзя сделать и обратного.

Орган музыкального общественного мнения — критика. За глубоко укоренившейся привычкой колоть и щипать ее при

всяком удобном случае скрывается иррациональная буржуазная религия искусства; ее вдохновляет страх перед тем, что критическая мысль отнимет у субъекта еще одну неподконтрольную сферу жизни. В конце концов эта привычка объясняется и аверсией всякой дурной позитивности к возможности своей внутренней катастрофы. От этого предрассудка — составной части общественного мнения — следует защитить критику. Ненависть к критике, ограждая музыку от сознания и закрепляясь в полуправде ее иррациональности, наносит ущерб музыке, которая сама есть дух, как и дух, проникающий в нее. Но озлобленность тех, кто чувствует, что объект в глубочайшем смысле остается недоступным для них, обращается против знающих людей (считающих себя таковыми обычно неосновательно). Как всегда, посредники должны держать ответ за ту систему, чьим простым симптомом они являются. Распространеннейший упрек в относительности критики мало что значит, будучи частным случаем такого умонастроения, которое, как во зло употребленный дух, обесценивает всякий дух как негодный и бесполезный. Субъективные реакции критиков, — которые часто сами же критики, желая показать уверенность в себе и самообладание, объявляют случайными, — не противоположны объективности суждения, но являются условиями последней. Помимо таких реакций музыка вообще не постигается. Мораль критика должна состоять в том, чтобы свое впечатление возвысить до уровня объективности, а для этого критик должен постоянно обращаться к феномену, оставаясь с ним с глазу на глаз. Если критик действительно компетентен, его впечатления будут объективнее, нежели просветленные и очищенные от случайного оценки далеких от музыки высокопоставленных вельмож. Но элемента относительности, который присущ всем суждениям о музыке, все же недостаточно, чтобы стереть качественные различия между сочинением Бетховена и попури, симфонией Малера и симфонией Сибелиуса, между виртуозом и халтурщиком.

Сознание таких различий нужно довести до полной дифференцированности обоснованного суждения. Но еще одна черта, ложная перед лицом эмфатической идеи истины, все же ближе к ней, чем пожимание плечами и воздержание от суждения, попурая попытка ускользнуть от того движения духа, которое и составляет самую суть дела. Критик плох не тогда, когда реакции его субъективны, а тогда, когда у него нет таковых или когда он антидиалектически останавливается на них и благодаря занимаемому положению задерживает тот критический процесс, на который уполномочивает его должность. Этот тип высокомерного критика пошел в гору в эпоху импрессионизма и модерна; он, правда, лучше чувствовал себя в литературе и изобразительном искусстве,

чем в музыке. Сегодня он, вероятно, отходит на задний план, уступая место такому критику, который или вообще не высказывает своих суждений, или же высказывает их между делом, в зависимости от конъюнктуры.

Упадок критики как движущей силы музыкального общественного мнения раскрывается не в субъективизме, а в том, что субъективизм улетучивается и свою убыль истолковывает как объективизм: то и другое в полном согласии с общими антропологическими тенденциями. Ничто так настоятельно не говорит в пользу критики, как ее устранение национал-социалистами, — ту-поумное перенесение различия производительного и непроизводительного труда на дух. Музыка имманентно присуща критика, такой метод, который всякое удачное сочинение как энергетическое поле объективно приводит к общему его итогу. Критики требует сам закон музыкальной формы: исторически произведение и истина его содержания разворачиваются в критической среде. История критики бетховенских сочинений могла бы показать, как каждый новый слой критического сознания раскрывал новые слои его творчества, которые в определенном смысле конституируются лишь благодаря этому процессу. Социально музыкальная критика правомерна и законна, поскольку только она обеспечивает адекватное усвоение музыкальных феноменов всеобщим сознанием. Однако на ней сказывается и проблематика общества. Она связана с учреждениями, осуществляющими общественный контроль и представляющими экономические интересы, например с печатью, и эта связь нередко отражается в позиции критика, во всем вплоть до учета издателей и прочих видных лиц. Да кроме того, и внутренне критика подпадает под действие общественных условий, а они, очевидно, все более заметно усложняют ее задачи.

Беньямин однажды афористически сформулировал эти задачи: «Публика всегда должна быть неправа, и должна, однако, чувствовать, что критик выражает ее интересы». Это значит — критика должна объективную, а потому социальную в себе истину противопоставлять всеобщему сознанию, негативно преформированному обществом. Социальная неполноценность музыкальной критики становится предельно ясной, поскольку она почти всегда проходит мимо этой задачи. В эпоху высококоразвитого либерализма, когда признавалась самостоятельность и независимость критика, многие критики осмеливались противостоять общественному мнению...

Эта свобода теперь идет на убыль. Если общественное мнение публики о музыке переходит в бляние, в бездумное повторение штампов (знак культурной лояльности), то для многих критиков сильнее становится соблазн бляеть вместе с нею. Здесь

мало общего со сложившимися направлениями. Многие музыкальные феномены, словно условные сигналы, вызывают у критиков потоки фраз, в которых есть какой-то смысл, но которые, будучи автоматически повторенными, вырождаются и превращаются в исполнение именно того самого, чего от них ждут. Это условные рефлексы, подобно рефлексам развлекающихся музыкой слушателей. <...>

Критики тем менее могут беспокоиться, как бы им не пришлось расстаться с нибелунговым кладом своих отштампованных суждений, что независимость их положения, — вне каковой критика бессмысленна, — предопределяет их неподконтрольность и по существу. Чем менее новая музыка соразмерима с отсталой публикой, которую пичкают стандартным товаром, тем более непровержимый авторитет в глазах слушателей приобретают критики, — с одним только условием: чтобы эти критики, даже если они склонны к «модернизму», все-таки давали бы понять с помощью оттенков смысла, что они в корне согласны с общественным мнением. Этому служит их элегантный тон. Достаточно поговорить о событиях в таком тоне, чтобы читатель укрепился в своем мнении об их значительности; нужно уважать лиц уважаемых и можно быть нахальным там, где за спиной объекта слишком малая поддержка.

Авторитет критиков, который публика не может контролировать на самом объекте, становится их личным авторитетом — новой инстанцией социального контроля музыки по масштабам конформизма — все это снаружи закрыто декорацией, выполнено с большим или меньшим вкусом. Призвание — быть музыкальным критиком — вещь иррациональная. Журналистского таланта вообще уже хватает при ловкости и при некоторых остатках заинтересованности; а самое же главное — музыкальная компетентность, способная понимать и оценивать внутреннюю структуру вещи, вряд ли от кого-то требуется уже потому, что нет того, кто мог бы в свою очередь оценить эту способность, — для критика нет критика. Непонимание же переливается в суждение: его лживость умножается благодаря намеренному упрямству непонимающего. Еще никто не проанализировал, приспособляются ли критики и в какой степени, сознательно или неосознанно, к общей политике своей газеты. В так называемых либеральных газетах это, наверное, не так принято, как в консервативных или конфессиональных. <...>

Эрудиция и критическая способность суждения теперь, как и всегда, непосредственно тождественны. Их заместителем должен быть критик, но он все меньше является таковым. Вина не только в том, что музыкальные сочинения становятся все бо-

лее неподатливыми для тех, кто не их рода и племени. Но просто господствующие формы музыкальной критики воспрепятствовали бы критику стать таковым, заставляя стремиться к непосредственной действенности и широкой популярности, если бы он даже был способен сыграть свою роль. А все самое лучшее в музыкальном познании проскальзывает мимо официальных учреждений музыкальной жизни. К простой информации тяготеет, между прочим, и та коммерческая литература музыкальных характеристик и эссе, которая широко распространяется в Германии, как и повсеместно.

...Без эрудиции, без хорошо усвоенного знания традиционной литературы вряд ли можно понять то новое, что только становится, образуется; но такое знание стремится само по себе замкнуться, затвердеть. В недавно сложившихся индустриальных областях скорее можно встретиться с общественным мнением, открытым для всего нового, хотя знание дела отстает. Этому в больших масштабах соответствует перемещение центра тяжести музыкальной жизни из Европы в Америку: то явление, которое завораживает молодых европейских музыкантов, — Кейдж, в качестве своей предпосылки, требует отсутствия традиций. И вместе с этим в новую музыку проникает потенциал регрессивного, деградации до уровня примитивных стадий развития, деградации, которая словно тень следует за общественным прогрессом.

*В кн.: Адорно Теодор В.
Избранное: социология музыки.
М.: СПб., 1999.*

Бурдьё П.

Бурдьё Пьер (1930–2002) – французский социолог, пытавшийся не просто познать и объяснить социальную действительность, но и воздействовать на нее с помощью «интеллектуальных орудий», которые дает социологический анализ. В рамках созданной им «теории поля» Бурдьё пытается преодолеть противоречия «классических» социологических теорий искусства. Поле искусства, по его мнению, относительно автономно. В нем существуют свои, не сводимые к другим полям механизмы власти, собственное понимание символического капитала, которое все более смещается от официально признаваемых заслуг к оценке со стороны специалистов и узкого круга знатоков. Это поле является ареной непрерывной борьбы, направленной на сохранение или трансформацию существующих отношений силы.

Художник, действующий в этом поле, в равной мере не является ни игрушкой внешних обстоятельств, ни полностью автономным социальным деятелем, поступающим лишь по внутреннему побуждению. Точнее говоря, эти побуждения являются, по терминологии Бурдьё, «элементом габитуса», свойственного ему как агенту данного поля и определяемого устойчивой и в то же время постоянно изменяющейся структурой последнего.

Бурдьё вводит понятие «культуркапитал», понимая под ним авторитет в сфере культуры, престиж, статус и, следовательно, власть. Представление о культуркапитале обогащает взгляды на социальное расслоение и неравенство и, таким образом, фиксирует новую сферу господства и социального конфликта. Так же как деньги идут к деньгам, повторяет Бурдьё, культуркапитал и авторитет аккумулируются в руках немногих, отводя всем остальным роль поклонников и адептов.

Рынок символической продукции

История интеллектуальной и художественной жизни может быть понята как история изменений функций институций по производству символической продукции и самой структуры этой продукции, что соотносится с постепенным становлением интеллектуального и художественного поля, т. е. как история автономизации собственно культурных отношений производства, обращения и потребления. Действительно, по мере того как интеллектуальное и художественное поле стремится конституироваться одновременно с корпусом соответствующих агентов, определяя себя через оппозицию инстанциям, которые могут претендовать на законодательную власть в сфере культуры от

имени власти или авторитета, внешних по отношению к самому полю производства, позиция интеллектуалов и художников в этом относительно автономном пространстве всегда стремится стать принципом выработки ими позиции и, одновременно, трансформации с течением времени этих выработанных позиций сначала в сфере эстетики, а затем и политики.

На протяжении всего Средневековья, части Возрождения, а во Франции с ее придворной жизнью — в течение всей классической эпохи интеллектуальная и художественная жизнь, с помощью внешних инстанций легитимации, постепенно освобождалась в экономическом и социальном отношении не только от надзора со стороны аристократии и Церкви, но также от их этических и эстетических запросов. Развитие этого процесса сопровождалось: во-первых, становлением слоя потенциальных потребителей, все более обширного, социально диверсифицированного и способного обеспечить производителям символической продукции не только минимальные условия экономической независимости, но и конкурирующий принцип легитимации; во-вторых, становлением соответственно все более многочисленного и более диверсифицированного корпуса производителей и продавцов символических благ, не признающих иных ограничений, кроме технических требований и норм, определяющих условия доступа к профессии; наконец, в-третьих, ростом числа и диверсификацией институций признания, поставленных в ситуацию конкурентной борьбы за культурную легитимность, таких, как академии или салоны, а также институций по распространению — издательства и дирекций театров, процедуры отбора в которых были наделены чисто интеллектуальной и художественной легитимностью, даже если сами институции продолжали испытывать социальное и экономическое принуждение, способное оказывать давление на интеллектуальную жизнь.

Таким образом, процесс автономизации интеллектуального и художественного производства соотносится с появлением социально различающейся категории профессиональных художников или интеллектуалов, все более и более склонных не признавать иных правил, кроме правил той специфической традиции, которую они унаследовали от своих предшественников и которая дала им отправную точку или точку разрыва, и получающих все больше и больше возможностей освобождать свой труд и продукты своего труда от всякого принуждения извне, идет ли речь о моральной цензуре и эстетических программах Церкви, усердно занятой обращением в свою веру, или об академическом контроле и заказах политической власти, склонной рассматривать искусство как орудие пропаганды. Иначе говоря, аналогично тому, как

возникновение права как такового, т. е. в качестве «автономной области», соотносится с прогрессом в разделении труда, которое приводит к формированию корпуса профессиональных юристов, и подобно тому, как «рационализация» религии обязана собственной «самонормативностью», относительно независимой от экономических интересов (которые «вливают на нее лишь как «линии развития»), тому факту, что она полностью зависит от развития корпуса священников, обладающего собственными установками и интересами, процесс, ведущий к становлению искусства в качестве искусства, соотносится с трансформацией отношений, поддерживаемых художниками с не-художниками, и тем самым с другими художниками. Эта трансформация, ведущая к конституированию относительно автономного поля производства и к соответствующей выработке нового определения функции художника и его искусства, начинается во Флоренции XV века с утверждением собственно художественной легитимности, т. е. полного права художников устанавливать законы внутри своего ордена, права на форму и стиль, игнорируя внешние требования социального заказа, подчиненного религиозным или политическим интересам. Прерванное почти на два века под влиянием абсолютной монархии и Церкви с ее Контрреформацией, когда и та, и другая стремились задавать социальную позицию и социальную функцию (такова, например, роль Академии) некоторой части художников, дистанцированных от ремесленников, но не интегрированных в доминирующий класс, движение художественного поля к автономии, которое развивалось различными темпами в зависимости от общества и от той или иной области художественной жизни, бурно ускоряется с промышленной революцией и романтической реакцией.

Развитие настоящей культурной индустрии и, в частности, связь, которая устанавливается между ежедневной прессой и литературой и которая способствует серийному созданию произведений почти индустриальными методами, как, например, фельетон (или в других областях — мелодрама и водевиль), совпадает с расширением круга публики в результате распространения начального образования, открывшего доступ к символическому потреблению (например, чтению романов) для новых классов (и женщин). Развитие системы культурного производства (например, журнализма — этой сферы притяжения маргинальных интеллектуалов, не нашедших своего места в политике или свободных профессиях) сопровождается процессом дифференциации, обоснованием чего является диверсификация публики на различные типы, которым различные категории производителей адресуют свои произведения, а условием существования — сама

природа символических благ, этих двуликих реальностей товаров и значений, сугубо символическая и рыночная ценность которых остаются относительно независимыми друг от друга, даже когда экономическая санкция способствует усилению культурного признания — интеллектуального, художественного и научного.

На первый взгляд кажется парадоксальным, что именно в тот момент, когда формируется рынок произведений искусства, писатели и художники получают возможность утверждать, как в своем творчестве, так и в представлениях, что произведение искусства несводимо к статусу простого товара, и таким образом утверждать единичность своей практики. Процесс дифференциации сфер человеческой деятельности, который сопутствует развитию капитализма, и, в частности, конструирование универсумов, обретших относительную независимость и управляемых по собственным законам, создает условия, благоприятные для построения «чистых» теорий (в экономике, политике, праве, искусстве и т. д.), воспроизводящих социальное разделение, существовавшее до этого в исходной абстракции, с помощью которой они конституируются. Становление произведения искусства как товара и появление связанной с эволюцией в разделении труда многочисленной категории создателей символических благ, специально предназначенных для рынка, в какой-то степени подготовили почву для теории чистого искусства, т. е. искусства для искусства, установив разграничения между искусством как простым товаром и искусством как чистым знаком, созданным чисто символической интенцией и предназначенным для символического присвоения, т. е. для бескорыстного наслаждения, несводимого к простому материальному обладанию.

Разрыв отношений зависимости от патрона или мецената, а в более широком смысле — от прямых заказов, который сопутствует развитию безличного рынка, обеспечивает производителям чисто формальную свободу, относительно которой они не могут не обнаружить, что она — лишь форма их подчинения законам рынка символических благ, т. е. подчинения спросу, который, постоянно отставая от предложения, возвращается к ним в виде рыночных цен и давления (явного или скрытого) со стороны держателей средств распространения, издателей, директоров театров, торговцев картинами. В результате такие «изобретения» романтизма, каковыми являются представление о культуре как о высшей реальности, не сводимой к вульгарным потребностям экономики, и идеология свободного, бескорыстного «творчества», которое основано на спонтанности врожденного дара, предстают как своего рода ответ, опирающийся, по крайней мере отчасти, на ресурсы, предоставляемые внешним миром, на угрозу культурно-

му производству, которую несут в себе механизмы рынка, следующие собственной динамике и подменяющие запросы избранной клиентуры непредсказуемыми оценками анонимной публики.

Показательно, во всяком случае, что появление безличной публики «буржуа» и вторжение методов и техники, заимствованных из экономической сферы, типа коллективного творчества или коммерческой рекламы культурной продукции, совпало с отказом следовать эстетическим ожиданиям «широкой публики» и с методическими усилиями отделить «создателя» от общего, т. е. как от «народа», так и от «буржуа», противопоставляя плоды своего творческого воображения, не имеющие аналогов и цены, взаимозаменяемым и сводимым к рыночной цене продуктам серийного производства; это утверждение абсолютной автономии «творца» неразрывно связано с его стремлением утвердиться в том, что его искусство не может предназначаться никому другому, кроме как *alter ego*, т. е. другому «творцу», современному или будущему, способному внести в свое понимание произведений ту же «творческую» диспозицию, что и сам автор — в свое творчество.

* * *

Поле производства и обращения символических благ определяется как система объективных отношений между различными инстанциями, характеризующимися функцией, которую они выполняют в разделении труда по производству, воспроизводству и распространению символических благ. Поле производства обязано собственной структурой, более или менее очерченной в зависимости от области культуры или науки, оппозиции между, с одной стороны, *полем ограниченного производства* как системой, производящей символические блага (и средства присвоения этих благ), объективно предназначенные (по крайней мере, на короткий срок) для круга производителей, и, с другой стороны, *полем массового производства*, организованного специфическим образом с целью производства символических благ, предназначенных для непроизводителей («широкая публика»), которые могут рекрутироваться либо из интеллектуальных слоев доминирующего класса («образованная публика»), либо в других социальных классах. В отличие от поля массового производства, которое подчиняется закону конкурентной борьбы за завоевание как можно более обширного рынка, поле ограниченного производства стремится *самостоятельно* создавать свои нормы производства и критерии оценки своей продукции, оно подчиняется закону конкурентной борьбы за чисто культурное признание со стороны коллег, являющихся одновременно клиентами и конкурентами.

Поле ограниченного производства может конституироваться в качестве объективно производящего только для производителей (наличных или предполагаемых) лишь путем разрыва с публикой непроизводителей, т. е. с интеллектуальными слоями доминирующего класса. Из этого следует, что конституирование поля как такового соотносится с его замыканием на себе. Начиная с 1830 года, как отмечали многие вслед за Сент-Бевом, литературное общество (в частности, «художественная литература») самоизолируется, обнаруживая равнодушие или враждебность по отношению к публике, которая покупает и читает, т. е. по отношению к «буржуа». В силу круговой причинности удаление и изоляция вызывают удаление и изоляцию: освободившееся от цензуры и самоцензуры, которую навязывала или вызывала прямая конфронтация с чуждой этой профессии публикой, и обеспеченное критической поддержкой публики, которая отныне рекрутируется из реальных или потенциальных производителей (подмастерья, студенты), культурное производство стремится подчиняться собственной логике — логике перманентного опережения, которую порождает диалектика дистанцирования.

Степень автономии поля ограниченного производства определяется его способностью производить и навязывать нормы своего производства и критерии оценки собственной продукции, т. е. способностью переводить и реинтерпретировать все внешние определения в соответствии со своими принципами. Иначе говоря, чем более поле способно функционировать как замкнутое поле конкурентной борьбы за культурную легитимность, т. е. за чисто культурное признание и за чисто культурную возможность ее обеспечивать, тем более принципы, по которым осуществляется внутреннее деление, предстают как не сводимые к любым внешним принципам деления, таким, как факторы экономической, социальной или политической дифференциации: происхождение, богатство, власть (даже если речь идет о власти, способной реализоваться непосредственно в поле), а также политические позиции.

Показательно, что движение поля ограниченного производства к автономии отмечается тенденцией, согласно которой критика (рекрутируемая в значительной мере внутри самого корпуса производителей) ставит себе задачей не создавать инструменты для освоения произведения, потребность в которых все более возрастает, а обеспечивать «творческую» интерпретацию для пользования самих «творцов». Таким образом создаются общества «взаимного восхищения», мелкие секты, замкнутые в своем эзотеризме, наряду с появлением признаков новой солидарности между художником и критиком. Не чувствуя себя более вправе выносить суждения от имени неопровержимого кодекса,

эта новая критика начинает служить художнику, занимаясь тщательной расшифровкой его намерений. Если производители (интеллектуалы, художники или ученые) всегда смотрят с некоторым подозрением, что не исключает, впрочем, тайного восхищения, на произведения и авторов, которые ищут и обретают шумный успех, а иногда доходят даже до того, что провал в этом мире рассматривают как гарантию — по крайней мере негативную — признания в мире ином, то, в частности, потому, что вторжение «широкой публики» по природе своей угрожает притязанию поля на монополию права на культурное признание. Таким образом, расхождение между внешней иерархией (по признаку «публичного» успеха, измеряемого выручкой от продажи или степенью известности вне круга производителей) и внутренней иерархией (по признанию внутри конкурентной группы равных) безусловно служат лучшим индикатором автономии поля ограниченного производства, т. е. разрыва между принципами оценок, свойственных полю, и теми, с которыми подходит к его продукции «широкая публика».

Никогда еще не были полностью осмыслены все последствия, которые вытекают из того факта, что писатель, художник или ученый создают не только для публики, но и для круга равных, которые являются одновременно и конкурентами. Редко кто из социальных агентов в той же мере, в какой художники и интеллектуалы, в их представлениях о себе и, соответственно, о том, что они делают, зависели бы от представлений, которые другие, и в особенности другие писатели и другие художники, имеют о них и о том, что они делают. «Существуют способности, которыми мы обладаем только благодаря оценке другого». Это относится и к способности писателя, художника или ученого, которую трудно определить только потому, что она существует лишь в форме кооптации и через нее, как круговая порука взаимного признания между коллегами. В любом акте культурного производства наличествует притязание на культурную легитимность. Когда идет борьба между различными производителями, то она ведется также и за право на истинность, или, словами Вебера, на монополию легитимного манипулирования определенным классом символических благ. Когда же признание достигнуто, то это означает, что признано и их притязание на истинность. Тот факт, что оппозиции или разногласия спонтанно выражаются на языке взаимного отторжения, свидетельствует о том, что истинность никогда не может господствовать в поле ограниченного производства без того, чтобы в нем постоянно не стоял вопрос об истинности, т. е. вопрос о критериях легитимного осуществления определенного типа культурной практики. Из этого следует, что степень автономии поля ограниченного производства измеряется его способностью функционировать в

качестве *специфического рынка*, создающего определенный тип раритета [и тип ценности, не сводимый, помимо всего прочего, к экономическому раритету и экономической ценности рассматриваемых благ и даже к раритету и ценности чисто культурного порядка. Иначе говоря, чем более поле может функционировать как место конкурентной борьбы за культурную легитимность, тем более его производство может и должно быть ориентировано на поиски *черт, культурно соответствующих* данному состоянию определенного поля, а именно на поиски тем, техники и стилей, которые наделены *ценностью* в самой структуре поля в силу того, что способны придавать группам, которые их производят, чисто культурную *ценность*, наделяя их дистанцирующими признаками (специализация, манера, стиль), которые могут быть восприняты и признаны таковыми в зависимости от имеющихся в наличии культурных таксономий. Таким образом, именно закон поля, а вовсе не врожденный порок, как иногда считается, втягивает производителей в диалектику дистанцирования, которую путают с поисками во что бы то ни стало любого отличия, позволяющего вырваться из состояния анонимности и незначительности. Тот же самый закон, который принуждает к поискам дистанцирования, навязывает и рамки, внутри которых поиски могут вестись легитимно. Так, резкость, с которой корпус производителей осуждает всякую попытку, технически предполагающую непризнаваемые способы дистанцирования и, следовательно, заведомо обесцениваемую до разряда простых уловок, а также его настороженное внимание к замыслам самых революционных групп свидетельствуют, что корпус производителей может утверждать свою автономию лишь при условии контроля над диалектикой дистанцирования, которой постоянно угрожает опасность деградировать до состояния патологических поисков различия любой ценой.

Из факта, что закон дистанцирования управляет практиками производителей символических благ (и тем более полно, чем более поле автономизируется), вытекает, что этот закон представляет собой прочную основу изменения всякого поля, достигшего определенной степени автономии (или, по крайней мере, самого автономного сектора поля культурного производства, например поэзии). Становится понятно, что оппозиция между «старым» и «современным», «традиционалистами» и «новаторами» (авангардом), оппозиция, которая частично перекрывает дистанцирование между «старыми» и «молодыми», составляет один из фундаментальных принципов деления поля. Другими словами, вполне логично, что в поле, где функционирование и изменение подчинено логике дистанцирования, многие оппозиции между производителями при ближайшем рассмотрении сводятся к противостоянию

поколений. Крайняя стереотипизация и постоянство во времени оппозиций, которые разделяют «поколения», — например, оппозиция ясного и непонятного или поверхностного и глубокого (в зависимости от того, принимается точка зрения «старых» или «молодых»), — являются результатом постоянного действия закона, регулирующего изменения производства и неизбежного отставания способа потребления от способа производства, продуктом которого (по крайней мере, частично) он оказывается.

Из всего вышесказанного следует, что принципы дифференциации, наилучшим образом организованные для признания в качестве культурно соответствующих (легитимных) в поле, которое стремится отторгнуть любое внешнее определение своей функции, есть те, которые наиболее полно выражают специфику рассматриваемой практики. Именно поэтому в области искусства стилистические и технические приемы предрасположены к тому, чтобы стать главными принципами, определяющими занятие той или иной позиции. И в той мере, в какой эта позиция демонстрирует разрыв с внешними требованиями и стремление исключить тех художников, которые подозреваются в подчинении им, утверждение первичности формы относительно функции, способа репрезентации относительно объекта репрезентации является самым специфическим выражением требования автономии со стороны поля и его притязаний на производство и навязывание принципов специфической легитимности как в производстве, так и в признании произведений искусства. Сделать так, чтобы манера изложения стала важнее излагаемого, подчинить прежде чисто заказной сюжет манере его изложения, чистой игре света, ценностей, форм, обуздать язык с тем, чтобы привлечь к нему внимание, — все это в конечном счете приводит к утверждению специфичности и незаменимости продукции и ее производителя, акцентируя самый специфический и самый незаменимый аспект акта производства.

...Истинный субъект произведения искусства есть не что иное, как чисто художественный способ восприятия мира, т. е. сам художник, его манера и стиль, безошибочные признаки мастерства, которым он овладел. Становясь главным объектом при выработке позиции и в оппозициях между производителями, стилистические принципы, которые все больше сводятся к техническим принципам, выполняются все более и более строгим и завершенным образом в произведениях, и в то же время они утверждаются все более систематическим образом в теоретических дискурсах, порожденных конфронтацией и для нее. Исходя из того что почти экспериментальный поиск обновления толкает производителя к осуществлению его непримиримого своеобразия, порождая оригинальный способ выражения, I порывая с предшественниками и

исчерпывая все возможности, свойственные этой условной системе приемов, различные жанры (живопись, музыка, роман, театр, поэзия) обрекают себя осуществляться в том, что у них есть наиболее специфического и наиболее не сводимого к какой-либо другой форме выражения.

С достижением практически полной циркулируемости и обращаемости отношений культурного производства и потребления, являющихся результатом закрытия поля (и даже отдельных его секторов), выполняются условия для того, чтобы развитие символической продукции приняло форму квазирефлексивной истории. Объяснение и непрекращающееся переопределение имплицитных принципов, провоцирующих конфронтацию с суждениями (мнениями), направленными на собственное произведение, или с произведениями других авторов, могут детерминировать решительную трансформацию отношения между производителем и его произведением. Мало найдется произведений, которые не носили бы следа системы позиций, по отношению к которым определялась их оригинальность и которые не содержали бы указаний на способ, в котором автор полагал новизну своего замысла, т. е. который его дистанцировал в его собственных глазах от современников и предшественников. Объективизация, которую осуществляет критика, стремящаяся, скорее, растолковывать смысл, объективно заложенный в произведении, чем высказывать о нем нормативные суждения, безусловно предрасположена к тому, чтобы играть решающую роль в этом процессе, способствуя осознанию объективной интенции произведений и тем самым участвуя в усилиях производителей по реализации их своеобразной сущности. Совпадения, которые можно порой обнаружить в интерпретациях критики, рассуждениях производителя о его творчестве и самой структуре произведения, свидетельствуют о собственной эффективности критического дискурса, который производитель признает, поскольку чувствует себя признанным и через него распознает себя. Тем не менее нет ничего более ошибочного, чем видеть в критике (или в издателе авангарда, или в торговце одиозными картинами) способность харизматического свойства распознавать в произведении неуловимые признаки дара и приписывать этим признакам то, что он сумел открыть. В действительности *общественное значение* произведения, с помощью которого автор определяется и по отношению к которому он должен определяться, складывается в процессе обращения и потребления, управляемого объективными отношениями между институтами и агентами, вовлеченными в них.

Социальные отношения, в которых осуществляется производство этого общественного значения, т. е. той совокупности

рецептивных качеств, которое произведение обнаруживает лишь в процессе «опубликования» (в смысле «стать публичным») и, в частности, во взаимодействии между автором и издателем, между издателем и критиком и т. д., регулируются относительной позицией, которую эти агенты занимают в структуре поля ограниченного производства. В каждое из этих отношений каждый из этих агентов вкладывает не только свое представление о другом члене этого отношения (признанный или одиозный автор, издатель авангарда или традиционной продукции и т. д.), которое зависит от их относительной позиции в поле, но также представление о представлении, которое другой член отношения имеет о нем, т. е. социальное определение его объективной позиции в поле.

Таким образом, не будет лишним соотнести с логикой функционирования поля, характеризующегося почти полными циркулируемостью и обратимостью отношений производства и потребления, склонность к *аксиоматическому вопросу*, которая безусловно составляет наиболее специфическую характеристику всех современных форм ограниченного производства, искусства, литературы или науки. Продукт бесконечного рафинирования форм, «чистое» искусство доводит до высшей степени тенденции, присущие искусству прежних эпох, подвергая *объяснениям и систематизации* принципы, свойственные каждому типу художественного выражения. Для того же, чтобы измерить расстояние, отделяющее это исследовательское искусство, рожденное внутренней диалектикой поля, от аутентичного народного искусства, которое встречается только в социальных формациях, лишенных специализированных институций по производству, передаче и сохранению культуры, достаточно обратиться к логике эволюции литературного языка, который производится и воспроизводится посредством — и для — социальных отношений, подчиненных поиску дистанцирования, и применение которого предполагает как бы рефлексивное знание, передаваемое через ясное и точное обучение экспрессивным схемам, а также подчиненное тому, что можно было бы назвать *принципом расточительности* или необоснованности. Так, «изысканный язык» и языковые изыскания, например, самые характерные свои эффекты извлекают из замешательства, спровоцированного преднамеренными смещениями по отношению к антиципациям смысла обыденного языка, и из фрустрированных ожиданий или вознаграждающих фрустраций, которые вызываются архаизмом, манерностью, лексикологическим или синтаксическим диссонансом, разрушением стереотипной очередности звуков или смыслов, готовых формул, воспринятых идей и общих мест. В итоге «чистая» поэзия предстает как сознательное и методичное применение системы правил, содер-

жащейся в произведении, но только в разорванном и дисперсном виде, в любом изысканном употреблении языка. Аналогичным образом недавняя история такой формы выражения, как музыка, которая, как часто отмечалось, находит принцип своей эволюции в поисках технических решений принципиально технических проблем, все более и более строго закрепляемых за профессионалами, обладающими высокоспециализированной подготовкой, предстает как воплощение процесса рафинирования, который начинается с того момента, как народная музыка подвергается научной обработке корпусом специалистов.

История музыкальных форм является, без сомнения, самой яркой иллюстрацией процесса рафинирования, который детерминирован научным манипулированием. Что можно сказать, например, о менуэте, который, завоевав двор Версаля, а оттуда — все королевские дворы Европы (Гайдн и Моцарт пишут менуэты для танца), входит в сонату и струнный квартет в качестве легкой интерлюдии между медленной частью и финалом, и — с Гайдном — в симфонию, чтобы при Бетховене уступить место скерцо, единственной связью которого с танцем является трио. Эти трансформации структуры произведений коррелируют с изменением их социальных функций, лучшим доказательством чего служат изменения структуры социальных отношений, внутри которых они функционируют: либо, с одной стороны, праздник начала или окончания сезонных работ, выполняющий функцию интеграции и регенерации «первичных групп», либо — другая крайность — концерт камерной музыки, собирающий публику, которую объединяет лишь абстрактная связь исключительной принадлежности к посвященным. <...>

Знание, с одной стороны, законов, которые регулируют функционирование и трансформацию поля ограниченного производства, и, с другой стороны, законов, регулирующих обращение символических благ, а также производство потребителей этих благ, позволяет понять, что поле производства, которое исключает всякую ориентацию на внешний заказ и которое, подчиняясь собственной динамике, развивается благодаря как бы накопленным разрывам с прежним способом выражения, может только непрерывно сводить на нет условия для принятия его продукции внешним по отношению к полю миром. В той мере, в какой для принятия этой продукции требуются определенные механизмы по ее усвоению, которых оказываются лишенными — пусть на определенный срок — даже наиболее владеющие ими потенциальные потребители, она обречена в силу структурной необходимости идти впереди рынка и по этой причине предрасположена к выполнению социальной функции дистанцирования сначала в отноше-

ниях между слоями доминирующего класса, а в более долгосрочной перспективе — в отношениях между социальными классами. В силу эффекта круговой причинности, структурный разрыв между спросом и предложением и вытекающая из этого рыночная ситуация укрепляют художников в их склонности замыкаться на поисках «оригинальности» (с идеологией непризнанного «гения» или с соответствующей ей идеологией «одиозного» автора), не только ставя их в трудное экономическое положение, но также — и в основном — освобождая их по умолчанию от ограничений заказа и обеспечивая на деле несоизмеримость собственно культурной ценности и экономической цены произведений.

* * *

Произведения искусства, создаваемые полем ограниченного производства, являются «чистыми», «абстрактными» и эзотерическими: «чистыми» — в том смысле, что они решительным образом требуют от воспринимающего диспозиции, соответствующей принципам их производства, т. е. диспозиции собственно эстетической; «абстрактными» произведениями в том смысле, что они очень нуждаются в научных подходах в отличие от недифференцированного искусства примитивных обществ, соединяющего в общем и непосредственно понятном спектакле все формы выражения, музыку, танец, театр, пение — «эзотерическими» — в силу указанных причин, а также потому, что их сложная структура, подразумевающая отсылку ко всей истории предшествующих структур, всегда открывается лишь тем, кто владеет практическим или теоретическим знанием последовательных кодов, а также кода к этим кодам. В то время как восприятие продукции так называемого «коммерческого» поля массового производства практически не зависит от уровня образования воспринимающих (что понятно, поскольку эта система старается приспособиться к заказу), произведения научного искусства своим собственно культурным раритетом и, соответственно, своей функцией социального различия обязаны раритету инструментов по их расшифровке, т. е. неравному распределению условий получения собственно эстетической диспозиции и кода для расшифровки этих произведений и необходимых для собственно предрасположенности овладеть этим кодом. Следовательно, для того чтобы полностью понять функционирование поля ограниченно-го производства как места конкурентной борьбы за собственно культурное признание и за власть над осуществлением этого признания, необходим анализ отношений, которые связывают его с инстанциями, специально уполномоченными выполнять функции признания или предназначенными выполнять сверх того

функцию обеспечения избирательного хранения и трансмиссии культурных благ, переданных производителями прошлого и освященных самим фактом их хранения, а также формировать производителей, предрасположенных и способных к производству определенного типа культурных благ, и потребителей, предрасположенных и способных их потреблять.

Все отношения, которые агенты производства, воспроизводства и распространения могут устанавливать между собой или с особыми институтами (а также отношения, которые они поддерживают со своим творчеством), опосредованы структурой отношений между инстанциями, претендующими на осуществление собственно культурной власти (даже если это делается именем различных принципов легитимации). Иерархия, которая устанавливается в данный момент времени между легитимными сферами, произведениями и компетенциями, предстает как выражение символической структуры силовых отношений между различными инстанциями. Во-первых, это отношения силы между производителями символических благ, которые творят преимущественно для круга производителей и теми, кто творит для публики, чуждой корпусу производителей, и, следовательно, неравно признаваемой. Во-вторых, отношения силы между производителями и различными инстанциями легитимации, особыми институтами, такими, как академии, музеи, научные общества и система образования, которые дают признание посредством своих символических санкций, в частности кооптации, — этой основы всех демонстраций признания; между определенным творческим жанром и определенным типом образованного человека; между более или менее институционализированными инстанциями (например, общества, критические круги, салоны, группы), известными или одиозными и малочисленными группировками, более или менее объединяющимися вокруг какого-либо издательства, журнала, литературной или художественной газеты. В-третьих, такие отношения существуют между различными инстанциями легитимации, определяемыми, по крайней мере, в главном — как в функционировании, так и в функциях, по их позиции (доминирующей или доминируемой) в иерархической структуре системы, которую они образуют, и, соответственно, по их более или менее обширной компетенции и по форме власти — консервативной или критической, всегда определяемой в отношении и через отношение, которое эти инстанции легитимации поддерживают или стремятся поддерживать с кругом культурных производителей и — с помощью выносимых им вердиктов — с «широкой публикой».

Инстанции культурной консервации и признания, облеченные делегированной властью охранять культурную ортодок-

сию, т. е. защищать сферу легитимной культуры от конкурирующих, раскольнических или еретических идей, вырабатываемых как полем ограниченного производства, так и полем массового производства и способных вызвать среди различных категорий публики, до которых они доходят, реакции протеста и проявления инакомыслия, выполняют функцию, аналогичную функции Церкви, которая, согласно Макс Веберу, должна постоянно создавать и утверждать новую победившую доктрину или защищать прежнюю от пророческих атак, устанавливая, что имеет, а что не имеет значения священного, а также внедрять это в веру мирян. <...>

Сколь бы ни были велики изменения структуры отношений между инстанциями сохранения и признания, тем не менее, длительность «процесса канонизации», установленного этими инстанциями, до признания кого-либо выглядит тем более продолжительной, чем более широко признана власть данных инстанций и чем с большей силой они могут ее навязывать. Закон конкурентной борьбы за признание, которую предполагает власть признавать, обрекает критиков авангарда жить в постоянном опасении скомпрометировать свой имидж первооткрывателей из-за отсутствия самого открытия и вступать в торги за свидетельство харизмы, что превращает их в глашатаев и теоретиков, а иногда в рекламных агентов и импресарио художников. Академии (а в живописи XIX века и Салон), а также корпус музейных хранителей должны совмещать традиционность с умеренной современностью в той мере, в какой их культурная компетенция распространяется и на современных производителей. Что касается системы образования, претендующей на монополию признания произведений прошлого, на производство и признание... наиболее подходящих культурных потребителей, то она присуждает этот непогрешимый знак признания (осуществляя преобразование произведений в «классические», включая их в программы лишь *post mortem*) после целой серии испытаний и проверок.

Среди характеристик системы образования, по своей природе определяющих структуру ее отношений с другими инстанциями, самой важной и чаще всего подвергаемой критике (как со стороны крупных культурных пророчеств, так и мелких ересей) является, конечно, крайне медленный темп эволюции, связанный с очень сильной структурной инерцией, характеризующей систему образования: система, обладающая монополией на собственное воспроизводство, хорошо приспособлена к тому, чтобы доводить до конца тенденцию к консерватизму, которая вытекает из ее функции культурного сохранения. Удваивая, благодаря собственной инертности, действие логики, характерной для процесса канонизации, система образования участвует в поддержании

разрыва между культурой, производимой полем производства, и школьной культурой, «опрощенной» и рационализированной с помощью и для нужд зазубривания, и тем самым между схемами восприятия и оценивания, необходимыми для новой культурной продукции, и схемами, которыми реально владеет в каждый момент «образованная публика».

Временной разрыв между интеллектуальным и художественным производством и школьным признанием, или, как иногда любят говорить, между «Школой и живым искусством», — не единственный принцип оппозиции поля ограниченного производства системе инстанций сохранения и признания. По мере того как растет автономия поля ограниченного производства, производители, как было показано, все более склонны определять себя «творцами» Божьей милостью, утверждающими собственное превосходство на основании своей харизмы — как пророк, т. е. как *auctores*, которые навязывают *auctoritas*, не признающую иного легитимного обоснования, кроме себя самой (или, что в конечном счете то же самое, группы равных, чаще всего ограниченной кружком или сектой). Поэтому они не могут, не сопротивляясь и не колеблясь, признать институциональную власть, которую система образования в качестве инстанции признания противопоставляет их конкурирующим притязаниям. Тем более что институт Школы предстает перед ними в лице профессоров, *lectores*, которые комментируют и излагают произведения, созданные другими, и, следовательно, чье собственное производство, даже если оно не предназначается непосредственно для преподавания или непосредственно не вытекает из него, обзано многими своими характеристиками их профессиональной практике и той позиции, которую они занимают в поле производства и циркулирования культурных благ. Все это подводит нас к тому амбивалентному отношению, которое производители испытывают к власти Школы: даже если разоблачение преподавательско-профессорской косности является в каком-то смысле выражением претензии на роль пророка, неоднократно замещая квалифицированное свидетельство о присвоении харизмы, все же вердикты, безусловно, заменяемые и пересматриваемые, которые выносят университетские инстанции, не могут не вызвать интерес производителей, поскольку те знают, что за этой инстанцией остается последнее слово и что в конечном счете высшее признание они могут получить только от одной этой власти, чью легитимность они оспаривают всей своей практикой и всей своей профессиональной идеологией, не затрагивая, однако, ее компетентности. Бесконечные нападки на систему образования свидетельствуют, что нападающие признают легитимность вер-

диктов в мере, достаточной для того, чтобы упрекать ее в непризнании их имен.

Объективное отношение между полем производства и системой образования, выступающей в качестве инстанции воспроизводства и признания, в каком-то смысле усиливается и в каком-то, одновременно, размывается в результате действия социальных механизмов, которые стремятся обеспечить своего рода предустановленную гармонию между должностями и теми, кто их занимает. Исключение и самоисключение, предварительная ориентация и подготовка в семье, кооптация, и т. д. — все эти механизмы ориентируют либо на надежную, но безвестную карьеру культурного функционера, либо на престижную рискованность независимых культурных занятий очень различные категории агентов, чье школьное прошлое и социальное происхождение с мелкобуржуазной доминантой в первом случае и буржуазной — во втором предрасполагает к привнесению в их деятельность очень разных амбиций, как бы заранее соизмеримых с предоставляемыми должностями, таких, например, как скромное трудолюбие *lector'a* или «творческие» амбиции *auctor'a*. Тем не менее следует опасаться упрощенного противопоставления служащих институций, происходящих из мелкобуржуазных слоев, и богемы, происходящей из крупной буржуазии: общее у свободных предпринимателей или государственных наемных служащих, интеллектуалов (в самом широком смысле) и художников заключается в том, что все они занимают положение доминируемых в поле власти (даже если они относительно противостоят друг другу в этом отношении, как, например, во время «Республики преподавателей»). С другой стороны, революционная смелость *auctor'ов* может ограничиваться этическими и политическими диспозициями, полученными в результате первоначального буржуазного воспитания, тогда как художники и, особенно, профессора, выходцы из мелкой буржуазии, более предрасположены, прямо или косвенно, подчиняться государству, способному управлять деятельностью или продукцией с помощью субсидий, назначений, присвоения званий, почетных должностей и даже наград — таковы вознаграждения, выдаваемые за то или иное высказывание или за молчание, за компромисс или за неучастие.

Итак, структура поля производства символических благ и, соответственно, интеллектуального стиля жизни зависит от возможностей, объективно предоставленных независимому интеллектуальному или художественному предпринимательству — *free lance* — возможно, ценой риска «богемной жизни», и одновременно от относительного объема численности независимых производителей и численности функционеров или служащих

образовательных институций, а также от степени монополизации различных видов культурной продукции первой или второй категорий. Если сопоставлять, как это часто делают, «социальную плотность» интеллектуальной жизни во Франции с «физической плотностью» интеллектуального мира, т. е. с концентрацией интеллектуалов в пространстве, то при анализе эволюции структуры рынка занятости (и, в частности, рынка интеллектуальных и художественных должностей), расширение и структура которого определяются централизацией, вне поля зрения остаются условия, благоприятствующие возникновению и развитию мощного корпуса независимых производителей. В связи с тем что такой анализ становится все более сложным по причине изменений, вносимых с течением времени в категории, используемые в переписях при выделении и классификации профессий, структурная история морфологических и экономических отношений между различными фракциями правящего класса, начиная с середины XIX века, могла бы внести значительный вклад в социологию символического производства, а также в социологию власти.

*В кн.: Бурдые П.
Вопросы социологии. 1993. № 1/2.
С. 49—62.*

Сорокин П.А.

Сорокин Питирим Александрович (1889–1968) – русский социолог и культуролог, высланный в 1922 году за границу и работавший в США.

В историческом процессе, считал Сорокин, имеет место периодическая смена различных «суперсистем», каждая из которых характеризуется особым культурно-историческим «стилем», уникальной «системой ценностей». Он выделял три типа «суперсистем»: «идеациональный», в котором определяющую роль играют альтруизм, мистицизм и аскетизм, «чувственный», в котором преобладают урбанистические черты и интеллектуализм, и «идеалистический», характеризующийся сочетанием особенностей первых двух типов. История, по Сорокину, представляет собой социокультурный процесс, нормой которого является поиск новых ценностных ориентиров, «идеальных целей».

II.24

Кризис изящных искусств

Начнем с анатомии кризиса в изящных искусствах. Они являются наиболее чувствительным зеркалом, отражающим общество и культуру, составной частью которых являются. Каковы культура и общество, таковыми будут и изящные искусства. Если культура преимущественно чувственная, чувственными будут и ее основные изобразительные искусства. Если культура не интегрирована, хаотичными и эклектичными будут ее основные виды изобразительных искусств. Так как западная культура преимущественно чувственная, а кризис заключается в разрушении ее основной сверхсистемы, то и современный кризис изобразительных искусств демонстрирует разрушение чувственной формы нашей живописи и скульптуры, музыки, литературы, драматургии и архитектуры. Давайте рассмотрим, что представляют из себя чувственные формы изобразительных искусств в общем и современные чувственные формы изобразительных искусств в частности, а также каковы симптомы и причины их разрушения.

...Каждая из трех основных культур – идеациональная, идеалистическая, чувственная – имеет свою собственную форму изобразительных искусств, отличную от другой как внешними признаками, так и внутренним содержанием. Причем основные признаки каждой из трех форм изобразительных искусств следу-

ют основной посылке каждой из этих систем культуры. Обрисуем предварительный портрет идеационального, идеалистического и чувственного типов искусств.

Идеациональное искусство. Как своим содержанием, так и своей формой идеациональное искусство выражает основную посылку идеациональной культуры: основная реальность — ценность есть Бог. Поэтому *тема идеационального искусства — сверхчувственное царство Бога*. Ее герои — Бог и другие божества, ангелы, святые и грешники, душа, а также тайны мироздания, воплощения, искупления, распятия, спасения и другие трансцендентальные события. Искусство вдоль и поперек религиозно. Оно мало уделяет внимания личности, предметам и событиям чувственного эмпирического мира. Поэтому нельзя найти какого-либо реального *пейзажа, жанра, портрета*. Ибо цель не развлекать, не веселить, не доставить удовольствие, а приблизить верующего к Богу. Как таковое, искусство священо как по содержанию, так и по форме. Оно не допускает и толики чувственности, эротики, сатиры, комедии, фарса. Эмоциональный тон искусства — религиозный, благочестивый, эфирный, аскетичный.

Его стиль есть и должен быть символичным. Это не более чем видимый или чувственный знак невидимого или сверхчувственного мира ценностей. Так как Бог и сверхчувственные явления не имеют никакой материальной формы, то их нельзя постичь или изобразить натуралистически, такими, какими они предстают перед нашими органами чувств. Они могут быть обозначены лишь символично. Отсюда трансцендентальный символизм идеационального искусства. Знаки голубя, якоря, оливковой ветви в раннехристианских катакомбах были всего лишь символами ценностей невидимого мира Бога, в отличие от голубя или оливковой ветки реального мира. Полностью погруженное в вечный сверхчувственный мир, такое искусство статично по своему характеру и по своей приверженности к освященным, иератическим формам традиции. Оно всецело интровертно, без всяких чувственных украшений, пышности и нарочитости. Оно предполагает великолепие духовности, но облаченной в ветхие одеяния. Его значение не во внешнем проявлении, а во внутренних ценностях, которые оно символизирует. Это не искусство одного профессионального художника, а творчество безымянного коллектива верующих, общающихся с Богом и со своей собственной душой. Такое общение не нуждается ни в профессиональном посреднике, ни в каком-либо внешнем приукрашивании. Таковы грубо очерченные штрихи идеационального искусства, где бы и когда бы оно ни обнаруживалось. Оно всего лишь являет собой деривацию и выражение основной посылки идеациональной культуры.

Чувственное искусство. Его типичные черты совершенно противоположны чертам идеационального искусства, так как основная посылка чувственной культуры противоположна основной посылке идеациональной культуры. Чувственное искусство живет и развивается в эмпирическом мире чувств. Реальный пейзаж, человек, реальные события и приключения, реальный портрет — таковы его темы. Фермеры, рабочие, домашние хозяйки, девушки, стенографистки, учителя и другие типажи — его персонажи. На своей зрелой ступени его любимые «герои» — проститутки, преступники, уличные мальчишки, сумасшедшие, лицемеры, мошенники и другие подобные им (субсоциальные типы). Его цель — доставить тонкое чувственное наслаждение: расслабление, возбуждение усталых нервов, развлечение, увеселение. По этой причине оно должно быть сенсационным, страстным, патетичным, чувственным, постоянно ищущим нечто новое. Оно отмечено возбуждающей наготой и сладострастием. Оно свободно от религии, морали и других ценностей, а его стиль — «искусство ради искусства». Так как оно должно развлекать и веселить, оно широко использует карикатуру, сатиру, комедию, фарс, разоблачение, насмешку и тому подобные средства.

Стиль чувственного искусства натуралистичен, даже подчас несколько иллюзионистичен, свободен от всякого сверхчувственного символизма. Оно воспроизводит явления внешнего мира такими, какими они воспринимаются нашими органами чувств. Это искусство динамично по своей природе: в своей эмоциональности, силе изображаемых страстей и действий, по своей настоящей современности и изменяемости. Ему приходится непрерывно меняться, выстраивая цепочку прихотей и образов, так как в противном случае оно будет скучным, безынтересным и неувлекательным. По этой же причине это искусство внешнего проявления, так сказать, напоказ. Так как оно не символизирует никакой сверхчувственной ценности, оно зиждется на внешней саморепрезентации. Как глупенькая, но при этом шикарная девица, оно добивается успеха, поскольку принаряжено и сохраняет свою внешнюю привлекательность. А чтобы сохранить красоту, ему приходится щедро использовать пышность и внешние обстоятельства, размах, ошеломляющие приемы и другие средства внешнего изыска. Более того, это — искусство профессиональных художников, угождающих пассивной публике. Чем оно более развито, тем более ярким становятся его характеристики.

Идеалистическое искусство. Идеалистическое искусство является посредником между идеациональной и чувственной формами искусства. Его мир частично сверхчувственный, частично чувственный, но только в самых возвышенных и благородных

проявлениях чувственной действительности. Его герои то боги и другие мистические создания, то реальный человек, но только в его благороднейшем проявлении. Оно намеренно слепо ко всему недостойному, вульгарному, уродливому, негативному в реальном мире чувств. Его стиль частично символичен и аллегоричен, частично же реалистичен и натуралистичен. Он спокоен, ясен, невозмутим. Художник всего лишь *primus inter pares* (первый среди равных) общности, членом которой он выступает. Словом, оно представляет собой великолепный синтез идеационального и благороднейших форм чувственного искусства.

Эклектичное искусство есть псевдоискусство, не объединенное каким-либо серьезным образом в единый стиль, представляющее собой исключительно механическую смесь той или иной формы. У него нет ни внешнего, ни внутреннего единства, нет индивидуального или постоянного стиля, и оно не отражает системы унифицированных ценностей. Это искусство восточного базара, мешанины различных стилей, форм, тем, идей. Такое искусство скорее псевдо, чем истинное. <...>

* * *

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

Начиная с конца VI века до нашей эры мы наблюдаем упадок идеационального искусства во всех его проявлениях и генезис идеалистического искусства, которое достигает расцвета в V веке до нашей эры — во времена Фидия, Эсхила, Софокла и Пиндара. Это, вероятно, пример *par excellence* (в высшей степени) идеалистического искусства. Парфенон, как пример этого искусства, наполовину религиозен, наполовину эмпиричен. Из чувственного мира он получил только свои благородные формы и позитивные ценности. Это — идеализированное, типологическое искусство. Его портреты — великолепные типажи, реальные изображения данных индивидов. Оно не искажено ничем низким, вульгарным или унижительным. Оно светлое, спокойное и величественное. Его идеализм выражается в отличном знании

художником анатомии человеческого тела и знании средств воплощения этого знания в идеальной или совершенной форме: в изображенных человеческих персонажах, в их позах, в абстрактной трактовке типа человека... Наконец, это искусство было глубоко религиозным, морализирующим, поучающим, облагораживающим и патриотичным. <...>

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

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

Величайшие примеры средневековой *архитектуры* – соборы, церкви – все они суть строения, посвященные Богу. Их внешний абрис, как-то: крестообразное основание, купол или шпиль – и фактически каждая архитектурная или скульптурная деталь символичны. Это воистину «Библия в камне»! Не менее религиозна и средневековая *скульптура*. Это снова и снова Ветхий и Новый заветы, застывшие в камне, глине или мраморе. Средневековая *живопись* сверхрелигиозна – все то же художественное воспроизводство Ветхого и Нового заветов. Она почти целиком символична и духовна. В ней не предпринята даже попытка создать иллюзию трехмерной реальности в двухмерном измерении. В ней очень мало обнаженного тела, а если оно и есть, то изображение крайне аскетично. *Полностью отсутствуют пейзажи, жанровые темы, реалистичные портреты, сатира, карикатура или комедия*. Средневековая *литература* происходит главным образом из Библии. Это и ее комментарии, и молитвы, и жития святых, и другая религиозная словесность. Доля светской литературы незначительна. Если и используется греко-римская светская литература, то она в такой степени символически видоизменена и переинтерпретирована, что от Гомера, Овидия,

Вергилия, Горация осталась лишь видимость. Лишь в XII веке вновь появляется светская литература в общеизвестном смысле слова. Вся окружающая реальность игнорировалась. Средневековая *драма и театр* представлены религиозными службами, процессиями и мистериями. Средневековая *музыка* представлена Амброзианскими, Грегорианскими и другими песнопениями со своими *Kyrie eleison. Alleluia, Agnus Dei, Gloria, Requiem, Mass* и им подобными религиозными песнями.

Все это искусство внешне просто, аскетично, традиционно и духовно. Для человека чувственной культуры, привыкшего к великолепию отделки, все это может показаться бесцветным и непривлекательным, лишенным технического мастерства, радости и красоты. Тем не менее, когда становится понятно, что идеациональное искусство субъективно, погружено в сверхчувственный мир, то и оно покажется таким же импрессионным, как и любое из известных чувственных искусств. Идеациональное искусство этих веков неземное, великолепно и чрезвычайно последовательно выражающее свою сверхчувственность. Это — искусство человеческой души, наедине общающейся с Богом. Оно не предназначено ни для рынка, ни для прибыли, ни для славы, ни для известности, ни для чувственного наслаждения и ни для каких-либо других ценностей чувственной культуры...

Отсюда — анонимность искусства. Художники составляли гильдии. Всей коммуной строили соборы и церкви. Ведущие мастера не старались закрепить свои имена за своими творениями. За редким исключением, мы не знаем имен создателей даже самых выдающихся соборов, скульптур и других шедевров средневекового искусства. Таковы были наиболее характерные черты средневекового искусства на протяжении VI—XII веков. <...>

В конце XII века дают о себе знать первые признаки заката всех идеациональных изобразительных искусств, кроме музыки, упадок которой произойдет позднее. Изобразительные искусства проходят путь от идеациональной формы к идеалистической в течение всего XIII и начала XIV века. В некотором смысле все это напоминает греческое идеалистическое искусство V века до нашей эры. В обоих случаях искусство опирается на сверхчувственный мир, но все более и более начинает отражать благородные и возвышенные ценности реального мира, безразлично, относятся ли они к человеку и к гражданским институтам или к идеализированной красоте. В своем стиле оно объединяет высочайшее техническое мастерство художника чувственной культуры и чистое, благородное, идеалистическое *Weltanschauung* (мировоззрение). В отношении чувственного мира это искусство высокоизбирательное; оно берет в нем

только положительные ценности, типы, события, игнорируя патологические и негативные явления. Оно приукрашивает даже положительные ценности реального мира, никогда не изображая их такими, какими они действительно выглядят, или, другими словами, такими, какими они открываются нашим органам чувств. Это — искусство идеализированных типов, крайне редко индивидуализирующее личность или событие. Как и в греческом искусстве V века, портретная живопись не стремится к простому воспроизведению черт данного лица, а создает абстрагированное и благородное, весьма отдаленное, если оно вообще и есть, сходство с реальными чертами человека. В жанровой живописи отражаются только великие события. Ее герои — бессмертные и полубожественные существа, героические фигуры в своих деяниях или по своей трагедийности... Музыка еще остается главным образом идеациональной; только спустя около полувека она начинает приобретать благородные формы чувственной красоты идеалистической музыки.

Идеалистический период заканчивается в XV веке. Результатом продолжающегося заката идеациональной формы культуры и восхождения чувственной формы явилось господство чувственной культуры во всех изобразительных искусствах. Это господство все возрастает и с незначительными колебаниями достигает своего апогея и абсолютного предела в XIX веке.

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

По внешнему стилю оно — *реалистично, натуралистично, визуально*. Оно изображает окружающую реальность такой, какой она открывается нашим органам чувств. В музыке оно представляет собой комбинацию звуков, которые или услаждают, или раздражают; достигается же это посредством чисто физических качеств, а не символами или трансцендентальным значением, стоящим за

ними. В этом смысле оно отражает лишь *поверхность явлений окружающей среды* — их внешние формы, вид и звуки, вместо того чтобы проникать в трехмерную глубину живописных предметов и в суть лежащей за поверхностью действительности. Отсюда происходит *иллюзорный* характер этого искусства. <...>

* * *

Достижения нашего чувственного искусства. Давайте совершим краткий экскурс в период его Blutezeit (расцвета) и в период возрастающей слабости его последнего этапа — декаданса. Воистину западное чувственное искусство изобилует выдающимися достижениями.

Чисто с технической стороны оно более совершенно, чем чувственное искусство любого другого века и культуры. Наши мастера искусства остаются непревзойденными во владении техническими средствами. Они могут имитировать примитивное искусство, искусство Фидия или Полигнота, готических соборов и египетских пирамид, Рафаэля и Микеланджело, Гомера и Данте, Палестрина и Баха, греческого и средневекового театра...

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

Другим значительным достоинством нашего искусства является его *бесконечное многообразие* — типичная черта любо-

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

Недуги нашего чувственного искусства. Но рядом с этими великолепными достижениями наше чувственное искусство заключает в себе самом вирусы распада и разложения. Эти патологические вирусы суть врожденные. Пока искусство растет и развивается, они еще неопасны. Но когда оно истранивает большую часть запаса своих истинно творческих сил, они становятся активными и обращают многие добродетели чувственного искусства в его же пороки... Во-первых, функция давать наслаждение и удовольствие приводит чувственное искусство на стадию разрушения оттого, что одна из его базовых социально-культурных ценностей низводится до простого чувственного наслаждения уровня «вино – женщины – песня». Во-вторых, пытаясь изображать действительность такой, какой она открывается нашим органам чувств, искусство постепенно становится все более и более иллюзорным, не отражающим суть чувственного явления, то есть ему суждено стать поверхностным, пустым, несовершенным, обманчивым. В-третьих, в поисках пользующегося большим успехом чувственного и сенсационного материала как необходимого условия стимуляции и возбуждения чувственного наслаждения искусство уклоняется от позитивных явлений в пользу негативных, от обычных типов и событий к патологическим, от свежего воздуха нормальной социально-культурной действительности к социальным отстойникам, и, наконец, оно становится музеем патологий и негативных феноменов чувственной реальности. В-четвертых, его чарующее разнообразие побуждает к поиску еще большего многообразия, что приводит к разрушению гармонии, единства, равновесия и превращает искусство в океан хаоса и непоследовательности. В-пятых, это многообразие вместе со стремлением

дать людям больше наслаждений стимулирует все возрастающее усложнение технических средств, что, в свою очередь, приводит их к логическому завершению, а это — вред, наносимый внутренним ценностям и качеству изобразительных искусств. В-шестых, чувственное искусство, как мы видели, — это искусство, создаваемое для публики профессионалами. Такая специализация сама по себе благо, однако она приводит на последних стадиях развития чувственной формы к отдалению художника от его репрезентативной общности — фактор, от «которого страдают и те и другие, да и сами изобразительные искусства.

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

В период поступательного роста и даже в период зрелости чувственное искусство, пока оно еще касается вечных ценностей, чрезвычайно избирательно в отборе предметов и событий, которые могут быть изображены или воссозданы. Оно сознает, что не все в чувственном мире достойно отображения. Оно все еще выбирает более существенные ценности и явления в качестве своих тем. В этом смысле искусство еще не отделено от религии, этики, гражданских ценностей и науки. Оно помнит свое божественное происхождение и свою великую миссию. На ранних ступенях развития оно хоть и отражает поверхность чувственных явлений, но отбирает в первую очередь те из них, которые важны и аспекты которых приближают к пониманию сути явлений. Чувственное искусство ранних ступеней еще не целиком поверхностно... К несчастью, основные цели чувственного искусства — развлекать, доставлять удовольствие, возбуждать или расслаблять людей, а потому ему не суждено было долго находиться на этой стадии развития. Основные чувственные ценности из-за многократного повторения стали терять свою прелесть и новизну, становились скучными и банальными. Без новизны же искусство теряет свою развлекательную ценность. Чтобы сохранить привлекательность, искусство вынуждено в подобных условиях со все возрастающей скоростью переходить от одного объекта, события, стиля, модели к другим. Действительно, трудно уловить адекватно нечто единое, основное в своих темах, которые становятся всего лишь скользящими тенями, схваченными объективом камеры, при этом наведенной с головокружительной скоростью. Продукты такой камерной съемки становятся неизбежно все более поверхностными, случайными и мгновенными снимками действительности. А отсюда — вся прогрессирующая поверхностность чувственного искусства на поздних ступенях развития периода разрушения.

Правда, к этому тупику можно прийти и по-иному. Для того чтобы успешно «продаваться» на рынке, чувственному искусству приходится *поражать* публику, быть сенсационным. На ранних стадиях его нормальные персонажи, нормальные позитивные события и нормальный, хорошо отлаженный стиль обладают очарованием новизны. Но со временем его темы, повторяясь неоднократно, становятся привычными и банальными. Они теряют свою способность волновать, стимулировать, возбуждать. Поэтому искусство приступает к поиску экзотичного, необычного, сенсационного. Вместе с постоянно меняющимися капризами рынка это приводит на поздних ступенях развития к искусственному отбору тем и персонажей. Вместо типичных и существенных тем оно выбирает такие аномальные и пустые темы, как преступный мир, сумасшедшие, нищие, «пещерные люди» или «шикарные женщины». Эта концентрация на аномальных, искусственных и случайных явлениях делает природную поверхность чувственного искусства еще более очевидной, а отражение объективной реальности более обманчивым, пустым и извращенным. Именно этой ступени достигло в настоящее время наше чувственное искусство. Оно стало подобным лодке без весел, которую швыряет из стороны в сторону переменчивый ветер капризных требований рынка и бесконечные поиски сенсационного. Оно достигло состояния кривых зеркал, которые отражают только тени мимолетных и случайных явлений. Таков второй недуг нашего чувственного искусства — тоже врожденный по своей природе, как и первый.

Описанный выше недуг ведет, в свою очередь, к третьей му: к болезненной концентрации чувственного искусства на патологических типах людей и событиях. <...>

В музыке, литературе, живописи, скульптуре, театре и драме «герои» избираются из прозаических, патологических или негативных типажей. Все это имеет место и по отношению к событиям, которые они изображают. Домохозяйки, фермеры и рабочие, бизнесмены и торговцы, стенографистки, политики, доктора, юристы и министры, детективы, преступники, гангстеры и «прохиндеи», жестокие, вероломные, лжецы, проститутки и любовницы, сексуальные извращенцы, ненормальные, шуты, уличные мальчишки или искатели приключений — таковы «герои» современного искусства во всех его проявлениях. Даже тогда, когда, как исключение, современный роман, биография, историческое произведение выбирают себе благородную или героическую тему (будь то Вашингтон, Байрон или некий святой), то они начинают, в соответствии со своим основным психоаналитическим методом, «развенчивать» своего героя. <...>

В добавление к сказанному все области современного искусства демонстрируют преувеличенную склонность к *сатире* и *карикатуре* — стиль малоизвестный в Средние века. Все и вся — от Бога до Сатаны — высмеивается и унижается. Мы искренне наслаждаемся таким унижением, которое стало главенствующим в торговле множества слабопрестижных журналов и других периодических изданий. Более того, наше искусство сексуально неуравновешенное, извращенное, а подчас и садистское...

Обобщая, можно сказать, что современное искусство — преимущественно музей социальной и культурной патологии. Оно сконцентрировано в полицейских моргах, в убежищах преступников, на половых органах, оно действует главным образом на уровне социального дна. Если мы признаем, что это искусство правдиво изображает человеческое общество, то человек и его культура обязательно потеряют наше уважение, а тем более восхищение. Покамест оно искусство поношения и унижения человека, оно подготавливает почву для своей же собственной гибели как культурной самооценности. <...>

Разрушение вызывается стремлением нашей культуры подменить цели средствами, гениальность автора — техникой. Декадентские периоды, в искусстве ли они, науке, религии или философии, отмечены подменой целей средствами, таланта — специальной тренировкой в мастерстве. Ученые этого периода говорят главным образом о научной технике исследования, хотя сами редко производят что-нибудь выше среднего уровня; критики и художники говорят о технике оркестровки, исполнения, написания, живописи. Техника дополнения становится альфой и омегой искусства. Художники стремятся прежде всего продемонстрировать мастерство владения ею и особенно показать свои собственные художественные изобретения. Отсюда — церебральный характер музыки и живописи, созданных в соответствии с законами одобренного способа. Это и приводит к посредственности исследований. Отсюда — стремление к техническим *tours de force* (проявление силы) как свидетельству высшего мастерства. Отсюда — техническая виртуозность религии и философии. Возрастающая скудость художественных, научных, религиозных и философских достижений — возмездие за обожествление технических средств. Чем больше внимания техническим средствам, тем больше пренебрежения к фундаментальным, базовым, конечным ценностям. Мы, кажется, забываем, что техника — это всего лишь средство, а не цель творческой работы. Мы должны помнить, что гений сам создает свой собственный метод. В руках слабоумного техника может создать только слабоумное. В руках мастера от Бога техника производит шедевр. Таким об-

разом, само сосредоточение на технике, а не на творческих конечных ценностях — признак несостоятельности гения. Техника механистична по своей природе. Ведь многих можно обучить механическим операциям. Но это автоматически не приводит к chefs-d'oeuvre. Воистину наше техническое мастерство обратно пропорционально способности создавать гениальные и долговечные шедевры. <...>

Профессионализм в искусстве приводит к унификации тех, кто создает музыку, шоу, картины, литературу и искусство вообще. Такая унификация совпадает с эпохой разрушения чувственной культуры. Так было в Греции, где в III—II веках до нашей эры возникли различные союзы, подобно Дионисийским ассоциациям и союзам странствующих музыкантов. То же происходит и на современном Западе, где развиваются схожие союзы, стремящиеся контролировать скорее высокие заработки и творческую деятельность каждого отдельного художника. Вместо того чтобы заниматься священной деятельностью, бескорыстной службой Богу и последователям, эти организации были чисто политическими и экономическими по своей природе: их цель — улучшение экономических условий профессиональных деятелей искусств, в особенности средних слоев и званий. Экономико-политические цели все более и более вытесняли на задний план цели эстетические. Союзы становятся чем-то вроде политической фракции, возглавляемой лидерами, неизвестными в художественном мире и совершенно неспособными понять культурную и эстетическую миссию искусства. В конечном итоге это приводит к искусственному контролю над художниками и их творческой деятельностью со стороны невежественных политиканов, к недооценке художественных ценностей как таковых, к подавлению всего того, что противоречит пристрастиям боссов. Таким образом, вместо того чтобы благоприятствовать развитию искусств, эти ассоциации душат их. ...И в наше время мы наблюдаем, как невежественные политиканы художественных союзов подавляют деятельность большинства выдающихся художников, музыкантов, скульпторов и поощряют посредственные и низкопробные ценности и «творения» псевдохудожников, подчиненных им.

Протест против чувственного искусства. Эти последствия спонтанно генерированы чувственным искусством в процессе его развития. Все это также определенные симптомы его возрастающей дезинтеграции. В настоящее время эти симптомы настолько определены, что они составляют подлинное *temento mori* (помни о смерти), предвещающее гибель современного чувственного искусства. Так оно становится все более и более бессвязным, подражательным, количественным и стерильным;

неудивительно, что его упадничество рождает усиливающийся дух протеста. Такой протест разразился в конце XIX века, после заката школы импрессионистов в живописи, скульптуре и других областях изящных искусств. <...>

После короткого периода расцвета импрессионизм стал подвергаться нападкам враждебной критики. На его место пришли кубисты, футуристы, пуантилисты, дадаисты, конструктивисты и прочие «исты» не только в живописи и скульптуре, но и в других областях изобразительных искусств. Будь то в живописи и скульптуре, в архитектуре, музыке, в литературе или драме, модернисты открыто выступали против упаднического чувственного искусства. Они отказывались воспроизводить только видимую поверхность предметов так, как это делает чувственное искусство. Они протестуют против импрессионистической фотографичности, стремясь скорее выразить суть явления, внутренний мир или характер человека, основополагающие черты неодушевленного предмета и тому подобное. То, что они стремятся воспроизвести, — это реальность, трехмерная материальность, что находится за видимой оболочкой. Отсюда идут их кубические поверхности и другие технические ухищрения, столь непривычные ощущения человека. Повторюсь, они восстают против искусства, низведенного до уровня инструмента наслаждения и развлечения. Поэтому их музыка так противоречит привычному слуху. И их литература так неприятна и неудобоварима читателю, привыкшему к чувственной литературе. Поэтому эксцентрична и непонятна их скульптура. Короче говоря, модернизм расходится со всеми основополагающими характеристиками разрушающегося чувственного искусства. Протест этот фундаментальный и относительно успешный. Модернизму отпущена судьбой сравнительно долгая жизнь. Его можно видеть в любом музее, можно услышать почти на любом концерте; он прочно вошел в «плоть» и архитектуры, и литературы, и драматургии. Большинство ведущих композиторов — Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, Онеггер, Шенберг, Берг и Шостакович — модернисты... Схожая ситуация наблюдается и в других областях изобразительного искусства. Столь успешная революция сама по себе — достаточное свидетельство дезинтеграции чувственного искусства. Вместе с другими симптомами она подтверждает глубокую серьезность нашего кризиса.

Означает ли это, что модернизм есть новая, органичная форма искусства Запада, которой суждено господствовать следующие десятилетия и столетия? Такой диагноз вряд ли правомерен. Более точным было бы следующее заключение: современное искусство — это один из переходов от дезинтегрирующего чувст-

венного искусства к идеациональной или идеалистической форме... В нем еще не определились какие-либо ясные цели, тогда как его негативная программа очевидна, как, впрочем, ясной бывает негативная программа любой революции до того, как появляется положительная программа. Если стиль модернистского искусства совершенно отстранен от стиля чувственного искусства, то его содержание по-прежнему остается полностью чувственным. Модернизм пытается отобразить что-либо сверхчувственное или идеалистическое. Мир, с которым он имеет дело, в основе своей материалистичен. Модернистское искусство стремится изобразить не Бога, а материю во всей ее трехмерной реальности. Его протест не во имя Бога или какой-либо другой сверхчувственной ценности, а во имя материального мира, против призрачной поверхностной материалистичности чувственного искусства. В этом отношении современное искусство чрезмерно научно. Оно в некоторой степени схоже с коммунизмом или фашизмом в политике. Коммунизм и фашизм в высшей степени материалистичны. Они превозносят экономические факторы или факторы типа «раса и кровь» до уровня Божественного. В этом смысле они наследники банкиров, стяжателей, финансовых и промышленных магнатов, только еще более практичные, чем все они, вместе взятые. С другой стороны, они протестуют также и против чувственной капиталистической системы не только потому, что она материалистична и практична, но и потому, что она недостаточно реалистична, вверяя роскошь, комфорт, богатство и власть меньшинству, вместо того, чтобы даровать все это многим.

Коммунисты и фашисты в политике — аналоги модернистов в изобразительном искусстве. Обе группы протестуют против господствующей чувственной политико-экономической или художественной системы, но обе они, по существу, чувственные. Соответственно ни одна из групп не составит будущую политико-экономическую или художественную систему. Они главным образом разрушители, а не творцы. Они процветают только в условиях, специфических для переходного периода. Наделенное разрушительной силой модернистское искусство слишком хаотично и извращено, чтобы быть опорой постоянной художественной культуры. Но, как вестник протеста против чувственной преобладающей формы, это движение очень важно исторически. Нравится ли нам это или нет, но чувственное искусство уже выполнило свою миссию. После заката идеациональной культуры Средних веков оно вдохнуло новую жизнь в искусство Запада, производило в течение четырех столетий значительные ценности и развивало уникальные художественные стандарты; и, наконец, исчерпав свои творческие возможности, вместе со всей системой

чувственной культуры начало проявлять признаки возрастающей усталости, стерильности, извращенности и упадка. Разложение идет сейчас в полную силу. Ничто не может остановить его. На смену ему непременно придет искусство другого типа – идеациональное или идеалистическое, которые сами в свое время уступили место чувственному искусству шесть-семь столетий назад. Мы должны быть благодарны ему за громадное обогащение сокровищницы человеческой культуры, но не должны воскрешать то, что уже мертво.

*В кн: Сорокин П.А.
Человек. Цивилизация. Общество.
М., 1992.*

Зифф П.

Зифф Поль – американский эстетик и философ искусства. Он искал ответы на такие основополагающие вопросы, как: возможна ли объективная и однозначная интерпретация произведения искусства? Одинаково ли обоснованы различные интерпретации произведения искусства, или же некоторые из них могут быть дисквалифицированы? Можно ли определить искусство (произведение искусства)? Должна ли теория искусства включать определение самого понятия искусства? Можно ли выделить необходимые и достаточные отличительные признаки искусства?

В этом контексте актуально звучала проблема оригинала и подражания ему (копии и фальсификации). Совершенная подделка может иметь не меньшую эстетическую ценность, чем оригинал, поскольку ее свойства и качества воздействуют на восприятие аналогичным образом. Так почему же оригинал мы ценим выше? – задается вопросом философ и пытается дать на него ответ.

II.25

Задача определения произведения искусства

Некоторое понимание природы споров, ведущихся во время... переворотов в искусстве по поводу того, является ли что-то или нет произведением искусства, существенно для уяснения того, что эстетик делает, предлагая какое-то одно, единственное определение произведения искусства.

Когда неизобразительные и абстрактные полотна впервые привлекли внимание в первой половине этого века, многие сокрушались, что это не произведения искусства. Так, один критик писал: «Фарс закончится, когда люди посмотрят на постимпрессионистские полотна, как посмотрел мистер Сарджент на те, что выставлены в Лондоне, – абсолютно скептически, вне какой-либо претензии с их стороны быть произведениями искусства». Другие критики настаивали с равным неистовством, что большинство постимпрессионистских полотен – это произведения искусства. Если взглянуть беспристрастным взглядом на эти споры между традиционными и современными критиками, достаточно ясно одно. Во многих случаях спорящие стороны использовали словосочетание «произведение искусства» более или менее по-разному. Действи-

тельно, современные критики, защитники новых произведений, вводят в некоторой степени новое употребление этого понятия. Чтобы убедиться, что это так, необходимо обратиться к типичному обвинению традиционных критиков, высказываемому в адрес современного искусства.

В обозрении первой выставки современного искусства в Америке Кеннон Кокс заявил, что «истинное значение движения кубистов — не что иное, как тотальное разрушение искусства живописи, искусства, словарная дефиниция которого такова: «Искусство, изображающее посредством фигур и красок, наложенных на поверхность, объекты, представленные глазу или воображению... Сейчас тотальное разрушение живописи как изобразительного искусства — такая вещь, которую любитель живописи вряд ли мог бы наблюдать спокойно, однако можно признать, что это могло произойти, но все еще искусство остается тем, что должно иметь свою ценность. Турецкий ковер или черепица из Альгамбры далеки от изобразительной цели, но им присуща красота и некое осмысленное использование. Важный вопрос — что предлагается, чтобы заменить искусство живописи, которое мир лелеял с тех пор, как люди окончательно отделили себя от зверей. Ликвидировав изображение природы и все формы признанного и традиционно декорирования, что «модернисты» дают взамен?»

Часто ошибочно говорят, что традиционные критики считали изображение необходимой чертой искусства. Это не так. В действительности такие критики утверждали, что это была значимая характеристика, а некоторые настаивали, что она необходима, что без изображения не могло бы быть произведения искусства. Справедливо, что традиционные критики чрезмерно перегружали эту характеристику таким образом, что она приобретала повышенное значение при определении произведения искусства. Возражая этому взгляду, некоторые из современных критиков, очевидно, прибегают к крайнему предположению, что изображение совсем не значимо для искусства... Изменение в понятии произведения искусства, вызванное его современным развитием, в связи с вопросом об изображении было первоначально изменением акцента и только затем изменением в отношении необходимых условий. Дело в том, что изображение имело первостепенную значимость благодаря факту, что «точное» изображение играло роль необходимого условия в определении того, что было хорошим произведением живописи, а что нет. Это ведет нас к другому пункту различия между традиционной и современной критикой.

Я склонен предположить, что традиционные и современные критики приняли бы характеристику, приведенную в

нашем определении, что произведение должно быть хорошим произведением, как значимую для произведения искусства... Однако совершенно очевидно, что то, что традиционная критика имела в виду, говоря о хорошей картине или о хорошем рисунке, было чем-то отличным от того, что подразумевает современная критика. Например, Ройал Кортиссоз в обзоре первой выставки современного искусства в Америке сурово раскритиковал картину Ван Гога: «Законы перспективы искажены. Пейзажи и другие естественные формы скособочены. Так, простой объект, кувшин с цветами, нарисован неуклюже, незрело, даже по-детски. С точки зрения пророка постимпрессионизма, все это можно отнести к изобретательной, гениальной победе нового художественного языка. Мне кажется, это объяснимо, скорее, неспособностью, слитой с самомнением».

Несколько позднее, в обзоре, рассуждая о картине Матисса, Кортиссоз утверждал, что, «каков бы ни был талант, все заполнено искажениями неоформленных фигур. Фактически, истинный гений исчезает в этих работах. Дега, ученик Энгра, в течение всей своей жизни использует магию рисунка, свойственную своему духовному отцу, хотя стиль и дух его произведения совершенно индивидуальны».

Совершенно ясно, почему понятие Кортиссоза о хорошем рисунке, хорошей картине сегодня было отвергнуто. Поскольку он, вместе с большинством традиционных критиков, по-видимому, считает, что необходимые условия (хотя, конечно, недостаточные условия, как это иногда наивно предполагается) для рисунка, который считается хорошим, — это «истинная» перспектива, «реалистическая» форма и так далее. Сегодня немногие, если вообще хоть кто-то из критиков, подписались бы под этим взглядом.

Возможно, яснейшее указание на факт, что современные критики использовали слова «произведение искусства» более или менее по-новому, должно быть найдено в часто повторяемом обвинении, что современные произведения порывают с традицией. Утверждение традиционных критиков, что произошел такой разрыв, может быть понято как утверждение о недостаточности степени сходства между новыми и принятыми в традиции произведениями для безапелляционного заявления о новых работах как о произведениях искусства. Различия остались потрясающими, разрыв считался слишком громадным, чтобы его ликвидировать. Современные критики, конечно, отрицали, что был такой разрыв, по крайней мере не с традицией, как она виделась ими; скорее, они настаивали, что понимание традиции было расширено и развито. Они отрекались от обвинения в полном разрыве, воскрешая и указывая на произведения таких ху-

дожников, как Эль Греко, чтобы оправдать современное использование искажения, так же как несколько позднее сюрреалисты должны были воскресить произведения Акримбольдо и Босха в попытке сделать собственные фантазии более приемлемыми для публики. Именно по этой причине (в ряду других) произведения Матисса часто сравнивались с египетскими портретами, японскими гравюрами и так далее, тогда как сходства между произведениями Пикассо обосновывались исчерпывающе в сравнении с практически всем в традиции. На самом ли деле современное искусство порвало с традицией — вопрос вне наших интересов. Но факт, что традиция, по крайней мере, расширена, нельзя отрицать, и он здесь уместен. Так как это просто иной способ сказать то, что был некий сдвиг в понятии «произведение искусства». Я не утверждаю тем самым, что современные критики ввели несколько новое использование словосочетания «произведение искусства». Чтобы показать, что был такой случай, необходимо было бы представить значительно больше свидетельств, чем я дал. Но всё в спорах между традиционными и современными критиками, конечно, предполагает, что современные критики фактически использовали словосочетание «произведение искусства» несколько по-новому. И если вероятность этого допускается, этого достаточно для целей нашей дискуссии.

Поскольку понятно, что современные критики, вероятно, использовали понятие «произведение искусства» несколько по-новому, то появляется соблазн (или склонность к нему) утверждать, что споры между традиционными и современными критиками были только словесными. Поскольку можно вроде бы сказать, что при использовании этого словосочетания современными критиками, новые произведения фактически становились произведениями искусства, в то время как в результате применения его традиционными критиками новые работы таковыми не были. Но это соблазн, которому мы, несомненно, должны сопротивляться. И даже хотя высказанное выше утверждение может быть верным, было бы абсурдно думать, что поэтому споры были только словесными. Споры частично возникали в результате исключающих решений о способе использования термина «произведение искусства», но такие решения не были произвольными и не надо их непременно считать таковыми. Решения могут не быть истинными или ложными, но они могут быть обоснованными или необоснованными, мудрыми или глупыми. В сущности, традиционные критики утверждали, что их решение использовать словосочетание «произведение искусства» традиционным способом обоснованно, и, следовательно, это использование — самое разумное; современные критики заявили в точности то же самое в

адрес их собственного, несколько радикального использования понятия. <...>

Вопрос о том, что представляется «обоснованным использованием» или что таковым не является, зависит от особого контекста, в котором поднимается вопрос, от вида привлеченных аргументов и так далее. Например, если вы хотите, чтоб вас поняли, вам вполне можно посоветовать использовать ваши слова каким-нибудь обычным и знакомым образом. <...>

Спрашивать, каковы следствия из того, что что-то считается произведением искусства, — значит задавать двусмысленный вопрос, на который не может быть дано однозначного ответа. Мы должны, в первую очередь, знать, в каком контексте мы собираемся использовать словосочетание «произведение искусства»... В контексте споров критиков существует в действительности многозначимых следствий, порожденных фактом, что определенный тип произведения считается произведением искусства. Поскольку споры между критиками — не их личные дела, они происходят в социальном контексте, и они значимы только тогда, когда не выходят за рамки этого контекста.

Я полагаю, не входит в сферу значения или использования словосочетания «произведение искусства» факт, что если определенный тип произведения считается произведением искусства, то работы этого вида, возможно, попадут в общественный музей. Тем не менее общество фактически будет тратить деньги на такие работы. Публике посоветуют посмотреть и изучить такие произведения. О них будут написаны книги, которые будут прочитаны, и так далее. Таковы в действительности некоторые из наличных характерных социальных следствий чего-либо, рассматриваемого как произведение искусства в западном обществе. Социальные следствия и выводы из рассмотрения чего-либо как произведения искусства иногда варьировались, и, без сомнения, изменение их будет продолжаться. Поскольку они просто представляют собою аспект особой роли искусства, которую оно играет в определенном обществе, и поскольку характер общества меняется, роль искусства в нем может также изменяться вместе с характерными социальными следствиями чего-либо, рассматриваемого как произведение искусства в данном обществе. Сейчас, хотя традиционные и современные критики почти безусловно не согласны относительно особых характеристик произведения искусства, они сходятся и в своих желаниях, и в своих ожиданиях в отношении характерных социальных следствий и выводов из рассмотрения чего-то как произведения искусства. Это согласие придает содержательность спорам об использовании термина «произведение искусства». Действительно, традиционные критики явно и с громадным рве-

нием утверждали, что работы постимпрессионистов не предназначены для показа в музеях, что общество не должно тратить на них деньги, что общество, повергнутое в заблуждение, зря тратит время, разглядывая их и читая о них книги, и так далее. Все это определено и настойчиво отрицалось современными критиками... Сейчас, чтобы определить, должно ли определенного характера произведение искусства выставляться в музее, закупаться общественными фондами или нет, необходимо рассмотреть, каким целям оно должно служить, когда оно уже закуплено, когда на него затрачены деньги общества. И надо сказать, что для того, чтобы определить, какое использование словосочетания «произведение искусства» обоснованно, а какое — нет, необходимо рассмотреть не только характерные социальные следствия и выводы из рассмотрения чего-то как произведения искусства, но также цели, выполняемые посредством этих следствий, т. е. различные функции произведений искусства в обществе. Роль, которую функции произведения искусства играют в определении того, обоснованно ли особое употребление понятия «произведение искусства» или нет, можно прояснить следующим примером.

Рассмотрим другую характеристику, ...а именно, что произведение создано некоей личностью намеренно и осознанно с очевидным мастерством и тщательностью. Традиционен взгляд, что это — необходимая характеристика произведения искусства. Например, в книге «Искусство как опыт» Дж. Дьюи пишет: «Предположим, для иллюстрации, что искусно сделанный объект, чьи строение и пропорции доставляют огромное удовольствие воспринимающему, считался продуктом каких-то дикарей. Потом было найдено свидетельство, которое доказывает, что этот объект — случайный естественный продукт. Внешне сегодня он такой же, каким был ранее. Однако он сразу же перестает быть произведением искусства и становится природной «диковинкой». Сейчас он хранится в музее естественной истории, а не в музее искусства». <...>

Что принимается в музей, а что — нет, в этом случае имеет только вторичное значение. Изъятие естественного объекта из музея искусства представляет первостепенный интерес, когда рассматривается как симптом особой ориентации на работы, действительно выставленные в музее. Если придерживаться взгляда, сходного с точкой зрения Дьюи, возникает тенденция трактовать произведение искусства, в первую очередь, как «проявление» художественной деятельности, осуществленной личностью, которая продуцировала объект. Затем рождается искушение рассматривать произведение искусства через «переживания», «чувства» художника и пр. Далее возникает соблазн сказать, что этот «разоблачающий» аспект работы существует по отношению к ее функциям

как произведения искусства. Значимость «переживаний» художника для высокой оценки его работы — крайне сложная проблема, которую я даже не буду рассматривать здесь. Но я упоминаю эти пункты для того, чтобы подчеркнуть, что подобные соображения значимы в попытке определить, является ли необходимым условием для произведения искусства тот факт, что объект был создан личностью. Заявлять, что традиционное использование понятия «произведение искусства» у Дьюи необоснованно, — в сущности, было бы просто утверждением того, что если объект артефакт, то этого недостаточно, чтобы показать, что поэтому он не способен удовлетворительно исполнять различные функции произведения искусства. Но поскольку такое заявление было бы сделано на основании особого взгляда на эти функции, использование фразы у Дьюи следовало бы должным образом рассмотреть в связи с его собственным взглядом по поводу того, каковы эти функции или какими они должны быть.

Нет сомнения, явные разногласия между традиционными и современными критиками происходят из более или менее расходящихся представлений о том, каковы функции произведения искусства или какими они должны быть в нашем обществе. В работе о первой выставке работ художников-постимпрессионистов в Англии Роджер Фрай отметил, что новое движение в искусстве «подразумевает пересмотр привычной задачи и цели, так же как и методов живописного и пластического искусства». Он охарактеризовал цель нового искусства, сказав, что оно было посвящено «непосредственному выражению чувства» и созданию «образов, которые ясностью их логической структуры и сплоченностью их фактуры призывают к нашему незаинтересованному и созерцательному воображению с такой же живостью, как вещи действительной жизни призывают к практическим действиям».

То, о чем говорит здесь Фрай, конечно, достаточно туманно, но он затронул чрезвычайно трудную тему. В данном случае он полностью прав, полагая, что современные произведения служат каким-то иным целям, чем признанные произведения — их предшественники, как бы ни было трудно сказать точно, в чем состоит различие. Чтобы рассмотреть лишь один аспект этого чрезвычайно сложного вопроса о том, в чем заключается традиционный взгляд на функционирование произведения искусства, необходимо составить представление об объекте Красоты, который бы вдохновлял, приносил бы пользу и восхищал бы зрителя. Вероятно, сейчас «красота» не тот термин, который приложим ко множеству современных работ, подобных, например, «Гернике» Пикассо. «Герника», без сомнения, — значительное, мощное, великолепное по замыслу и исполнению произведение, но это не предмет «красоты».

Истинно, что существует много картин в европейской традиции, к которым в равной мере нежелательно прилагать термин «расота», например «Распятие Христа» Грюневальда в Изенгеймском алтаре, но истинно также и то, что очевидная религиозная задача алтаря — нечто более или менее чуждое современному искусству. О том, что современные произведения фактически служат каким-то иным целям в отличие от принятых произведений — их предшественников, возможно, лучше свидетельствуют технические инновации, вводимые и используемые современными художниками. Степень этих инноваций не должна недооцениваться.

Верно, что современное использование деформации имеет аналогию в работах Эль Греко и других авторов, но также верно, что работы Эль Греко практически были неизвестны до двадцатого века. И конечно, даже его манера кажется натуралистической по контрасту с работой вроде «Авиньонских девиц» Пикассо. Чтобы ощутить значение современных нововведений в использовании цвета, просто необходимо видеть работу Миро, висящую в галерее бок о бок с работами, выполненными до 1850 г. Вновь можно подметить, что, например, Пуссен использовал насыщенные тона, и работы Джотто должны были быть совершенно блестящими для своего времени, но невозможно не учитывать факт, что многие современные художники, такие, как Миро и Матисс, используют очень однообразные цвета целиком по-новому, способом, просто несовместимым и полностью чуждым пространственному характеру живописи Пуссена. Эти и многие другие нововведения в технике возмущают, что современная живопись служит каким-то иным целям и стремлениям, чем произведения — их предшественники. Широкое заимствование новых методов в искусстве всегда соотносилось с более или менее радикальными вариациями в целях и задачах искусства. <...>

Проистекает ли неодобрение традиционными критиками целей и задач новых работ из неудачи понять полностью, каковы эти цели и задачи, или оно основано на полном понимании — это вопрос чисто исторический, который нас здесь не интересует. Факт неодобрения — за пределами проблемы, ибо традиционалисты провозгласили это неприятие в определенных терминах. Например, в заключении своего обзора первой выставки современного искусства в Америке Кокс заклинал читателей запомнить, что «именно для вас создается искусство, и сами судите честно, полезно ли то, что называет себя искусством, для вас или для мира. Вы можете ошибаться, но, в главном, ваши инстинкты верны, и, кроме того, вы и есть последний судья. Если ваш желудок бунтует против этого хлама, то потому, что это не годится человеку в пищу».

Сегодня большинство эстетиков, думается, сказали бы, что современные критики правы в утверждении, что картины постимпрессионистов были произведениями искусства. В самом деле, только некоторые люди осмеливаются сегодня сомневаться в статусе модернизма как искусства, а на тех, кто так поступает, наклеиваются ярлыки «филистеров» и «реакционеров». Но если мы говорим, что современные критики правы — и я не осмеливаюсь подвергать это сомнению, — если мы говорим, что их решение использовать понятие «произведение искусства» по-новому было мудрым и самым обоснованным, то мы не должны опрометчиво полагать, что использование этого понятия традиционными критиками должно считаться необоснованным, когда оно проверяется на основе собственного видения традиционными критиками того, каковы функции, цели и задачи произведения искусства и какими они должны быть. Наоборот, наиболее вероятно, что при таком рассмотрении их использование понятия могло бы подтвердить его полную обоснованность. Таким образом, возражение такому использованию понятия, что наиболее вероятно, должно было бы быть высказано и, без сомнения, могло было бы быть высказано в терминах предшествующего возражения по поводу их видения, каковы функции произведения искусства или какими они должны быть... Принимая решение современных критиков использовать понятие «произведение искусства» по-новому, мы, в сущности, принимаем отчасти их взгляд на то, каковы современные функции, цели и задачи произведения искусства или какими они должны быть в нашем обществе.

И тогда, что делает эстетик, когда он предлагает какое-то одно и только единственное определение произведения искусства? Должно быть ясно, что он не описывает действительного использования понятия «произведение искусства». Как я попытался указать выше, это словосочетание используется и использовалось в разных смыслах. Ни одна дефиниция не может отразить это разнообразное и изменяющееся использование. Взамен эстетик описывает одно, возможно новое, использование словосочетания «произведение искусства», которое он (тайно или явно) объявляет наиболее обоснованным в свете характерных социальных следствий и выводов из рассмотрения чего-то как произведения искусства и на основе того, каковы функции, цели и задачи произведения искусства или какими они должны быть в нашем обществе. Каковы эти цели и задачи или какими они должны быть — вопрос, решаемый «здесь и теперь». Поскольку меняется характер общества и развиваются новые методы деятельности, эти цели и задачи тоже изменяются. С развитием новых средств появятся новые цели, которым надо служить, и, с появлением новых целей, новые

средства должны быть развиты, чтобы достичь их. Искусство не повторяет себя, не стоит на месте; это невозможно, если оно желает оставаться искусством. Попытка дать определение и обоснование определения произведения искусства, как утверждал Коллингвуд, — не «попытка исследовать и толковать вечные истины, касающиеся природы вечного объекта, называемого Искусством», скорее, это попытка дать «решение некоторых проблем, рождающихся в ситуации, в которой художники находят себя здесь и теперь». От эстетика не ожидают и, конечно, не должны ожидать, что он явится провидцем, предвидящим будущее искусства. Он не оракул, хотя может говорить подобным образом. Поскольку рождаются новые и разнообразные виды искусства, меняется характер общества — и изменяется роль искусства в обществе, как это часто случалось в истории, может быть, и, наиболее вероятно, появится необходимость пересмотреть и наше определение произведения искусства.

*В кн.: Зифф П.
Американская философия искусства.
Екатеринбург, 1997.*

Моль А.

Моль Абраам Антуан (1920–1992) – французский ученый, специализировавшийся в области эстетики, социологии, психологии, лингвистики, теории информации. Наиболее известны его работы, в которых он пытался применить естественнонаучные методы к исследованиям гуманитарной сферы, в частности взаимоотношений теории информации и эстетики, а также культурологических аспектов массовой коммуникации.

Моль подразделяет культуру на две части: культуру индивидуальную и культуру социальную. Индивидуальная культура – это «экран знаний», сформированный в сознании человека. На этот экран проецируются получаемые из внешнего мира новые стимулы-сообщения. На личностном уровне эти «экраны» различны по обширности (эрудиция), по глубине, «плотности» и оригинальности. Но так или иначе они обусловлены общим состоянием «коллективной культуры», которую Моль называет «социокультурной таблицей».

Анализируя современную ему западную культуру, Моль приходит к выводу, что под влиянием средств массовой коммуникации происходит превращение традиционной гуманитарной культуры в культуру «мозаичную», которая составлена из множества соприкасающихся, но не образующих целое фрагментов, – в ней нет «точек отсчета», мало подлинно общих понятий, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т. п.). Поэтому в мозаичной культуре знания формируются в основном не системой образования, а средствами массовой коммуникации.

Циклы распространения культуры

Если сегодня *ситуационный язык*, который начинает нашумевшими структурированными элементами ситуаций, воплощают кино и телевидение, то мы знаем, что кино- и телеситуации ведут свое происхождение от театральных ситуаций и что культурный механизм театра сообщает им ряд важных моментов.

Каналы, присущие театральной постановке, всегда определяются важной технической стороной: зрительным залом, этой точкой концентрации социокультурного поля, где произведение вступает в контакт с публикой. Значение этого момента очень часто недооценивалось в литературе, так как не было ясного представления о той сложной роли, которую он играет. В «социокультурной таблице» театр – один из основных агентов распространения

таких дисциплин, как философия, этика, социология, психология и т. д. <...>

Этимологически слово «театр» происходит от слова, означавшего «созерцать», так что театр обусловлен «*наличием публики*». Этот широкий смысл включал в себя и политического оратора, взгромоздившегося на бочку, и дебаты в парламенте, и религиозные церемонии, что в конечном счете не является произвольным расширением значения термина, поскольку имеются в виду два важных социальных аспекта представления:

1. Не существует театра из одного человека.
2. Театр подразумевает обмен сообщениями между *актерами* и *зрителями*, между группой *действующей* и группой *воспринимающей*.

Следовательно, здесь тесно связаны социологический, психологический, технический, архитектурный аспекты, в результате чего возникает диалектическая связь между местом действия и самим действием. <...>

Появление кино, и особенно цветного кино и звуковой дорожки, способной записать большую полосу уровней звука от фортиссимо до пианиссимо, должно, видимо, возвещать окончательный закат театра, так как зрительная часть, составлявшая одну из прелестей спектакля, может быть представлена в кино гораздо лучше (принимая во внимание весь набор технических средств, трюков, наплывов, меняющихся планов, смены декораций, панорамных съемок и т. д.). Ничего подобного не в состоянии дать даже самый технически оснащенный театр... К тому же финансовый успех гораздо лучше обеспечивается присутствием многомиллионной публики в кинозале, где демонстрируется фильм — экранизация классической оперы, чем несколькими десятками ее театральных представлений в год.

Создается впечатление, что в этом трудном искусстве нет больше достаточной творческой энергии: репертуары ограничиваются довольно малым числом уже устаревших оперных шедевров — шедевров, которые пытаются вернуть к жизни различными сценическими средствами (подобно тому, как это делается во время музыкальных фестивалей, на которых ставятся, как бы с извращениями, лучшие творения Моцарта на либретто, написанные к тому же по-итальянски; однако это никого не смущает, даже тех, кто не знает итальянского языка).

Таким образом, от лирического театра остается, с одной стороны, фантазмагория декораций и музыки — сторона, которая переходит в кино, а с другой — собственно музыкальная часть (в случае если она достаточно ценна), которую оркестр или радио совершенно отделяет от самого спектакля, давая ей самостоятель-

ную жизнь... Таким образом, мы являемся свидетелями самого настоящего распада лирического театра, и залы, которые были построены для него, будут, пожалуй, пустовать, пока им не найдут иного применения.

Огромная машина декораций, актеров, статистов, оркестра и т. д., которыми свободно управляли Вагнер или Верди и для которых Моцарт сочинил несколько своих лучших произведений, автоматически требовала от зрительного зала ряда качеств. Этими качествами в полной мере обладали (поскольку они были специально предназначены для этого) итальянские театральные здания с очень широкой сценой и залами подковообразной формы, вмещавшими от 800 до 2000 зрителей.

Началу XX века присущ такой типичный, достаточно совершенный зрительный зал, и именно это следует учитывать, думая о будущем. Если театр представляет собой выражение социальной жизни, то духовный рост и развитие культуры должны неизбежно вызвать в обществе потребность в каком-то обновлении театра, и поэтому существует опасность конфликта из-за того, что такое громоздкое и слишком связанное с застывшей формой спектакля театральное оснащение окажется непригодным для новых форм.

Естественно, для того чтобы эта тенденция проявилась вполне отчетливо, необходимо некоторое время; поэтому вплоть до 1930 года строили довольно большое число залов, которые старались как можно лучше приспособить к требованиям уже мертвого зрелища. Однако общее экономическое положение «эмоционально-лирического» театра оказалось в этом отношении показательным: хорошо известно, что со времен Первой мировой войны «лирические» театры переживают период заката. Несмотря на усилия — порой значительные, — направленные на то, чтобы оживить интерес зрителя к опере или к комической опере, он испытывает охлаждение к этому жанру, что находит свое отражение в сокращении репертуара театров, снижении культурного уровня зрителей, сокращении финансовых ресурсов и в конечном счете — числа действующих театров, поскольку их администраторы предпочитают постановку рентабельных спектаклей, соответствующих вкусам публики (мы не говорим здесь о нескольких крупных театрах, получающих субсидии). Меняется и психология зрителя: ведь раньше человек, присутствуя на итальянской опере в своей ложе, откуда было плохо видно и слышно, но где он на виду у публики совершал акт социального поведения, хорошо описанный в литературе начала девятисотых годов.

Современный театр, родившийся в результате усилий отдельных новаторов между 1914 и 1935 годами, берет свое начало

в Европе, он появился в нескольких очень маленьких залах очень больших городов. По мнению самих зачинателей этого театра, они создали то, что мы назвали *мик로그руппой*, то есть группу участников системы «актеры — зрители», участников, потенциально связанных общими культурными рамками.

Следовательно, в принципе речь идет о «малом театре» в «геометрическом» смысле, — театре, в который зрители приходят, чтобы участвовать в культурном акте. Этот театр, постепенно вошедший в культурную жизнь общества, обосновался в столицах и крупных городах, составляя противовес «эмоционально-лирическому» театру, о котором мы говорили выше. «Малый театр» создал свои правила. Он требует от зрителя весьма ощутимого интеллектуального и культурного усилия, усилия воображения из-за постепенного отказа от декораций. Он обеспечивает свою финансовую устойчивость за счет относительно высоких цен, будучи уверенным, что определенная часть публики будет в состоянии их заплатить. Этот театр — *интимный*. Зритель устремляется к общности с актером и проецирует себя на одного из героев, являющегося частью его «Я». Зритель, таким образом, должен полностью «войти» в действие.

Пожалуй, именно термин «интимный театр» выражает один из главных аспектов современной театральной эволюции. Если это не обязательно «карманный», то по крайней мере — *малый* театр: спектакль ничего не теряет с точки зрения качества, как бы мал ни был зал, лишь бы он был заполнен. Ведь именно в таких театральных залах Парижа, Нью-Йорка, Мюнхена, Лондона осуществляется в значительной части деятельность театра, который живет без репертуара, на случайных пьесах. Их ставят, они проваливаются. И так продолжается до тех пор, пока не найдется одной хорошей пьесы, которая воздаст сторицей за все затраченные усилия. Здесь есть одновременно элемент неуверенности, случайности и новизны, которые всегда знаменовали художественный расцвет в любой области. <...>

Совокупность всех этих соображений выделяет основные факторы, играющие свою роль в социокультурном плане в канале театра. На стадии процесса творчества наряду с другими действуют следующие моменты:

1. Традиция, то есть выражение непрерывности. Театральная пьеса длится всего лишь несколько часов и поэтому по необходимости предлагает некоторый анаморфоз реального времени.
2. Социальная среда, с которой связан человек.
3. События, которые вдохновляют автора или обуславливают его творчество.

4. Философская позиция, сформировавшаяся в прошлый период жизни автора и постановщика.

5. На этапе реализации произведения существенной становится финансовая сторона, которая часто *связывает* это произведение с некоторым числом других (поскольку речь идет, как правило, о вложении полученных средств в какое-нибудь иное театральное предприятие).

6. Наконец, играет определенную роль и цена театральных билетов. Она является средством «нормализации» отношений между театром и потенциальным зрителем. <...>

Конечно, на автора оказывают влияние его зрители. Идеи, которые он создает, являются выражением его эпохи и его среды. Однако идеи, изложенные в предыдущем произведении, и реакция на них публики отнюдь не определяют будущую пьесу автора хотя бы потому, что публика — это, как правило, очень хрупкая материя, обладающая лишь относительной восприимчивостью к идеям, содержащимся в театральных, литературных или кинематографических произведениях, а также потому, что нередко нужна соответствующая политическая обстановка, чтобы она действительно реагировала на идеи... Кроме того, автор включен в определенную социальную систему, обеспечивающую ему, коль скоро речь идет об идеях, некоторую независимость. В общем, он может высказать любую мысль — при одном условии: эта мысль должна иметь успех в эстетическом плане; важно не то, что говорят, а насколько хорошо это сказано. <...>

Театральные критики обнаружили свою полную неспособность постичь причины и размеры успеха пьесы и уже давно смирились с этим. Они только формулируют то смутное ощущение успеха, которое охватывает зал во время спектакля, и используют свой опыт для того, чтобы дать ему количественную оценку (очень хорошо, хорошо, достаточно хорошо и т. д.). В этом состоит коммуникабельность театрального сообщения. Что же касается основных идей, взглядов и философских позиций автора, то часто именно критик оказывается способным выделить главные моменты, ускользающие от публики, быть может, потому, что она слишком ленива, чтобы сделать это ясно и осмысленно, то есть так, чтобы все это можно было изложить на бумаге. Порой критик в таких централизованных городах, как Париж, Лондон или Нью-Йорк, имеет личную связь с автором. Во всяком случае, они живут в одной и той же микросреде и их взаимное влияние друг на друга очень высоко. Часто автор принимает ряд более или менее противоречивых мнений или высказываний, сформулированных критиком или комментатором, и это в той или иной мере влияет на его последующее творчество. <...>

Массовое зрелище — это система, противоположная описанному выше «малому театру». Эту систему трудно проанализировать с единых позиций или охватить одной формулировкой: здесь кончается народный театр, здесь начинается спортивный парад или мюзик-холл. Было бы преждевременно и опасно устанавливать здесь границы. «Большой театр», как правило, по природе своей — театр синтетический. Он синтезирует различные художественные аспекты, приемы и структуры. И можно спросить себя, какова доля собственно культуры, развлечения, политического события или «религиозного» действия (если исходить из этимологии слова «религиозное», которое означает связь между людьми) в представлении народно-массового театра...

Столь различные по своему характеру социальные проявления, происходящие в соответствии с заранее установленным планом, проявления, порой совершенно лишённые логики и даже непостижимые (религиозные обряды, политические манифестации и «спектакли»), объединяет наличие действия, а также участие «аудитории», то есть толпы, обладающей коллективной душой и всем тем, что понимается под архетипами, общими чувствами, взаимодействием и т. п. Такая душа представляет собой нечто большее, чем каждый из людей, ее составляющих. Это именно то, к чему каждый из них стремится: своего рода приобщение к социальной ценности, соответствующее понятию «коллективной психологии», как ее определяют в литературе по социальной психологии. <...>

На международном Театральном конгрессе был поставлен такой вопрос — что лучше: заполнять сто раз зрительный зал на тысячу человек или десять раз зал на десять тысяч человек? Нет никакого сомнения в том, что, вытеснив интимный психологический театр, «большой» театр, имеющий ярко выраженную социальную направленность, должен постараться найти массовую аудиторию, с самого начала создавая для нее особую «пьесу» или, лучше сказать, «представление».

Финансовая сторона проблемы также оказывается совершенно отличной от аналогичной проблемы в случае «малого» театра. И здесь сказывается влияние массовой аудитории: в ряде стран политический или религиозный аспект манифестаций загромождает проблему рентабельности. В других же странах суть финансовых вопросов сводится к амортизации и сохранению «уже» существующих зданий. Расходы по поддержанию таких зданий в «рабочем состоянии» следует рассматривать в том же плане, что и расходы на автодороги или плотины, также требующие финансирования. Пример больших спортивных сооружений показывает, что даже с чисто финансовой точки зрения можно найти удачные

решения. Перемещение экономических акцентов, вызванное увеличением досуга, придает проблеме «экономики культуры» значение, которого не знали лет 20 назад. <...>

В результате нашего анализа театрального канала — анализа, приводящего к различию в театре в его нынешнем состоянии театра массового и театра камерного и установлению важного различия между культурной *микро-* и *макросредой*, обнаруживается преобладающая роль технических факторов — размеров театра, расположения сцены, возможностей для зрителей видеть и слышать с различных мест, конструкции зала и т. д. — по сравнению с сообщениями, посылаемыми по этому каналу. Социодинамика культуры в эпоху средств массовых коммуникаций, когда они приобретают особое значение, должна более строго учитывать *технические* элементы, потому что она имеет дело именно с ними. Кино, радио, телевидение служат тому хорошим примером. Однако стоит подчеркнуть, что они являются лишь наследниками более древнего искусства — театра и что распространение культуры, — это всегда компромисс между *психологией* масс и существующими *техническими возможностями*.

* * *

Искусство изображения в двух или трех измерениях (живопись и скульптура) является одним из главных элементов того, что принято называть «культурой». Однако к нему пока еще не применимо основное понятие *распространения* сообщений культуры, по крайней мере в такой же степени, как к произведениям литературы, музыки или кино. Можно *говорить* о «произведениях искусства», о знаменитых художниках, великих скульпторах и их творениях, о них можно составить представление благодаря фотографии или журналам по искусству. Однако они *непосредственно* недоступны публике в той же мере, в какой среднему члену общества доступна пластинка с записью, например, VI симфонии Бетховена... или «Патетической» симфонии Чайковского... Понятие «оригинала» продолжает сохранять свой смысл по отношению к «копии» и будет сохранять его до тех пор, пока увеличение числа экземпляров произведения искусства посредством репродуцирования не достигает достаточного совершенства.

Таким образом, живопись и скульптура — это прежде всего *вещи*, о которых говорят, и именно как таковые, они пропитывают культурную жизнь, а вовсе не своими оригиналами, существующими для общества лишь как священные дива («Джоконда» в Лувре, на которую приходят посмотреть, когда на улице льет дождь) или как предметы олигархического распространения *в определенной группе* населения — «среде» любителей искусства.

Распространение произведений изобразительного искусства ограничено контурами творчества и купли-продажи в узком кругу. В дальнейшем это распространение—вплоть до такого уровня, когда оно достигает масс, — осуществляется разными путями. Главную роль в этом процессе играют художественные галереи. <...>

Картинная галерея — это экономическое предприятие нового типа: источник его прибылей аналогичен источнику прибылей какого-нибудь общества, владеющего ипподромом и рысаками. Это сравнение говорит о получении значительной прибыли, гораздо большей, чем при производстве промышленных товаров, не говоря уже о тех случаях, когда «лошадка» выигрывает.

Можно назвать следующие характерные черты галереи.

1. Галерея объединяет функции производства и продажи. Она представляет собой цех по сборке частей (коллекция), изготовленных подрядчиками по контракту (художники).

2. Она реализует нематериальные инвестиции, не имеющие ничего общего с простой рекламой, которая заключена, например, в рисунок, помещенном на обертке куска мыла.

3. Продавая произведения искусства, она оказывает тем самым влияние на узкий рынок.

4. Она должна обеспечить оборот производимых ею предметов культуры, а также их проникновение на рынок, учитывать степень «износа» стиля какого-нибудь художника, недостаточную новизну создаваемых им продуктов культуры.

5. Действительно, большая часть художников, абстракционистов и неабстракционистов, ограничивается небольшим числом общих идей и путей, которые они избирают для себя в «поле возможного», применяя один-два более или менее постоянных для них на протяжении всей их жизни стили...

6. Число «стилей» гораздо меньше числа идей. У большинства художников лишь один стиль, который приводит к понятию «фактуры». Число идей также весьма ограничено: художник, которому удалось воплотить 5—6 идей за всю творческую жизнь,— это гений новаторства.

Что же такое художественная галерея? Мириам Прево определяет ее как «финансовый организм, который на основе художественных ценностей создает ценности экономические». Функционально художественная галерея играет роль издателя для художников и биржевого маклера для клиентов. Галерея скупает, хранит, выставляет, продает и публикует произведения художника в среде публики, и ее функционирование за последние десять лет стало достаточно четким для того, чтобы она могла оказывать значительное влияние на творчество отдельных художников. <...>

Художник создает свое произведение иногда с помощью чрезвычайно ограниченных материальных средств. Его произведения отбираются галереей, которая их выставляет, или меценатом, который, давая художнику возможность выставляться, играет такую же роль, как и галерея. Последняя осуществляет связь с четьрьмя основными ветвями распространения:

1. С *художественными критиками*, которые будут говорить о произведениях через канал художественных журналов.

2. С *салонами*, значение которых в таких странах, как Франция, в силу ее централизации, очень велико.

3. С привлеченными рекламой салонов и журналов *любителями*, которых следует... отличать от *коллекционеров*, живущих прошлым и не оказывающих влияния на творчество.

4. Наконец, нужно учитывать случайное распространение произведений искусства, которым тоже не следует пренебрегать. <...>

Среднее время экспозиции произведений художника примерно месяц, а время реакции каналов, о которых мы говорили выше, колеблется от нескольких недель до нескольких месяцев. Все каналы, вместе взятые, оказывают в этот период слабое воздействие на художника. Он чувствует себя относительно изолированным, не очень связанным с окружающим его обществом, продолжая получать сообщения из своего непосредственного окружения — картинных галерей и художественных журналов. «Общественное мнение» в широком смысле начнет воздействовать на него лишь спустя несколько лет и в том случае, если «цепь распространения», которой он дал начало, действительно проникает в массы: это уже успех. В конечном счете именно картинной галерее, поскольку она занимается отбором произведений и обеспечивает их распространение, принадлежит ведущая роль в определении того значения, которое приобретет творчество того или иного художника в социальной среде. <...>

Наконец, когда речь идет о некотором числе признанных художников, нужно упомянуть о *процессе репродуцирования*, который в какой-то мере аналогичен процессу издания письменных текстов, где используются уменьшенные копии, например в книгах по искусству. В книготорговых учреждениях специализированных издательств можно увидеть много копий в натуральную величину, которые, так сказать, «выдаются за оригиналы». Эти копии служат как бы социальным завершением творчества художника. Такого рода каналы, имеющие огромное значение с точки зрения проникновения произведений живописи в массы, в действительности оказывают очень слабое влияние на становление таких художников, как Пикассо или Дали, — в силу чрез-

мерной длительности сроков, необходимых для того, чтобы это воздействие проявилось.

Таким образом, в рассмотренном здесь культурном цикле мы видим три контура: один — краткосрочный (два месяца), это контур художественной критики и галерей; другой — контур, в котором формируется мнение среды специалистов (год), и третий — долгосрочный, связанный с репродукцией произведения (десять лет). Однако *все три контура имеют очень малый «коэффициент» воздействия* на творчество художников. <...>

* * *

В современном мире музыка представляет собой нечто очень важное, по крайней мере с количественной точки зрения. Средний гражданин стран Западной Европы поглощает около двух часов музыкального сообщения ежедневно — независимо от «качества» последнего и интереса, который они могут вызвать...

Музыка возникла из игры, однако она очень быстро изменила свой характер, и вся ее прошлая эволюция распадается на три последовательных этапа, соответствующих различным ситуациям.

Первый этап — это этап так называемой музыкальной спонтанности, он начинается с появления музыки и простирается на весь период от возникновения музыкальных инструментов до появления нотной записи. Понятие «публика» в то время еще не существовало; удовольствие, получаемое от музыки, заключалось в ее исполнении. Слушатели были одновременно и исполнителями. Дифференциация их происходила постепенно, с появлением инструментов, предназначенных для коллективного слушания и обладающих большой звуковой мощностью. Первым таким инструментом был водяной орган, появившийся в X веке в Византии. <...>

Второй этап... связан с вмешательством памяти, с желанием сохранить это мимолетное, временное явление. Здесь уже происходит разделение на слушающую публику и исполнителя: люди специально приходят в церковь или в салон, чтобы послушать музыку. Этот этап подразделяется на два периода: первый знаменует появление музыкальных произведений (он простирается вплоть до начала XVIII века), второй — отделение в микрогруппе передатчика сообщения композитора от исполнителя. С тех пор эти два элемента расходились все больше и больше. <...>

Третий этап характеризуется развитием процессов копирования и вмешательством средств массовой коммуникации. Он начинается примерно в 1936 году, в период, когда удовольствие, получаемое от записи, становится *спонтанным*, то есть требует лишь внимательного слушания. <...>

В промышленных масштабах изготавливаются миллиарды пластинок с грамзаписями. Производство утрачивает свой уникальный, переходящий характер. Любое музыкальное производство благодаря магии радио или грампластинки имеет право на существование в почти неограниченном количестве экземпляров, неразличимых при первом приближении. Потенциально оно присутствует в любом месте и в любой момент. Оно доступно всегда и всюду. В «государстве музыки» происходит революция, которая превращает его из олигархии в демократию, и «подлинность» приобретает совершенно иной смысл, нежели присутствие на обряде. Покупка пластинки становится обычным делом, а концерт отныне — это лишь *рекламный акт*... <...>

Таким образом, «государство музыки» включает в себя:

1. Массу слушателей записей — слушателей, часто весьма искусственных и представляющих собой воплощение новой формы массовой культуры; эта форма предполагает, с одной стороны, *добровольный акт* — покупку пластинки и ее прослушивание, а с другой — *принудительное потребление* (какой-нибудь музыкальный отрывок, предложенный радиопрограммой, который воспринимает слушатель из-за своей внутренней пассивности, будучи не в силах повернуть ручку радиоприемника).

2. Микросреда меломанов, которые наряду с *удовольствием* ставят своей целью *обогащение*... Она составляет образованную группу, обладающую иногда музыкальными традициями. Ее представители посещают концерты авангардистов, участвуют в музыкальной жизни, читают специальные журналы и покупают пластинки, выпускаемые всего в нескольких тысячах экземпляров. Пластинка выступает здесь как книга и представляет собой обычный способ коммуникации.

3. Внутри этой микросреды существует очень небольшая подгруппа *творцов*, характеризующихся высокой техникой музыкальной композиции. Многие из них эволюционируют к новым художественным формам... Композиторы этого направления объединяют в более или менее оригинальную форму звуковые элементы, исходящие от любого предмета окружающей нас среды. Таким образом, они сильно расширяют значение слова «музыка», все больше и больше отождествляя ее с «искусством звуков».

4. Наконец, «государство музыки» предполагает целый ряд работ и специальностей технического характера: радиовещание, предприятия по производству пластинок, звукооператоры, всякого рода техники, антрепренеры, которые держат в своих руках значительные капиталы. Эти предприятия и лица, будучи с юридической и административной точки зрения такими же, как любое промышленное предприятие или юридическое лицо, рас-

полагают достаточными средствами для того, чтобы играть решающую роль в распространении музыкальных произведений. Радио – самый крупный меценат нашего времени. За ним следуют фирмы, специализирующиеся на производстве пластинок.

Именно к этой последней группе нужно отнести и те несколько сотен музыкантов-исполнителей – а их можно найти в каждой стране, – которые обеспечивают звуковую реализацию традиционной и современной музыки, если только последняя вообще еще нуждается в инструментах.

Короче говоря, сегодня музыкальное произведение – это прежде всего некая *идея* в уме одного из членов микросреды, способного испытывать влияние окружающего мира и обычно напичканного всякого рода эстетическими, философскими, математическими и другими теориями, так как «теоретизирующий» элемент играет значительную роль в музыкальном искусстве. <...>

Среди систем воздействия, которые выступают в цепи этих процессов, нужно отметить три главных... Первая реакция возникает на саму теоретическую идею, на выбор хороших или плохих идей. Происходит это под явным влиянием «маэстро», до сих пор играющих здесь весьма заметную роль. В музыке, как и в науке, существуют «школы», объединяющие последователей преуспевающего композитора, который к тому же оказывает на них влияние некоторыми своими идеями. Маэстро и дает первую критическую оценку идей молодого начинающего композитора.

Второй этап отбора, несколько более продолжительный, происходит на стадии конкретизации, будь то партитура или набросок, который во многих современных музыкальных произведениях начинает играть роль сценария или конспекта. Однако здесь уже в значительной мере проявляется элемент случайного, обусловленный самой ситуацией, в которой находится творец; здесь играют роль случайности, связанные с формой, возникающей на первом этапе сочинения, и особенно случайности, происходящие из способа исполнения – в концерте, по радио, в театре, в студии грамзаписи музыки и т. д. Все это оказывает весьма ощутимое влияние на создание произведения. Пожалуй, только в договорах на создание музыки к кинофильмам с самого начала точно определяются некоторые конкретные черты будущего произведения: длительность, число основных тем, заставки и т. д.


На стадии исполнения начинает действовать мнение критиков и членов музыкальной микросреды. Это мнение будет определять как вероятные и довольно частые изменения, так и перспективы массового распространения, поскольку критики и микросреда служат для антрепренера первой выборкой определенной реакции определенной публики. Стадия массового рас-

пространения предполагает два этапа: этап существования произведения в нескольких тысячах экземпляров — этап, который многие композиторы так никогда и не переступают, и этап десятков тысяч экземпляров, который действительно будет влиять на музыкальные вкусы эпохи. Именно в этой точке происходит размежевание популярной и серьезной музыки, причем количественно и та и другая играют приблизительно одинаковую роль в «музыкальном барометре» эпохи, но делают это по-разному, что хорошо отражают кривые распространения. <...>

С точки зрения динамики музыкальной культуры, которая нас интересует, роль серьезной музыки гораздо выше легкой. Короче говоря, творец серьезной музыки теснее связан со своей микросредой, чем автор модных мелодий. Аудитория последнего пассивно воспринимает то, что ей предлагают, создавая успех произведению или оставаясь к нему равнодушной, но ни то, ни другое почти не оказывает влияния на стиль последующих произведений.

На деле после определенного этапа распространения музыкальное сообщение вписывается посредством как радио, так и пластинки в социокультурную таблицу. Радио в данном случае выступает как мощный ускоритель распространения, и поскольку микросреда любителей грамзаписей включает в себя 98% радиослушателей, то любое музыкальное произведение, достигшее этого этапа, автоматически будет в течение нескольких недель предложено сотням тысяч людей.

*В кн.: Моль А.
Социодинамика культуры.
М., 1973.*

Раздел 

РУССКАЯ
СОЦИОЛОГИЯ
ИСКУССТВА

Глава III

Русская
социология искусства
XIX века

Данилевский Н.Я.

Данилевский Николай Яковлевич (1822–1885) – русский ученый-естествоиспытатель, философ, социолог.

В своем основном труде «Россия и Европа» он разработал ставшую впоследствии знаменитой теорию культурно-исторических типов, под которыми он понимал целостную систему, определяемую культурными, психологическими и иными факторами, присущими народу или совокупности близких по духу и языку народов. Особое внимание Данилевский уделил романо-германскому (западноевропейскому) и славянскому типам. Последний, по его мнению, еще находится в стадии формирования.

По Данилевскому, отнюдь не обязательно, чтобы все страны и народы проходили в своем развитии одни и те же этапы, например рабовладение, феодализм, капитализм и т. п. В этом смысле единой истории человечества не существует, а есть история возникновения, развития и упадка отдельных культурно-исторических типов. История человечества складывается из историй отдельных культурно-исторических типов. Представление же о единых для всего мира стадиях развития, по Данилевскому, есть неправомерный перенос особенностей истории Западной Европы на весь мир.

III.27

Россия и Европа

Что такое истина? Самое простое, а вместе и самое точное ее определение, какое только можно сделать, кажется мне, будет: *истина есть знание существующего – именно таким, каким оно существует.* В этом понятии заключаются, следовательно, два элемента: элемент внешний – не истина, а действительность, которая, конечно, независима не только от национального, но и вообще от человеческого; и элемент внутренний – отражение этой действительности в нашем сознании. Если это отражение совершенно точно и совершенно полно, т.е. если при нем не затерялось ни одной черты, ни одного оттенка действительности, ни одной черты не исказилось, ни одной черты не прибавилось, то такая совершенная истина, конечно, также не будет носить на себе никакой печати национальности или личности. Но такое отражение действительности в человеческом сознании невозможно или, по крайней мере, в большинстве случаев невозможно; точно так же, как невозможно такое изображение предмета в зеркале, к которому

бы не присоединялось каких-либо качеств, свойственных не отражаемому предмету, а отражающему зеркалу. Поэтому все (или почти все) наши истины или односторонни, или содержат большую или меньшую примесь лжи, — или то и другое вместе. Если бы этого не было, то понятия всех людей о том, что им хорошо известно, должны бы быть тождественны. Но они различны — и притом в двух отношениях. Во-первых, разные разряды истины в различной степени интересуют разных людей, так что каждый остается более или менее равнодушным к некоторым отраслям знания (разрядам истин), питая живейшее сочувствие к другим отраслям; во-вторых, ученые, занимающиеся теми же отраслями знания, составляют себе, однако же, совершенно различные воззрения на такие предметы, которые должны быть им в одинаковой степени известны. <...> Теперь спрашивается: все эти особенности в приемах мышления, в методах изыскания случайно ли рассеяны между людьми или сгруппированы по национальностям — так же точно, как сгруппированы нравственные свойства, эстетические способности? В последнем едва ли может быть какое-нибудь сомнение, а если это так, то и наука по необходимости должна носить на себе отпечаток национального точно так же, как носят его искусство, государственная и общественная жизнь, одним словом, все проявления человеческого духа. Из этого, конечно, не следует, чтобы тот или другой ученый не мог стоять ближе (по своему направлению, по своим воззрениям и по методам своих изъяснений и своего мышления) к чужой народности, чем к своей собственной, и это вовсе не от подражательности, а по особенностям своей психической природы. <...>

Особый психический строй, характеризующий каждую народность (особенно же каждый культурно-исторический тип), проявляется не в том только, что присоединяет некоторую субъективную примесь к добываемым ими научным истинам, но еще и в том, что заставляет смотреть каждый народ на подлежащую научным исследованиям действительность с несколько иной точки зрения. Потому и отражения этой действительности в духе разных народов не совершенно между собою совпадают, но имеют в себе нечто такое, что взаимно дополняет их односторонность. <...>

Таким образом, мы находим три причины, по которым и наука, наравне с прочими сторонами цивилизации, необходимо должна носить на себе печать национальности... Причины эти суть: 1) предпочтение, оказываемое разными народами разным отраслям знания; 2) естественная односторонность способностей и мировоззрения, отличающая каждый народ и заставляющая его смотреть на действительность со своей особой точки зрения; 3) некоторая примесь субъективных индивидуальных особенностей

к объективной истине, — особенностей, которые (как и все прочие нравственные качества и свойства) не случайно и безразлично разделены между всеми людьми, а сгруппированы по народностям и в своей совокупности составляют то, что мы называем народным характером. <...>

Что может быть точнее чистой математики и где тут, казалось бы, проявляться национальному характеру? Однако же он проявляется — и самым резким образом. Известно, что греки в своих математических изысканиях употребляли так называемую геометрическую методу, между тем ученые новой Европы употребляют преимущественно методу аналитическую. Это различие в методах исследования не есть случайность, а находит себе самое удовлетворительное изъяснение в психических особенностях народов эллинского и германо-романского культурного типов. <....>

Но греки были народом по преимуществу художественным. Одно отношение предметов и понятий их не удовлетворяло, им необходимо было живое, образное представление самих предметов. Нельзя также объяснить предпочтения, оказывавшегося греками геометрической методу, слабою степенью развития у них математики, при которой эта трудная метода могла удовлетворять своей цели, тогда как она уже совершенно недостаточна при нынешнем развитии науки. Мы знаем, что другой народ, стоявший вообще на низшей ступени развития, нежели греки, но имевший большую склонность к отвлеченному мышлению, весьма далеко довел развитие аналитической методы в математике. Это были индийцы, изобретатели алгебры, по словам Гумбольдта, сделавшие такие открытия в этой области, которые могли бы принести пользу европейской математике, если бы сочинения их сделались несколько ранее известными. Пример этот может быть перетолкован против делаемого мною объяснения того предпочтения, которое греки оказывали геометрической методу. Именно индийцы сльвут за народ с особенно сильною фантазией, а следовательно, и с сильным воображением. Но воображение или фантазия, которыми отличаются индийцы, совершенно иного свойства, нежели воображение греков. Воображение индийцев сочетает и нагромождает самые странные фантастические образы, но вместе с тем и самые неясные, неотчетливые; а я говорю о точности, определенности, так сказать, пластичности представления, которой именно отличалось воображение греков и которая именно и нужна для геометрических представлений; а ее вовсе незаметно ни в созданиях индийского искусства, ни в метафизических построениях индийской философии, которая, напротив того, отличается смелыми, весьма далеко проведенными диалектическими выводами.

По мере усложнения предмета наук и отсутствия строгой определенной методы в приемах научного исследования, присутствие индивидуального, а следовательно, и национального элемента становится в них все более и более ощутительным. <...> Можно представить целый ряд теорий, которые все носят несомненный признак всеми признанного отличительного характера той национальности, которая их произвела. Я думаю, со мною охотно согласятся, что существенную преобладающую черту в английском национальном характере составляет любовь к самодеятельности, к всестороннему развитию личности, индивидуальности, которая проявляется в борьбе со всеми препятствиями, противопоставляемыми как внешней природой, так и другими людьми. Борьба, свободное соперничество есть жизнь англичанина: он принимает их со всеми их последствиями, требует их для себя как права, не терпит никаких ограничений, хотя бы они служили ему же в облегчение, находит в них наслаждение. Начиная со школы, англичанин ведет эту борьбу — и где жизнь не представляет достаточных для нее элементов, он создает их искусственно. Он бегаёт, плавает, катаётся на лодках взапуски, боксирует один на один — не массаами, как любят драться на кулачки наши русские, которых и победа в народной забаве радует только тогда, когда добыта общими дружными усилиями. Борьбу вводит англичанин во все свои общественные учреждения. В суде ли или в парламенте — везде личное состязание. В подражание парламентской борьбе они учреждают общества прений, где обсуждаются предложенные темы и решения поставляются большинством голосов. Всякую забаву англичане приправляют посредством пари, которое есть форма борьбы мнений. Эти пари приведены в настоящую систему. У англичан есть клуб лазильщиков по горам, не с ученою целью исследований (что если и бывает, то так, между прочим), а единственно для доставления себе удовольствия преодоления трудностей и опасностей, и притом не просто, а состязательно с другими. Итак, борьба и соперничество составляют основу английского народного характера. <...>

Известно, напротив того, что понятие о необходимости государственной опеки над личным произволом, над личностью человека глубоко вкоренено во французском народном характере. <...> Француз С.-Симон и его школа создают даже целую теорию общественного и политического устройства общества, по которой государство (в лице так называемого отца человечества и его сотрудников) управляет всем общественным трудом, раздавая добытые богатства каждому соответственно его способностям и каждой способности соответственно ее труду. Опять, не входя в разбор достоинства этих теорий, не вправе ли мы ут-

верждать, что все они носят на себе печать французского национального характера? <...>

Для уяснения того, каким образом напряженная государственная деятельность русского народа могла и должна была препятствовать его культурному развитию, проследим, какими путями общий характер народной деятельности, обусловленный силою обстоятельств, влияет на частную деятельность. Самое грубое и, может быть, наименее действительное в этом отношении средство составляет непосредственное принуждение правительственной властью. Не говоря о том времени, когда каждый должен был служить всю свою жизнь; вспомним, давно ли прошло время, когда дурно смотрели на каждого неслужащего из того сословия, которое по своим средствам и положению одно только и могло заниматься светским, не материальным трудом?

Обратим внимание далее на более действительное, положительное средство тех привилегий и выгод, которые предоставляла всякому молодому человеку государственная служба. Людей со столь сильным природным влечением к определенному призванию, что оно могло бы пересилить это привлекательное влияние выгоды, всегда и везде бывает так мало, что в общем ходе дел человеческих на них возлагать все надежды трудно.

Но и этого мало: сообразно с государственными целями и характер образования в учрежденных правительством воспитательных заведениях состоял в приготовлении молодых людей и даже детей к известной отрасли государственной службы. Очевидно, что при таком порядке вещей должен был образоваться у родителей известный идеал для будущей карьеры их детей, к которому они и приготавливали их с малолетства и, что еще гораздо важнее, сообщали им, так сказать с пеленок, то же воззрение на жизнь и ее требования.

Такое влияние общественной среды не может не действовать, думаем мы, на самый характер умственных и нравственных влечений, на свойство способностей еще совершенно особенными, чисто физиологическими путями. Совершенно непонятным, таинственным для нас способом передаются от родителей детям их физические свойства: физиологические черты, некоторые болезненные расположения, умственные и душевные качества. Весьма было бы странно, если бы не передавались таким же образом и постоянные душевные настроения. Только приняв эту последнюю передачу, можно объяснить себе так называемые золотые века литературы, искусств и наук. Во второй половине XV и XVI веков живопись составляет главный интерес итальянской жизни; она доставляет почет, славу, богатство; все мало-мальски образованные классы народа восхищаются произведениями этого искусства,

думают, говорят о них; общественные симпатии направляются в эту сторону. Не вероятно ли, что те особые сочетания элементов физической организации, которые производят в своем результате то, что мы называем художнической натурой, получают вследствие этого гораздо более шансов осуществиться? С другой стороны, тот идеал деятельности, который носился с детских лет перед итальянцами, содействовал развитию таких натур.

Ко всем этим причинам, по которым деятельность частных лиц сообразуется с настроением общественной среды, в которой она действует, — вследствие чего деятельность русских людей должна была получить государственно-политический характер, — мы должны прибавить для объяснения слабости результатов в отношении чисто культурном тот факт, что народное образование не успело еще проникнуть в народные массы. Образование, кроме общего полезного действия на развитие уровня народных способностей, необходимых, так сказать, для жизненного обихода, дает возможность натурам особенно даровитым, рассеянным, без сомнения, по всем слоям общества, сознать свои духовные силы и выйти на простор из узкой доли, отмежеванной им судьбою. Наконец, научная и художественная деятельность может быть только плодом досуга, избытка, излишка сил, остающихся свободными от насущного исторического труда. Много ли их могло оставаться у русских и других славян?

Все эти соображения дают, кажется мне, вполне удовлетворительный ответ, почему не могли до сих пор Россия и прочие славянские страны занять видные места в чисто культурной деятельности, хотя бы те способности, которыми они одарены природою, представляли им к этому полную возможность. Но задатки этих способностей, тех духовных сил, которые необходимы для блистательной деятельности на поприще наук и искусств, бесспорно, представлены уже и теперь славянскими народами, при всех неблагоприятствовавших тому условиях их жизни; и мы вправе, следовательно, ожидать, что с переменою этих условий разовьются и они в роскошные цветы и плоды. <...>

Привыкнув презрительно смотреть на все русское, мы не замечаем, что в некоторых отраслях изящной словесности мы представили образцы, которые могут равняться с высшими произведениями европейских литератур. Мы смело можем утверждать это о русской комедии, басне и лирике. Углубляться в сравнительное критическое исследование русской литературы и русского искусства мы не хотим и не можем...; но чтобы не оставить сказанного нами в виде голословного, совершенно бездоказательного утверждения, представлю, по крайней мере, несколько примеров.

Чтобы найти произведение, которое могло бы стать рядом с «Мертвыми душами», должно подняться до «Дон Кихота». Внешней целью Гоголя было представить в комическом виде злоупотребления и плутовство чиновничества губернского мира и грубость помещичьего быта так же точно, как внешней целью Сервантеса — осмеять странствующее рыцарство. Но у обоих художников глубина их поэтической концепции захватила несравненно дальше их прямой, непосредственной цели, по всем вероятностям, совершенно бессознательно для них самих. <...>

«Борис Годунов» Пушкина, хотя и не драма в строгом смысле этого слова, а драматизированная по форме эпопея, есть совершеннейшее в своем роде произведение после драматических хроник Шекспира. По красоте формы, совершенству исполнения, художественности воспроизведения действительности с ним не могут равняться ни «Валленштейн», ни «Вильгельм Телль» Шиллера, принадлежащие к этому же разряду поэтических произведений.

Русская литература представляет пример и другого высокого эпического произведения, это «Война и мир» графа Л. Толстого. В нем исторический фон картины не служит только сценою для развития интриги романа, а, напротив того, как в настоящей эпопее, события и выразившиеся в них силы и особенности народного духа составляют главное содержание произведения, содержание, в котором сосредоточен весь его интерес, откуда разливается весь свет, освещающий картину, и с этими событиями, как и в действительной жизни, переплетаются судьбы частных лиц. «Война и мир» есть эпическое воспроизведение борьбы России с Наполеоном. Научные гипотезы автора, рефлексивная сторона его произведения, конечно, несколько портят творческую, художественную его сторону, но не столько ошибочностью воззрений или, точнее, преувеличенностью их, сколько своею неуместностью. Недостаток этот далеко не имеет, однако же, того значения, которое приписали ему большинство наших критиков, потому что все эти места легко отпадают, как нечто внешнее, постороннее художественному настроению величавой поэмы. Произведение графа Л. Толстого и колоссальный успех его принадлежат к знаменательнейшим признакам времени, ибо они доказывают, что мы способны еще к эпическому пониманию нашего прошедшего, что оно способно восторгать нас, что мы, в сущности, лучше, чем мы кажемся. Пусть укажут нам на подобное произведение в любой европейской литературе! <...>

В области других искусств мы можем указать, по крайней мере, на одну картину, которая стоит наряду с высшими произведениями творчества и если не пользуется у нас достойною ее

славою, то, естественно, по нашему неумению ценить своего, по привычке все мерить на чужой аршин, по отсутствию в картине эффектности, господствующего в Европе жанра, по глубине ее содержания, потому что главное достоинство ее заключается в том, что мы можем назвать душой произведения. Только истинно самобытные русские люди, как Гоголь и Хомяков, поняли и отдали справедливость «Явлению Христа народу» Иванова. Если так называемая композиция, то есть выражение глубокой идеи посредством образов, составляет одно из главнейших и даже, может быть, главнейшее достоинство художественного произведения, то картина эта есть, в полном смысле этого слова, произведение первоклассное. <...>

В скульптуре имеем мы также одно выходящее из ряда художественное произведение — это группа «Преображения» Пименова для Исаакиевского собора, где ее портит, однако же, позолота. <...>

Знатки музыки видят ту же ясность мысли, художественность и законченность, соединенные с оригинальностью и богатством мелодии, в музыкальных произведениях Глинки.

Прочие славянские народы, давно уже не пользующиеся политической самостоятельностью, не представляют, правда, чего-либо выходящего из ряда вон в области искусства и литературы. Одни поляки имеют еще первоклассного поэта в Мицкевиче, в произведениях которого отражается как оригинальность и высокий лиризм личности поэта, так и ничтожность и, так сказать, карикатурность жизни и быта польского общества, как они представлены в «Пане Тадеуше», в котором поэт вовсе не имел намерения представить сатиры на своих соотечественников, а, напротив того, относился с полным сочувствием к изображаемому им быту. Но зато те из славян, которые находятся или, по крайней мере, недавно еще находились, на непосредственной ступени развития, как воинственные сербы, представляют замечательные образцы чисто народного творчества, не соединенные еще в целое части народной эпопеи.

Итак, мы видим, что славянский культурный тип представил уже достаточно задатков художественного, а в меньшей степени и научного развития, по которым мы можем, во всяком случае, заключить о его способности достигнуть и в этом отношении значительной степени развития, и что только относительная молодость племени, устремление всех сил его на другие, более насущные стороны деятельности, которые их поглощали, не дали славянам возможности приобрести до сих пор культурного значения в тесном смысле этого слова. Это не должно и не может приводить нас в смущение, ибо указывает на правильность хода развития.

Пока не расчищено место, не углублен в почву крепкий фундамент, нельзя и не должно думать о возведении прочного здания; можно лишь строить временные жилища, от которых мы вправе ожидать и требовать только того, чтобы они в некоторых частях обнаружили дарования строителя. Фундамент этот — политическая независимость племени, и, следовательно, к достижению его должны быть направлены все славянские силы. Это необходимо в двояком отношении: во-первых, потому, что без сознания племенной цельности и единства, в противоположность прочим племенам, и не только без сознания, но и без практического его осуществления (которое одно только и в состоянии низвести это сознание в общее понимание народных масс), невозможна самобытность культуры, то есть, собственно говоря, невозможна сама культура, которая и имени этого не заслуживает, если не самобытна. Во-вторых, потому, что без плодотворного взаимодействия сродных между собою, освобожденных от чуждой власти и влияния народных единиц, на которые разделяется племя, невозможно разнообразие и богатство культуры. Некоторый образец этого оплодотворяющего влияния видим мы уже на том взаимодействии, которое имели друг на друга великорусский и малорусский духовные склады.

В отношении к славянам это необходимое предварительное достижение политической независимости имеет в культурном, как и во всех прочих, отношениях еще ту особенную важность, что сама борьба с германо-романским миром, без которой невозможна славянская независимость, должна послужить лекарством для искоренения той язвы подражательности и рабского отношения к Западу, которая въелась в славянское тело и душу путем некоторых неблагоприятных условий их исторического развития. Только теперь наступает исторический момент для начала этого культурного развития; ибо только с освобождением крестьян положено начало периоду культурной жизни России, закончившей этим государственный период своей жизни, существенное содержание которого (заметили мы выше) заключается именно в ведении народа от племенной воли к гражданской свободе путем политической дисциплины. Но прежде как условие *sine qua non* (как непрременное условие) успеха, ей, сильной и могучей, предстоит трудное дело — освободить своих соплеменников и в этой борьбе закалить себя и их в духе самобытности и всеславянского самосознания.

Итак, на основании анализа существеннейших общих результатов деятельности предшествовавших культурно-исторических типов и сравнения их частью с высказавшимися уже особенностями славянского мира, частью же с теми задатками,

которые лежат в славянской природе, можем мы питать основательную надежду, что славянский культурно-исторический тип в первый раз представит синтез всех сторон культурной деятельности в обширном значении этого слова, сторон, которые разрабатывались его предшественниками на историческом поприще в отдельности или в весьма не полном соединении. Мы можем надеяться, что славянский тип будет первым полным *четырёхосновным культурно-историческим типом*. Особенно оригинальную чертою его должно быть в первый раз имеющее осуществиться удовлетворительное решение общественно-экономической задачи. Какое взаимное отношение займут в нем три прочие стороны культурной деятельности, которая из них сообщит ему преобладающую окраску, не будут ли они преемственно занимать эту главную роль? Какой, наконец, качественный характер примет собственно культурная деятельность, до сих пор наименее других сторон деятельности успевшая определиться, — этого, конечно, предвидеть невозможно.

Осуществится ли эта надежда, зависит вполне от воспитательного влияния готовящихся событий, разумеемых под общим именем восточного вопроса, который составляет узел и жизненный центр будущих судеб Славянства!

В кн.: Россия и Европа. М., 1991.

Чернышевский Н.Г.

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889) – публицист, литературный критик, прозаик, экономист, философ, революционный демократ. В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» он выступил пропагандистом материалистических идей в эстетике. Всей своей деятельностью Чернышевский пытался преодолеть каноны старой эстетики, приблизить искусство к жизни. Принципы его эстетической теории определялись следующими утверждениями: во-первых, прекрасное есть жизнь; во-вторых, прекрасное в искусстве есть воспроизведение прекрасного в жизни; в-третьих, это воспроизведение имеет большое воспитательное значение, нацеливает на преобразование общества в плане демократии и гуманизма, но тем не менее не придает искусству атрибут самоценности.

III.28

Эстетические отношения искусства к действительности

Искусство есть деятельность, посредством которой осуществляет человек свое стремление к прекрасному, – таково обыкновенное определение искусства; мы не согласны с ним...

Какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь? Участвует ли в ней насколько-нибудь стремление к прекрасному? Нам кажется, что это потребность, совершенно отличная от заботы о прекрасном. <...> Странно, почему не обращают внимания на то, что пение, будучи по существу своей выражением радости или грусти, вовсе не происходит от нашего стремления к прекрасному. Неужели под преобладающим влиянием чувства человек будет еще думать о том, чтобы достигать прелести, грации, будет заботиться о форме? Чувство и форма противоположны между собою. Уже из этого одного видим, что пение, произведение чувства, и искусство, заботящееся о форме, – два совершенно различных предмета. Пение первоначально и существенно – подобно разговору – произведение практической жизни, а не искусства; но, как всякое «уменье», пение требует привычки, занятия, практики, чтобы достичь высокой степени совершенства; как все органы, орган пения, голос, требует обработки, ученья для того, чтобы сделаться покорным орудием воли, – и естественное

пение становится в этом отношении «искусством», но только в том смысле, в каком называется «искусством» умение писать, считать, пахать землю, всякая практическая деятельность, а вовсе не в том, какой придается слову «искусство» эстетикою.

Но в противоположность естественному пению существует искусственное пение, старающееся подражать естественному. <...> Каково отношение этого искусственного пения к естественному? — оно гораздо обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека: какое сравнение между арией итальянской оперы... и простым, бедным монотонным мотивом народной песни! Но вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменит недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет... не из желанья блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство. Различие между естественным и искусственным пением — различие между актером, играющим роль веселого или печального, и человеком, который в самом деле обрадован или опечален чем-нибудь. <...>

Первоначальное и существенное назначение инструментальной музыки — служить аккомпанементом для пения. Правда, впоследствии, когда пение становится для высших классов общества преимущественно искусством, когда слушатели начинают быть очень требовательны в отношении к технике пения — за недостатком удовлетворительного пения инструментальная музыка старается заменить его и является как нечто самостоятельное; правда, что она имеет и полное право обнаруживать притязания на самостоятельное значение при усовершенствовании музыкальных инструментов, при чрезвычайном развитии технической стороны игры и при господстве предпочтительного пристрастия к исполнению, а не к содержанию. Но тем не менее истинное отношение инструментальной музыки к пению сохраняется в опере, полнейшей форме музыки как искусства, и в некоторых других отрядах концертной музыки. <...>

Неизмеримо выше других искусств стоит поэзия по своему содержанию; все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия. Но совершенно изменяется это отношение, когда мы обращаем внимание на силу и живость субъективного впечатления, производимого поэзией, с одной стороны, и остальными искусствами — с другой. Все другие искусства, подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию; фантазия у одних людей гораз-

до впечатлительнее и живее, нежели у других, но вообще должно сказать, что у здорового человека ее образы бледны, слабы в сравнении с воззрениями чувств; потому надобно сказать, что по силе и ясности субъективного впечатления поэзия далеко ниже не только действительности, но и всех других искусств. <...> Образ в поэтическом произведении точно так же относится к действительному живому образу, как слово к действительному предмету, им обозначаемому,— это лишь бледный и общий, неопределенный намек на действительность. Многие в этой «общности» поэтического образа видят превосходство его над лицами, представляющимися нам в действительной жизни. С таким мнением невозможно согласиться непредубежденному человеку; оно основывается на предполагаемой противоположности между общим значением существа и его живою индивидуальностью, на предположении, будто бы «общее, индивидуализируясь, теряет свою общность» в действительности и «возводится опять к ней только силою искусства, совлекающего с индивидуума его индивидуальность». Не вдаваясь в метафизические суждения о том, каковы на самом деле отношения между общим и частным... скажем только, что на самом деле индивидуальные подробности вовсе не мешают общему значению предмета, а, напротив, оживляют и дополняют его общее значение; что, во всяком случае, поэзия признает высокое превосходство индивидуального стремлением к живой индивидуальности своих образов. <...>

Обратим внимание на процесс, посредством которого «создаются» характеры в поэзии — он обыкновенно представляется ручательством за большую в сравнении с живыми лицами типичность этих образов. Обыкновенно говорят: «Поэт наблюдает множество живых индивидуальных личностей; ни одна из них не может служить полным типом; но он замечает, что в каждой из них есть общего, типического; отбрасывая в сторону все частное, соединяет в одно художественное целое разбросанные в различных людях черты и таким образом создает характер, который может быть назван квинтэссенцией действительных характеров». Положим, что все это совершенно справедливо и что всегда бывает именно так; но квинтэссенция вещи обыкновенно не похожа бывает на самую вещь: теин не чай, алкоголь не вино; по правилу, приведенному выше, в самом деле поступают «сочинители», дающие нам вместо людей квинтэссенцию героизма и злобы в виде чудовищ порока и каменных героев. Все или почти все молодые люди влюбляются — вот общая черта, в остальных они не сходны — и во всех произведениях поэзии мы услаждаемся девицами и юношами, которые и мечтают, и толкуют всегда только о любви. <...>

Мы нисколько не сомневаемся, что бывает в поэтических произведениях очень много лиц, которые не могут быть названы портретами, которые «созданы» поэтом. Но это происходит вовсе не от того, чтобы не нашлось в действительности достойных натурщиков, а совершенно от другой причины, чаще всего просто от забывчивости или недостаточного знакомства: если в памяти поэта исчезли живые подробности, осталось только общее отвлеченное понятие о характере или поэт знает о типическом лице гораздо менее, нежели нужно для того, чтобы оно было в его изображении живым лицом, то поневоле приходится ему самому дополнять общий очерк, оттенять абрис. Но почти никогда эти придуманные лица не обрисовываются пред нами как живые характеры... Вообще, чем более нам известно о жизни поэта, о лицах, с которыми он был близок, тем более видим у него портретов с живых людей. Трудно не согласиться, что «созданного» в лицах, изображаемых поэтами, бывает и всегда бывало гораздо менее, а списанного с действительности гораздо более, нежели обыкновенно предполагают; трудно не прийти к убеждению, что поэт в отношении к своим лицам почти всегда только историк или автор мемуаров. <...> Гораздо больше бывает «самостоятельно изобретенного» или «придуманного»... в событиях, изображаемых поэтом, в интриге, завязке и развязке ее и т. д., хотя очень легко доказать, что сюжетами романов, повестей и т. д. обыкновенно служат поэту действительно совершившиеся события или анекдоты, разного рода рассказы и пр. ... Но общий очерк сюжета сам по себе еще не придаст высокого поэтического достоинства роману или повести — надобно уметь воспользоваться сюжетом. <...> В действительности есть много событий, которые заслуживают имени драм, романов и т. д. никак не менее драм, романов и т. д., написанных величайшими писателями. Надобно только знать, понять и уметь рассказать их, чтоб они в чистом прозаическом рассказе историка, писателя мемуаров или собирателя анекдотов отличались от настоящих «поэтических произведений» только меньшим объемом, меньшим развитием сцен, описаний и тому подобных подробностей. И в этом находим мы существенное различие поэтических произведений от точного, прозаического пересказывания действительных происшествий. <...>

Живопись чаще, нежели действительность, окружает группу обстановкою, соответствующую существенному характеру сцены; точно так же и поэзия чаще, нежели действительность, двигателями и участниками событий выставляет людей, которых существенный характер совершенно соответствует духу событий. В действительности очень часто мелкие по характеру люди являются двигателями трагических, драматических и т. д. событий...

В произведениях поэзии, напротив того, очень дурные дела обыкновенно делают люди очень дурные; хорошие дела делают люди особенно хорошие. В жизни часто не знаешь, кого винить, кого хвалить; в поэтических произведениях обыкновенно положительным образом раздается честь и бесчестье. Но преимущество это или недостаток? Бывает иногда то, иногда другое; чаще бывает это недостатком. <...> Вследствие постоянного приспособления характера людей к значению событий является в поэзии монотонность, однообразны делаются лица и даже самые события; потому что от разности в характерах действующих лиц и самые происшествия, существенно сходные, приобретали бы различный оттенок, как это бывает в жизни, вечно разнообразной, вечно новой, между тем как в поэтических произведениях очень часто приходится сказать: «старая погудка на новый лад!». <...>

Наш разбор показал, что произведение искусства может иметь преимущество перед действительностью разве только в двух-трех ничтожных отношениях, и по необходимости остается далеко ниже ее в существенных своих качествах. <...> Мы решительно думаем, что по красоте целого, по законченности подробностей, одним словом, по всем тем отношениям, на основании которых обсуживается достоинство эстетического произведения, создания действительности и жизни несравненно выше произведений человеческого искусства. Если так, то на чем же основывается или, лучше сказать, из каких субъективных причин проистекает преувеличенно высокое мнение о достоинстве произведений искусства?

Первый источник этого мнения — естественная наклонность человека чрезвычайно высоко ценить трудность дела и редкость вещи. Никто не ценит чистоты выговора француза, говорящего по-французски, немца, говорящего по-немецки, — «это ему не стоило никаких трудов, и это вовсе не редкость»; но если француз говорит сносно по-немецки или немец по-французски — это составляет предмет нашего удивления и дает такому человеку право на некоторое уважение с нашей стороны. <...> Точно то же и с приговором эстетики о созданиях природы и искусства: малейший, истинный или мнимый недостаток в произведении природы — и эстетика толкует об этом недостатке, шокируется им, готова забывать о всех достоинствах, о всех красотах: стоит ли ценить их, в самом деле, когда они явились без всякого усилия! Тот же самый недостаток в произведении искусства во сто раз больше, грубее и окружен еще сотнями других недостатков — и мы не видим всего этого, а если видим, то прощаем и восклицаем: «и на солнце есть пятна!» Собственно говоря, произведения искусства могут быть сравниваемы только друг с другом при определении относительного их достоинства: некоторые из них оказываются выше всех остальных. <...>

Природа и жизнь выше искусства; но искусство старается угодить нашим наклонностям, а действительность не может быть подчинена стремлению нашему видеть все в том цвете и в том порядке, какой нравится нам или соответствует нашим понятиям, часто односторонним. Из многих случаев этого угождения господствующему образу мыслей укажем на один: многие требуют, чтобы в сатирических произведениях были лица, «на которых могло бы с любовью отдохнуть сердце читателя», — требование очень естественное; но действительность очень часто не удовлетворяет ему, представляя множество событий, в которых нет ни одного отрадного лица; искусство почти всегда угождает ему; и не знаем, найдется ли, например, в русской литературе, кроме Гоголя, писатель, который бы не подчинялся этому требованию; и у самого Гоголя за недостаток «отрадных» лиц вознаграждают «высоко-лирические» отступления. Другой пример: человек наклонен к сентиментальности; природа и жизнь не разделяют этого направления; но произведения искусства почти всегда более или менее удовлетворяют ему. То и другое требование — следствие ограниченности человека; природа и действительная жизнь выше этой ограниченности; произведения искусства, подчиняясь ей, становясь этим ниже действительности и даже очень часто подвергаясь опасности впасть в пошлость или в слабость, приближаются к обыкновенным потребностям человека и через это выигрывают в его глазах.

Мы говорили об источниках предпочтения произведений искусства явлениям природы и жизни относительно содержания и выполнения; но очень важно и впечатление, производимое на нас искусством или действительностью: степенью его также измеряется достоинство вещи.

...Впечатление, производимое созданиями искусства, должно быть гораздо слабее впечатления, производимого живою действительностью, и не считаем нужным доказывать это. Однако же в этом отношении произведение искусства находится в гораздо благоприятнейших обстоятельствах, нежели явления действительности; эти обстоятельства могут заставить человека, не привыкшего анализировать причины своих ощущений, предполагать, что искусство само по себе производит на человека более действия, нежели живая действительность. Действительность представляется нашим глазам независимо от нашей воли, большею частью не вовремя, некстати... Кто принимается читать роман не затем, чтобы вникать в характеры изображенных там людей и следить за развитием сюжета? На красоту, на величие действительности мы обыкновенно обращаем внимание почти насильно. Пусть она сама, если может, привлечет на себя наши глаза, обращенные совершенно на другие предметы, пусть она насильно проникнет в наше сердце,

занятое совершенно другим. <...> Не говорим уже о том, что явления жизни каждому приходится оценивать самому, потому что для каждого отдельного человека жизнь представляет особенные явления, которых не видят другие, над которыми поэтому не произносит приговора целое общество; а произведения искусства оценены общим судом. Красота и величие действительной жизни редко являются нам патентованными, а про что не трубят молва, то немногие в состоянии заметить и оценить. <...> Сила искусства, в особенности поэзии, есть обыкновенно сила воспоминания. Уж и по самой своей незаконченности, неопределенности, именно по тому самому, что обыкновенно оно только «общее место», а не живой индивидуальный образ или событие, произведение искусства особенно способно вызвать наши воспоминания. Дайте мне законченный портрет человека — он не напомнит мне ни одного из моих знакомых, и я холодно отвернусь, сказав: «недурно»; но покажите мне в благоприятную минуту едва набросанный, неопределенный абрис, в котором ни один человек не узнает себя положительным образом. — и этот жалкий, слабый абрис напомнит мне черты кого-нибудь милого мне; и, холодно смотря на живое лицо, полное красоты и выразительности, я в упоении буду смотреть на ничтожный эскиз, говорящий мне о близком мне, и по воспоминанию о моих отношениях к нему, говорящий обо мне самом.

Сила искусства есть сила общих мест. Есть еще в произведениях искусства сторона, по которой они в неопытных или недальновидных глазах выше явления жизни и действительности, — в них все выставлено напоказ, объяснено самим автором, между тем как природу и жизнь надобно разгадывать собственными силами. Сила искусства — сила комментария. <...> «Человек имеет стремление к прекрасному», — но если под прекрасным понимать то, что понимается в этом определении — полное согласие идеи и формы, то из стремления к прекрасному надобно выводить не искусство в частности, а вообще всю деятельность человека, основное начало которой — полное осуществление известной мысли; стремление к единству идеи и образа — формальное начало всякой техники, всякого труда, направленного к созданию и усовершенствованию всяческих надобных нам предметов; выводя из стремления к прекрасному искусство, мы смешиваем два значения этого слова: 1) изящное искусство (поэзия, музыка и т. д.) и 2) умение или старанье хорошо сделать что-нибудь; только последнее выводится из стремления к единству идеи и формы. Если же под прекрасным должно понимать (как нам кажется) то, в чем человек видит жизнь, — очевидно, что из стремления к нему происходит радостная любовь ко всему живому и что оно в высочайшей

степени удовлетворяется живою действительностью. «Человек не встречает в действительности истинно и вполне прекрасного» — мы старались доказать, что это несправедливо, что деятельность нашей фантазии возбуждается не недостатками прекрасного в действительности, а его отсутствием; что действительное прекрасное вполне прекрасно, но, к сожалению нашему, не всегда бывает перед нашими глазами. Если бы произведения искусства возникали вследствие нашего стремления к совершенству и пренебрежения всем несовершенным, если бы возникали вследствие того, что «на земле нет совершенства, а нам необходимо совершенное», то человек должен был бы давно покинуть, как бесплодное усилие, всякое стремление к искусству, потому что в произведениях искусства нет совершенства; кто недоволен действительною красотою, тот еще меньше может удовлетвориться красотою, создаваемою искусством. <...>

Итак, первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его, — воспроизведение природы и жизни. Отношение их к соответствующим сторонам и явлениям действительности таково же, как отношение гравюры к той картине, с которой она снята, как отношение портрета к лицу, им представляемому. Гравюра снимается с картины не потому, чтобы картина была нехороша, а именно потому, что картина очень хороша; так, действительность воспроизводится искусством не для сглаживания недостатков ее, не потому, что сама по себе действительность не довольно хороша, а потому именно, что она хороша. Гравюра не лучше картины, с которой снята, она гораздо хуже этой картины в художественном отношении; так и произведение искусства никогда не достигает красоты или величия действительности. <...> Словами: «искусство есть воспроизведение действительности», как и фразою: «искусство есть подражание природе» определяется только формальное начало искусства; для определения содержания искусства первый вывод, нами сделанный относительно его цели, должен быть дополнен. <...>

Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто: художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важною своею идеей не в состоянии дать ответа на вопрос: «Да стоило ли трудиться над этим?» Беспольное не имеет права на уважение. «Человек сам себе цель»; но дела человека должны иметь цель в потребностях человека, а не в самих себе. Потому-то беспольное подражание и возбуждает тем большее отвращение, чем совершеннее внешнее сходство: «зачем потрачено столько времени и

труда?» — думаем мы, глядя на него: «и как жаль, что такая несостоятельность относительно содержания может совмещаться с таким совершенством в технике!» Скука и отвращение, возбуждаемые фокусником, подражающим соловьиному пению, объясняются самыми замечаниями, сопровождающими в критике указание на него: жалок человек, который не понимает, что должен петь человеческую песню, а не выделять трели, имеющие смысл только в пении соловья. <...> Часто встают против так называемого «дагерротипного копирования» действительности — не лучше ли было бы говорить только, что копия, так же как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных? «Мертвая копия» — вот обыкновенная фраза; но человек не может скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом: нельзя сделать даже верного facsimile с обыкновенной рукописи, не понимая значения копируемых букв. <...>

Обыкновенно говорят, что содержание искусства есть прекрасное; но этим слишком стесняется сфера искусства. Если даже согласиться, что возвышенное и комическое — моменты прекрасного, то множество произведений искусства не подойдут по содержанию под эти три рубрики: прекрасное, возвышенное, комическое. В живописи не подходят под эти подразделения картины домашней жизни, в которых нет ни одного прекрасного или смешного лица... В музыке еще труднее провести обыкновенные подразделения... Из всех искусств наиболее противится подведению своего содержания под тесные рубрики прекрасного... поэзия. Область ее — вся область жизни и природы ...точки зрения поэта на жизнь в разнообразных ее проявлениях так же разнообразны, как понятия мыслителя об этих разнохарактерных явлениях... Что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами, внешним образом видим из того, что ее произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений. Что драматическая поэзия изображает не одно трагическое или комическое, доказывается тем, что, кроме комедии и трагедии, должна была явиться драма. Вместо эпоса, по преимуществу возвышенного, явился роман, с бесчисленными своими разрядами. Для большей части нынешних лирических пьес не отыскивается в старых подразделениях заглавия, которое могло бы обозначить характер содержания...

Проще всего решить эту запутанность, сказав, что сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека, не как учёного, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства.

ва. Прекрасное, трагическое, комическое — только три наиболее определенные элемента из тысячи элементов, от которых зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить все чувства, все стремления, волнующие сердце человека. <...>

Если считают необходимостью определять прекрасное как преимущественное и, выражаясь точнее, как единственное содержание искусства, то едва ли потому, чтобы отсалить отнять у искусства определенные границы и специальность содержания. Нам кажется, что истинная причина этого скрывается в неясном различии прекрасного, как объекта искусства, от прекрасной формы, которая действительно составляет необходимое качество всякого произведения искусства. <...> Художник (сознательно или бессознательно, все равно) стремится воспроизвести пред нами известный предмет или факт, стремится воспроизвести известную сторону жизни; само собою разумеется, что достоинство его произведения будет зависеть от того, как он выполнил свое дело. «Произведение искусства стремится к гармонии идеи с образом» ни более ни менее как произведение сапожного мастерства, ювелирного ремесла, каллиграфии, инженерного искусства, нравственной решимости. «Всякое дело должно быть хорошо выполнено» — вот смысл фразы: «гармония идеи и образа». Итак, 1) прекрасное как единство идеи и образа вовсе не характеристическая особенность искусства в том смысле, какой придается этому слову эстетику; 2) «единство идеи и образа» определяет одну формальную сторону искусства, нисколько не относясь к его содержанию; оно говорит о том, как должно быть исполнено, а не о том, что исполняется. <...> Смешение красоты формы, как необходимого качества художественного произведения, и прекрасного, как одного из многих объектов искусства, было одною из причин печальных злоупотреблений в искусстве. «Предмет искусства — прекрасное», прекрасное во что бы то ни стало, другого содержания нет у искусства. Что же прекраснее всего на свете? В человеческой жизни — красота и любовь; в природе — трудно и решить, что именно, — так много в ней красоты. <...>

«В художественном произведении все должно быть облечено красотою»; одно из условий красоты — развитие всех подробностей из завязки сюжета; и нам даются такие глубоко обдуманые планы действия лиц романа или драмы, каких почти никогда не составляют люди в настоящей жизни; а если выводимое лицо сделает как-нибудь инстинктивный, необдуманный шаг, автор считает необходимым оправдывать его из сущности характера этого лица, а критики остаются недовольны тем, что «действие не мотивировано» — как будто бы оно мотивируется всегда индивидуальным характером, а не общими качествами челове-

ского сердца и обстоятельствами... «Красота требует законченности характеров» — и вместо лиц живых, разнообразных при всей своей типичности, драматург или романист дает неподвижные статуи. «Красота художественного произведения требует законченности разговоров» — и вместо живого разговора ведутся искусственные беседы, в которых разговаривающие волею и неволею выказывают свой характер. Следствием всего этого бывает монотонность произведений поэзии: люди все на один лад, события развиваются по известным рецептам, с первых страниц видно, что будет дальше, и не только что будет, но и как будет. <...>

Первое и общее значение всех произведений искусства, сказали мы, — воспроизведение интересных для человека явлений действительной жизни. Под действительную жизнь, конечно, понимаются не только все отношения человека к предметам и существам объективного мира, но и внутренняя жизнь его; иногда человек живет мечтами — тогда мечты имеют для него (до некоторой степени и на некоторое время) значение чего-то объективного; еще чаще человек живет в мире своего чувства; эти состояния также принадлежат жизни человека и, если достигают интересности, также воспроизводятся искусством. <...>

Есть произведения искусства, в которых просто воспроизводятся явления жизни, интересующие человека, и есть другие произведения, в которых эти картины проникнуты определенной мыслью. Это направление может находить себе выражение во всех искусствах... но преимущественно развивается оно в поэзии, которая представляет полнейшую возможность выразить определенную мысль. Тогда художник становится мыслителем, и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное. Само собою разумеется, что в этом отношении произведения искусства не находят себе ничего соответствующего в действительности, — но только по форме; что касается до содержания, до самых вопросов, предлагающихся или разрешаемых искусством, они все найдутся в действительной жизни... <...>

Разве наука не есть простое отвлечение жизни, подведение жизни под формулы? Все, что высказывается наукою и искусством, найдется в жизни и найдется в полнейшем, совершеннейшем виде, со всеми живыми подробностями, в которых обыкновенно и лежит истинный смысл дела, которые часто не понимаются наукою и искусством, еще чаще не могут быть ими обняты; в событиях действительной жизни все верно, нет недосмотров, нет односторонней узости взгляда, которою страждет всякое человеческое произведение — как поучение, как наука, жизнь полнее, правдивее, даже художественнее всех творений ученых и поэтов. <...>

Соединяя все сказанное, получим следующее воззрение на искусство: существенное значение искусства — воспроизведение всего, что интересно для человека в жизни; очень часто, особенно в произведениях поэзии, выступает также на первый план объяснение жизни, приговор о явлениях ее. Искусство относится к жизни совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история рассказывает о жизни человечества, заботясь более всего о фактической правде; искусство дает о жизни людей рассказы, в которых фактическая правда заменяется верностью психологической и нравственной истине. Первая задача истории — воспроизвести жизнь; вторая, исполняемая не всеми историками, — объяснить ее; не заботясь о второй задаче, историк остается простым летописцем, и его произведение только материал для настоящего историка или чтения для удовлетворения любопытства; думая о второй задаче, историк становится мыслителем, и его творение приобретает через это научное достоинство. Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве. История не имеет притязания соперничества с действительною историческою жизнью, сознается, что ее картины бледны, неполны, более или менее неверны или по крайней мере односторонни. Эстетика должна признаться, что искусство точно так же и по тем же самым причинам не должно и думать сравниться с действительностью, тем более превзойти ее красотой.

Но где же творческая фантазия при таком воззрении на искусство? Какая же роль предоставляется ей? Не будем говорить о том, откуда проистекает в искусстве право фантазии видоизменять виденное и слышанное поэтом. Это ясно из цели поэтического создания, от которого требуется верное воспроизведение известной стороны жизни... Предполагаем, что поэт берет из опыта собственной жизни событие, вполне ему известное... то есть берем случай, когда вмешательство комбинирующей фантазии кажется наименее нужным. Как бы сильна ни была память, она не в состоянии удержать всех тех подробностей, которые не важны для сущности дела; но многие из них нужны для художественной полноты рассказа и должны быть заимствованы из других сцен, оставшихся в памяти поэта... Но этим не исчерпывается вмешательство фантазии. Событие в действительности перепутано с другими событиями, находившимися с ним только во внешнем сцеплении, без существенной связи; когда мы будем отделять избранное нами событие от других происшествий и от ненужных эпизодов, мы увидим, что это отделение оставит новые пробелы в жизненной полноте рассказа, — поэт опять должен будет восполнять их. Этого мало; отделение не только отнимает жизненную полноту у многих моментов события, но часто изменяет их характер — и со-

бытие явится в рассказе уже не таким, каково было в действительности, или, для сохранения сущности его, поэт принужден будет *изменять* многие подробности, которые имеют истинный смысл в событии только при его действительной обстановке...<...>

Апология действительности сравнительно с фантазией, стремление доказать, что произведения искусства решительно не могут выдержать сравнение с живой действительностью,— вот сущность этого рассуждения. Говорить об искусстве так, как говорит автор, не значит ли унижать искусство? Да, если показывать, что искусство *ниже* действительной жизни по художественному совершенству своих произведений,— значит унижать искусство... Но восставать против панегириков не значит еще быть хулителем. Наука не думает быть выше действительности; это не стыд для нее. Искусство также не должно думать быть выше действительности, это не унизительно для него.

Наука не стыдится говорить, что цель ее — понять и объяснить действительность, потом применить ко благу человека свои объяснения; пусть и искусство не стыдится признаться, что цель его: для вознаграждения человека в случае отсутствия полнейшего эстетического наслаждения, доставляемого действительностью, воспроизвести, по мере сил, эту драгоценную действительность и ко благу человека объяснить ее.

Пусть искусство довольствуется своим высоким, прекрасным назначением: в случае отсутствия действительности быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником жизни. Действительность выше мечты, и существенное значение выше фантастических притязаний.

Задачу автора было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни, рассмотреть справедливость господствующего мнения, будто бы истинно прекрасное, которое принимается существенным содержанием произведений искусства, не существует в объективной действительности и осуществляется только искусством. С этим вопросом неразрывно связаны вопросы о сущности прекрасного и о содержании искусства. Исследование вопроса о сущности прекрасного привело автора к убеждению, что прекрасное есть жизнь. <...>

Пришедши к выводу, что искусство не может быть объяснено своим происхождением недовольству человека прекрасным в действительности, мы должны были отыскивать, вследствие каких потребностей возникает искусство, и исследовать его истинное значение. Вот главнейшие из доводов, к которым привело это исследование:

1) Определение прекрасного: «прекрасное есть полное проявление общей идеи в индивидуальном явлении» не выдер-

живаает критики; оно слишком широко, будучи определением формального стремления всякой человеческой деятельности.

2) Истинное определение прекрасного таково: «прекрасное есть жизнь»; прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет — тот предмет, который напоминает ему о жизни.

3) Это объективное прекрасное, или прекрасное по своей сущности, должно отличать от совершенства формы, которое состоит в единстве идеи и формы или в том, что предмет вполне удовлетворяет своему назначению.

4) Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает идею абсолютного; оно почти никогда не пробуждает ее.

5) Возвышенным кажется человеку то, что гораздо больше предметов или гораздо сильнее явлений, с которыми сравнивается человеком..

6) Трагическое не имеет существенной связи с идеею судьбы или необходимости. В действительной жизни трагическое большею частью случайно, не вытекает из сущности предшествующих моментов. Форма необходимости, в которую облекается оно искусством, — следствие обыкновенного принципа произведений искусства: «развязка должна вытекать из завязки», или неуместное подчинение поэта греческим понятиям о судьбе.

7) Трагическое, по понятиям нового европейского образования, есть просто «ужасное в жизни человека».

8) Возвышенное (и момент его, трагическое) не есть видоизменение прекрасного; идеи возвышенного и прекрасного совершенно различны между собою; между ними нет ни внутренней связи, ни внутренней противоположности.

9) Действительность не только живет, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности.

10) Прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно.

11) Прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека.

12) Искусство рождается вовсе не от потребности человека восполнить недостатки прекрасного в действительности.

13) Создания искусства ниже прекрасного з действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живет впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного (точно так же, как ниже возвышенного, трагического, комического) в действительности и с эстетической точки зрения.

14) Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова, прекрасного по живой сущности своей, а не только по совершенству формы: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни.

15) Совершенство формы (единство идеи и формы) не составляет характеристической черты искусства в эстетическом смысле слова (изящных искусств); прекрасное как единство идеи и образа или как полное осуществление идеи есть цель стремления искусства в обширнейшем смысле слова или «уменья», цель всякой практической деятельности человека.

16) Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящные искусства), есть та же самая, которая очень ясно выказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, чтобы черты живого человека не удовлетворяли нас, а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нем некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть. Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности.

17) Воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни.

*В кн.: Чернышевский Н.Г.
Эстетические отношения искусства
к действительности.
М., 1955.*

Островский А.Н.

Островский Александр Николаевич (1823–1886) – великий драматург, написавший 47 пьес, и театральный деятель.

Хорошо знакомый с театральной практикой, Островский пришел к мысли о необходимости коренного обновления русской драматической сцены. Ему хотелось видеть театр свободным от казенщины и гастролерства, от провинциального дилетантизма, безвкусицы, грубости и торгашества. Он подготовил проект реформирования русского драматического театра, писал многочисленные записки царю и его приближенным.

III.29

Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время

До 1853 года драматические представления в Москве давались в Большом театре, но и тот уже был тесен для публики: в праздничные дни или в спектакли, когда давались любимые пьесы, билеты доставались с трудом или за двойную цену у барышников. С тех пор население Москвы увеличилось более чем вдвое, а численность публики – в несколько раз, так как число лиц, составляющих публику, увеличиваясь вместе с увеличением населения, возрастает еще и – независимо от этой причины – с постепенным развитием средних и низших классов общества. В народе, начинающем цивилизоваться, публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями. В первом поколении богачи, вышедшие из простонародья, еще держатся патриархальных нравов, второе поколение – уж публика. Кроме того, несколько железных дорог каждое утро доставляют в Москву из 14–15 губерний иностранную публику, для которой намерение побывать в столичном драматическом театре составляет одно из главных побуждений к поездке в Москву. Теперь в Москве для драматических представлений нужно уже три или четыре таких театра, каков был Большой театр до 1853 года. Но, к несчастью Москвы, дело вышло наоборот: драматические представления переведены из Большого театра в Малый. Этот Малый, или так называемый Маленький театр,

вдвое меньше Большого, в нем прежде давались французские спектакли, он устроен для публики достаточной, и дешевых мест в нем почти совсем нет. Огромное большинство публики в Москве осталось без театра, и именно той публики, для которой русские драматические представления стали насущною потребностью.

Остались без театра, во-первых, многие тысячи богатых и средних торговцев. Этот класс, постепенно развиваясь, составляет теперь главную основу населения Москвы. Это публика новая, недавно появившаяся и постепенно прибывающая. Лет 40—50 назад в Москве была публика преимущественно дворянская; из ближних и дальних губерний в зимнее время съезжались в Москву помещики для того, чтобы вывозить своих дочерей в Благородное собрание. Богатеющее купечество было, по своему образу жизни и по своим нравам, еще близко к тому сословию, из которого оно вышло. В двадцатых годах настоящего столетия, вследствие особо благоприятных условий для торговли и фабричного производства, предприимчивые кустари и всякого рода промышленники из промысловых губерний наполнили предместья, окраины и окрестности Москвы фабриками и всякого рода промышленными заведениями. Сами крестьяне или дети крестьян, одаренные сильными характерами и железной волей, эти люди неуклонно шли к достижению своей цели, то есть к обогащению, но вместе с тем так же неуклонно держались они и патриархальных обычаев своих предков. Дети их, часто уже женатые и семейные, жили вместе с родителями и не смели даже думать ни о каких публичных удовольствиях, а тем более приказчики. В 9-м часу вечера ворота купеческих домов запирались, и не было выхода никому. Жизнь была вполне замкнута, даже родные собирались у друга только по случаю домашних праздников: именин, крестин, свадеб, похорон и поминок, приходских праздников и больших годовых. В сороковых и пятидесятых годах патриархальные порядки в купечестве, со смертью стариков — собирателей капиталов, стали исчезать. Дети и внуки их всей душой пожелали вкусить плодов цивилизации и с внешней стороны уже преобразились. Приказчики, которые прежде не могли показаться ни в каком публичном месте из боязни встретиться с хозяевами, эмансипировались до того, что завели свой клуб. Не все же освободившиеся из-под гнета родительского и хозяйского деспотизма бросились в трактиры; большинство унаследовало от отцов и дедов бойкую практическую сметливость и отвращение от нравственной распущенности. Человек, который в труде и деловых своих занятиях руководится только корыстью, а вместо удовольствий знает только одни чувственные излишества, когда начнет сознавать себя, прежде всего ищет изящного времяпровождения и хоть каких-нибудь идеалов. Изящная литература

еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное. Такой публики в Москве в 30 лет прибыло очень много: в 1852 году купеческих капиталов по 1-й гильдии было 134; по 2-й — 375; приказчиков 1-го и 2-го класса — 555; в 1880 году по 1-й гильдии — 770, по 2-й — 6154, приказчиков обоих классов — 12 423. Вся эта публика осуждена *убивать время* в трактирах, вместо того чтобы *проводить его* с пользой в театре.

Во-вторых, приезжее купечество. В Москве, как в центре, сошлись шесть железных дорог со всех сторон, и она стала постоянной ярмаркой. В зимнее время в Москву железные дороги доставляют средним числом ежедневно до 4500 пассажиров. Их надо отнести к первой категории, потому что половина из них, если не более, — различные торговцы губернских и уездных городов из всей России и даже из Сибири и с Кавказа, которые съезжаются покупать товары из первых рук у московских фабрикантов и оптовых торговцев. Для этих приезжих намерение побывать в театре в числе других целей играет немаловажную роль; да и в московском купечестве давно вошло в обычай угощать приезжих гостей театром. Теперь, за неимением театра, московские купцы, чтобы провести без скуки вечер, принуждены возить гостей своих из одного трактира в другой: из городского в загородный и обратно.

В-третьих, лишена театра учащаяся молодежь. Приходить в восторженное состояние весьма свойственно юношам, — такое состояние можно назвать нормальным для известного возраста. Преувеличенное увлечение, восторг всегда готовы в молодой душе, она ищет только повода переполниться чувством через край. В конце сороковых годов, когда существовал еще для комедии и драмы большой Петровский театр, студенты составляли довольно значительную часть публики. Это была своего рода публика, которая тонко ценила и горячо поощряла изящное; всем памятно в Москве, каким сочувствием, какой любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр. Если молодежь и позволяла себе лишний раз вызвать хорошего актера и любимого автора или в бенфис известного артиста устроить ему овацию на подьезде, так это никому не мешало и никого не беспокоило. Чрезмерное увлечение изящным не вредно, оно не оставляет в душе того горького похмелья, какое оставляют другие преувеличения и излишества, оно не сбивает человека с пути. Напротив, все изящное только возвышает и облагораживает душу. Если отнять у молодежи изящные удовольствия как предмет его восторгов, она будет увлекаться и восторгаться по другому поводу: восторг — потребность юно-

го возраста. Найдутся хорошие поводы для увлечения — юность увлекается; не найдется хороших — она увлекается чем придется. Молодой ум еще нетверд и неоснователен; под угнетением страстного волнения ему трудно взвешивать правдивость и законность поводов, возбуждающих душевные порывы.

В-четвертых, лишено театра хорошо образованное общество среднего достатка: семейства, бывшие за границей и привыкшие к порядкам жизни цивилизованных народов, — ученые, профессора, учителя, литераторы, художники и вообще люди всесторонне развитые, имеющие средний доход от своих профессий или собственности. Это публика в самом лучшем, настоящем значении этого слова: она представительница вкуса в столице, приговором ее дорожат все художники и артисты, она составляет ареопаг в концертах и на художественных выставках, она заставляет идти искусство вперед. Без этой публики искусство не только останавливается, но идет назад, опускается до пошлости, то есть до уровня понимания невежественной толпы. Для этой-то публики посещение театра в настоящее время стало почти невозможно вследствие дороговизны мест. В представление сколько-нибудь замечательной оригинальной пьесы цена на места (в особенности на ложи) увеличивается вдвое и втрое и делается недоступной для людей небогатых. За невозможностью получить билеты по казенной цене многие образованные семейства совсем перестали посылать за билетами, отказались от посещения драматического театра и перестали им интересоваться. Теперь во многих домах в Москве можно слышать такие разговоры: «Не видали ли вы нового актера такого-то? Говорят, недурно играет». А уж этот актер играет 5 или 6 лет. Для людей развитых и образованных отказ в эстетических удовольствиях, которые стали для них необходимой духовной потребностью, представляется лишением очень тяжелым. Образованным людям нечем заметить эти удовольствия, трактиры и клубы их привлекать не могут, им остается только заморить в себе эту законную потребность. А это, во-первых, нелегко, а во-вторых, как всякая несправедливость, оставляет в душе горький след досады и обиды.

В-пятых, лишены театра мелкие торговцы и хозяева ремесленных заведений (часовщики, мебельщики, драпировщики, слесаря, портные, сапожники и прочие). Весь этот народ после тяжелой и утомительной работы, требующей усиленного мускульного напряжения в продолжение недели, по воскресеньям и большим праздникам ищет развлечения, освежения угнетенной трудом мысли, ищет веселья, пищи для чувства и фантазии. Несправедливо предполагать, чтобы все эти труженики желали посвящать время своего отдыха только чувственным удовольствиям. Если б ремесленнику в праздничные дни был выбор между удо-

вольствиями, то, конечно, большая часть их предпочли бы пьянству доступный театр. Когда для рабочего все другие удовольствия заказаны, так он волей-неволей должен идти в трактир, ему более некуда девать своего праздничного досуга. Если ходить в гости, так надо принимать гостей и у себя, а это для ремесленника не в обычаях и часто не по средствам: в годовом его бюджете и без того имеется довольно значительная статья расхода на обязательный прием гостей в годовые и приходские праздники, в дни именин своих и жениных и пр.

В праздничный день всякого трудового человека тянет провести вечер вне дома; бедная семейная обстановка за неделю успела приглядеться и надоест, разговоры о своем ремесле или о домашних нуждах успели прислушаться. Перекоры, упреки, домашние ссоры, ругань женщин между собой — все эти обыденные явления неприглядной, трудовой жизни не очень привлекательны. Хочется забыть скучную действительность, хочется видеть другую жизнь, другую обстановку, другие формы общежития. Хочется видеть боярские, княжеские хоромы, царские палаты, хочется слышать горячие и торжественные речи, хочется видеть торжество правды. Все это, хоть изредка, нужно видеть ремесленнику, чтоб не зачерстветь в тех дрязгах, в которых он постоянно обращается. Если вечер, проведенный в театре, не принесет хорошему мастеру положительной пользы, то принесет отрицательную. Не будет на другой день тоски, угрызений совести за пропитые деньги, ссоры с женой; не будет нездоровья и необходимости похмелья, от которого недалеко до запоя. Кто приглядывался к жизни этого класса людей, то есть мелких торговцев, средних и мелких хозяев ремесленных заведений, тот знает, что все их благосостояние, а иногда и зажиточность, зависит от энергии в делах, от трезвости. Трагические рассказы о погибших «золотых руках», «золотых головах» так часты в Москве, что они уж от обыденности потеряли свой драматизм. «Золотые были руки, никакому иностранцу не уступит» (говорят о каком-нибудь часовщике, мебельщике, слесаре и пр.), «сколько денег доставали, зажили было не хуже купцов; да вот праздничное дело — скучно дома-то, завелись приятели и оттянули. Стал из дому отлучаться, запивать и по будням, от дела отставать, заказчиков всех помаленьку растерял, да вот и бедствует».

Что ремесленники ищут заменить свое праздничное пьяное веселье каким-нибудь изящным, развивающим ум времяпровождением, это давно известно; известно также и то, что они, к несчастью, не имеют успеха в своих законных стремлениях. Самое богатое ремесленное общество представляет московский Немецкий клуб, он успел накопить большой запасный капитал, имеет обширное помещение и дает драматические представления для

своих членов. Но и ему они обходятся так дорого, что он может доставлять подобные удовольствия своим членам не более двух, иногда четырех раз в месяц. Вспомогательное общество Купеческих приказчиков употребило много хлопот и стараний, чтобы завести у себя для членов театр, хотя в самых малых размерах; оно достигло своей цели, но в скором времени само должно было отказаться от спектаклей, так как они не окупались. Общественные деньги, эти крохи, собираемые с нищих и для нищих, — эту поистине лепту вдовицы Вспомогательное общество расходовать не имело права.

Из того, что разные корпорации рабочих не заявляют гласно о потребности в изящных удовольствиях, никак не следует, что они вовсе не имеют этой потребности. Для таких заявлений у них нет ни умения, ни смелости, ни органа. Довольно уже и того, если от некоторых отдельных лиц из ремесленников и мелких торговцев слышатся энергические выражения неудовольствия на обычное их праздничное нетрезвое веселье. Если внимательно прислушаться, так мы услышим и не единичные заявления; корпорация наборщиков собирается просить себе клуба или собрания, единственная задача которого покуда отрицательная: отсутствие крепких напитков. Можно заранее предсказать, что из этого собрания, если оно будет разрешено, ничего не выйдет. Для души неразвитого человека чувственным излишествам противопоставить с успехом можно только сильные моральные средства, удовольствия, захватывающие душу, заставляющие забывать *время и место*. Такую службу могут сослужить драматические представления (которых действие на свежую душу обаятельно); они могут отвлечь некоторую часть трудящегося народа от пагубного разгула.

В-шестых, лишены театра все жители отдаленных концов Москвы. Единственный в Москве театр помещается в самом центре и уже совершенно недоступен для всех окраин. В Москве есть много промышленных и торговых пунктов, которые образовались на месте бывших ремесленных, ямских и пр. слобод и подгородных сел и которые до сих пор носят свои исторические названия: Кожевники, Овчинники, Сыромятники, Гончары, Басманные, Бараши, Хамовники, Даниловка, Рогожская, Елахово; села: Красное, Покровское, Преображенское, Семеновское, Спасское, Балкан; слободы: Мещанские, Сущево, Новая, Тверская, Ямская, Немецкая, Грузины, Пресня, Трехгорское, Плющиха, Новинское, Кудрино, Зубово и пр. Эти слободы и села, лежащие за земляным городом, охвачены потом Камер-коллежским валом, примкнули к Москве и составили с ней одно целое; они разрослись до размера больших губернских городов и по пространству, и по населенно-

сти; эти урочища обособлены: каждое имеет свой отличительный характер, свой центр — рынок, к которому тяготеет вся местность: Калужский, Серпуховский, Зацепа, Таганка, Покровский, Немецкий, Разгуляй, Сухаревский, Вязки, Сенной, Смоленский, Зубовский, Крымок и др. С 8 часов утра из окраин к центру начинается движение всякого народа, всех, кто имеет дела в центре: небогатые купцы, приказчики, мастеровые, чиновники, — все это по конным дорогам, на линейках и пешком стремится к рядам и присутственным местам; с наступлением сумерек начинается обратное движение, и пустеет как центр, так и пути, идущие к нему от оконечностей. Вечером отправляться из окраин в центральные или другие крайние местности могут только люди богатые, имеющие своих лошадей; бедных людей выгоняют из захолустья единственно нужда или строго обязательные визиты к родным и знакомым в известные праздничные дни. Да и то они приезжают рано и не засиживаются, из боязни не найти извозчика в свою сторону. Поздно, то есть около полуночи, в Москве на край города за обыкновенную цену повезет только *попутный* извозчик. Таким образом, театр — удовольствие и без того дорогое — с прибавлением стоимости проезда для жителей окраин делается уже недоступным; а при постоянном опасении проехать верст 5–6 напрасно, то есть не достать билета, театральные представления для обитателей московских окраин составляют такие удовольствия, о которых *лучше и не думать*. Может опять возникнуть вопрос: есть ли в захолустьях потребность в театральном удовольствии? Конечно, есть, и потребность эта давно чувствуется: в продолжение 30 лет в разных концах Москвы постоянно возникали то там, то здесь тайные сцены под именем любительских. Эти сцены закрывались большею частью от недостатка средств, а нередко и из страха преследования. И теперь есть слухи о тайных театрах на Москве-реке, в Рогожской, на Басманной. Театры эти устраиваются любителями, а поддерживаются меценатами из купцов. Любители, люди с самыми ограниченными средствами, нанимают залу, устраивают сцену и декорации (иногда своими собственными трудами), потом стараются раздать сами и через знакомых билеты за очень недорогую цену, уж не из барыша, а чтоб окупить издержки и свести концы с концами. Иногда все издержки принимает на себя какой-нибудь богатый купец, тогда уж он большую часть билетов раздает даром своим знакомым, а остальные потихоньку продают артисты в свою пользу. Понятное дело, что такие театры хоть сколько-нибудь упрочиться в известной местности не могут; разные неудачи, недостаток средств и страх перед ответственностью скоро прекращают их существование. Увеселять публику таким образом и невыгодно, так как нет открытой продажи билетов, и опасно, потому что за не-

винные удовольствия, доставляемые другим, придется отвечать, как за корчемство или контрабанду.

Для кого же в Москве, большом столичном городе, этот Малый привилегированный театр? Для кого должны писать драматурги и играть артисты? Это публика, так сказать, официальная, *которой нельзя не быть*. Посещать публичные собрания и увеселения для богатого купца — не внутренняя потребность, а внешняя необходимость: нельзя от других отставать; эта публика бывает в театре точно по наряду. «Наша служба такая», — как они сами выражаются. Эта публика купеческая, второе и третье поколение разбогатевших московских купцов, купеческая аристократия московская. А так как она очень размножилась и обладает огромными капиталами, то все лучшие места в театре постоянно остаются за ней. Она заслонила театр от прочих обывателей, которые его жаждут. Буржуазия и везде не отличается особенно благодетельным влиянием на искусство, а в Москве тем более. Московское разбогатевшее купечество гораздо менее развито, чем европейское. Особенно несчастливы в этом отношении настоящие представители богатой московской буржуазии. Отцы и деды этого поколения разбогатели в то время, когда образование купечества считалось не только лишним, но и неприличным и даже вольнодумством. Мало того, богатые купцы считали свободу от науки привилегией своего сословия, льготой, особым счастьем. Дети получили в наследство, вместе с миллионами, некультуривированный мозг, еще неспособный к быстрому пониманию отвлеченностей, и такое воспитание, при котором умственная лень и льготы от труда, дисциплины и всякого рода обязанностей считались благополучием. Явилось поколение, вялое умственно и нравственно. Когда умерли отцы, дети поспешили, внешним образом, сблизиться с Европой, то есть переняли там платье, домашнюю обстановку и некоторые привычки и обычаи. К счастью, они далеко не составляют большинства, есть много купеческих семейств, несколько не беднее их, которые, продолжая быть русскими, заботятся более об умственном и нравственном образовании, чем о подражании Европе. Но первые виднее, заметнее, потому и являются представителями купеческой аристократии. Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума; русское они презирают, а иностранного не понимают; русское для них низко, а иностранное высоко; и вот они, растерянные и испуганные, висят между тем и другим, постоянно озираясь, чтоб не отстать одному от другого, а всем вместе — от Европы относительно прически, костюма, экипажа и т. п. Нет ничего бесплоднее для поступательного движения искусства, как эта по-европейски одетая публика, не понимающая ни достоинств исполнения, ни достоинств пьесы и не знающая, как

отнестись к тому и другому. В этой публике нет собственного понимания, нет восприимчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой. Пьеса идет как перед пустой залой. Она чувствует по указаниям и заявляет свои восторги произведениям и талантам только рекомендованным. Все сильное или неожиданное на сцене производит в этих зрителях что-то вроде беспокойства; им делается неловко, они не знают, как поступить с своими чувствами, и боются, как бы не ошибиться; тут, за неимением в театре серьезных людей, они устремляют полные ожидания взоры на какого-нибудь фельетониста, не выручит ли он. Чему эта публика самостоятельно горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта. Но особенный, неудержимый восторг возбуждают в этой публике куплеты: про скорую езду по улицам, про микстуры, которыми доктора морят пациентов, про кассиров банковых, про адвокатов. Такой куплет непременно заставят повторить раз десять и вызовут актера, который его пел, и автора, Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведений и исполнения, и, во-вторых, тем, что предъявляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу и наводнили репертуар пьесами, которые для свежих людей никакого значения не имеют.

Все вышеизложенное приводит к убеждению, что, во-первых, единственный драматический театр в Москве, императорский Малый, давно не удовлетворяет потребностям даже высших классов населения, то есть людей хорошо образованных и очень достаточных; что он доступен только незначительному меньшинству их; что, во-вторых, в настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью. Эта потребность достигла значительной степени напряженности, и неудовлетворение этой потребности может иметь вредное влияние на общественную нравственность.

Что такая серьезная потребность подлежит удовлетворению, не может быть сомнения; но при этом является весьма важный и существенный для этого дела вопрос: как и чем удовлетворить эту потребность, то есть какие именно нужны театры для Москвы?

Население Москвы преимущественно купеческое и промышленное; Москва есть торговый центр России, в ней сходятся шесть железных дорог, которые ежедневно доставляют огромное количество людей, принадлежащих к торговому сословию. Москва уж теперь не ограничивается Камер-коллежским валом, за ним

идут непрерывной цепью, от Московских застав вплоть до Волги, промышленные фабричные села, посады, города и составляют продолжение Москвы. Две железные дороги от Москвы, одна на Нижний Новгород, другая на Ярославль, охватывают самую бойкую, самую промышленную местность Великороссии. В треугольнике, вершину которого составляет Москва, стороны — железные дороги, протяжением одна в 400 верст, а другая в 250, и основанием которому служит Волга на расстоянии 350 верст, — в треугольнике, в середину которого врезывается Шуйско-Ивановско-Кинешемская дорога, промышленная жизнь кипит: там на наших глазах из сел образуются города, а из крестьян — богатые фабриканты; там бывшие крепостные графа Шереметева и других помещиков превратились и превращаются в миллионщиков; там простые ткачи в 15—20 лет успевают сделаться фабрикантами-хозяевами и начинают ездить в каретах; там ежегодно растут новые огромные фабрики, и на постройку их расходуются миллионы. Все это пространство в 60 т. с лишком кв. верст и составляет как бы посады и предместья Москвы и тяготеет к ней всеми своими торговыми и житейскими интересами; обыватели этой стороны — богатые купцы обязательно проводят часть зимнего сезона в Москве; средней руки купцы и фабриканты и даже хозяйчики и кустари бывают в Москве по нескольку раз в году; все эти недавние крестьяне — теперь публика для московских театров. Они не гости в Москве, а свои люди; их дети учатся в московских гимназиях и пансионах; их дочери выходят замуж в Москву, за сыновей они берут невест из Москвы. Роднясь между собою, купцы и фабриканты костромские и владимирские для парадных сговоров нанимают московское Благородное собрание или залы в оранжереях Фомина; и гости, например костромичи с невестинной, а владимирцы с жениховой стороны, съезжаются пировать в Москву вместе с московскими знакомыми и родственниками.

Кроме того, Москва — патриотический центр государства, она недаром зовется сердцем России. Там древняя святыня, там исторические памятники, там короновались русские цари и коронуются русские императоры, там, в виду торговых рядов на высоком пьедестале как образец русского патриотизма, стоит великий русский купец Минин. В Москве всякий приезжий, помолясь в Кремле русской святыне и посмотрев исторические достопамятности, невольно проникается русским духом. В Москве все русское становится понятнее и дороже.

Принимая в соображение вышесказанное, нельзя не прийти к заключению, что Москве нужен прежде всего Русский театр, национальный, всероссийский. Это дело неотложное, — вопрос о Русском театре в Москве стоит прежде вопроса о свободе

театров и независимо от него. Русский театр в Москве — дело важное, патриотическое.

Москва — город вечно обновляющийся, вечно юный; через Москву волнами вливается в Россию великорусская, народная сила. Эта великорусская, народная сила, которая через Москву создала государство российское. Все, что сильно в Великобритании умом, характером, все, что сбросило лапти и зипун, все это стремится в Москву: искусство должно уметь управиться с этой силой, холодно рассудочной, полудикой по своим хищническим и чувственным инстинктам, но вместе с тем наивной и детски увлекающейся. Это и дикарь по энергии и по своим хищническим стремлениям, но вместе с тем и свежая натура, богатая хорошими задатками, готовая на благородный подвиг, на самоотвержение. Жизнь дает практику его дурным инстинктам, они действуют и приносят материальный барыш и тем оправдываются; надо разбудить в нем и хорошие инстинкты — и это дело искусства и по преимуществу драматического. Оно бессильно только над душами изжившими-ся; но над теми и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властной рукой и ведет, куда хочет. Конечно, действие театра коротко, он не ходит за зрителем по всем его следам; но довольно и тех трех или четырех часов, когда дичок находится под обаянием всесильного над ним искусства, — уже глубокие борозды культуры прошли по его сырому мозгу, уже над дичком совершается культурная прививка.

В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет и в котором ей было бесчеловечно отказано. На эту публику сильное влияние оказывает так называемый бытовой репертуар. Бытовой репертуар, если художествен, то есть если правдив, — великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться. Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству. Публика жаждет знать свою историю; ученые изыскания и монографии этого знания ей не дадут, а хорошей, полной популярной истории у нас еще не написано, она еще находится в периоде частных исследований. Да если бы и была такая история, если бы каждый читал и знал ее, все-таки историческая драма была бы нужна, а может быть, и нужнее. Историк передает, *что было*; драматический поэт показывает, *как было*, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события. Не всякий человек растрогается, прочитав, что Минин в Нижнего-

родском кремле собирал добровольные приношения на священную войну, что несли ему кто мог, и бедные и богатые, что многие отдавали последнюю копейку; но тот же самый простой человек непременно прослезится, когда увидит Минина живого, услышит его горячую, восторженную речь, увидит, как женщины кладут к его ногам ожерелья, как бедняки снимают свои медные кресты с шеи на святое дело. Такой театр с честным, художественным, здоровым народным репертуаром необходим для московской публики, она давно его ждет. Такой театр был бы поистине наукой и для русского драматического искусства. Мы должны начинать сначала, должны начинать свою родную, русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы; зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие? Русские драматические писатели давно сетуют, что в Москве нет Русского театра, что для русского искусства нет поля, нет простора, где бы оно могло развиваться. Стены Малого театра узки для национального искусства, там нет хорошо сформированной труппы для бытового и исторического репертуара, там нет места для той публики, для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели. Русские авторы желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры. Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать. История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света.

У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства.

Народный театр, помимо даже репертуара, то есть самое здание, возбуждает уже народный патриотизм. Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им

желает всякий народ, всякое племя, всякий язык, значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный.

Сколько радости, сколько гордости было у чехов при открытии национального театра и сколько горя, когда он сгорел. Такой образцовый театр Москва должна иметь прежде, чем будет дозволена полная свобода театров. Спекуляция образцового русского театра не выстроит: он не сулит больших выгод, а на первых порах может быть даже и безвыгоден, и убыточен. В Москве, не имеющей русского образцового театра, свобода театров принесет русскому драматическому искусству более вреда, чем принесла его монополия. Возникнет неразумная конкуренция, предприниматели погубят сами себя, скомпрометируют хорошее дело, и солидное искусство на время совсем заглухнет. Антрепренеры пойдут на перебой, переманивая друг у друга артистов и возвышая им плату и соперничая в роскоши декораций и вообще постановки; и все это в ущерб внутреннему содержанию спектаклей. При больших затратах, обыкновенных и даже хороших сборов уж будет мало, потребуются сборы чрезвычайные. Да и вообще спекуляция ищет скорой наживы, быстрого обогащения и скромными сборами довольствоваться не станет. Чтобы иметь чрезвычайные сборы, надо чем-нибудь удивлять Москву, показывать зрителям диковинное, невиданное. Для привлечения публики потребуются некоторые особенные приемы, и тут уж недалеко до осквернения храма муз разными посторонними искусству приманками. Практикующиеся теперь приманки состоят в раздражении любопытства или чувственности: публика привлекается или беспрестанной сменой блестящих декораций, или опереткой с канканом. Опыт показывает, что театры с таким репертуаром и в Европе не прочны; печальный их конец происходит от пресыщения и скуки в публике и от банкротства их хозяев.

Без образцового театра искусство достанется на поругание спекуляции; без такого репертуара публика собьется с пути, у ней не будет маяка, который показывает, где настоящее искусство и какое оно. И в неразвитом, малообразованном народе есть люди с серьезными помыслами и с эстетическим если не вкусом, то чутьем: нужно, чтоб для них был выбор, чтоб они знали, что вот здесь настоящее, вечное искусство, а вот здесь временные от него отклонения, которыми нас наделила передовая, но антихудожественная нация. Вот мелодрама с невозможными событиями и с нечеловеческими страстями, вот оперетка, где языческие боги и жрецы, короли и министры, войска и народ с горя и радости пляшут канкан; вот феерия, где 24 раза переменяются декорации, где в продолжение вечера зритель успеет побывать во всех частях света и, кроме того, на луне и в подземном царстве, и где во

всех 24 картинах всё одни и те же обнаженные женщины. Если будет предоставлен такой выбор, то можно надеяться, что большинство простой публики пожелает настоящего, здорового искусства; и это весьма вероятно, если принять в расчет свежесть чувства и серьезный склад ума, которыми наделен русский человек. Если же не будет образцового театра, простая публика может принять оперетки и мелодрамы, раздражающие любопытство или чувственность, за настоящее, подлинное искусство. Все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, то есть художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства — душевную жажду. Это ощущение есть начало перестройки души, то есть начало благоустройства, введение нового элемента, умиряющего, уравновешивающего, — введение в душу чувства красоты, ощущения изящества. Театры спекулянтов низведут искусство на степень праздной забавы и лишат его кредита и уважения в людях, только начинающих жить умственной жизнью. Между юной публикой есть свежие головы, которым доступны рассудочные выводы; они скажут: нет, драматическое искусство — неважное дело, оно тешит или одуряет нас. И вот уж являются первые зародыши отрицания, а в отрицании важен первый шаг. А заставьте этого свежего человека под наплывом благородных, возвышенных чувств расплакаться, может быть, в первый раз в жизни, заставьте его, незаметно для него самого, смеяться над самим собою, над своими пороками, своим невежеством, над своими сокровенными дурными помыслами, тогда он, придя домой и разобравшись с мыслями, уж не скажет, что драматическое искусство — «неважная штука». Нет, когда он увидит, что автор и актер, без его ведома, побывали в его душе и знают там всю подноготную, он высоко почитит искусство. Он хоть и не развит умом, догадается чувством, что искусство есть чудный дар откровения, что оно есть способность проникать в тайники чужой души. В его глазах талантливый автор и артист будут лицами, заслуживающими глубокого уважения, он будет издали им в пояс кланяться.

Чтоб выстроить образцовый русский театр, нужно некоторое самопожертвование, спекуляция такого театра не выстроит, он не даст больших барышей.

Написать на бумаге репертуар очень легко, но удержать его на сцене, то есть поставить пьесы этого репертуара так, чтобы публика их смотрела с удовольствием, — дело очень трудное. Чтобы репертуар был устойчив, чтобы хорошие пьесы утвердились прочно и, постоянно привлекая публику, производили свое цивилизирующее влияние, нужна полная, искусно подобранная

труппа, нужна предварительная подготовка артистов к серьезно-му служению искусству, нужна строгая художественная дисциплина при исполнении. Все это должно заставить предпринимателей не только отказаться на время (и довольно продолжительное) от всяких помыслов о выгодах, но и быть готовыми к значительным жертвованиям.

Выстроить в Москве Русский театр приличнее всего было бы городу, то есть думе, но она в настоящее время не имеет на такое употребление свободных сумм; такой театр могут выстроить патриоты, почтенные представители богатого московского купечества. Русский театр в Москве главным образом нужен для купцов, купцы его и выстроят; они будут в нем хозяевами, они знают, что им нужно, они поведут свое дело безукоризненно, руководясь единственно патриотическим желанием видеть процветание драматического искусства в своем отечестве. При помощи специалистов драматического искусства и знатоков сценического дела Русский театр в руках образованного купечества осуществится в Москве прочно и будет постепенно совершенствоваться. Доказательством, что такое предприятие осуществимо, может служить Русское музыкальное общество, основанное преимущественно на средства купечества; оно доставило Москве неиспытанные дотоле наслаждения, оно основало Консерваторию, которая дала возможность молодым талантливым людям развивать свои способности и честным трудом зарабатывать хлеб; концертные исполнения Музыкального общества достигли высокой степени совершенства. Если я буду так счастлив, что мои соображения заслужат внимания правительства и удостоятся одобрения, я охотно возьму почин этого дела на себя. В успехе я заранее уверен, так как мне неоднократно случалось слышать от лучших представителей московского купечества о желании их иметь свой Русский театр и о готовности не пожалеть значительных жертвований на это дело. Если когда-нибудь такой театр возникнет в Москве, он будет дорогим, любимым, постоянным, вечным театром для москвичей. Все другие частные театры будут временные: под влиянием того или другого направления, идущего из Парижа, эти временные театры то будут возвышаться, то падать, то богатеть, то беднеть, а он будет стоять незыблемо и будет всегдашней школой для русских артистов и народных писателей и истинной отрадой для простой, свежей русской публики.

*В кн.: Островский А.Н.
Вся жизнь – театру.
М., 1989. С. 186–205.*

Соловьев Вл. С.

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) – религиозный философ. Его концепция искусства была своеобразной. Он понимал искусства в духе мистической «свободной теургии», преобразующей мир на путях к его духовному совершенству, художественного выражения «вечных идей». Предмет искусства, как неоднократно подчеркивал Соловьев, – красота, но это еще не полная, не всецелая, не абсолютная красота. Образы искусства ориентированы на идеальные формы, но имеют случайное, преходящее содержание. Истинная же абсолютная красота обладает непреходящим содержанием. Такой красоты нет в нашем земном мире, искусство улавливает лишь отблески этой «вечной красоты», ибо она принадлежит миру «сверхприродному и сверхчеловеческому». «Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется мистикой». Только людям, чуждым духовному опыту, мистика представляется удаленной от художественного опыта и чем-то смутным и неясным. Соловьев видит в ней самую высокую ступень творчества и вообще человеческой деятельности; он убежден, что мистика благодаря ее непосредственной близости к божественной сфере «не только сама обладает безусловной ясностью, но и все другое она одна только может сделать ясным», хотя для душ со слабым духовным зрением ее свет невыносим и погружает их в полную темноту.

Общий смысл искусства

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производят однородное эстетическое впечатление, подлежат одинаковой эстетической оценке, недаром и слово для ее выражения употребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы все ограничивалось такой видимой, поверхностной однородностью, то можно было бы спросить и действительно спрашивали:

зачем это удвоение красоты? Не детская ли забава повторять на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе? Обыкновенно на это отвечают... что искусство воспроизводит не самые предметы и явления действительности, а только то, что видит в них художник, а истинный художник видит в них лишь их *типические*, характерные черты;

эстетический элемент природных явлений, пройдя через сознание и воображение художника, очищается от всех матери-

альных случайностей и таким образом усиливается, выступает ярче; красота, разлитая в природе, в ее формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущенною, подчеркнутою. Этим объяснением нельзя окончательно удовлетвориться уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчеркнуты, например, в сонатах Бетховена? — Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой, — в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи.

Результат природного процесса есть человек в двояком смысле: во-первых, как самое прекрасное, а во-вторых, как самое сознательное природное существо. В этом последнем качестве человек *сам* становится из результата *деятелем* мирового процесса и тем совершеннее соответствует его идеальной цели — полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной. Но почему же, могут спросить, весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется нам именно с эстетической стороны, как разрешение какой-то художественной задачи? Не лучше ли признать за его цель осуществление правды и добра, торжество верховного разума и воли? Если в ответ на это мы напомним, что красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною, то это вызывает новое возражение. Добро и истина, скажет строгий моралист, не нуждаются в эстетическом воплощении. Делать добро и знать истину — вот все, что нужно. <...>

...Добро не нуждается в красоте. Но будет ли в таком случае *полно* само добро? ...Если нравственный порядок для своей *прочности* должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира.

Но не совершенно ли уже помимо нас это дело всемирного просветления? Природная красота уже облекла мир своим

лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов. Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в осязательных образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, брошенное на злую жизнь, а не преображение этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала. <...>

Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческой силой в субъекте, преобразующей, а не отражающей только действительность. Как в мире физическом свет превращается в жизнь, становится организующим началом растений и животных, чтобы не отражаться только от тел, но воплощаться в них, так и свет разума не может ограничиться одним познанием, а должен сознанный смысл жизни художественно воплощать в новой, более ему соответствующей действительности. Разумеется, прежде чем это делать, прежде чем творить в красоте, или претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними, — знать не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присущем художнику.

* * *

<...> Полное чувственное осуществление... всеобщей солидарности или положительного всеединства — совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи — предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним, или духовным, и внешним, или вещественным, бытием. Это есть основное собственно эстетическое требование, здесь специфическое отличие красоты от двух других аспектов абсолютной идеи. Идеальное содержание, остающееся только внутреннею принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессилие идеи. <...> Абстрактный, не способный к творческому воплощению дух и бездушное, не способное к одухотворению вещество — оба несообразны с идеальным или достойным бытием и оба носят на себе явный признак своего недостойнства в том, что ни тот, ни другой не могут быть прекрасными. Для полноты

этого последнего качества требуются таким образом: 1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления как собственной неотделимой формы идеального содержания. К этому двоякому условию необходимо присоединяется, или, лучше сказать, прямо из него вытекает, третье: при непосредственном и нераздельном соединении в красоте духовного содержания с чувственным выражением, при их полном взаимном проникновении материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т. е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея. По гегельянской эстетике красота есть воплощение универсальной и вечной идеи в частных и преходящих явлениях, причем они так и остаются преходящими, исчезают, как отдельные волны в потоке материального процесса, лишь на минуту отражая сияние вечной идеи. Но это возможно только при безразличном, равнодушном отношении между духовным началом и материальным явлением. Подлинная же и совершенная красота, выражающая полную солидарность и взаимное проникновение этих двух элементов, необходимо должна делать один из них (материальный) действительно причастным бессмертию другого.

Обращаясь к прекрасным явлениям физического мира, мы найдем, что они далеко не исполняют указанных требований или условий совершенной красоты. Во-первых, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, оно не открывает здесь всей своей таинственной глубины, а обнаруживает лишь свои общие очертания, иллюстрирует, так сказать, в частных конкретных явлениях самые элементарные признаки и определения абсолютной идеи. Так, свет в своих чувственных качествах обнаруживает всепроницаемость и невесомость идеального начала; растения своим видимым образом проявляют экспансивность жизненной идеи и общее стремление земной души к высшим формам бытия. <...> Во всем этом несомненно воплощается идея, но лишь самым общим и поверхностным образом, с внешней своей стороны. Этой поверхностной материализации идеального начала в природной красоте соответствует здесь столь же поверхностное одухотворение материи, откуда возможность кажущегося противоречия формы с содержанием: эпически злой зверь может быть весьма красивым (противоречие здесь только кажущееся именно потому, что природная красота по своему поверхностному характеру вообще не способна выражать идею жизни в ее внутреннем, нравственном качестве, а лишь в ее внешних, физических принадлежностях, каковы сила, быстрота, свобода движения и т.п.). С этим же связано и третье существенное несовершенство природной красоты: так как она

лишь снаружи и вообще прикрывает безобразие материального бытия, а не проникает его внутренне и всецело (во всех частях), то и сохраняется эта красота неизменно и вековечно лишь *вообще*, в своих общих образцах — родах и видах, каждое же отдельное прекрасное явление и существо в своей собственной жизни остается под властью материального процесса, который сначала прорывает его прекрасную форму, а потом и совсем его разрушает. С точки зрения натурализма эта непрочность всех индивидуальных явлений красоты есть роковой, неизбежный закон. Но чтобы примириться хотя бы только теоретически с этим торжеством всеразрушающего материального процесса, должно признать (как и делают последовательные умы этого направления) красоту и вообще все идеальное в мире за субъективную иллюзию человеческого воображения. Но мы знаем, что красота имеет объективное значение, что она действует вне человеческого мира, что сама природа не равнодушна к красоте. А в таком случае, если ей не удастся осуществить совершенную красоту в области физической жизни, то недаром же она путем великих трудов и усилий, страшных катастроф и безобразных, но необходимых для окончательной цели порождений поднялась из этой нашей области в сферу сознательной жизни человеческой. Задача, не исполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнима средствами человеческого творчества.

Отсюда троякая задача искусства вообще: 1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений. Это есть превращение физической жизни в духовную, т. е. в такую, которая, во-первых, имеет сама в себе свое слово, или Откровение, способна непосредственно выражаться вовне, которая, во-вторых, способна внутренне преобразовать, одухотворять материю или истинно в ней воплощаться и которая, в-третьих, свободна от власти материального процесса и потому пребывает вечно. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпадать с концом всего мирового процесса. Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные *предварения* (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким

образом переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религиею. Эту первоначальную нераздельность религиозного и художественного дела мы не считаем, конечно, за идеал. Истинная, полная красота требует большего простора для человеческого элемента и предполагает более высокое и сложное развитие социальной жизни, нежели какое могло быть достигнуто в первобытной культуре. На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу. Ведь и та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии.

Теперь мы можем дать общее определение действительного искусства по существу: *всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение.*

Эти предварения совершенной красоты в человеческом искусстве бывают трех родов: 1) *прямые или магические*, когда глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром... прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика); 2) *косвенные, через усиление* (потенцирование) данной красоты, когда внутренний существенный и вечный смысл жизни, скрытый в частных и случайных явлениях природного и человеческого мира и лишь смутно и недостаточно выраженный в их естественной красоте, открывается и уясняется художником чрез воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде: так архитектура воспроизводит в идеализированном виде известные правильные формы природных тел и выражает победу этих идеальных форм над основным антиидеальным свойством вещества — тяжестью; классическая скульптура, идеализируя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности... 3) третий отрицательный

род эстетического предварения будущей совершенной действительности есть *косвенный*, *через отражение* идеала от не соответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости отражения. Несоответствие между данною действительностью и идеалом или высшим смыслом жизни может быть различного рода: во-первых, известная человеческая действительность, *по-своему* совершенная и прекрасная (именно в смысле *природно-го* человека), не удовлетворяет, однако, тому абсолютному идеалу, для которого предназначены *духовный* человек и человечество. <...>

Если... мы разделим все человеческие типы, подлежащие художественному воспроизведению, на положительные и отрицательные (как это обыкновенно делают), то легко видеть, что первые должны преобладать в изобразительных искусствах (скульптуре и живописи), а вторые – в поэзии. Ибо скульптура и живопись имеют непосредственно дело с телесными формами, красота которых уже реализована в действительности, хотя и требует еще усиления, или идеализации, тогда как главный предмет поэзии есть нравственная и социальная жизнь человечества, бесконечно далекая от осуществления своего идеала. Для того чтобы изваять прекрасное тело или написать прекрасное лицо, очевидно, не нужно того пророческого угадывания и той прямо творческой силы, которые необходимы для поэтического изображения совершенного человека или идеального общества. Поэтому, кроме религиозных эпопей (которые, за немногими исключениями, заслуживают одобрения только по замыслу, а не по исполнению), самые великие поэты воздерживались от изображения прямо идеальных или положительных типов. Таковыми у Шекспира являются или отшельники (в «Ромео и Юлии»), или волшебники (в «Буре»), а преимущественно женщины, и именно обладающие более непосредственно-природной чистотой, нежели духовно-человеческим нравственным характером. А Шиллер, имевший слабость к добродетельным типам обоего пола, изображал их сравнительно плохо. <...>

Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы? В истории мы их не находим; мы видим здесь искусство изменяющееся – в процессе развития. Отдельные отрасли его достигают возможного в своем роде совершенства и более не преуспевают; зато возникают новые. Все, кажется, согласны в том, что скульптура доведена до своего окончательного совершенства древними греками; едва ли также можно ожидать дальнейшего прогресса

в области героического эпоса и чистой трагедии. Я позволю себе идти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что, как указанные формы художества завершены еще древними, так новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия. Разумеется, это будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории, ибо художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста.

*В кн.: Соловьев Вл. С.
Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988.*

Толстой Л.Н.

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – великий русский писатель и мыслитель, создатель учения о непротiwлении злу насилieм (толстовство).

В 1898 г. Толстой опубликовал трактат «Что такое искусство?» Произведение является искусством, утверждал он, только если оно «заражает» читателя, слушателя или зрителя душевным состоянием его творца. Если же такого сообщения подобных чувств не происходит, если отсутствует достигаемое путем «заражения» единение творчества и его восприятия, значит, произведение искусства не состоялось.

Толстой различал несколько уровней искусства – высшего достигало искусство религиозное, заражавшее людей чувствами, «проистекающими из любви к Богу и человеку». Однако, руководствуясь своими критериями, он отказывал в праве называться искусством произведениям таких авторов, как Шекспир и Р. Вагнер, а многих признавал лишь с оговорками. Большую часть своих прежних сочинений Толстой также искусством не считал – они, по его мнению, не отвечали ни нравственным, ни эстетическим требованиям.

Что такое искусство?

Что же такое это искусство, которое считается столь важным и необходимым для человечества, что для него можно приносить те жертвы не только трудов и жизней человеческих, но и добра, которые ему приносятся?

Что такое искусство? Как, что такое искусство? Искусство – это архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором он говорит, совершенно ясно и одинаково понимается всеми людьми. Но в архитектуре, спросите вы, бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, и, кроме того, постройки, имеющие претензии на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачные, уродливые и которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства. В чем же признак предмета искусства?

Точно то же и в ваянии, и в музыке, и в поэзии. Искусство во всех видах граничит, с одной стороны, с практически полезным, а с другой – с неудачными попытками искусства. Как отделить ис-

куство от того и другого? Средний образованный человек нашего круга и даже художник, не занимавшийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что все это разрешено давно и всем хорошо известно.

«Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», — ответит такой средний человек.

«Но если в этом состоит искусство, то балет, оперетка есть ли тоже искусство?» — спросите вы.

«Да, — хотя и с некоторым сомнением ответит средний человек. — Хороший балет и грациозная оперетка тоже искусство в той мере, в которой они проявляют красоту».

Но, не спрашивая даже далее среднего человека о том, чем отличается хороший балет и грациозная оперетка от неграциозной, — вопросы, на которые ему было бы очень трудно ответить, — если вы спросите того же среднего человека, можно ли признать искусством деятельность костюмера и парикмахера, украшающего фигуры и лица женщин в балете и оперетке, и портного, парфюмера и повара, он в большей части случаев отвергнет принадлежность деятельности портного, парикмахера, костюмера и повара к области искусства. Но в этом средний человек ошибается именно потому, что он средний человек, а не специалист и не занимался вопросами эстетики. <...>

Так что понятие искусства как проявление красоты совсем не так просто, как оно кажется, особенно теперь, когда в это понятие красоты включают, как это делают новейшие эстетики, и наши ощущения осязания, вкуса и обоняния.

Но средний человек или не знает, или не хочет знать этого и твердо убежден в том, что все вопросы искусства очень просто и ясно разрешаются признанием красоты содержанием искусства. Для среднего человека кажется ясным и понятным то, что искусство есть проявление красоты; и красотой объясняются для него все вопросы искусства.

Но что же такое красота, которая составляет, по его мнению, содержание искусства? Как она определяется и что это такое?

Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с большим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что, собственно, оно значит. Так поступают обыкновенно относительно вопросов суеверно-религиозных и так поступают люди в наше время и по отношению к понятию красоты. Предполагается, что то, что разумеется под словом «красота», всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но после того, как об этом предмете в течение

150 лет — с 1750 г., времени основания эстетики Баумгартеном — написаны горы книг самыми учеными и глубокомысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым и с каждым новым сочинением по эстетике решается новым способом. <...>

Под словом «красота» по-русски мы разумеем только то, что нравится нашему зрению. Хотя в последнее время и начали говорить: «некрасивый поступок», «красивая музыка», но это не по-русски.

Русский человек из народа, не знающий иностранных языков, не поймет вас, если вы скажете ему, что человек, который отдал другому последнюю одежду или что-нибудь подобное, поступил «красиво», или, обманув другого, поступил «некрасиво», или что песня «красива». По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший; музыка может быть приятная и хорошая, и неприятная и нехорошая, но ни красивою, ни некрасивою музыка быть не может.

Красивым может быть человек, лошадь, дом, вид, движение, но про поступки, мысли, характер, музыку, если они нам очень нравятся, мы можем сказать, что они хороши и нехороши, если они нам не нравятся; «красиво» же можно сказать только о том, что нравится зрению. Так что слово и понятие «хороший» включает в себе понятие «красивого», но не наоборот: понятие «красивого» не покрывает понятия «хорошего».

Если мы говорим «хороший» о предмете, который ценится по своему внешнему виду, то мы этим говорим и то, что предмет этот красивый; но если мы говорим «красивый», то это совсем не означает того, чтобы предмет этот был хорошим.

Таково значение, приписываемое русским языком — стало быть, русским народным смыслом — словам и понятиям — хороший и красивый. <...>

Наблюдение над тем значением, которое имеет слово «красота», «красивый» в нашем языке, так же как и в языках народов, среди которых установилась эстетическая теория, показывает нам, что слову «красота» придано этими народами какое-то особенное значение, именно значение хорошего. <...>

В чем же состоит это значение? Что же такое красота, как ее понимают европейские народы? <...>

Что же такое, в сущности, это понятие красоты, которого так упорно для определения искусства держатся люди нашего круга и времени?

Красотой в смысле субъективном мы называем то, что доставляет нам известного рода наслаждение. В объективном же смысле красотой мы называем нечто абсолютно совершенное, вне

нас существующее. Но так как узнаем мы вне нас существующее абсолютно совершенное и признаем его таковым только потому, что получаем от проявления этого абсолютно совершенного известного рода наслаждение, то объективное определение есть не что иное, как только иначе выраженное субъективное. В сущности, и то и другое понимание красоты сводится к получаемому нами известного рода наслаждению, то есть что мы признаем красотой то, что нам нравится, не вызывая в нас вожделения. <...> Все попытки определить абсолютную красоту саму в себе как подражание природе, как целесообразность, как соответствие частей, симметрию, гармонию, единство в разнообразии и др., или ничего не определяют, или определяют только некоторые черты некоторых произведений искусства и далеко не покрывают всего того, что все люди всегда считали и теперь считают искусством.

Объективного определения красоты нет; существующие же определения, как метафизическое, так и опытное, сводятся к субъективному определению и, как ни странно сказать, к тому, что искусством считается то, что проявляет красоту; красота же есть то, что нравится (не возбуждая вожделения). <...> Так что вся существующая эстетика состоит не в том, чего можно было бы ждать от умственной деятельности, называющей себя наукой, — именно в том, чтоб определить свойства и законы искусства или прекрасного, если оно есть содержание искусства, или свойства вкуса, если вкус решает вопрос об искусстве и о достоинстве его, и потом на основании этих законов признавать искусством те произведения, которые подходят под эти законы, и откидывать те, которые не подходят под них, а состоит в том, чтобы, раз признав известный род произведений хорошими, потому что они нам нравятся, составить такую теорию искусства, по которой все произведения, которые нравятся известному кругу людей, вошли бы в эту теорию. Существует художественный канон, по которому в нашем кругу любимые произведения признаются искусством (Фидиас, Софокл, Гомер, Тициан, Рафаэль, Бах, Бетховен, Дант, Шекспир, Гёте и др.) и эстетические суждения должны быть таковы, чтобы захватить все эти произведения. Суждения о достоинстве и значении искусства, основанные не на известных законах, по которым мы считаем то или другое хорошим или дурным, а на том, совпадает ли оно с установленным нами каноном искусства, встречаются беспрепятственно в эстетической литературе. <...> Все существующие эстетики составлены по этому плану. Вместо того чтобы дать определение истинного искусства и потом, судя по тому, подходит или не подходит произведение под это определение, судить о том, что есть и что не есть искусство, известный ряд произведений, почему-то нравящихся людям известного круга, признается искусством, и

определение искусства придумывается такое, которое покрывало бы все эти произведения. <...>

Так что теория искусства, основанная, на красоте и изложенная в эстетиках и в смутных чертах исповедуемая публикой, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравилось и нравится нам, то есть известному роду людей.

Для того чтобы определить какую-либо человеческую деятельность, надо понять смысл и значение ее. Для того же чтобы понять смысл и значение какой-либо человеческой деятельности, необходимо прежде всего рассматривать эту деятельность саму в себе, в зависимости от ее причин и последствий, а не по отношению только того удовольствия, которое мы от нее получаем.

Если же мы признаем, что цель какой-либо деятельности есть только наше наслаждение, и только по этому наслаждению определяем ее, то, очевидно, определение это будет ложно. Это самое и произошло в определении искусства. Ведь, разбирая вопрос о пище, никому в голову не придет видеть значение пищи в том наслаждении, которое мы получаем от принятия ее. Всякий понимает, что удовлетворение нашего вкуса никак не может служить основанием определения достоинства пищи и что поэтому мы никакого права не имеем предполагать, что те обеды с кайенским перцем, лимбургским сыром, алкоголем и т.п., к которым мы привыкли и которые нам нравятся, составляют самую лучшую человеческую пищу.

Точно так же и красота или то, что нам нравятся, никак не может служить основанием определения искусства, и ряд предметов, доставляющих нам удовольствие, никак не может быть образцом того, чем должно быть искусство.

Видеть цель и назначение искусства в получаемом нами от него наслаждении все равно, что приписывать, как это делают люди, стоящие на самой низшей ступени нравственного развития (дикие, например), цель и значение пищи в наслаждении, получаемом от принятия ее. <...>

Для того чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой.

Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприятия воспримут то же художественное впечатление.

Как слово, передающее мысли и опыты людей, служит средством единения людей, так точно действует и искусство. Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства.

Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство.

Самый простой пример: человек смеется — и другому человеку становится весело; плачет — человеку, слышащему этот плач, становится грустно; человек горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходит в то же состояние. Человек высказывает своими движениями, звуками голоса бодрость, решительность или, напротив, уныние, спокойствие, и настроение это передается другим. Человек страдает, выражая стонами и корчами свое страдание, и страдание это передается другим; человек высказывает свое чувство восхищения, благоговения, страха, уважения к известным предметам, лицам, явлениям, и другие люди заражаются, испытывают те же чувства восхищения, благоговения, страха, уважения к тем же предметам, лицам, явлениям.

Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства.

Если человек заражает другого и других прямо непосредственно своим видом или производимыми им звуками в ту самую минуту, когда он сам испытывает чувство, заставляет другого человека зевать, когда ему самому зевают, или смеяться, или плакать, когда сам чему-либо смеется или плачет, или страдать, когда сам страдает, то это еще не есть искусство.

Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его.

Так, самый простой случай: мальчик, испытавший, положим, страх от встречи с волком, рассказывает эту встречу и, для того, чтобы вызвать в других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою беззаботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т.п. Все это, если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить все, что и пережил рассказчик, есть искусство. Если мальчик и не видал волка, но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказывал ее так, что вызвал своим рассказом то

же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка, то это тоже искусство. Точно так же будет искусство то, когда человек, испытав в действительности или в воображении ужас страдания или прелесть наслаждения, изобразил на полотне или мраморе эти чувства так, что другие заразились ими. И точно так же будет искусство, если человек испытал или вообразил себе чувство веселья, радости, грусти, отчаяния, бодрости, уныния и переходы этих чувств одного в другое и изобразил звуками эти чувства так, что слушатели заражаются ими и переживают их так же, как он переживал их.

Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателей, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства. Чувство самоотречения и покорности судьбе или богу, передаваемое драмой; или восторга влюбленных, описываемое в романе; или чувство сладострастия, изображенное на картине; или бодрости, передаваемой торжественным маршем в музыке; или веселья, вызываемого пляской; или комизма, вызываемого смешным анекдотом; или чувство тишины, передаваемое вечерним пейзажем или убаюкивающей песней, — все это искусство.

Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство.

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах.

Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами, всякий человек может узнать все то, что в области мысли сделало для него все человечество, может в настоящем, благодаря способности понимать чужие мысли, стать участником деятельности других людей и сам, благодаря этой способности, может передать усвоенные от других и свои, возникшие

в нем, мысли современникам и потомкам; так точно и благодаря способности человека заражаться посредством искусства чувствами других людей ему делается доступно в области чувства все то, что пережило до него человечество, делаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям.

Не будь у людей способности воспринимать все те переданные словами мысли, которые были передуманы прежде живыми людьми, и передавать другим свои мысли, люди были бы подобны зверям. <...>

Не будь другой способности человека — заражаться искусством, люди едва ли бы не были еще более дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

И потому деятельность искусства есть деятельность очень важная, столь же важная, как и деятельность речи, и столь же распространенная.

Как слово действует на нас не только проповедями, речами и книгами, а всеми теми речами, которыми мы передаем друг другу наши мысли и опыты, так и искусство, в обширном смысле слова, проникает всю нашу жизнь, и мы только некоторые проявления этого искусства называем искусством, в тесном смысле этого слова.

Мы привыкли понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках, здания, статуи, поэмы, романы... Но все это есть только самая малая доля того искусства, которым мы в жизни общаемся между собой. Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода — от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшений, жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Все это деятельность искусства. Так что называем мы искусством, в тесном смысле слова, не всю деятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выделяем из всей этой деятельности и которой придаем особенное значение.

Такое особенное значение придавали всегда все люди той части этой деятельности, которая передавала чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, и эту-то малую часть всего искусства называли искусством в полном смысле этого слова.

Так смотрели на искусство люди древности: Сократ, Платон, Аристотель. Так же смотрели на искусство и пророки еврейские, и древние христиане; так же понималось оно и понимается магометанами и так же понимается религиозными людьми народа в наше время.

Некоторые учителя человечества, как Платон в своей «Республике», и первые христиане, и строгие магометане, и буддисты часто даже отрицали всякое искусство.

Люди, смотрящие так на искусство в противоположность нынешнему взгляду, по которому считается всякое искусство хорошим, как скоро оно доставляет наслаждение, считали и считают, что искусство, в противоположность слову, которое можно не слушать, до такой степени опасно тем, что оно заражает людей против их воли, что человечество гораздо меньше потеряет, если всякое искусство будет изгнано, чем если будет допущено какое бы то ни было искусство.

Такие люди, отрицавшие всякое искусство, очевидно, были не правы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, — одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество. Но не менее не правы люди нашего европейского цивилизованного общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красоте, то есть доставляло людям удовольствие.

Прежде боялись, как бы в число предметов искусства не попали предметы, развращающие людей, и запрещали его все. Теперь же только боятся, как бы не лишиться какого-нибудь наслаждения, даваемого искусством, и покровительствуют всякому. И я думаю, что последнее заблуждение гораздо грубее первого и что последствия его гораздо вреднее.

*В кн.: Толстой Л.Н.
Собр. соч.: В 20 т. Т. 15.
М., 1964. С. 50–52, 54–57, 78–83, 84–89.*

Глава IV

Русская
социология искусства
первой половины
XX века

Плеханов Г.В.

Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918) – основоположник марксизма в России, политик, последовательный оппонент В.И. Ленина и большевиков, социальный философ, эстетик, теоретик искусства.

Взгляды Плеханова на искусство вытекали из его материалистического понимания истории. Рассматривая искусство как социальное явление, Плеханов полемизировал с определением искусства, данным Толстым, который видел в искусстве лишь эмоциональное содержание (искусством «люди передают друг другу свои чувства»). Плеханов утверждал, что искусство выражает и чувства людей, и мысли. Этим он подчеркивал идеологический характер искусства, он видел в образности искусства специфичность его идеологической природы. С точки зрения диалектического материализма литература и искусство представляют собой «идеологии», специфические формы общественного сознания, полагал Плеханов.

IV.32

Искусство и общественная жизнь

Вопрос об отношении искусства к общественной жизни всегда играл очень важную роль во всех литературах, достигших известной степени развития. Чаще всего он решался и решается в двух прямо противоположных смыслах.

Одни говорили и говорят: не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания, улучшению общественного строя.

Другие решительно отвергают этот взгляд. По их мнению, искусство само по себе – *цель*, превращать его в *средство* для достижения каких-нибудь посторонних, хотя бы и самых благородных целей, – значит унижать достоинство художественного произведения.

Первый из этих двух взглядов нашел себе яркое выражение в нашей передовой литературе 60-х годов. Не говоря уже о Писареве, который в своей крайней односторонности довел его почти до карикатуры, можно напомнить Чернышевского и Добролюбова как самых основательных защитников этого взгляда в тогдашней критике. В одной из первых своих критических статей Чернышевский писал:

«“Искусство для искусства” – мысль такая же странная в наше время, как “богатство для богатства”, “наука для науки” и т. д.» <...>

Противоположный взгляд на задачу художественного творчества имел могучего защитника в лице Пушкина... Народ, требующий от поэта, чтобы он своими песнями улучшал общественные нравы, слышит от него презрительную, можно сказать, грубую отповедь:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?

Задачи поэта Пушкин формулирует в следующих... словах:

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

Здесь мы имеем перед собою так называемую теорию искусства для искусства в ее наиболее яркой формулировке...

Какой же из этих двух прямо противоположных взглядов на задачу искусства может быть признан правильным? <...>

Если художники данной страны в данное время чуждаются «житейского волнения и битв», а в другое время, наоборот, жадно стремятся и к битвам, и к неизбежно связанному с ними волненью, то это происходит не оттого, что кто-то посторонний предписывает им различные обязанности («должны») в различные эпохи, а оттого, что при одних общественных условиях ими овладевает одно настроение, а при других – другое. Значит, правильное отношение к предмету требует от нас, чтобы мы взглянули на него не с точки зрения того, что должно было бы быть, а с точки зрения того, что было и что есть. Ввиду этого мы поставим вопрос так:

Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства?

Когда мы приблизимся к решению этого вопроса, тогда нам не трудно будет решить и другой, тесно связанный с ним и не менее интересный вопрос:

Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.е. склонность

придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни»? <...>

Перед нами намечается следующий вывод:

Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой. <...>

Романтики... находились в разладе с окружавшим их буржуазным обществом. Правда, в этом разладе не было ничего опасного для буржуазных общественных отношений. К романтическим кружкам принадлежали молодые буржуа, ничего не имевшие против названных отношений, но в то же время возмущавшиеся грязью, скукой и пошлостью буржуазного существования. Новое искусство, которым они так сильно увлекались, было для них убежищем от этой грязи, скуки и пошлости. В последние годы реставрации и в первую половину царствования Луи-Филиппа, т.е. в лучшую пору романтизма, французской молодежи тем труднее было свикнуться с буржуазной грязью, прозой и скукой, что незадолго до того Франция пережила страшные бури великой революции и Наполеоновской эпохи, глубоко всколыхнувшие все человеческие страсти. Когда буржуазия заняла господствующее положение в обществе и когда ее жизнь уже не согревалась более огнем освободительной борьбы, тогда новому искусству осталось одно: *идеализация отрицания буржуазного образа жизни*. Романтическое искусство и было такой идеализацией. Романтики старались выразить свое отрицательное отношение к буржуазной умеренности и аккуратности не только в своих художественных произведениях, но даже и в своей наружности. <...> Фантастические костюмы, как и длинные волосы, служили для молодых романтиков средством противопоставить себя ненавистным буржуа.

При таком отношении молодых романтиков к буржуазии они не могли не возмущаться мыслью о «полезном искусстве». Сделать искусство полезным значило в их глазах заставить его служить тем самым буржуа, которых они так глубоко презирали. <...>

Парнасцы и первые французские реалисты (Гонкур, Флобер и др.) тоже беспредельно презирали окружавшее их буржуазное общество. Они тоже беспрестанно поносили ненавистных им «буржуа». Если они и печатали свои произведения, то, по их словам, вовсе не для широкой читающей публики, а только для немногих избранных, «для неизвестных друзей», как выражается Флобер в одном из своих писем. Они держались того мнения, что нравиться сколько-нибудь широкой читающей публике может только писатель, лишенный большого дарования. <...>

Теперь я, думается мне, могу дополнить свой прежний вывод и сказать так:

Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой.

Это еще не все. Пример наших «людей 60-х годов», твердо веривших в недалекое торжество разума... показывает нам, что *так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством.* <...>

Чтобы покончить с этой стороной вопроса, прибавлю, что всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет. Да оно и понятно: в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому она сама служит. А так как политическая власть, бывающая иногда революционной, чаще бывает консервативной или даже совсем реакционной, то уже отсюда видно, что не следует думать, будто утилитарный взгляд на искусство разделяется преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мыслей. История русской литературы очень наглядно показывает, что его отнюдь не чуждались и наши охранители. <...>

Совершенно так же смотрели на искусство те слуги Николая I, которым, по неофициальному положению, нельзя было вообще обойтись без какого-нибудь взгляда на искусство. Вы помните, что Бенкендорф старался направить на путь истины Пушкина. Не был обойден заботами начальства и Островский. Когда в марте 1850 г. появилась в печати его комедия «Свои люди — сочтемся» и когда некоторые просвещенные любители литературы... и торговли стали опасаться, как бы она не оскорбила купцов, тогда министр народного просвещения (кн. П.А. Ширинский-Шихматов) предписал попечителю московского учебного округа пригласить к себе начинающего драматурга и «вразумить его, что благородная и полезная цель таланта должна состоять не только в живом изображении смешного и дурного, но и в справедливом его порицании, не только в карикатуре, но и в распространении высшего нравственного чувства: следовательно, в противопоставлении пороку добродетели, а картинам смешного и преступного — таких помыслов и деяний, которые возвышают душу; наконец, в утверждении того столь важного для жизни общественной и частной верования, что злодеяние находит достойную кару *еще на земле*».

Сам император Николай Павлович смотрел на задачу искусства тоже преимущественно с нравственной точки зрения. <...>

И не думайте, что русские правители составляли какое-нибудь исключение в этом случае. Нет, такой типичный представитель абсолютизма, каким был во Франции Людовик XIV, не менее твердо был убежден в том, что искусство не может служить само себе целью, а должно содействовать нравственному воспитанию людей. И вся литература, все искусство знаменитого века Людовика XIV насквозь проникнуты были этим убеждением. Подобно этому, и Наполеон I взглянул бы на теорию искусства для искусства как на одну из вредных выдумок неприятных «идеологов». Он тоже хотел, чтобы литература и искусство служили нравственным целям. И ему в значительной степени удалось это, так как, например, большая часть картин, выставлявшихся на периодических выставках того времени («Салонах»), посвящалась изображению военных подвигов консульства и империи. <...>

* * *

Но оставим правительственные «сферы». Между французскими писателями Второй империи встречаются люди, отвергавшие теорию искусства для искусства вовсе не по каким-нибудь прогрессивным соображениям. Так, Александр Дюма-сын категорически заявил, что слова «искусство для искусства» не имеют никакого смысла. <...>

Из всего этого с полной убедительностью следует, что утилитарный взгляд на искусство так же хорошо уживается с консервативным настроением, как и с революционным. Склонность к такому взгляду необходимо предполагает только одно условие: живой и деятельный интерес к известному все равно к какому именно, общественному порядку или общественному идеалу, и она пропадает всюду, где этот интерес исчезает по той или по другой причине.

Теперь пойдем дальше и посмотрим, какой из двух противоположных взглядов на искусство более благоприятен его успехам.

Как и все вопросы общественной жизни и общественной мысли, вопрос этот не допускает безусловного решения. Тут все дело зависит от условий времени и места. Вспомним Николая I с его слугами. Им хотелось сделать из Пушкина, Островского и других современных им художников служителей нравственности, как ее понимал корпус жандармов. Предположим на минуточку, что им удалось осуществить это свое твердое намерение. Что должно было выйти из этого? Ответить нетрудно. Музы художников, подчинившихся их влиянию, стали бы, сделавшись госу-

дарственными музами, обнаруживать самые очевидные признаки упадка и чрезвычайно много утратили бы в своей правдивости, силе и привлекательности.

Стихотворение Пушкина «Клеветникам России» отнюдь не может быть отнесено к числу его лучших поэтических созданий. Пьеса Островского «Не в свои сани не садись», благосклонно признанная «полезным уроком», тоже не бог знает, как удачна. А между тем Островский сделал в ней едва только несколько шагов в направлении к тому идеалу, осуществить который стремились Бенкендорфы... и другие, *им подобные*, сторонники полезного искусства. <...>

Художественные произведения всегда что-нибудь *рассказывают*, потому что они всегда что-нибудь *выражают*. Конечно, они «рассказывают» на свой особый «лад». Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью *логических выводов*. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами или если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы. Все это так. Но изо всего этого вовсе не следует, что в художественном произведении идея не имеет значения. Скажу больше: не может быть художественного произведения, лишённого идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею. <...>

Но если нет художественного произведения, совершенно лишённого идейного содержания, то не всякая идея может быть выражена в художественном произведении. Рескин превосходно говорит: девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах. И он же справедливо замечает, что достоинство произведений искусства определяется высотой выражаемого им настроения. <...> Иначе и быть не может. Искусство есть одно из средств духовного общения между людьми. И чем выше чувство, выражаемое данным художественным произведением, тем с большим удобством может при прочих равных условиях это произведение сыграть свою роль указанного средства. Почему скряге нельзя петь о потерянных деньгах? Очень просто: потому, что если бы он запел о своей утрате, то его песня никого не тронула бы, т. е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми.

Мне могут указать на военные песни и спросить меня: разве же война служит средством общения между людьми? Я отвечу на это, что военная поэзия, выражая ненависть к неприятелю, в то же время воспекает самоотвержение воинов, — их готовность умереть за свою родину, за свое государство и т. п. Именно в той мере, в

какой она выражает такую готовность, она и служит средством общения между людьми в тех пределах (племя, община, государство), широта которых определяется уровнем культурного развития, достигнутого человечеством или, вернее, данной его частью.. <...>

Еще Белинский, совершенно справедливо утверждавший в последний период своей литературной деятельности, что «чистого, отрешенного, безусловного, или, как говорят философы, *абсолютного*, искусства никогда и нигде не бывало», допускал, однако, что произведения живописи итальянской школы XVI столетия до известной степени приближались к идеалу абсолютного искусства, так как явились созданием эпохи, в течение которой «искусство было главным интересом, исключительно занимавшим образованную часть общества». Для примера он указывал на «Мадонну» Рафаэля... Но итальянские школы XVI века завершают собою длинный процесс борьбы земного идеала с христианско-монашеским. И как бы исключителен ни был интерес образованнейшей части общества XVI века к искусству, неоспоримо то, что мадонны Рафаэля являются одним из самых характерных художественных выражений победы земного идеала над христианско-монашеским. <...>

Идеал красоты, господствующий в данное время в данном обществе, — или в данном классе общества, — коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих между прочим, и расовые особенности, а частью — в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса. И именно потому он всегда бывает очень богат вполне определенным и вовсе не абсолютным, т. е. не безусловным, содержанием. Кто поклоняется «чистой красоте», тот этим вовсе не делает себя независимым от тех биологических и общественно-исторических условий, которыми определился его эстетический вкус, а лишь более или менее сознательно закрывает глаза на эти условия. Так было, между прочим, и с романтиками... <...>

Общее правило было таково, что, восставая против буржуазной пошлости, романтики в то же самое время весьма недружелюбно относились к социалистическим системам указывавшим на необходимость общественной реформы. Романтикам хотелось изменить общественные нравы, ничего не изменив в общественном устройстве. Само собою разумеется, что это совершенно невозможно. Поэтому восстание романтиков против «буржуа» вело за собою... мало практических последствий... Но его практическая бесплодность имела немаловажные литературные последствия. Она сообщила романтическим героям тот характер ходульности и выдуманности, который в конце концов и привел к крушению школы. Ходульный и выдуманный характер героев никак не мо-

жет быть признан достоинством художественного произведения, поэтому рядом с указанным выше *плюсом* нам следует поставить теперь известный *минус*: *если романтические художественные произведения много выигрывали благодаря восстанию их авторов против «буржуа», то, с другой стороны, они немало теряли вследствие практической бессодержательности этого восстания.*

Уже первые французские реалисты приложили все усилия к тому, чтобы устранить главный недостаток романтических произведений: выдуманный, ходульный характер их героев. В романах Флобера нет и следа романтической выдуманности и ходульности... Первые реалисты продолжают восставать против «буржуа», но они восстают против них уже на другой лад. Они не противопоставляют буржуазным пошлякам небывалых героев, а стараются сделать пошляков предметом художественно-верного изображения. <...>

Экклезиаст превосходно говорит: «Притесняя других, мудрый делается глупым». Открытие буржуазными идеологами тайны борьбы между их классом и пролетариатом повело за собою то, что они постепенно утратили способность к спокойно-научному исследованию общественных явлений. А это очень сильно понизило внутреннюю ценность их более или менее ученых трудов. Если прежде буржуазная политическая экономия могла выдвинуть такого великана научной мысли, каким был Давид Рикардо, то теперь в рядах ее представителей стали задавать тон болтливые карлики вроде Фредерика Бастиа. В философии все более и более стала упрочиваться идеалистическая реакция, сущность которой заключается в консервативном стремлении согласить успехи новейшего естествознания со старым религиозным преданием, или, чтобы выразиться точнее, примирить молельню с лабораторией. Не избежало общей участи и искусство. Мы еще увидим, до каких смешных нелепостей довело некоторых новейших живописцев влияние нынешней идеалистической реакции. Теперь же пока скажу следующее.

Консервативный и отчасти даже реакционный образ мысли первых реалистов не помешал им хорошо изучить окружающую их среду и создать очень ценные в художественном отношении вещи. Но не подлежит сомнению, что он сильно сузил их поле зрения. Враждебно отворачиваясь от великого освободительного движения своего времени, они тем самым исключали из числа наблюдаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов» наиболее интересные экземпляры, обладающие наиболее богатой внутренней жизнью. Их объективное отношение к изучаемой ими среде означало, собственно, отсутствие сочувствия к ней. И, конечно, они не могли сочувствовать тому, что при их консерватизме одно только

и было доступно их наблюдению: «мелким помыслам» и «мелким страстям», родящимся в «тине нечистой» обыденного мещанского существования. Но это отсутствие сочувствия к наблюдаемым и изобретаемым предметам довольно скоро причинило и должно было причинить упадок интереса к нему. Натурализм, которому они положили первое начало своими замечательными произведениями, скоро попал, по выражению Гюисманса, в «тупой переулок, в туннель с загороженным выходом». Он мог, как выразился Гюисманс, сделать своим предметом все, до сифилиса включительно. Но для него осталось недоступным современное рабочее движение. <...> Этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественнонаучным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обуславливаются *общественными отношениями*. Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюисманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулок и что ему ничего не остается, как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей. Повествования о подобных отношениях могли представлять интерес только в том случае, если они проливали свет на известную сторону общественных отношений, как это было в русском реализме. Но общественный интерес отсутствовал у французских реалистов. Вследствие этого изображение «любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей» в конце концов сделалось неинтересным, скучным и даже просто отвратительным. <...>

Художник, сделавшийся мистиком, не пренебрегает идейным содержанием, а только придает ему своеобразный характер. Мистицизм — тоже идея, но только темная, бесформенная, как туман, находящаяся в смертельной вражде с разумом. Мистик не прочь не только рассказать, но даже и доказать. Только рассказывает он нечто «несодеянное», а в своих доказательствах берет за точку исхода отрицание здравого смысла... Но когда художники становятся слепыми по отношению к важнейшим общественным течениям своего времени, тогда очень сильно понижается в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. А от этого неизбежно страдают и эти последние. <...>

Склонность к искусству для искусства является и упрощается там, где есть безнадежный разлад между людьми, зани-

мающимися искусством, и окружающей их общественной средой. Этот разлад выгодно отражается на художественном творчестве в той самой мере, в какой он помогает художникам подняться выше окружающей их среды. Так было с Пушкиным в николаевскую эпоху. Так было с романтиками, парнасцами и первыми реалистами во Франции. Умножив число примеров, можно было бы доказать, что так всегда было там, где существовал указанный разлад. Но, восставая против пошлых нравов окружающей их общественной среды, романтики, парнасцы и реалисты ничего не имели против тех общественных отношений, в которых коренились эти пошлые нравы. Напротив, проклиная «буржуа», они дорожили буржуазным строем, — сначала инстинктивно, а потом с полным сознанием. И чем больше усиливалось в новейшей Европе освободительное движение, направленное против буржуазного строя, тем сознательнее становилась привязанность к этому строю французских сторонников искусства для искусства. А чем сознательнее становилась у них эта привязанность, тем менее могли они оставаться равнодушными к идейному содержанию своих произведений. Но их слепота по отношению к новому течению, направленному на обновление всей общественной жизни, делала их взгляды ошибочными, узкими, односторонними и понижала качество тех идей, которые выражались в их произведениях. Естественным результатом этого явилось безвыходное положение французского реализма, вызвавшее декадентские увлечения и склонность к мистицизму в писателях, которые сами когда-то прошли реалистическую (натуралистическую) школу. <...>

Когда данный класс живет эксплуатацией другого класса, ниже его стоящего на экономической лестнице, и когда он достиг полного господства в обществе, тогда *идти вперед* — значит для этого класса *опускаться вниз*. В этом и заключается разгадка того на первый взгляд непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах экономически отсталых идеология господствующих классов нередко оказывается гораздо более высокой, нежели в передовых.

Теперь и Россия достигла уже той высоты экономического развития, на которой сторонники теории искусства для искусства становятся .сознательными защитниками социального порядка, основанного на эксплуатации одного класса другим. Поэтому и у нас теперь во имя «абсолютной автономии искусства» говорится немало социально-реакционного вздора.

В кн.: Плеханов Г. В.
Избранные философские произведения:
В 5 т. Т. 5. М., 1958.

Фриче В.М.

Фриче Владимир Максимович (1870–1929) – филолог, лингвист, историк литературы, театра, изобразительного искусства.

В «Очерках социальной истории искусства» Фриче разработал содержание социологии искусства – науки, устанавливающей закономерную связь между известными типами искусства и известными общественными формациями. Он показал, как на разных этапах общественного развития меняются социальная функция искусства, форма художественного производства и положение самих художников. Социальная функция искусства, формы художественного производства, причины расцвета и упадка искусства, закономерность чередования двух основных типов искусства – синтетического и дифференцированного, технология искусства, классовая детерминированность художественных видов и жанров, социальные основы стиля – таков неполный перечень проблем, поставленных Фриче в своей книге.

Опираясь на эстетические взгляды Г.В. Плеханова, Фриче утверждает, что каждая формация развивается по «ступеням», которые определяются «степенью развития господствующего класса в сфере производства». И на каждой из них возникают «общие всем людям данной эпохи психологические особенности», выражающиеся, в частности, и в «приемах их творчества», которые отличают его от творчества художников других эпох.

IV. 33

Социология искусства

Производство художественных произведений подчинено тем же законам, как и производство материальных ценностей. Господствующая на разных ступенях общественного развития хозяйственная система предопределяет неизбежно и производственный труд художника (равно как и его социальное положение). Подобно тому как материальные ценности производятся или для собственного потребления, внутри домашнего хозяйства, или же на заказ, или же, наконец, на рынок, так точно в области создания художественных произведений друг друга сменяют те же самые формы производства. В феодальном обществе художник создает свои произведения в пределах царской или барской вотчины, в ремесленно-организованных обществах он творит на заказ, в капиталистических обществах он вынужден работать на рынок. В феодальном хозяйстве художник – крепостной или слуга, в ре-

меленно-построенном обществе он – ремесленник, в капиталистическом строе он – производитель товара, подчиненный закону предложения и спроса. В переходную эпоху между феодализмом и капитализмом, когда дворянство и буржуазия находили свою равнодействующую в виде политической власти абсолютного монарха, художник был, как в феодальном хозяйстве, слугой, получившим, однако, свое вознаграждение не натурой, а деньгами, и не был на всю жизнь прикреплен ко двору. <...>

Там, где наряду с феодальным поместьем в городах имелись ремесленные цехи и корпорации, или там, где в городах, оттеснявших поместье, труд был организован ремесленным образом, – одним словом, везде там, где рядом или выше феодального класса становилась ремесленная буржуазия, художник – сам ремесленник – творил на заказ, сначала на заказ всего городского коллектива или целых ремесленных организаций, впоследствии – вместе с продвижением торговой буржуазии – и на заказ частных лиц – богачев. Так, в классической Греции, в Греции VI–V вв., художник был ремесленником, причем художественное ремесло передавалось из поколения в поколение, от отца к сыну... В пору, когда город-государство еще главенствовал над отдельной личностью, этот художник-ремесленник работал на заказ всего городского коллектива: пример – Фидий, приглашенный Периклом к постройке Акрополя. В IV в., когда буржуазный индивидуализм разложил гражданское чувство афинянина, когда отдельные богачи стали играть первенствующую роль, художники работали столько же, если не больше, на заказ частных лиц...

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

денежную сумму за картину, заказанную ею для одного из помещений ее дворца... <...>

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

По мере развития торгового капитализма, по мере отеснения ремесленной буржуазии буржуазией торговой, по мере роста индивидуалистического чувства ремесленник-художник все более превращался в артиста-буржуа. Связь с цехом его тяготит. Леонардо да Винчи относится к ваянию и ваятелям с нескрываемым пренебрежением, как к ремесленникам-рабочим, работающим в грязной и пыльной мастерской тяжелым физическим трудом. Его идеалом является живописец, который сидит за станком в чистой комнате, в чистом костюме и работает под звуки музыки или под чтение стихов. Леонардо идет еще дальше и объявляет подлинным художником того, кто только «организует картину», предоставляя выполнять ее – «дело рабское» – ученикам... Если художник ремесленной эпохи творил анонимно (мы только случайно узнаем из писаных источников имена строителей романских и готических соборов и еще реже – имена ваятелей), то теперь художник стремится выделиться как творческая личность из ремесленного коллектива. Чем ближе мы подходим к Ренессансу, тем чаще встречаются имена художников.

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

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

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

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

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

Художник стоит здесь лицом к лицу с рынком, и если портреты пишутся, естественно, на заказ, то остальные виды картин покупаются. Художник нуждается здесь в посредствующем звене между собой и публикой. Первоначально он выставляет свои картины напоказ в своей мастерской — имеются такие картины голландских художников, изображающие мастерскую-выставку, — или сдают их на комиссию торговцам на ярмарках. С неодолимой силой пробивается, однако, мысль о подлинной выставке, которая сначала устраивается в Амстердаме, в помещении биржи, этого центра коммерческой жизни, где толкуются денежные люди, а затем — в 60-х годах XVII в. — устраиваются первые картинные выставки в нашем смысле слова в Гааге и Утрехте. Картина все более становилась товаром, который порой продавался с аукциона. <...>

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

«В эпоху развития капитализма, когда, с одной стороны, значительные массы капитала сосредоточиваются в руках отдельных лиц, а с другой — наряду с отдельными капиталистами появляется капиталист коллективный (акционерные общества), капиталистический строительный предприниматель лишь в виде исключения возводит постройки для отдельных частных лиц по заказу. Его предприятием является постройка для рынка целого ряда домов, даже целых городских кварталов. Тот, кто нуждается в новом доме, должен выбрать себе один из тех, который выстроен со спекулятивными целями или еще находится в постройке. Подобно всякому другому промышленнику он должен иметь на рынке готовый товар».

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

Став рыночным товаром, картина (и скульптура) становится вместе с тем в капиталистических обществах предметом вво-

за и вывоза. <...> Производство художественных произведений на рынок имело свои разнообразные последствия и для художников, и для искусства. Как в Голландии XVII в. замечалось несомненное перепроизводство художественных произведений, что видно хотя бы из аукционов, когда распродавались картины, не проданные художником, наряду с приготовленными для продажи, так и в Европе XIX—XX вв. налицо несомненное перепроизводство как художественных произведений, так и самих художников. <...>

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

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

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

Иное дело, когда производство совершается на рынок. Предметы обихода меняют свой облик часто и быстро. «Моды, напр., дамских платьев в течение одного сезона меняются четыре-пять раз». Эта быстрая смена «моды» объясняется вообще нервозностью и лихорадочностью городской жизни, а также и тем обстоятельством, с одной стороны, что предприниматели, конкурируя на рынке между собой, стремятся новизной привлечь покупателя, а с другой стороны, тем, что едва появилась данная мода в высшем слое общества, как она уже обесценена (в глазах этих слоев) тем, что низший слой также присваивает ее себе. Возникает дикая погоня за новыми формами, темп которой все ускоряется

по мере совершенствования техники и обращения. Отсюда жажда быстрой смены, требование все новых, не изведанных еще впечатлений. <...>

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

Социология искусства. М., 2003.

Шпет Г.Г.

Шпет Густав Густавович (1879–1937) – русский философ, феноменолог, основатель герменевтики в России, один из создателей философии языка.

В основу философских исследований бытия Шпетом было положено изучение культуры, социального бытия, наиболее полным и окончательным выражением которого, по его мнению, является искусство. Он считал, что именно в искусстве соединяются действительность и наука, разорванные в процессе познания. Так что философия искусства становится философией «предельного бытия». Шпет доказывал, что будущее не только искусства, но и науки – в межкультурном взаимодействии, на базе которого и будет сформировано новое понимание, новое качество и науки, и культуры, и жизни.

Именно с этой точки зрения и рассматривал Г. Г. Шпет роль искусства в формировании личности. Он считал, что искусство представляет собой специфический вид знания, особенности которого связаны с его эмоциональной первичностью. Передача в искусстве определенного переживания позволяет сформировать новое понятие, которое основывается на сотворчестве с автором, вызывающем на основе внешних экспрессивных форм произведения сопереживание, сочувствие.

Воздействие художественных произведений в процессе становления культурного сознания связано с тем, что одновременно происходит как восприятие (перцепция) этих произведений, так и их означение, сигнификация. Таким образом, при взаимодействии с произведением зритель (слушатель) не только воспринимает его форму, но и стремится расшифровать ее значение и смысл, т. е. зритель (слушатель) познает произведение как определенный знак, имеющий свойственное данной культуре значение. Таким образом, искусство – это процесс не только чистого познания, но и возникновения отношения, переживания данной формы не как отвлеченного, объективного эталона, но как символа, имеющего субъективный смысл.

IV. 34

Эстетические фрагменты

Едва ли найдется какой-нибудь предмет научного и философского внимания – кроме точнейших: арифметики и геометрии, – где бы так бессмысленно и некрасиво било в глаза противоречие между названием и сущностью, как в эстетике. Стоит сказать себе, что эстетика имеет дело с красотой, т. е. с идею, чтобы почувствовать, что эстетике нет дела до музыки. Музыка – колыбельное имя всякого художественного искусства – в эстетике делает эстетику насквозь чувственной, почти животной.

чувственной, безыдейною, насильно чувственною. С этим, пожалуй, можно было бы помириться, если бы можно было рискнуть назвать все чувственное, без всякого исключения и ограничения, безобразным. Стало бы понятно, как оно может быть предметом эстетики рядом с красотою. Но кто теперь решится на это — в наше время благоразумных определений и гигиенических наименований? Бесчувственных не осталось ни одного — ни среди иудеев, ни среди христиан, ни среди мусульман.

Сказать, что эстетика не случайно носит свое имя, — значит изгнать из эстетики поэзию. Для этого, пожалуй, не нужно ни смелости, ни решительности. Нужна, может быть, чуткость? Этим мы преизбыточествуем. Нужно мальчишество? Столичные мальчишки громко заявляют о своем существовании. И так ли они глупы, как их изображают?

Чем больше вдумываться в «идею» поэтического творения, тем меньше от нее останется. В итоге — всегда какой-то сухой комочек, нисколько не заслуживающий имени идеи. Остается один сюжетовый каркас, если и вызывающий какие-либо связанные с эстетикою переживания, то разве только несносное чувство банальности. Но не эстетика разъедает идейность сюжета, а само рассуждение, счет и расчет. <...>

Здравый смысл знает, что предмет эстетики — искусство. Здравый смысл все знает. Но, как установлено было во времена до нас, здравый смысл не все понимает — он понимает только то, что здраво. А здоровое искусство — все равно что тупой меч: можно колоть дрова и убить исподтишка, но нельзя рыцарски биться с равнорожденным другом.

Искусством ведает искусствоведение. И ничего нет обидного в том, что такая наука существует. *Было* искусство; и *есть* наука о нем. И если эта наука приходит к итогу, что искусство изучается не только эстетикою и не только эстетически, то это надо принять. Это значит, что, когда эстетика изучает искусство, она делает это под своим углом зрения. В предмете «искусство» есть *нечто* эстетическое. Но не может же положительная и серьезная наука поучать эстетику тому, что есть эстетическое. Ничего обидного в этом положении вещей нет, грустно только, что без ответа висит вопрос: где матернее лоно этой науки? Грустно, потому что совестно скрупулезно сказать: в подвале, за зашлепанным уличною грязью окном, там — в гнилом отрепье, в стыдном небрежении мать — Философия искусства.

Для науки предмет ее — маска на балу, аноним, биография без собственного имени, отчества и дедовства героя. Наука может рассказать о своем предмете мало, много, все, но одного она никогда не знает и существенно знать не может — что такое ее предмет,

его имя, отчество и семейство. Они — в запечатанном конверте, который хранится под тряпьем Философии. Искусствоведение — это одно, а философия искусства — совсем другое. <...>

Диалектика сознания, сознающего и понимающего смысл в игре и жизни искусства, в его беге через площади и рынки, в его прибежище в дворцах и трактирах, в чувственном осуществлении идеи, — эстетика не качающаяся, а стремительная, сама — искусство и творчество, осуществляющее смыслы.

Между ведением и сознанием, между знанием и совестью втирается оценка, между искусством и эстетикой — критика. Она не творит, не знает, не сознает, она только оценивает. Идеальный критик — автоматический прибор, весы, чувствительный бесчувственный аппарат. Только фальшивый критик — живое существо. Критик должен бы, как судья, изучить закон и уметь его применить, подавляя страстное и нетерпеливое сердце, защищая закон и право, но не интересы человека, внушая правосознание, но не благородство. Установленного закона нет для судьи личнующего, судьи по совести. Критик тогда не автомат, когда судит по закону Линча и сам же осуществляет приговор: бессовестный приговор совести.

Иными словами: критика есть суд толпы, безотчетный, безответственный, немотивированный. Критик — палач при беззаконном суде. Критика — публичная казнь, как уединение было самоубийством. Но от уединения есть спасение в самом себе, публичная казнь — бесчестье казнящего, падающее на доброе имя казнимого.

За искусством забывается в эстетике «природа»... «Природа» должна перестать *быть* естественною вещью, подобно тому, как она *представляется* чувственному сознанию неидеальною возможностью. Коротко: «природа» приобретает всякий смысл, в том числе и эстетический, как и все на свете, только в контексте — в контексте культуры. Природа для эстетики — фикция, ибо и культура для эстетики — не реальность. Эстетика не познает, а созерцает и фантазирует. Прекрасная культура — фиктивна; фиктивная культура — эстетична.

К этому же выводу можно прийти путем самого банального силлогизма... Только искусственная природа может быть красивою природою. Зато, как музыка, природа может раздражать и тешить нервы, сохраняя в себе все свое естественное безобразия.

* * *

<...> В искусстве есть степени: от учащегося до научившегося, до мастера. Дилетантизм — вне этих степеней; мастерство и дилетантизм — контрадикторны. <...> Только со всем знакомый и ничего не умеющий <...> — дилетантизм мог породить самую вздорную во всемирной культуре идею *синтеза искусств*. Лишь теосо-

фия, синтез религий, есть пошлый вздор, равный этому. Искусство — как и религия — характерно, искусство — типично, искусство — стильно, искусство — единично, искусство — индивидуально, искусство — аристократично — и вдруг, «синтез»! Значит, искусство должно быть схематично, чертежно, кристаллографично? Над этим не ломает головы развлекающийся любовью к искусствам. И в самом деле, какое развлечение: на одной площадке Данте, Эсхил, Бетховен, Леонардо и Пракситель! Лучше бы: турецкий барабан, осел, Гёте и сам мечтательный дилетант — но, к сожалению, не поможет, решительно не поможет...

Но если дилетанты виновны в том, что такой рассудочно-головной убудок, как «синтез искусств», появился на свет, то не одни уж дилетанты виною тому, что этот не-благороднорожденный и неаппетитный субъект получил доступ в эстетическое общество... Поражает один факт. Ведь картина на станке, партитура на пюпитре, рукопись на письменном столе — все-таки еще не реальность. Мало ли какие бывают «случаи»: пожар, революция, плохой характер, прогрессивный паралич, злая воля — не один Гоголь жег свои рукописи. Картина идет на выставку, рукопись — в печать. Зачем? — Чтобы реализоваться, осуществиться на деле.

Для искусства это и значит найти «применение», «приложение». Другой пользы из творчества красоты извлечь нельзя. Когда в публичный дом перевели из храма и дворца музыку, живопись, поэзию, когда театры из всенародного празднества превратили в ежедневно открытую кассу, искусство лишилось своего «применения». Теперешние пинакотеки, лувры, национальные музеи, вообще «Третьяковки» пошли на службу к педагогике. Как будто можно скрыть за этим безвкусие и государственное поощрение накопления в одном сарае — как вин в винных погребах — продуктов художественного творчества, не нашедших себе «применения» или, еще хуже, изъятых из «применения», «национализированных».

То же относится к томикам поэтов в публичных библиотеках и к музыке в музыкальных залах консерваторий. Везде и всюду консерватории — склады ломаного железа. Недаром они содержатся на государственный и общественный счет, вообще «содержатся». «Свободная» консерватория не просуществовала бы и пяти минут — была бы расхищена для «применения». Что бы сказали старые мастера, если бы им предложили писать картину не для храма, не для дворца, не для home — а, а... для музея общественного или для «частной» коллекции? Теперь пишут... Получается искусство не к месту, а «вообще себе». Нашли было путь к «применению» вновь: Рескины, Моррисы, кустари, «художественная промышленность». Но от искусства до кустарничества — расстояние примерно такое же, как от благородства до благодравия. В конце концов, в

обе стороны прав художник, сам немало прокормивший кустарей: «Раб «художественной промышленности» настолько же нелеп и жалок, насколько некультурен художник, затворивший себе все двери выявлений творчества, кроме холста или глины» (Рерих). Но сердиться здесь не на что: *промышленный стиль* — такая же историческая необходимость, какую некогда был стиль «мещанский»: с цветочками и стихиками на голубеньких подвязочках.

В итоге, как жизненный силлогизм самого искусства заключение дилетантизма о синтезе искусств: большой публичный дом, на стенах «вообще себе» картины, с «вообще себе» эстрад несутся звуки ораторий, симфоний, боевого марша, поэты читают стихи, актеры воспроизводят самих зрителей, синтетических фантазеров... Можно было бы ограничиться одними последними для выполнения «синтеза»: оперную залу наполнить «соответствующими» звукам «световыми эффектами»; пожалуй, еще и внеэстетическими раздражителями, вроде запахов, осязательных, тепловых, желудочных и др. возбудителей!.. Но пьяная идея *такого* синтеза — в противовес вышепредложенной «площадке», — если бы была высказана, едва ли бы имела методологическое значение, а не только симптоматическое — для психопатологии.

Не припоминается, кто недавно, ужаснувшись перед нелепостью «общего синтеза» искусств, заявлял, что без всякого синтеза роль синтеза выполняет *поэзия*... Если живописец подумает, он вынужден будет сказать то же о живописи, музыкант — о музыке. И везде философствующий эстетик должен добавлять: «без всякого синтеза», ибо структурность каждого искусства, каждого художественного произведения, т. е. органичность его строения, есть признак конкретности эстетических объектов, но отнюдь не синтетичности. Структура потому только структура, что каждая ее часть есть также индивидуальная часть, а не «сторона», не «качество», вообще не субъект отвлеченной категоричности. «Синтез» поэзии имеет только то «преимущество», что он есть синтез слова, самый напряженный и самый конденсированный. Только в структуре слова налицо *все* конструктивные «части» эстетического предмета. В музыке отщепляется смысл, в живописи, скульптуре затемняется уразумываемый предмет (слишком выступают «называемые» вещи).

Искусство насквозь конкретно — конкретно каждое воплощение его, каждый миг его, каждое творческое мгновение. Это для дилетанта невыносимо: как же со «все» «познакомиться»?

Мастер, артист, художник, поэт — дробят. Их путь — от единичности к единственности. Долой синтезы, объединения, единства! Да здравствует разделение, дифференциация, разброд!

* * *

Что искусство возникает из украшения, это — не только генетический факт, это также существенная функция искусства, раз искусство, так или иначе, целиком или частично, между прочим или всецело, представляет красоту. Поэтому-то и бессмысленно, неодошевленно, бессубстанциально искусство «вообще себе». Но нельзя обращать формулу, ибо это обращение есть извращение — нельзя сказать: всякое украшение есть искусство.

Украшение — только экспрессивность красоты, т. е. жест, мимика, слезы и улыбка, но еще не мысль, не идея.

Экспрессивность — вообще от избытка. Смысл, идея должны жить, т. е., во-первых, испытывать недостаток и потому, во-вторых, воплощаться, выражаться. Красота — от потребности выразить смысл... Потребность — пока она не успокоена — беспокойство, неутоленность. Творчество — беспокойная мука, пока не найдено выражение. <...>

Так и формула: искусство есть жизнь — для немногих все-таки верна. Извращенный крик: жизнь — искусство! Такие обращения-извращения повторяются: жизнь есть философия, жизнь есть поэзия. <...>

Жизнь — искусство, «создание» из жизни искусства. Жизнь даже величайшее из искусств — все это типическое декадентство. Это знал падавший древний мир, знал романтизм — падавшее христианство, — это слышали недавно и мы от падавшего демократизма и натурализма — у каждого в собственном архиве найдутся напоминания. Вне декадентства «искусство жизни» — фатовство и пошлость.

Если жизнь есть искусство, то искусства нет. Ибо украшение должно быть украшением чего-нибудь, а если оно не украшает жизни, то и оно не существует, и жизнь — истязание. А украшать украшение — своего рода *aesthetical insanity*.

Художественное создание — хотя того или не хотят декаденты — входит в жизнь как факт. С этим ничего даже и поделаться нельзя. Художественное произведение, вошедши как факт в жизнь, уже и не может не быть жизнью. Хотя же другого. Хотя, чтобы то, что не может быть, перешло в то, что есть, что не может не быть. Но это и есть возвращение к неукрашенной жизни, природной, животной, — прекрасной только в некоторых редких случаях игры и безобразия природы. Тут почти всегда вместо золота — горсть глиняных черепков.

* * *

Искусство не есть жизнь, и философия не есть жизнь. Никакого логического вывода из этих отрицаний сделать нельзя. Но если всмотреться в смысл этих отрицаний, то их положитель-

ное значение раскрывается скоро. Жизнь есть только материал и искусства, и философии, следовательно, жизнь есть только отвлеченность. Философия же — последняя, конечная в задании и бесконечная в реальном осуществлении конкретность; искусство — именно потому, что оно искусство, а не уже-бытие, творчество, а не созданность — есть предпоследняя, но все же сквозная конкретность. Философия может быть предпоследнею конкретностью, и тогда она — искусство, а искусство, проникающее последнюю конкретность, есть уже философия. Так, искусство как философия есть философия как искусство — и следовательно, пролом в стене между искусством и философией.

Философия есть искусство, и искусство есть философия — две истины, вовсе не получающиеся путем взаимного формального обращения. Оба утверждения реально независимы и самобытны. Философия есть искусство как высшее мастерство мысли, творчество красоты в мысли — величайшее творение... Философия есть искусство, т. е. она начинает существовать «без пользы», без задания, «чисто», — в крайнем случае, разве лишь в украшающем «применении».

Теперь искусства — органы философии. Тут особенно ясно видно бессмыслие синтеза искусств: что такое «синтез» рук, ног и головы? — Кровавая каша из мышц, нервов, костей. Но что такое живопись в поэзии, поэзия в музыке и т. п.? — То же, что ходить на руках, обнимать ногами, целовать теменем... Цирковой фокус, если говорят всерьез. В действительности — лишь метафора. Столько же общего между музыкальностью поэзии, изобразительностью и осмысленностью музыки, поэтичностью картины — сколько его вообще между произвольно подобранными омонимами, между часом грозным и часом пополудни, между талантом, зарытым в землю, и талантом гробокопателя, между гробокопателем и клоуном.

Смешным делом занимается модерн-поэтика, перенося в поэзию музыкальные аналогии. Только при готтентотском дворе можно было бы исполнять музыкальную пьесу, написанную по правилам Буало, Батте и Брюсова. Поэзия как «синтез» музыки и смысла есть синтез паутины и меда. Как может смысл делать музыку? Смысл не делает музыки — музыка убивает смысл — тон калечит поэзию. <...>

Искусства — органы философии; философия нуждается не только в голове, также и в руках, глазах и в ухе, чтобы осязать, видеть, слышать. Пора перестать ходить на голове и аплодировать (футуризму) ушами!

Вейдле В.В.

Вейдле Владимир Васильевич (1895–1979) – русский историк искусства, культуролог, писатель, с 1924 года работал во Франции. Центральной темой научных размышлений Вейдле была христианская культура. Вера в подлинное бытие творимого, его жизненность («живые лица») составляет суть художественного творчества. Когда эта вера ослабевает, на смену творчеству приходит техника, а «лица» в искусстве уступают место «типам». Вейдле доказывал, что ценность художественного произведения определяется не его эстетическими достоинствами (его формой), а содержащимся в нем «сообщением», которое не может быть выражено обычной речью и воплощается только в эстетически совершенной форме.

IV.35

Умирание искусства

Есть три ступени исторических катаклизмов (и, быть может, три разных слоя исторической жизни вообще); нельзя их ясней определить, чем исходя из их отношения к искусству. Одни – революции, войны, иноземные нашествия, переселения народов, события, о которых пространно повествуют летописи всех времен, – нередко выражаются в искусстве, то есть поставляют ему тему и материал, но если отражаются на нем, то лишь в виде самого грубого, насильственного вмешательства в его судьбу: могут убить его, но переродить не могут. Другие глубже; современники их не замечают и лишь с трудом догадываются о них историки; в искусстве вызывают они изменения стиля, колебания вкусов и манер, перерыв или столкновение традиций; ими определяется конкретный облик художественного творчества в каждую следующую за ними эпоху. Но лишь на последней ступени, в самой глубине, возможна историческая катастрофа, совпадающая с катастрофой самого искусства, трагедия, не только отраженная искусством или выраженная в нем, но и соприродная его собственной трагедии; только здесь возможен разлад, проникающий в самую сердцевину художественного творчества, разрушающий вечные его основы, – разлад смысла и форм, души и тела в искусстве, разлад личности и таланта в жизни, в судьбе художника.

Разрыв и раздвоение, стремление восстановить утраченное единство, все умножающиеся препятствия на пути к нему, непрочные победы, резкие падения, неустанная внутренняя борьба — такова истинная история всех искусств XIX века. История эта еще не написана, и было бы возможно написать ее только теперь, когда определились до конца действовавшие в ней силы и обнажились недра, долгое время оставшиеся сокрытыми. Начинать эту историю нужно с эпохи романтизма, обозначившей для всей европейской культуры еще более резкий и глубокий перелом, чем тот, что связан (даже и для северных стран) с эпохой Возрождения. Понятие романтизма недаром распространяется на все искусства и покрывает все национальные различия; верное определение его, рядом с которым все, предлагавшиеся до сих пор, окажутся односторонними и частичными, должно исходить из этой его всеобщности и сосредоточиваться не на отдельных особенностях романтического искусства, а на тех новых условиях, в которых это искусство творилось и которые как раз и знаменуют собой изменение самой основы художественного творчества. Романтизм не есть художественный стиль, который можно противопоставлять другому стилю, как барокко — классицизму или готическое искусство — романскому; он противоположен всякому стилю вообще. Так называемая борьба романтизма с классицизмом сводится к борьбе романтической поэтики и эстетики, романтических идей с идеями и с эстетикой XVIII века; сам же романтический поэт столь же далек от Шекспира, как от Расина, и романтический художник одинаково непохож на Рафаэля и на Рубенса. Среди романтиков были люди, влюбленные в классическое искусство не меньше, а больше любых классиков, но столь же свободно влюблялись они в средневековое искусство, в елизаветинскую драматургию, в готику и в барокко, в Индию, Египет и Китай. Романтик потому и волен выбирать в прошлом любой, лично ему пришедший по вкусу стиль, что он не знает своего, неотъемлемого стиля, неразрывно сросшегося с его собственной душой. Романтизм есть одиночество все равно бунтующее или примиренное; романтизм есть утрата стиля.

Стиля нельзя ни выдумать, ни воспроизвести; его нельзя сделать, нельзя заказать, нельзя выбрать как готовую систему форм, годную для перенесения в любую обстановку; подражание ему приводит только к стилизации. Стили росли и ветшали, надламывались, менялись, переходили один в другой; но в течение долгих веков за отдельным архитектором, поэтом, музыкантом всегда был стиль как форма души, как скрытая предпосылка всякого искусства, как надличная предопределенность всякого личного творчества. Стиль и есть предопределение, притом осуществ-

вляющееся не извне, а изнутри, сквозь свободную волю человека, и потому не нарушающее его свободы как художника, никогда не предстоящее ему в качестве принуждения, обязанности, закона. Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено. Его не создает отдельный человек, но не создается он и в результате хотя бы очень большого числа направленных к общей цели усилий; он — лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного, духовного их единства; он — воплощенная в искусстве соборность творчества. Когда потухает соборность, гаснет стиль, и не разжечь его вновь никакою жадью, никаким заклятием. Память о нем продолжает жить, но вернуть его нельзя; он дан, или его нет; тем хуже для художников и эпох, которым он только задан.

Угасание стиля повлекло за собой неисчислимые последствия, каждое из которых можно описать в качестве одного из признаков романтического искусства, романтической эпохи, а затем и XIX века вообще. Первым и важнейшим было настоящее осознание и оценка того, что ощущалось уже утраченным, то есть именно стиля, органической культуры, иррациональной основы художественного творчества, религиозной и национальной укорененности искусства. Одновременно пришло возраставшее в течение всего XIX века чувство собственной наготы, покинутости, страшного одиночества творческой души. По мере того как последствия эти накапливались, романтизм менялся, углублялся, но исчезнуть не мог, не может и сейчас, потому что не исчезли породившие его условия. Условия эти не могли быть отменены никаким антиромантизмом, и поэтому все направленные против романтизма движения сохраняют с ним внутреннюю связь, если только они не направлены вместе с тем и против самого искусства. Но, конечно, катаклизм был длительным, а не мгновенным; бестилие наступило не сразу для всех искусств. Раньше всего и всего заметней проявилось оно в архитектуре и прикладных искусствах, от нее зависимых, всего позднее сказалось в музыке, хотя первые признаки обнаружили и здесь уже давно. Живопись большинства европейских стран уже целых сто лет не имеет целостного стиля, но во Франции стилистическая преемственность в этой области сохранялась до сих пор, распространяясь и на скульптуру, поскольку она подчинилась живописному влиянию. В поэзии и в искусстве слова вообще новые условия художественного творчества дали себя знать не позже, может быть, чем в архитектуре, но их влияние было трудней определить, потому что писателю, в силу самых свойств выражения в слове, гораздо легче лгать и обманывать себя и других, чем живописцу, музыканту или архитектору. Язык всех искусств служит, или, по крайней мере, должен служить,

только прямой их цели, то есть воплощению некоего духовного содержания, тогда как литературный язык может служить еще и просто высказыванию мыслей, чувств, намерений, желаний, иначе говоря, целям, ничего общего с искусством не имеющим. Угасание стиля затрудняет воплощение, обрекая на одиночество творческую душу, но нисколько не препятствует практической, разговорной функции языка. Писатель может ничего не воплощать, а просто высказать свой замысел, свою «идею» и затем принять или выдать словесную оболочку этого высказывания за то духовное тело, которого он не в силах был создать. Но архитектор не может на каменном своем языке *сообщить* идею здания, музыкант не может в сонатной форме *рассказать* о замысле сонаты. В наше время, впрочем, совершались попытки даже и этого рода, но в них тотчас сквозила противохудожественная их сущность и с особой силой сказался породивший их внутренний разлад.

Однако, независимо от этой особенности словесного творчества, стилистический ущерб отозвался и должен был отозваться на нем иначе, чем, например, на архитектуре. Архитектура, теряя стиль, тотчас лишается всякой вообще целостной формы; поэзия может существовать, довольствуясь каждый раз заново создаваемым, неповторимым единством, но ее медленно убивает та осознанность, то подтачивание ее сверхрассудочной основы, которого стиль не допускал и которое явилось главным результатом его падения. Архитектура как искусство перестала существовать во второй четверти минувшего столетия, но поэзия продолжала жить и вспыхивать время от времени ярким, самопожирающим огнем; по-прежнему сияла музыка, рождались статуи и картины, только роды становились все тяжелей, и все решительней разъедали живую творческую ткань освобожденные бесстилем жгучие кислоты. Действие их, чем ближе к нашему времени, тем равномернее сказывалось во всех искусствах; разрушение общего стиля повсюду стало угрожать разъятием художественного единства каждого отдельного произведения. Стиль ведь имеет отношение не только к форме, он ровно столько же касается и содержания — не содержания в смысле сюжета, темы, идейного материала, а духовного содержания, духовной сущности, которой на отвлеченном языке высказать нельзя; точнее сказать, стиль есть некоторая предуготовленность их связи и в этом смысле гарантия художественной цельности. При его отсутствии мало-помалу форма превращается в формулу, а содержание — в мертвый материал, и превращение это не происходит где-то во внешнем мире, а проникает в самый замысел художественного произведения и оттуда — в замыслившую его творческую душу. Трагедия искусства — это, прежде всего, трагедия художника. Кто скажет, что дарования иссякли? Но те,

кому они даны, как легко им заблудиться, как трудно выбраться на верный путь! Чем дальше, тем со все большим отчаянием бродят они из стороны в сторону, мечутся среди противоположностей, совмещать которые было бы их призванием, из невозможности рвутся в невозможность, из ада проваливаются в худший ад и все глубже утопают в крошечной мгле развоплощенного, разлагающегося искусства.

Будучи утратой стиля, романтизм есть в то же время сознание его необходимости. Он — воля к искусству, постоянно парализуемая пониманием существа искусства. Вот почему он и есть подлинный «*mal du siècle*», болезнь девятнадцатого века, — высокая болезнь. Болели ею не малые, а великие души, не посредственности, а гении. Какой поэт, достойный этого имени, ею не был заражен в послегётевской, послепушкинской Европе? Какой художник не боролся с ней и не жертвовал частью своей личности, чтобы восстановить нарушенное равновесие своего искусства? Боратынский и Тютчев, Лермонтов и Блок обязаны ей неугаемым огнем своего творчества. Все поэты девятнадцатого века — романтические поэты, наследники Гельдерлина и Клейста, Кольриджа и Китса, Леопарди и Бодлера. Всякая борьба с романтизмом велась только во имя одного его облика против другого: Флобер не меньший романтик, чем Шатобриан, и Толстой в своих взглядах на искусство лишь до последнего предела обострил (и упростил) романтический мятеж человека против художника. Романтиками в одинаковой мере были Энгр и Делакруа, Ганс фон Маре, Врубель и Сезанн, Вагнер и Верди, Мусоргский и Цезарь Франк. Романтизм жив и сейчас и не может умереть, пока не умерло искусство и не исцелено одиночество творящей личности. Если бы он исчез без одновременного восстановления стилистических единств, без возврата художника на его духовную родину, это могло бы означать только гибель самого искусства. Отмахнуться от прошлого нельзя, и напрасно презирать болезнь, которой не находишь исцеления. Этот неуклюжий, тяжелодумный век, без молодости, без веры, без надежды, без целостного знания о жизни и душе, разорванный, полный воспоминаний и предчувствий; век небывалого одиночества художника, когда рушились все преграды и все опоры стиля, погибла круговая порука вкуса и ремесла, единство художественных деятельностей стало воспоминанием и творческому человеку перестал быть слышен ответ других людей; этот век был веком великих музыкантов, живописцев и поэтов, видел парадоксальный, мучительный расцвет музыки, живописи, поэзии, отрешенных от всего другого, не знающих ни о чем, кроме себя. Много было у него, только не было архитектуры, не было целого, оправдывающего все, и великое, и малое; и пока этого це-

лого нет у нас, мы сами, хотим мы того или не хотим, продолжаем наше прошлое, наследуем ему, несем на себе его тяжесть, его рок, остаемся людьми девятнадцатого века. <...>

Необходимые условия художественного творчества стали недостижимой мечтой. Целое столетие архитекторы тщетно искали архитектуру. Они продолжают искать ее и теперь, но все решительней обращаясь от архитектуры стилизующей к архитектуре, начисто обходящейся без стиля, к так называемому рациональному или функциональному строительству, к «машине для жилья» Ле Корбюзье. Сходное развитие, хотя и в более медленном темпе, наблюдается в области прикладных искусств. Все больше распространяется отвращение к подделке... Требование добротности и удобства сменяет требование роскоши. При этом добротность смешивают с рыночной ценой материала (например, когда золото или серебро заменяют платиной); вещи драгоценные, переставая быть роскошными вещами, становятся лишь символом кошелька. От вещей хотят простоты, но не простоты художественной — свойственной классическому стилю, — а простоты, не ищущей искусства и только потому не противоречащей ему. Пожалуй, правда: только то, что еще не было искусством, может стать искусством в будущем; однако отказ от стилизации есть необходимое, но еще недостаточное условие для рождения целостного стиля. Целесообразность, вопреки мнению стольких наших современников, еще никогда не творила искусства и сама собой не слагалась в стиль. Оголенно утилитарное здание и очищенные от украшений предметы обихода, как их все чаще предлагают нам, могут не оскорблять художественного чувства, но это еще не значит, что они его питают. Даже когда они ему льстят — например, пропорциями и линиями современного автомобиля, — они от этого искусством не становятся. Существует красота машины: осязаемый результат интеллектуально совершенной математической выкладки; но красота еще не делает искусства — особенно *такая* красота. Удовлетворение, даваемое точностью расчета, может входить в замысел архитектора (например, строителя готического собора), но не из нее одной этот замысел состоит. В искусстве есть не только разум, но и душа; целое в нем непостижимым образом предшествует частям; искусство есть живая целостность. Огромное строение и мельчайший узор получают свой смысл, свое оправдание, свое человеческое тепло из питающего их высшего духовного единства. Пока его нет, не будет ни архитектуры, ни прикладных искусств, ни сколько-нибудь здоровых условий для жизни искусства вообще; и нельзя его заменить другим — техническим, рассудочным единством. В механической архитектуре, уже начавшей подчинять себе другие искусства, есть единообразие, которого не знал XIX век, но это единство стандарта,

штампа (хотя бы в своем роде и совершенного) – не стиля. Стандарт рационален; но только стиль одухотворен. <...>

Только удобную, только целесообразную вещь можно ценить, но нельзя вдохнуть в нее жизнь, полюбить ее, очеловечить. Какой-нибудь громоздкий комод, о котором мы в детстве стучались лбом, был нам мил, трогал нас своим уродством, мы с ним жили, мы сживались с ним. Но в современном доме из металла и стекла нужно не жить, а существовать и заниматься общеплезной работой... Прошлый век был безвкусен, и его художественный быт – не искусство, а подделка под искусство; однако и неудавшиеся попытки украшения придавали его изделиям душевное тепло. Новые вещи погружены в стерилизирующий раствор, где погибают зародыши болезни, но вместе с ними – и жизнь самых вещей. Различие тут переходит за пределы всякой эстетики, – как и морали, – оно проникает вглубь, к источнику всяческой любви. Наше время запечатало источник и утверждает, что без любви возможно искусство и даже эстетическое созерцание; пусть так, но только из любви рождается искусство. <...>

Искусство можно рассматривать как чистую форму: беда в том, что как чистую форму его нельзя создать. Без жадности поведать и сказать, выразить или изобразить не бывает художественного творчества. Если под изображением разумеешь одну лишь передачу внешнего мира, а передачу внутреннего назвать выражением, станет ясно, что кроме искусств изобразительных – живописи и скульптуры, драмы и эпоса – есть искусства, чуждые изображения, как архитектура или такие, где (как в музыке и лирической поэзии) оно обречено на служебную и приниженную роль. К тому же и живопись, и скульптура бывают неизобразительными, чисто орнаментальными, тогда как выражение присутствует во всяком искусстве, хотя бы и в изобразительном, больше того – в самом изображении. Тем не менее живопись и скульптура, уже в силу присущих им технических средств, всегда тяготеют к передаче видимого мира, к изображению человеческого образа, человеческой жизни, природы, и поэтому для них, как для эпической и драматической литературы, человек и все, что относится к человеку, составляет не только духовное содержание (то, что немцы называют *Gehalt*), как для всех вообще искусств, но еще и «фабулу», «сюжет», то есть содержание (*Inhalt*) в обычном смысле слова. Случается – особенно часто случалось в прошлом веке – живописи и скульптуре злоупотреблять этим своим родством с литературой и пользоваться ее средствами там, где они могли бы обойтись своими, но отрицание этого рода «литературщины» еще не означает, что выкачиванию человеческого содержания в искусстве можно предаваться безнаказанней, чем в литературе или хотя бы

что позволено не делать никакого различия между изображением кочна капусты и человеческого лица. Различия здесь можно требовать с не меньшим основанием, чем изменения замысла статуи в зависимости от того, исполняется ли она в бронзе, дереве или мраморе; предмет, по крайней мере, столь же важен, как материал, отрицание портретных, да и вообще предметных задач, превращение человеческого образа в мертвый объект живописных или скульптурных упражнений – такой же ущерб для самых этих искусств, как замена живого героя кукольным подставным лицом для драмы или для романа. В обоих случаях схематизация «фабулы», «сюжета» и предмета приводит к выветриванию духовного содержания. <...>

Ход истории одинаков повсюду, но едва ли не в судьбе живописи он сказался всего ясней. Импрессионизм был последним заострением ее изобразительной стихии; но изображал он уже не мир, не природу, а лишь наше представление о них; и не представление вообще, а один только зрительный образ; и даже не просто зрительный образ, а такой, что уловлен в одно-единственное неповторимое мгновение. Этому вовсе не так уж противоположно направление современной живописи, идущее от Ван Гога и Мунка и окрещенное именем экспрессионизма, хотя правильно было бы назвать его импрессионизмом внутреннего мира, ибо оно точно так же ограничивается передачей эмоциональных раздражений нервной системы, как импрессионизм ограничивался раздражениями сетчатой оболочки, отвлекая, выщеживая их из живой полноты духовного и телесного человеческого опыта. Переход от этих двух внутренне родственных художественных систем к кубизму и другим видам формалистической, «беспредметной» живописи вполне последователен и заранее предначертан. Импрессионист и экспрессионист оба подвергали анализу внешний или внутренний мир и отвлекали от него отдельные качества для своей картины; кубист продолжает их дело, но он анализирует уже не мир, а картину, то есть само живописное искусство, разлагает его на отдельные приемы и пользуется ими не для создания чего-нибудь, а лишь для их разъяснения кистью на полотне и для доказательства своего о них знания. Кубисту не интересно писать картины; ему интересно лишь показать, как они пишутся. Такое отношение к искусству возможно лишь в конце художественной эпохи, так как оно предполагает существующими те навыки, те формы, которые художник уже не обновляет, а лишь перетасовывает вновь и вновь, чтобы строить из них живописные свои ребусы. Связь такой живописи с миром – внешним или внутренним – с каждым годом становится слабей. В жизни образуются пустоты, не заполненные и уже не заполнимые искусством. Их заполняет фотография.

Искусство ни в какие времена не отвечало одной лишь эстетической потребности. Иконы писались для молящихся, от портретов ожидали сходства, изображения персиков или битых зайцев вешали над обеденным столом. Отдельным художникам это изредка приносило вред, но искусство в целом только в этих условиях и процветало. В частности, убеждение, свойственное живописцам старых времен, что они производят лишь «копии природы», было столь же практически полезно, сколь теоретически неосновательно. Голландские мастера считали себя не «артистами», а, так сказать, фотографами; это лишь два века спустя фотографы стали претендовать на звание «артистов». В старину гравюра была чаще всего «документом», воспроизводя действительность или произведение искусства, то есть служила той же цели, какой ныне служит фотография. Различие между фотографией и гравюрой такого рода не столько в исходной или конечной точке, сколько в том пути, по которому они следуют: одна проходит целиком сквозь человеческую душу, другая — сквозь руководимый человеком механизм. Еще недавно отличительным признаком фотографии считалась точность даваемых ею «снимков», «копий» видимого мира. Одни художники обвиняли других в излишней близости к природе и предлагали такого рода стремления предоставить фотографам. Но все это основано на недоразумении. Фотография не просто механически воспроизводит, но и механически искажает мир. Плохой живописец уподобляется фотографу не любовью к миру и желанием передать его возможно полней — без этой любви, без этого желания вообще не существовало бы изобразительных искусств, — а лишь применением в своей работе заранее готовых, мертвенных, механических приемов, причем совершенно безразлично, направлены ли эти приемы на воспроизведение видимого мира или на какое угодно его изменение.

Нападать на фотографию, как это делают и сейчас многие артистически настроенные люди, за то, что она всего лишь «подражает действительности» и не помнит об искусстве или о «красоте», — значит не понимать существа той опасности, какую она представляет для искусства. Светочувствительная пластинка дает двухмерное и бескрасочное, то есть вполне условное, изображение видимого мира, объектив непомерно увеличивает размеры предметов, выдвинутых на передний план, существуют и другие чисто механические искажения видимости, проистекающие из устройства фотографического аппарата. Таковы факты; но, конечно, можно противопоставить им тенденцию, заложенную в фотографии и особенно в новейших ответвлениях ее, можно указать на идиотическое стремление современного кинематографа давать уже не копию, а прямо-таки дублет не только видимого, но и во-

обще чувственно воспринимаемого мира. Нужно помнить, однако, что искусству опасно не то, что его в корне отрицает, а то, что предлагает ему взамен более или менее успешный суррогат. Сахарина за сахар никто бы не принимал, если бы он не был сладок. Когда фотография и кинематограф потеряют всякую связь с искусством, они перестанут быть для него опасными. Беда не в том, что современный фотограф мнит себя художником, не будучи им: беда в том, что он и в самом деле располагает известными навыками и средствами искусства. К тем условностям (а без условностей искусства нет), которые ему предоставляет аппарат, прибавляются те, которых он достигает сам, снимая против света, ночью, сверху, снизу, свободно выбирая снимаемый предмет и произвольно обрабатывая снимок. Во всех этих действиях сказывается его выдумка, его вкус, его чувство «красоты». Все эти действия ведут к изготовлению поддельного искусства.

Уже полвека тому назад художники стали замечать эстетические возможности фотографии. Дега первый воспользовался для своих картин передачей движения, свойственной моментальному снимку, неожиданным вырезом, столь легко достигаемым на пластинке или пленке, и даже некоторыми, невольными для фотографа, колористическими эффектами. С тех пор произошло весьма опасное сближение фотографии с искусством. Если импрессионист изображал вместо целостного мира лишь образ его, запечатленный на сетчатой оболочке глаза, то от сетчатки к объективу не такой уж трудный оставался переход. Если Пикассо и кубисты вслед за ним отказались от всякого «почерка», от всех личных элементов живописного письма, превратили картину в сочетание ясно очерченных плоскостей, равномерно по-малярному окрашенных, то этим они расчистили путь картине, от начала до конца изготовленной механическим путем, к которой как раз и стремится современная фотография. Дело тут, повторяю, не в «списывании» предмета или в отказе от этого списывания; оно исключительно в механических приемах, которые при отсутствии предмета становится еще легче применять. Можно приготовить для фотографирования столь произвольное сочетание неживых вещей, что фотография покажется совершенно беспредметной. Современные фотографы научились достигать самых неожиданных эффектов путем так называемого монтажа или другими путями, дальнейшее развитие получившими в кинематографе. Область фантастического, ирреального для них столь же, а быть может, и более открыта, чем для живописцев. Но в том-то и заключается страшная угроза, что в фотографии уже нет живой природы и одухотворенного человека, а есть лишь механический сколок мира и такие же механические оборотни, ларвы, призраки несуществующих вещей.

Фотография вытесняет искусство там, где нужен документ, которого искусство больше не дает (например, в портрете); она побеждает его там, где искусство отказывается от себя, от своего духа, от своей человеческой — земной и небесной — сущности. Она побеждает, и на месте преображенного искусством целостного мира водворяется то придуманный, то подсмотренный получеловеком, полуавтоматом образ совершенного небытия.

* * *

С тех пор как исчезло предопределяющее единство стиля и была забыта соборность художественного служения, освещавшая последний закоулок человеческого быта, искусство принялось угождать эстетическим и всяким другим (в том числе религиозным и моральным) потребностям или прихотям человека, пока не докатилось до голой целесообразности, до механического удовлетворения не живых и насущных, а рассудком установленных абстрактных его нужд. Здание, перестав рядиться в павлиньи перья вымерших искусств, превратилось в машину для жилья — или в машину иного назначения. Музыка продержалась в силе и славе на целый век дольше, чем архитектура, но и ее вынуждают на наших глазах содействовать пищеварению человеческой особи или «трудовому энтузиазму» голодного человеческого стада. В образительном искусстве и литературе все более торжествуют две стихии, одинаково им враждебные: либо эксперимент, либо документ. Художник то распоряжается своими приемами, как шахматными ходами, и подменяет искусство знанием о его возможностях, то потрафляет более или менее праздному нашему любопытству, обращенному уже не к искусству, как в первом случае, а к истории, к природе, к собственному его разоблаченному нутру, иначе говоря, предлагает нам легко усваиваемый материал из области половой психопатологии, политической экономии или какой-нибудь иной науки. Можно подумать на первый взгляд, что вся эта служба человеку (которую иные пустословы называют служением человечеству) приводит к особой человечности искусства, ставит в нем человека на первое место, как в Греции, где он был «мерой всех вещей». На самом деле происходит как раз обратное. Искусство, которым вполне владеет человек, которое не имеет от него тайн и не отражает ничего, кроме его вкуса и рассудка, такое искусство как раз и есть искусство без человека, искусство, не умеющее ни выразить его, ни даже изобразить. Изображал и выражал человеческую личность портрет Тициана или Рембрандта в несравненно большей степени, чем это способна сделать фотография или современный портрет, полученный путем эстетической вивисекции. По шекспировским подмосткам двигались живые люди;

современную сцену населяют психологией напичканные тени или уныло-стилизированные бутафорские шуты. Искусство великих стилистических эпох полностью выражает человека именно потому, что в эти эпохи он не занят исключительно собою, не оглядывается ежеминутно на себя, обращен если не к Творцу, то к творению, в несказанном его единстве, не к себе, а к тому высшему, чем он жив и что в нем живет. Все только человеческое — ниже человека. В том искусстве нет и человека, где хочет быть только человек. <...>

Подмена искусства утилитарно-рассудочным производством, сдобренным эстетикой, привела к чему-то, в принципе общепонятному и потому сплывающему, пригодному для массы, и не так-то легко бороться с тем, чего пользу и удобство докажет любая газетная статья, что одобрит на основании присущего ему здравого смысла всякий лавочник. Эстетические потребности убить нельзя, но искусство убить можно. У человека нельзя отнять зачатков «хорошего вкуса» или вообще вкуса, но его можно отучить от творчества. Уже и сейчас всякий бунт, сознательный или нет, против суррогатов искусства, предназначенных для массы, загоняет художника в одиночество, тем более полное, чем пережитки целостного стиля, здоровой художественной традиции, ранее поддерживавшие его, становятся разрозненной и слабее. Вне этой традиции были одиночками и бунтарями уже все великие мастера прошлого столетия. Правда, германские экспрессионисты, французские сверхреалисты и многие другие группы и в разных странах выступали и выступают сообща, но это не отменяет внутреннего одиночества каждого из участников таких сообществ. Даже если художнику удастся найти отдельную, годную для него одну традицию, от одиночества его не избавит и она: произвольное ученичество у любого из старых мастеров всегда грозит превратиться в простое подражание, в подсматривание приемов. Подражание такого рода ничем изнутри не отличается от оригинальничанья, хвастовства несходством, стремления выдумать себя. Надо от всех отделиться и всех опередить — таково требование, предъявляемое художнику им самим и теми, кто еще соглашается проявить интерес к его искусству. Еще довольно мастеров, знающих, что искусство не есть благоразумное сочетание приятного с полезным, видящих в нем воплощение духовной сущности, но трагедия их в том, что духовную сущность эту они обречены усматривать только в собственном своем я и потому, не умея прорваться сквозь себя, не находят ей целостной плоти, то есть формы. Сырой материал своего сознания или подсознания они высекают на камне, выворачивают на холст; они жаждут искусства и не умеют отказаться от себя ради его свершения. Художник всегда искал своего, того, что могло открыться ему одному, но он искал его не столько в себе,

сколько по ту сторону себя, и потому искание своего не приводило к столь безусловному отвержению чужого. Лишь перелом, обозначившийся в искусстве полтора-два года тому назад, вырыл ров между своим и чужим, постепенно превратившийся в непреодолимую пропасть; и чем она становилась глубже, тем более неуловимым и колеблющимся делалось свое, тем больше сливалось чужое с безличным и всеобщим — с неискусством, одинаковым для всех, всякому приятным и полезным, безвыходно-очевидным и преднамеренно-назойливым.

Судьба искусства, судьба современного мира — одно. Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового, управляемого вычисляющим рассудком, противопоставляет распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем — в заблуждении не разума только, а всего существа — уже теряющего пути к целостному его воплощению.

*В кн.: Вейдле В. В.
Умирание искусства.
СПб., 1996.*

Выготский Л.С.

Выготский Лев Семенович (1896–1934) – отечественный психолог, создатель культурно–исторической концепции развития высших психических функций, исследователь психологии искусства.

Исследуя восприятие искусства, Выготский выделял в эмоциональной сфере два разнонаправленных аффекта, противоположность которых снимается в катарсисе, являющемся основой эстетических реакций. Его книга «Психология искусства» завоевала всеобщее признание. Она является одной из фундаментальных работ, характеризующих развитие советской теории искусства.

Идеи Выготского получили широкий резонанс во всех науках, исследующих человека, в том числе в лингвистике, психиатрии, искусствознании, этнографии, социологии, дефектологии и др. Они определили новый этап в развитии гуманитарного знания и поныне сохраняют свой эвристический потенциал.

IV.36

Психология искусства

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

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

Первое и самое распространенное мнение, с которым здесь приходится столкнуться исследователю, – это мнение о том, что искусство будто бы заражает нас какими-то чувствами и что оно основано на этом заражении. <...>

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

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

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

Если бы стихотворение грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства, скорее, напоминает другое евангельское чудо — претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав,

указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится.

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

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

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

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

И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли в себе исхода в нормальной жизни, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение.

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

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

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

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

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

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

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

Существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он вносит и отделяет от своего тела и аппарат техники, и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильно было бы сказать, что чувство не становится социальным, а, напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным. <...> Оно вводит все больше и больше действие страсти, оно создает нарушение внутреннего равновесия, видоизменение воли в новом смысле, оно формулирует для ума и оживляет для чувства такие эмоции, страсти и пороки, которые без него остались бы в неопределенном и неподвижном состоянии. Оно «выговаривает слово, которого мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема. Произведение искусства есть центр притяжения, совсем так, как деятельная воля высшего гения, если Наполеон увлекает войск, то Корнель и Виктор Гюго увлекают их не менее, хотя на другой лад... Кто знает число преступлений, подстрекателями которых были и еще есть романы с убийствами? Кто знает число действительных распутств, которые навлекло изображение распутства?» Здесь Гюго ставит вопрос слишком примитивно и просто, когда представляет себе, что искусство непосредственно вызывает те или иные эмоции. На деле так никогда не бывает. Изображение убийства вовсе не вызывает убийства. Сцена прелюбодеяния вовсе не толкает на разврат; отношения искусства и жизни очень сложны, в самом приблизительном виде их можно охарактеризовать следующим образом.

«Эмоция, сообщенная художественным произведением, не способна выражаться в действиях *непосредственно, немедленно* — и в этом отношении *эстетические* чувствования резко разнятся от *реальных*. Но, служа сами себе целью, сами в себе находя оправдание и не выражаясь сразу практическим действием, эстетические эмоции способны, накапливаясь и повторяясь, привести к существенным практическим результатам. Эти результаты обусловлены и общим свойством эстетической эмоции, и частными свойствами каждой из этих эмоций. Многократное упражнение какой-нибудь определенной группы чувств под влиянием вымысла, нереальных умонастроений и вообще причин, которые не могут вызывать действия, отучая человека от активных проявлений, несомненно ослабляет и общее свойство реальных эмоций — стремление их выразиться действием...»

Геннекен вносит две очень существенные поправки в вопрос, но все еще решает его чрезвычайно примитивно. Он прав, указывая на то, что эстетическая эмоция немедленно не вызывает действия, что она сказывается в изменении установки, он прав и в том, что она не только не вызывает тех действий, о которых говорит, но, наоборот, отучает от них... Можно было бы сказать, что чтение романов, в которых описание убийство, не только не подстрекает к убийству, но, наоборот, отучает от него, но и эта точка зрения Геннекена... все еще чрезвычайно примитивна и груба по сравнению с той функцией, которая выпадает на долю искусства. Мысль теоретиков здесь разрешается в очень простой альтернативе: или подстрекает, или отучает. На деле искусство производит неизмеримо более сложное действие над нашими страстями, выходя за пределы этих простейших двух возможностей. Андрей Белый где-то говорит, что, слушая музыку, мы переживаем то, что должны чувствовать великаны. <...>

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

здает только неопределенную и огромную потребность в каких-то действиях, она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты. <...>

Если музыка не диктует непосредственно тех поступков, которые должны за ней последовать, то все же от ее основного действия, от того направления, которое она дает психическому катарсису, зависит и то, какие силы она придаст жизни, что она высвободит и что оттеснит вглубь. Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней.

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

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

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

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

Часто не понимают, почему же необходимо не только дать осуществиться действию искусства, взволноваться искусством, но объяснить его и как это можно сделать так, чтобы объяснение не убило волнение. Но легко показать, что объяснение это необходимо, потому что поведение наше организуется по принципу единства и единство это осуществляется главным образом через наше сознание, в котором непременно должно быть представлено каким-нибудь образом всякое ищущее выхода волнение. Иначе мы рискуем создать конфликт, и произведение искусства вместо катарсиса нанесет рану. <...>

Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т.п. Было бы ложно думать, что последующие бессознательные процессы не зависят от того направления, какое мы дадим процессам сознательным; организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству, мы

заранее обеспечиваем успех или проигрыш этому произведению искусства... Процесс этот ...расширяет личность, обогащает ее новыми возможностями, предрасполагает к законченной реакции на явление, т. е. поведению, имеет по своей природе воспитывающее значение. <...>

И отсюда становится уже совершенно ясной та роль, которая ожидает искусство в будущем. Трудно гадать, какие формы примет эта неизвестная жизнь будущего, и еще труднее сказать, какое место займет в этой будущей жизни искусство. Ясно только одно: возникая из реальности и направляясь на нее же, искусство будет определяться самым тесным образом тем основным строем, который примет жизнь. <...>

Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призовет к формированию нового человека.. Несомненно только то, что в этом процессе искусство скажет самое веское и решающее слово. Без нового искусства не будет нового человека. И возможности будущего также непредвидимы и неисчислимы наперед для искусства, как и для жизни.

*В кн.: Искусство и жизнь.
М., 1987.*

Станиславский К.С.

Станиславский (Алексеев) **Константин Сергеевич** (1863–1938) – великий русский актер, режиссер, теоретик и реформатор сценического искусства.

Станиславский – автор системы воспитания актера, один из родоначальников так называемой «реалистической» театральной школы. Одна из главных идей Станиславского заключалась в том, что есть три способа сценического существования актера: ремесленный, «переживание» и «представление». Ремесло – это использование наработанных актерских штампов. Искусство представления основывается на разрушении так называемой «четвертой стены» и прямом обращении театра к зрительской аудитории. Наконец, искусство переживания предполагает, что сцена как бы отделена от зала «четвертой стеной», актеры в образе персонажей пьесы испытывают соответствующие эмоции, рождающие правду сценического существования (театр «прямого жизненного соответствия»).

IV.37

Об эстетическом воспитании народных масс

Взаимные отношения артистов сцены и театральных критиков ненормальны... Их общее дело не связывает их, а разъединяет. На ком же лежит вина? Напрасно критика, пользуясь силой печатного слова, заняла по отношению к театру боевую позицию; напрасно она увлекается ролью обличителя... Не менее, конечно, жаль, что многие артисты принимают вызов своих друзей по искусству... Безоружные и лишенные средств к борьбе, они или затаивают в себе злобу против печати, или совершенно ее игнорируют.

Сотрудничество превратилось во вражду, от которой страдают наше искусство и общество.

Такая ненормальность в отношениях критики к сцене произошла потому, что наше искусство призрачно и недолговечно.

Эти свойства делают критику бесконтрольной, а протесты артистов – бездоказательными. В самом деле, создания артистов сцены фактически умирают с прекращением творчества. Остается впечатление, но оно неуловимо и спорно.

Трудно судить о наших недолговечных созданиях по мимолетным впечатлениям критика.

Возможно ли оздоровление этих патологических взаимоотношений?

Неопределенность и бесконтрольность критики делают невозможными установление правильной этики во взаимных отношениях сцены и критики... Она остается в зависимости от порядочности критика и артиста в каждом отдельном случае.

В защиту критики следует сказать, что ее искусство требует от человека исключительного таланта, аффективной памяти, знаний и личных качеств.

Все эти данные редко соединяются в одном лице, и потому хорошие критики рождаются веками.

Прежде всего критик должен быть поэтом и художником, чтобы судить одновременно о словесном произведении поэта и об образном творчестве артиста.

Критик должен быть прекрасным литератором. Он должен в совершенстве владеть пером и словом для того, чтобы ясно и образно выразить тончайшие изгибы своих чувств и мыслей. Он должен обладать исключительной памятью, но не той справочной памятью, которая записывает количество выходов на аплодисменты, подносимых артисту венков или других внешних проявлений [успеха] артиста, а другой, аффективной памятью, которая воскрешает минувшие впечатления со всеми их тончайшими подробностями и ощущениями.

Критику необходимы чуткость и воображение для того, чтобы угадывать и расширять творческие замыслы поэта и артиста, чтобы уметь отделять их совместную работу.

Критику необходимы обширные научные и литературные знания, чтобы при разборе произведений всех веков и народов судить о людях и их жизни, изображаемых поэтом и артистом. Ему необходим пылкий ум, анализирующий и расчленяющий творчество.

Критик должен знать в совершенстве технику письма и технику сценического искусства во всех ее подробностях, начиная от психологии творчества артиста, кончая внешними условиями его работы, механикой и устройством сцены и условиями театрального дела.

Критик должен знать и чувствовать психологию толпы для того, чтобы найти доступ в тайники людских сердец, где спрятаны лучшие струны человеческой души, и проводить в эти тайники замыслы поэта и артиста.

Критик непременно должен быть беспристрастным, высокопорядочным человеком, чтоб внушать к себе доверие и благородно пользоваться той большой силой над толпой, которую дает ему печатное слово. Для той же цели критику нужен опыт и выдержка.

Ему нужно знакомство со сценическим искусством других народов, ему нужно... и прочее и прочее...

Удивительно ли, что хорошие критики так редки.

В большинстве случаев критикам недостает тех или других способностей или качеств, и потому их творчество бывает неполно и односторонне. Очень немногие понимают наше сценическое искусство и его технику и психологию образного творчества. Еще реже попадаются люди, которые знакомы с механикой сцены и условиями театральной работы.

Эти проблемы совершенно лишают их возможности правильно судить о том, что можно требовать, и о том, что театру недоступно, и потому мнение таких лиц не приносит пользы.

Современные критики пишут в своих рецензиях личные мнения. Это самонадеянно, так как обществу интересны такие мнения только исключительных личностей, как, например, Толстого, Чехова. Высказывать личное впечатление или мнение в газетах имеет право не всякий из критиков. На это имел право лишь один гениальный Белинский, но он-то именно этим правом и не пользовался. Он разбирал и оценивал творчество с помощью логики, знания, пытливости и чуткости гения. Теперь же мерилом является личное, не проверенное чувство критика. Оно зависит от всех случайностей, от его здоровья, от того, в каком состоянии его нервы, желудок, домашние и денежные обстоятельства. Не может же творчество нескольких месяцев целой корпорации артистов и специалистов зависеть от случая. Меньше всего на такое мерило личного и минутного впечатления имеет право именно театральный критик, так как его впечатлительность истерта, истрепана ежедневными посещениями театра. Критика — самый плохой... зритель.

Среди критиков, как и в других отраслях, очень часто встречаются тупицы. Литературный тупица особенно опасен в нашем деле. Во-первых, потому, что, как у всякого тупицы, апломб и уверенность сильны. На театральную публику, относящуюся к театральным рецензиям легко и необдуманно, такая уверенность действует гипнотически. В нашем искусстве, никем не изучаемом, у публики нет никакой почвы под ногами для суждения о том, что происходит на сцене. У простого театрального зрителя есть личное впечатление, часто наивное, но зато и непосредственное. Это самое важное для зрителя, и если б это чувство могло проверяться каким-то знанием, то критик был бы не опасен. Но рецензент пользуется наивностью публики, чувствует себя бесконтрольным судьей и потому пишет все, что ему взбредет на ум, а бедная публика верит этому вздору, потому что он напечатан, а также потому, что у зрителя нет под ногами никакой почвы и никаких знаний для руководства.

Апломб тупицы опасен потому еще, что тупица прямолинейна в своих взглядах и потому он общедоступен, не сложен, груб и часто безвкусен. Тупица — это человек в шорах, который смотрит вперед, не зная и не чувствуя того, что делается по бокам и вокруг него. Смотря Чехова, он определенно ищет пессимизма. В каждой пьесе должен быть герой. Герой — это тот человек, который сражается и никому не уступает. Если такого человека нет в пьесе, значит, она ничтожна, значит, и Чехов мелок. При известном течении в жизни — либеральном или ретроградном — тупица ищет этих течений и с их точки зрения относится к пьесе, даже если она написана во времена Гоголя и Грибоедова.

То же и в течениях в искусстве. Если в моде импрессионизм или реализм, то тупица требует и в Островском импрессионизма, и в Метерлинке реализма, и наоборот.

Критик — прежде всего литератор, так как прежде всего он должен уметь излагать свои мысли и чувства на бумаге. Излагать мысли — это еще не значит творить. И действительно, не многие критики, подобно Белинскому, способны к творчеству. Только художник может быть творцом, и потому не всякий критик, хорошо излагающий свои мысли, художник.

Критик, хоть и любящий театр, тем не менее всегда больше литератор, чем художник. Он привык излагать свои чувства и мысли пером и в слове, тогда как артист сцены выливает их в образах и в действии. В этом различии между артистом и критиком нередко коренится непоправимое разногласие.

Мысли и внимание критика направлены всегда на литературную сторону, на развивающуюся мысль и действие произведения. Критик охотнее следит за автором и за его письмом и забывает при этом об образе и о специальности актера. Он откликается только тогда, когда актер его так сильно захватит, что насильно собьет его с предвзятого пути.

Критик хуже, чем простой зритель, так как последний ничем не отвлечен и непредвзят, а критик и пресыщен и имеет всегда свое мнение, или определенное и раз и навсегда установленное направление критической мысли (штамп). Это служит препятствием, часто непреодолимым, к тому, чтоб образное творчество актера, бьющее непосредственно не на мысль, а на свежее отзывчивое воображение зрителя, доходило до сердца именно критика, как самого плохого, предвзятого, пресыщенного и неотзывчивого зрителя. Критик воспринимает мозгом, а театр создан для чувства прежде всего.

В большинстве случаев критику недостает тех или иных необходимых данных, и потому его деятельность является односторонней. Иные способны оценить и разобрать произведение

поэта с хорошим литературным талантом и знанием, но совершенно не сведущи в искусстве актеров. Поэтому первая половина их критических статей бывает содержательна, вторая же, касающаяся нашего искусства, наивна и безграмотна.

Другие, обратные примеры очень редки, так как критики в подавляющем большинстве настолько мало осведомлены в нашем искусстве, что не отличают и не умеют отделить творчество поэта от творчества артиста и потому не отличают даже хорошей роли от хорошего исполнения.

Нередко встречаются критики весьма порядочные и беспристрастные, но мало понимающие в творчестве поэта и артиста. Они критикуют бездоказательно, не имея на то никакого права и данных, и потому сильное оружие печатного слова, врученное им, употребляется ими во вред искусству.

Личное бездоказательное мнение, до которого нет дела толпе, не есть критика.

В других случаях талантливые люди, лишенные беспристрастия, низводят критику на столбцах газеты до личных счетов, симпатий или антипатий. Эти люди нередко глумятся над самыми чистыми творческими чувствами и помыслами человека, совершают тяжелое преступление и оскверняют себя и искусство своим святотатством. И мало ли еще комбинаций достоинств и недостатков критики можно наблюдать при том количестве данных, которые необходимы настоящему ценителю поэта и актера. Они бесчисленны.

В конечном выводе следует прийти к заключению, что хорошие и беспристрастные критики — это лучшие друзья искусства, лучшие посредники между сценой и публикой, лучшие истолкователи талантов и, наоборот, плохие и пристрастные — это враги искусства, ссорящие публику с актером, убивающие таланты, спутывающие публику. Влияние печатного слова нередко подкупает и самих артистов, которые ради личного успеха или других низменных целей слишком дорожат и унижаются перед критикой, не разбирая ее ценности. Такое унижение перед критикой поработочает актера и лишает его творческой свободы. Это рабство вызывает презрение критики к актеру и сеет антагонизм. <...>

Было бы весьма полезно, если бы господа критики, прежде чем судить об актере, до тонкости изучили его искусство. <...> Было бы полезно, чтоб для всех учреждений были бы одни и те же мерки. Нельзя для каждого театра иметь свой аршин. Для одних, более симпатичных, — аршин покороче, для других — длиннее. <...>

Принято, чтоб актеры и критики были на ножах и изображали из себя два противоположных лагеря. При таком боевом положении нельзя оставаться беспристрастным. Поэтому я изменяю

этому печальному обычаю и постараюсь вникнуть и сочувственно отнестись к трудному положению театрального критика.

Оно трудно и ответственно прежде всего потому, что театральный критик судит недолговечное, мимолетное, эфемерное искусство актера и режиссера. Картина или статуя может быть не оценена современниками – это тяжело для ее создателя, но не опасно для его последователей. Произведения живописи или скульптуры – материальны. Они живут веками и оцениваются поколениями.

Искусство актера существует, пока он стоит на сцене. Оно навсегда исчезает с его смертью. Единственная польза, которую может принести артист своим преемникам, – это новые традиции, приемы, сценическое толкование своих созданий. Все это должно быть не только понято, оценено, но изучено и правильно истолковано при жизни самого артиста. При таких условиях нельзя терять времени и без нужды тратить его на то, чтобы десятками лет спорить, сомневаться в достоинствах таланта артиста. В противном случае произойдет то, что так часто случается. Настоящих артистов называют великими, признают их авторитет и начинают к ним присматриваться и оценивать тогда, когда эти артисты по старости не могут уже быть законодателями в искусстве. Жизнь настоящего артиста – быстра, а признание таких неординарных артистов – долго. И чем артист крупнее и чем он оригинальнее, тем дольше совершается процесс признания и изучения его таланта и тем быстрее сгорает быстротечная жизнь непризнаваемого таланта.

В большинстве случаев серьезные артисты капризны на репетициях и плохо принимают замечания, к ним относящиеся, не потому, что эти замечания оскорбляют их самолюбие, а потому, что они сердятся сами на себя, так как их нервит и пугает, когда они не схватывают того, что от них требуют. Они боятся сами разочароваться в своем таланте и способностях. Страшно выходить на публику без веры в свой талант. Артисту необходима известная доля самоуверенности, и потому он больше всего боится потерять эту веру в себя. Конечно, еще чаще слишком самонадеянные артисты с большим самолюбием не принимают замечаний потому, что самолюбие не выносит их. Капризы первых извинительны и заслуживают внимания, тогда как обиды вторых не возбуждают ни сочувствия, ни снисхождения. Артист, не способный выслушивать критика, должен остановиться в своем артистическом развитии и пойти назад.

Актеру, более чем кому другому, нужна скромность, так как в его деятельности слишком много элементов для развития самонадеянности, тщеславия, нахальства и прочих профессиональных пороков, глушащих талант. А между тем без самонадеян-

ности и нахальства страшно выходить на сцену и трудно оппонировать прессе и публике.

Откуда это противоречие? От самой прессы и публики. Почти никто из них не знает психологии артиста на подмостках и решительно не желает с ней считаться. Вот где кроется причина гибели многих талантов. <...> Несправедливый и поспешный приговор испортит, напугает артиста, и не скоро ему удастся справиться с этим впечатлением, чтобы показать свою работу в должном виде. <...>

Презирать публику опасно, так как среди нее находятся люди, которые многому могут научить нас.

Как же быть?

Надо влиять на публику и заставить ее понять слова Сальвини (он только в пятидесятом или двухсотом спектакле «Отелло» начал понимать, как следует играть роль). Другого способа нет, так как актер физически не может [сразу] показать роль не банально и в настоящем виде. Тот, кто требует этого, — требует решительно невозможного. Роль репетируется не только днем при пустом театре — она изучается, проверяется и репетируется и перед публикой. Только тогда актер может сказать, что он овладел ролью. Если он это сделал сразу — несомненно он пошел своими обычными приемами и мало показал творчества в своем создании.

Когда пьесу ставят с двух репетиций, критик может прийти и также с одного раза критиковать; и театр, и критик — небрежны. Когда целая корпорация месяцами обдумывает постановку, критик обязан отнестись к ней добросовестно и вдумчиво. Иначе происходит следующее: «Вишневый сад», «Три сестры» — при первой постановке ругали, через несколько лет те же люди писали совершенно обратное и в восторженном духе. <...>

Казалось бы, люди, говорящие о вдохновении, должны бы понимать, что на первом спектакле оно редко приходит, особенно у тех людей с широким и не банальным планом творчества, для которых первый спектакль — первая репетиция на публике.

Ответственность критика заключается еще в том, что от него зависит и бессмертие таланта, то есть память о нем в последующих поколениях. Белинский консервировал нам Мочалова. А мало ли талантов не дошло до нашего времени потому, что не было критиков, оценивших и выделивших их из толпы. Публика тогда была еще мало воспитана. Ее оценка и устные предания не дошли до нас. А критики близоруки были. Они увидят, что Чехов пессимист, и кроме этого уже никогда и ничего в нем не видят. Общество не протестует на такой неправильный суд, и вот создается общественное мнение.

Критика в подавляющем большинстве — ошибается. Публика на долгом расстоянии — всегда права. <...>

Среди мнимых знатоков, не знающих искусства актера и его творчества, много таких, для которых хорошая бутафорская вещь, поставленная на сцене, заметнее самой души Шекспира, а комары и сверчки интереснее Чехова. И странно, эти люди, умеющие смотреть и видеть на сцене только бутафорию, понимать чисто внешний прием игры и чувствовать лишь условности театра, точно на смех больше всего толкуют о вдохновении, о натуре и переживании. Они принимают простое актерское ремесло за образец правды на сцене, а театральность — за сценическую красоту и вдохновение. <...>

Если автор вроде Андреева осуждается за две пьесы, которые он пишет в год, то от так называемого хорошего актера требуется до десяти созданий или ролей в сезон. Этого мало. Мирятся с тем, что провинциальным актерам приходится играть до ста пятидесяти — двухсот раз в год. Если явится театр, который дает по три пьесы в год, употребляя на каждую из них до пятидесяти и ста репетиций, — многим кажется, что это удивительно, неслыханно и бесцельно. Такое количество репетиций приписывается нередко либо деспотической власти режиссера, дающего вдохновение бедным артистам, либо бездарности актеров, нуждающихся в таком обилии репетиций. Так в большинстве случаев рассуждают не только пресса, серьезная литература о театре и толпа, так думает подавляющее большинство артистов, гордясь тем, что они с небольшого количества репетиций могут достигать посредственных результатов в коллективном творчестве.

Почему происходит такое явное противоречие? Разве творчество артиста по своей природе противоположно творчеству других отраслей искусства?

Нам, специалистам сценического дела, приходилось наблюдать и сравнивать пути нашего творчества с постепенным ходом его у творцов других областей. Мы не раз удивлялись поразительному сходству этих процессов, начиная от момента зарождения до момента вынашивания и разрешения творчества. Кроме того, мы знаем по опыту наш творческий материал, то есть человеческую душу и тело. Этот живой, изменчивый материал, больше чем всякий другой творческий материал, нуждается в привычке, опыте, которые, как известно, приобретаются долгими упражнениями и временем. В самом деле, чтоб зажить чуждыми артисту чувствами и несвойственными ему движениями, манерами, речью, мимикой и другими мышечными привычками, чтоб перевоплотиться в чужой образ такой тонкости и сложности, как Гамлет, необходимы время и огромная привычка к своему созданию, хотя бы потому,

что творчество артиста публично, то есть совершается в тяжелых условиях, а его материал, то есть тело, мышцы, не поддаются безнаказанно насилию, а требуют постепенного и систематического упражнения для каждой роли в отдельности (я не говорю об актерских штампах, которые составляют принадлежность ремесла). Глину можно размять или заменить, краску можно стереть и наложить новую, но тело и мышцы можно только приспособить или приучить к необходимым движениям. Кроме того, художник или писатель зависит от себя одного, а актер — от целой корпорации и от ансамбля, требующего времени для установления гармонии.

Все эти условия нашего творчества, казалось бы, удлинняют, а не сокращают работу и время нашего творчества, и тем не менее большинство уверено, что хороший актер должен быть плодовит.

Я думаю, что причина недоразумения лежит в другом. Не многие признали наше творчество за настоящее искусство, большинство по давнишней привычке относится к театру, как к забаве. Не предьявляя к нашему искусству настоящих художественных требований, от сценического создания ждут минутных впечатлений на один раз. Часто ли одну и ту же пьесу смотрят по нескольку раз, да и часто ли работа театра заслуживает такого внимания общества? Современный театр берет не качеством, а количеством. <...>

Хотя мое мнение об искусстве актера выросло на совершенно ложной почве. Оно обязано своим происхождением незнанию нашего творчества и тому, что в нашем мимолетном творчестве, не оставляющем по себе никаких следов, очень легко смешать простого ремесленника, докладывающего хорошие слова автора, с настоящим артистом-творцом, дополняющим автора своим самостоятельным творчеством.

Даже специалисту трудно провести границу между творчеством артиста и автора на сцене, трудно определить, где кончается работа поэта и начинается работа актера; еще труднее оценить работу последнего, не зная, в какой степени актеру приходится изменять себя и свою душу для роли. <...>

Театр и актеров следует оценивать не по количеству поставленных пьес и сыгранных ролей, не по количеству шумных и легких успехов, не по обилию лестных критик, а только по качеству их художественных созданий. Много театров и актеров, имеющих успех, но мало театров и актеров, в репертуаре которых есть одно, два или три создания, с которыми навсегда сроднилась публика и десятками лет ходит их смотреть. <...>

Да разве идеальная постановка скверной пьесы, посредственно исполненной, может создать художественное произведение? Да разве плохая пьеса, идеально сыгранная первоклассными талантами, — это художественное произведение, а великолепная

пьеса, плохо переданная актерами, — это создание искусства? Театр принадлежит актеру, театр принадлежит режиссеру, автору. Одни рисуют какие-то треугольники, в которых в основании покоится актер, а режиссер и автор составляют остальные стороны треугольника, другие рисуют треугольник с режиссером в основании его. Не есть ли это ясное доказательство непонимания гармонии и единства коллективного и собирательного искусства? Должна быть гармония, цельность, строй спектакля. Если сильный актер, он дополняет режиссера и автора, и наоборот. Без ансамбля не может быть художественного коллективного целого. Хорошее исполнение Отелло и отвратительный Яго — это такое же соединение, как деревья Левитана с небом маляра. <...>

Театр, в котором царствуют актеры и каждый из них играет, как ему вздумается, — такой театр напоминает мне скачки или бега. Такое искусство — спорт. Публика сходится, актеры, как лошади, показывают свое искусство. Да нет, и в скачках нужна стройность, иначе все поломают себе головы. <...>

А что такое талант? Моя двадцатилетняя практика показывает, что ученик или ученица, прошедшие на вступительном экзамене первыми номерами очень часто отстают от тех, кто едва прошел на экзамене. Мало ли актеров праздновали двадцатилетний юбилей и всю жизнь оставались подающими надежду дарованиями.

Кто из актеров, режиссеров, критиков, не говорю уж о публике, отделит пьесу от исполнения, режиссера от актера, актера от роли? Смело скажу — всегда, в каждой рецензии сидит эта неопытность и непонимание. Актера хвалят за режиссера, режиссера — за поэта, поэта — за актера и т. д.

Трудно понимать наше искусство, Во-первых, потому, что оно без всяких разработанных основ, во-вторых, потому, что без всяких основ его засорили условности и традиции, и, в-третьих, потому, что его можно изучить только на практике. <...>

В оправдание своего незнания условий и законов сценического творчества критика уверяет читателя, что она и не должна знать сценического дела, так как ее не касается самый процесс творчества, а лишь результат этого творчества. В подтверждение такого мнения сносятся на художников, скульпторов и литераторов. <...>

Творчество актера публично и случайно. Оно зависит не от него одного, а и от окружающих условий, от его физиологии, здоровья, от настроения зрительного зала, от минуты. Материал актера — живой и нервный, легко изменяющийся. Этот материал нередко хорош в первом действии и вдруг меняется благодаря случаю в других актах и становится невосприимчивым. Допустим,

что артист талантлив, но в силу какого-то случая или благодаря нервности, царящей за кулисами и в публике на первом спектакле, этот талантливый артист обречен на всю жизнь быть мишенью для нападков критики, а ведь это неизбежно, пока критика не поймет, что менее всего можно судить о таланте, создающем всегда широкий, а не банальный план роли, по премьерам, в условиях, которые непобедимы для живого человеческого организма. Что, если бы художник, творя картину на публике, не мог бы ее выполнить из-за того, что краски не растерты, что полотно плохо загрунтовано или мрамор неудачен, а глина суха? Его бы извинили и приписали неудачу материалу.

Первый спектакль — первая публичная репетиция для актера, театра и критики.

*В кн.: Станиславский К.С.
Об искусстве театра: Избранное.
М., 1982.*

Асафьев Б.В.

Асафьев, Борис Владимирович (литературный псевдоним Игорь Глебов) (1884–1949), русский композитор, музыковед, автор балетов. Асафьев родился в Петербурге 17 (29) июля 1884. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1908), Петербургскую консерваторию (1910) по классу композиции (А.К. Лядова). В консерватории был соучеником С.С. Прокофьева и Н.Я. Мясковского. С 1914 постоянно выступал в периодической печати, общей и музыкальной. В 1919–1930 работал в ленинградском Институте истории искусств, с 1925 профессор Ленинградской консерватории. Пережил ленинградскую блокаду. С 1943 работал в Москве, руководил сектором музыки московского Института истории искусств, в 1948 был избран председателем Союза советских композиторов.

Композиторское наследие Асафьева очень велико: 28 балетов, 11 опер, 4 симфонии, романсы, камерные инструментальные произведения, музыка к драматическим спектаклям. Большая часть сценических произведений написана на сюжеты из русской классической литературы (балеты по Пушкину «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», балет по Лермонтову «Ашик-Кериб», опера по Лермонтову «Тамбовская казначейша» и др.). Наибольшей известностью пользовался балет «Пламя Парижа» (1932), где использованы мелодии эпохи Французской революции и произведения композиторов той эпохи. Асафьев инструментовал оперу Мусоргского «Хованщина» по полному авторскому клавиру, восстановленному П.А. Ламмом (1882–1951); способствовал постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов» в авторской редакции (Ленинград, 1928; впервые после премьеры в 1874), сделал новую редакцию неоконченной оперы А.Н. Серова «Вражья сила» и т. д. Музыковедческие работы Асафьева представлены в пятитомнике «Избранные труды», а также в выходивших в разное время сборниках его статей, в переизданиях опубликованных при жизни книг и др., однако полностью музыковедческое наследие Асафьева до сих пор не издано.

Музыка города и деревни

Некоторым причастным к музыке людям все еще непонятны весьма простые вещи: что быт крестьянский и быт городской выдвигают различные требования и запросы к нашему искусству. Что чем непосредственнее и ближе отвечает музыка на эти запросы, тем больше она приближается по своему значению для жизни к значению языка, но языка чисто эмоционального, проводника чувствований. Музыка, исполнение которой не требует сложных

аппаратов и приспособлений, которая доступна каждому сочлену той или иной социальной группы и не нуждается в концертных залах и оперных театрах, но сопровождает быт человека, естественно, называется музыкой быта, бытовой: от импровизации на свирели или на гармошке до музыки салонной. Значит ли это название, что в такой музыке отсутствует вовсе художественное начало? Конечно, нет. Но оно здесь не главное. Главное — это непосредственный ответ на личное волнение или на потребности тех или иных бытовых явлений и желание его тотчас передать в звуках. Художественное проявляется здесь еще не в «ловкачестве» исполнителя (пусть к виртуозничеству), а в стремлении добиться максимума выразительности напева, чтобы «за душу хватало». От музыки бытовой до музыки, которую принято называть художественной и в восприятие которой вовлекаются более сложные рефлексы человека, причем требуется наличие более развитого слуха и способности созерцать звуко сочетания, — расстояние значительное, но, по существу, это — непрерывная линия. И в «надбытовой» музыке, несомненно, присутствуют в той или иной степени факторы непосредственно-эмоционального воздействия, без чего ей грозит опасность не найти слушателей, но эти факторы подчинены рационалистически обоснованной системе оформления звучаний. <...>

Путь усложнения социальных условий в связи с «утончением» нервной системы организма — путь музыки, потому что простейшие звуко сочетания постепенно утрачивали власть над воспринимающими их людьми и требовалось более острое и более продолжительное воздействие. Конечно, чем консервативнее бытовой уклад, чем медленнее темп жизни и чем первобытнее ее организация, тем дольше сохраняются простейшие звуко формулы. Если, например, медленно продвигаться из Ленинграда на север, то по мере отдаления от центра бытовая музыка заметно архаизируется. Если бродить в пределах одной и той же местности, хотя бы в пределах той же Ленинградской губернии, то можно наблюдать, как в границах приблизительно одного и того же бытового уклада сказываются на музыкальных интонациях различные старинные археологические «отложения» (например, влияния когда-то здесь живших племен), культовые традиции, смена форм общежития, новые социальные факторы и т. д. вплоть до последних дней. <...>

Но как в бытовой городской, так и в бытовой крестьянской музыке имеются различные прослойки: от простейшей незатейливой импровизации к виртуозно щегольской игре, от назойливо-монотонной «причיתי» к залихватской частушке, от еле намечаемых узоров напева к развесисто-подголосному хору.

Кроме того, налицо и «разметки» по характеру: ухарство, степенность, механическое повторение, раздольная импровизация, дробность, протяженность. Песни «беседы» и песни «улицы», песни эмоциональные и песни сурово-ритуальные, наигрыши «практические», вызванные непосредственной житейской необходимостью (пастушьи зовы), наигрыши игровые. Одно дело песня — скоротать досуг, другое — излить душу. В этом многообразии элементов, составляющих сферу крестьянских музыкальных интонаций и образующих музыку устной традиции, — чрезвычайно подвижной слой звуко сочетаний... <...>

Все указанные в самых кратких и общих чертах «прослойки», разрушая представление о некоей единой, нераздельной и неизменной народной музыке, указывают на то, что под многообразием видов и форм интонаций лежат вызывающие их причины: изменения и разнохарактерные потребности бытового уклада, а также различия социального положения. Если же встать на строго формальную точку зрения и попытаться выискать среди многообразия крестьянских интонаций нечто, организирующее их в искусство, т.е. рациональную систему звуко сочетаний, то окажется, что и в деревенском музыкальном обиходе можно различить линию восхождения от простейших интонаций, вызванных практической, житейской необходимостью, до потребностей древнего языческого культа, затем — по другому направлению, эмоциональному, — до выражения в песне общих данному семейству или бытовому укладу настроений и переживаний (например, девичья доля). В том или ином направлении эта линия восхождения от простого к сложному, от мимолетной импровизации к окристаллизовавшимся схемам приводит к некоторой «надбытовой» (но не внебытовой) музыкальной системе и приемам оформления, определяющим крестьянскую музыку как разновидность, во многом замкнутую и своеобразную. Такового рода «надстройка», конечно, в условиях деревенской жизни с ее недифференцировавшимся бытом не может высвобождать из крестьянской трудовой среды «спецов»-музыкантов, как это имеет место в условиях городской культуры, но все признаки стремления к тому имеются: даровитый певец, ловкий виртуоз-инструменталист, спевшийся хор — представители исполнительского мастерства, выработавшего свою терминологию. То, что не выделилось само творчество и с ним композитор, — явление понятное, ибо исполнительство всегда идет впереди в общинном быту, в котором «мотив» щегольства или красования перед «всем честным народом» на праздничной улице песней или игрой способствует художественно-виртуозному отбору на основе стародавних напевных или игровых схем.

Но во всяком случае, принцип отбора в плане художественном, выработка мастерства, силы, яркости и бойкости в целях максимума выразительности и красоты интонации не чужд крестьянскому музыкальному искусству, и оно, оставаясь бытовым по существу и происхождению своему (в смысле связанности), в отношении целевой установки все-таки обнаруживает стремление к артельному обособлению. Изобразительное искусство в артелях иконописцев издавна знало такое выделение, что объясняется иным и более интенсивным характером спроса. Музыкальное искусство выделяло нечто подобное в виде нищих-слепцов, распевавших большей частью духовные стихи или эпические песни, — слепцов, т. е. людей, неспособных к работе. Я лично предполагаю, что скоморохи — выделенные бытом уже по иной причине, как люди озорные, «нигилисты», — могли представлять из себя тоже артели «мастеров мирского искусства» (театрально-музыкального) в противоположность религиозной установке «богомазов-изобразников». <...>

Это все привело меня к следующим выводам в отношении, по крайней мере, нашей музыкально-многоязычной страны:

1) что очаги (городские центры) нашей «надбытовой» музыкальной культуры — капля в море народных музыкальных интонаций;

2) что наша так называемая художественная музыка лишь малая — всплывшая на поверхность — доля всей музыки, звучащей на громадном пространстве среди массы населения СССР;

3) что поэтому каждый деятель в области русской музыки должен отдавать себе отчет в том, что бытовая крестьянская музыка в вышеизложенном ее понимании составляет у нас не менее 90 % «надбытового» музыкального искусства, которое питается из нее, как из родника;

4) что бытовое крестьянское песенное и игровое искусство, в силу особых исторических условий и социального положения «народа» в бывшей России, сильно оторвано от музыкальной жизни городов и что время от времени налаживавшийся обмен не мог помешать крестьянскому искусству как творчеству «устной традиции» сохранять и поддерживать выработанные некогда системы интонирования — это с одной стороны, а с другой — из сношений с городом почерпать новые навыки и приемы звукоизвлечения, частью приспособляя их к стародавним, частью строя на них новые звукообразования;

5) что этот процесс видоизменений в области песни и игры *тесно* связан с изменениями и трещинами в старинном бытовом укладе и социальных взаимоотношениях, и чем острее разлад, тем резче отзывается это на образовании новых интонаций. В дан-

ном смысле, конечно, между архаической былинной или «причитью» невесты и дерзкой частушкой – бездна, два мира;

б) что сейчас музыка в нашей стране переживает острый кризис, ибо в деревню хлынули мутные волны городской бытовой музыки низкого бульварного сорта, и отсутствие правильно организованного обмена продуктами музыкальной культуры между городом и деревней препятствует проникновению в нее европейски рациональной системы музыкальных интонаций, присущих так называемой художественной музыке: они проникают, повторяю, в музыкальном «мусоре» и засоряют тот родник, которым питалась музыка русской интеллигенции;

7) что старая «народная» песня, вызывая представления о старом, ненавистном современной деревенской молодежи быте, исчезает, по-видимому, бесповоротно, ибо не соответствует ни своим темпом, ни своей динамикой новому быту и

8) что, следовательно, перед городом встает сложная проблема: как внедрить в музыкальное сознание современной деревни музыкальную культуру современности и претворенные в ней богатства былого народного творчества. <...>

Накопленная в народном сознании песенность, переосмысленная в условиях города в бытовую песенно-романсную лирику, т. е. уже с воздействием европейской культуры, заключала в себе очень мощные потенциальные силы. <...>

Русскую бытовую песенно-романсную лирику при всем несходстве ее композиционно-конструктивного строя с исконно крестьянской обрядово-бытовой песенностью ни в коем случае нельзя отрывать, как ненародную, искусственную, от народно-национальной культуры страны в целом и, в особенности, в ее демократической устремленности. Тогда бы пришлось все богатейшие достижения художественного творчества русского города считать ненародными, ибо они – не деревенские. <...>

«Распевность»: ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями-интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связанном, но не связанном движении голоса. Каждая поступь «любовно» вокально «опевается» повтором ли, напоминанием ли на расстоянии, вариантно ли, а то и окружающими тесными интервалами – «приставками». Переключенная в бытовой городской лирический стиль из народной протяжной песни и культовой техники «распева», практика распевания попевок и «опевания» отдельных интервалов и тонов создает одно из основных качеств русского «шубертианства» и является существенным показателем народно-национального тонуса. Недаром мелодия (Варламова) «Красный сарафан» пользуется мировой

известностью: ее интонационная закономерность, «мимикрия» и «хамелеонство» интервалов, логика следования тонов, протяженность и переплетенность фрагментов звукорядов, естественность развития — все, все вместе обнаруживает стройный классический вкус. <...> Начало века — поместное, усадебное и городское домашнее музицирование. В редких воспоминаниях не встретить страниц, посвященных музыкальным времяпровождениям. Песня господствует повсюду. Деревня, село, барская усадьба, городской посад, пригород, застава, постоянные дворы, трактиры, мещанская и купеческая среда, дворянские семьи, дома и чертоги вельмож, наконец, театральные представления, состоявшие из зрелищ и пьес разнородных жанров, — все насыщено песнью в ее многообразнейших проявлениях. Песенностью пронизаны и композиторские опыты русских музыкантов. <...>

Национально-своеобразную лабораторию «переработки живых песенных интонаций» в новейшие формы городской песни-романса, маршевых кантов, здравиц, характерного куплета с его гибкими, лаконичными и легко запоминаемыми формами напевов и инструментальных наигрышей и отыгрышей представляли собой многообразные виды русской вокальной светской музыки. Европеизирующийся русский город решительно не желал расставаться с родной песней. По образным рассказам современников, в столицы вместе с крестьянскими подводами с продовольствием и ямщицкими тройками ехали народные напевы. С другой стороны, в барских апартаментах, где внедрились арфы, фортепиано, скрипки, оставалось еще место и для гуслей, а главное — никогда не умолкала песня. Первые сборники народных песен с инструментальным сопровождением выросли из простой необходимости приладить разные напевы к «гармоническому согласию мусикийских орудий» Европы.

И вот через весь XIX век тянется непрерывным потоком стремление музыкантов русского города сохранить русскую крестьянскую песню и как таковую и в многообразных по стилю «переводах» — от простейших сопровождений до сложных, и порой оранжерейно-искусственных, переработок. А рядом песенный материал становится органическим вкладом в растущую симфоническую и оперную русскую музыку композиторов, художников-индивидуалистов, одухотворяя ее живым дыханием народности в различных преломлениях этого понятия. XIX век становится для нас все глубже и глубже веком русского музыкального классицизма, вскормленного народной душой и народной совестью, как они отражены в песнях. <...>

Народно-песенные интонации... уже качественно иные, чем в крестьянской песне: это песенность «сдвинувшегося бы-

та», озвученная развивающейся городской культурой, с ее новым строем и содержанием чувства. <...> В городском демократическом лиризме сочетались песенная напевность с напевностью слова, вернее, языка, и правдивостью «высказывания». Эта сфера ближе соприкасалась с крестьянской песенностью и, тяготея к ней, приносила, в свою очередь, в нее романсные черты. Образовывались все новые и новые песенные жанры, вплоть до частушки.<...>

Среди видов выявления музыки как интонации именно *романс*, и особенно в стадии решительной его демократизации, в сфере городской бытовой лирики, заключал в себе как основное качество тесное *общение* тона-слова, *мелодически* обобщенное, а не в виде аналитически раздробленного скандирования каждого слога музыкальным тоном. Романс в его демократическом облике являлся носителем музыкального психореализма в смысле постоянной опоры на интонационное содержание, чутко социально изменчивое. <...>

Городской «разночинный» лирический романс и песня, по недоразумению окрещенные эстетами как псевдорусские. Эта пышно расцветшая сфера городской лирики, все еще недостаточно оцененная, впитывала в себя многообразные диалекты и прочно их переплавляла. Эта прочность, спаянность, т. е. сильная организованность, с одной стороны, и глубокий отпечаток искренности чувства — с другой — признаки отражения в музыке конкретных общественных отношений.

Нерадостная жизнь крепостного интеллигента, тоска «лишних», деклассированных людей, бесприютность разночинства, ощущения изгнанничества, шедшие и от разгромленного Николаем дворянства, и от изгоев среди остальных классов и сословий, — в музыке сливались, переплетались, вновь разрывались, опять сцеплялись, но всегда в доступном мелосе и простейших схемах, как правдивейшая исповедь. Сквозь строй жестких противоречий русской действительности продвигалась эта лирика, то возвышаясь до высоких в своей наивно-музыкальной простоте дум народовольцев, то ниспадая до ухарского пьяного угара (и все же стона) старинной цыганской песни. Сентиментализм и мещанский пессимизм, присущие в значительной доле разночинному романсу, не составляют сущности его музыкального воздействия: это лишь кажущаяся покорность, обреченность, робкое сознание безвыходности. В живом, страстном пении, в эмоционально насыщенных интонациях, даже при самых «благонамереннейших» словах мелодия вспыхивала, росла, расцветала, становилась упругой, протестующей. Боль, скорбь, духота, ужас одиночества, тоска по хорошей жизни и т. д. пе-

перастали на каком-то этапе в чувство противления, в сознание неизбывности борьбы. Нам и сейчас иногда кажется странным, как революционный текст сливался с наивной простоватой мелодией, грустной, заунывной. Но для современников этот мелос концентрировал в себе «тоны» бурной эмоциональной насыщенности, искренности, страстности, душевной теплоты и далеко не непротивленческого пафоса. <...>

Романс-песня русского разночинства в сильной степени был обязан устной традиции и усилиям многих и многих безымянных авторов, включая в их число и крепостных музыкантов, и демократизировавшихся дворян, и студенческую песню, и лирику цыган, и напевы городского мещанства, и ремесленников городского посада. <...>

Мелос русского городского быта – домашнего и уличного – немало впитал в себя ладовых интонаций русской народной песни, затем стихийно-цыганских эмоциональных интонаций (как много «русского востока» идет отсюда!) и, наконец, множество «итальянизмов» – от Беллини и Россини до Верди. «Петербургский немец», так живописно изображенный Пушкиным в «Онегине», тоже привнес в это «интонационное попури» свой вклад в виде куплетов и песенок и сентиментальных романсов из старинных зингшпилей и из Вебера. <...>

Конечно, всякая музыка принадлежит быту, так как нет беспочвенной музыки. Но поскольку мы дифференцируем самое понятие быта, постольку неизбежно акцентируется различный характер проявлений «бытийности». Глагол «бытовать» указывает, в своем применении к музыке («Эта песня, этот напев еще бытует», «Частушка бытует повсюду»), на тесную связь тех или иных ее проявлений с бытовым укладом. Мы говорим теперь: музыка города и деревни, музыка замков и дворцов, музыка улицы. Старое противоположение народной и художественной музыки окончательно исчезло, поскольку изменилось понимание понятия «народ» и поскольку мы знаем, что можно говорить об элементах художественных в музыке различных социальных слоев, как и о художественных факторах, определяющих эстетическую ценность музыкального произведения, но нельзя делать из понятия художественной музыки строго ограниченной категории, в данном случае, в противоположении другой категории (столь же неточной) – «народная музыка».

Итак, каждая культура и каждый социальный слой выдвигают близкую им музыку и воспроизводящие ее орудия (человеческий голос и инструмент). Бытом же данного человеческого общества или социальной группы принято обозначать совокупность наиболее устойчивых вещественных признаков и

людских взаимоотношений, по которым познается конкретное существование и характер жизни данной группы...

Полагаю, что теперь можно утверждать, что, выделяя из числа музыкальных явлений ряд явлений, часто функционирующих, устойчивых, повседневных, удовлетворяющих потребности в музыке большинства людей и воспроизводимых имеющимися под рукой средствами, мы вправе назвать их музыкально-бытовыми явлениями или бытовой музыкой. <...>

Каждый социальный слой имеет свою музыку и создает свой бытовой музыкальный *диалект*, который всегда может служить материалом как для высокохудожественных обобщений, так и для талантливых суждений в пределах данной среды. Грамматика остается общей (более или менее), а язык варьируется — это одинаково и в словесности, и в музыке.. Музыка существует, как обыденная речь, как язык, и музыка же творится в плане художественного мышления, как творятся из элементов живой разговорной речи сложные философские трактаты и глубокие поэтические и прозаические произведения. К этой основе, в конце концов, сводится проблема бытовой музыки. Работа над ней — работа над очищением живой музыкальной речи от пошлости и ходячей обыденщины. <...>

Бытовая музыка распространяется, главным образом, через взаимное подражание, через перенимаемые непосредственно навыки. Отсюда естественно проистекает еще один ее признак: тяготение к привычным формулам и приемам выражения, которые становятся общеизвестными и общеупотребительными. Бытовая музыка консервативна и традиционна. Она не любит быстрой смены и резких нововведений. Идея необходимости постоянного личного изобретения ей чужда. Возьмем ли мы бытующую частушку или старинные народные песни, сентиментальный романс 40-х годов или цыганский романс салонов и гостиных, солдатские песни или песни Красной Армии и пионеров — привязанность к очень немногим, характерным и привычным ритмическим и мелодическим образованиям и ходам остается всюду существенным признаком столь различных по своему содержанию произведений. Эти излюбленные формулы словно бы становятся хранителями и передатчиками эмоционального тока, который начинает функционировать от соприкосновения с эмоциональной настроенностью исполнителя. Столь удивляющая серьезных музыкантов-специалистов неточность, а вернее, несовпадение записи какого-либо романса с исполнением любителя есть, в сущности, совсем не результат произвола, а проявление одного из существенных свойств бытовой музыки — сочетания слуховой консервативности и

привязанности к традиционным приемам выражения со столь же упорной склонностью к импровизации на их основе. Это не импровизация как один из видов концертирования, а импровизация как потребность в личной экспрессии или *акценте для* выражения своего душевного состояния, в рамках общепринятых и общепонятных «музыкальных речений». Именно в бытовой музыке как нельзя ярче проявляются свойства музыки как эмоционального языка, как средства передачи чувств. Бытовая музыка — своего рода обыденная речь. Она находится в таком же отношении к музыкальным произведениям высшей художественной культуры, в каком наш обиходный бытовой язык стоит к художественной прозе и поэзии. В обеих сферах грани между обыденным и необыденным либо совсем стираются, либо резко обособляются. Это зависит от характера эпохи, а главное — от степени сближения или отдаления друг от друга классов и социальных слоев. <...>

Бытовая музыка не столько проста или сложна, сколько *привычна*, как привычны автоматические движения или ходячие суждения, что не мешает им быть, при случае, очень выразительными. Бытовая музыка общедоступна, но совсем не потому, что общепонятна... а потому, что она непосредственно доходит до чувства, как доходят обыденная речь и многие обыденные произведения литературы и поэзии, не требующие для своего усвоения и наслаждения ими сперва осознания и вообще новых необычных условий. В бытовой музыке господствуют ставшие ходячими звуковые комплексы, которые когда-то воспринимались как непривычные. Среди них есть и простые, и сложные, менее простые и менее сложные, но, главное, все они теперь стали привычными, не удивляют слуха, как не удивляют слова обыденной речи. Тем, что мелодии и ритмы, будучи усвоены до автоматичности, уже не удивляют слуха, они позволяют себя свободно комбинировать и пользоваться ими для выражения эмоциональных состояний в любое время. <...>

Инстинкт мелодической линии композиторами бытовой музыки потерян. Происходит лишь грубое сколачивание мелодии из ходячих пошлых или нейтральных, потерявших аромат жизненности, попевок. В деревне дело обстояло и обстоит все-таки лучше. В области частушки изобретение не прекратилось, и исконное чувство мелодического рисунка не исчезло. Только в инструментальной орнаментике, порой и местами, наблюдается некоторый застой и преобладание штампованных приемов. Однако разложение устойчивых слуховых навыков под влиянием бульварной городской музыки происходит непрерывно и в деревенском музыкальном творчестве. <...>

Ясно, что здоровая музыка быта — залог расцвета музыки интеллектуальной высшей культуры и что без ее процесса оздоровления процесс разложения и заражения бытовой музыки угрожает самым источникам музыкального языка и искусства, то есть музыке деревенского быта.

*В кн.: Асафьев Б.В.
О народной музыке.
Л., 1987.*

Глава V

Русская
социология искусства
второй половины
XX века

Каган М.С.

Каган Моисей Самойлович (1921–2006) – эстетик, теоретик и философ культуры. Вклад Кагана в науку выразился в разработке системного и синергетического подхода к изучению культуры. Эту методологию Каган применял в исследованиях эстетики и теории человеческой деятельности, в теории общения, в философии культуры, в философской антропологии, в теории ценностей, в изучении истории закономерностей развития мировой культуры.

V.39

Морфология искусства

Рассмотрение истории мировой художественной культуры показывает, что изменение ее морфологической структуры не ограничивается процессом дифференциации исходных синкретических способов творчества. Наряду с этим процессом, а в известной мере и на его основе, разворачиваются и другие. <...>

Между искусствами, обретшими самостоятельное существование, стали складываться связи и взаимодействия, приводившие к образованию новых сложных художественных структур — структур *синтетических* и тем самым в каком-то отношении подобных синкретическим искусствам древности и фольклора, но в то же время существенно от них отличных. Эти интегрирующие силы художественного развития человечества проявлялись трояким образом, и возникавшие при этом три разных способа сочетания искусств можно назвать *конгломеративным, ансамблевым и органическим*.

В первом случае мы имеем дело с механическим объединением произведений разных искусств в некоем отрезке пространства или времени, так что каждый компонент образующегося конгломерата оказывается связанным с другими чисто внешне, полностью сохраняя свою художественную самостоятельность. Таковы, например, сочетания различных искусств в обычной концертной программе, где один номер следует за другим, исполняется после другого и связан со всеми другими своего рода законом «трех единств», — единством места (концертной эстрады), единством времени (в которое происходит

данное представление), а взамен единства действия — единым конферансье. <...>

Концертное представление, задуманное как художественное целое, где каждый номер сцеплен с другими логикой развивающегося действия и таким образом погружен режиссером-постановщиком в систему взаимных опосредований с предыдущими и последующими номерами, становится неким «сценическим ансамблем», самостоятельность компонентов которого опять-таки уже не абсолютна, а относительна. Отсюда следует, что ни цирк, ни эстрада, ни массовые зрелища под открытым небом не обладают единообразным строением художественной ткани и не являются поэтому *видами искусства*. <...> Во всех этих случаях мы имеем дело с объединением различных искусств, которое, однако, не приводит к «химической реакции» их слияния воедино.

Третий способ художественной интеграции — органический — выражается в том, что *скрещивание двух или нескольких искусств рождает качественно своеобразную и целостную новую художественную структуру, в которой составляющие ее компоненты растворены так, что только научный анализ способен вычленил их из этого структурного единства*. Такой способ связи элементарных форм художественного творчества свойствен, например, оратории, в которой поэтический текст и мелодия сопрягаются в нераздельное художественное единство, или же архитектурно-скульптурным сооружениям типа Шартрского собора, Сикстинской капеллы, петербургской Биржи, Ростральных колонн, где столь же нерасторжимы художественные «составляющие». Вне архитектуры оказалась бы попросту непонятной композиция знаменитого фриза Парфенона, ибо объясняется она формой тимпана, в которую фриз этот вписан. <...>

Закономерности механического объединения различных искусств определить несложно. Принципиальная возможность образования подобных художественных конгломератов базируется на способности известных отрезков пространства и времени вместить в себя некое количество художественных ценностей. В качестве такого «отрезка» можно рассматривать улицу или площадь в городе; выставочный зал, в котором экспонированы и сопоставлены произведения живописи, графики, скульптуры, прикладных искусств; концертную площадку или телевизионный экран, на которых таким же, в сущности, образом «экспонируются» произведения другой группы искусств — словесно-музыкальной, драматически-хореографической. Что же касается эстетической необходимости конгломеративного объединения произведений разных искусств, то она проистекает либо из чисто утилитарных факторов (напр., градостроительных), либо — и чаще всего — из стремления оказать

на человека максимально насыщенное и разнообразное по компонентам художественное воздействие в условиях отделения искусства от практической жизнедеятельности людей и превращения его в «рамочное», концертно-музейное. В этих условиях, когда человек должен оторваться от всех своих житейских дел, дабы отдаться художественным впечатлениям, организация его общения с искусством стала требовать объединения целых групп произведений, восприятие которых осуществляется в сравнительно недолгое время (картин, скульптур, концертных номеров). Так рождались новые формы организации художественного восприятия — музейная экспозиция, выставка, концерт, цирковое представление, которые позволяли объединять в одном «куске» времени, специально этому посвященном, более или менее длинную серию самостоятельных актов художественного восприятия.

Принцип ансамблевого сочетания разных искусств покоится, в сущности, на тех же основаниях, только в данном случае мы имеем дело с более высоким уровнем организации системы «искусство — публика» и с более совершенными в эстетическом отношении результатами. Все чаще проявляющееся в наше время стремление превратить эстрадное, цирковое, телевизионное представление в целостное, последовательно развивающееся действие, скрепленное в подтексте некоей «психологической драматургией», основано на учете особенностей эстетического восприятия, сила которого прямо пропорциональна целостности впечатления. Поскольку эстетическое восприятие ансамблевого целого не равно сумме впечатлений от отдельных его частей, но включает в себя и впечатления от логики их взаимосвязи, благодаря которой каждый компонент целого воспринимается не сам по себе, а в сложной системе взаимоотражений с другими компонентами, постольку эстетическое воздействие целостной художественной системы (ансамбля) неизмеримо сильнее и богаче воздействия простого конгломерата художественных произведений.

Разумеется, далеко не всегда желание подняться от низшего — механического — уровня соединения искусств к более высокому — ансамблевому — уровню оказывается успешным (особенно в концертной практике или в конструировании телевизионных программ); по-видимому, в данных областях художественной культуры чисто «концертный» принцип конгломеративной связи следует считать правомерным, тогда как в организации предметной среды, окружающей человека в городе или в жилище, можно и нужно всегда стремиться к преодолению случайного существования разнородных сооружений и вещей, к созданию целостных ансамблей — и в интерьере, и в микрорайоне, и в городе в целом. Различие это объясняется, во-первых, тем, что концерт

входит в жизнь человека однажды и не на долгое время, тогда как архитектура, прикладное, промышленное искусство и те произведения изобразительных искусств, которые живут в быту, создают устойчивую, постоянно окружающую человека предметную среду, поэтому здесь значение ансамблевого принципа связи отдельных художественных элементов неизмеримо большее. Во-вторых, концертные программы имеют нередко развлекательную функцию, что делает менее обязательным поиск крепкой ансамблевой связи отдельных номеров программы — здесь бывает достаточным такое их чередование, которое обеспечило бы разнообразие впечатлений. <...>

Третий — органический — тип связи различных искусств, в отличие от двух первых, порождается особыми причинами и приобретает особо важное морфологическое значение, ибо на этом пути складываются новые, качественно своеобразные художественные структуры — *новые виды и разновидности искусства*.

Распад древнего художественного синкретизма, обеспечивший самостоятельное существование различных способов художественного творчества, имел одновременно и положительные, и отрицательные эстетические последствия. Положительные — потому что здесь, как и во всех других областях материальной и духовной культуры, *разделение труда оказывалось необходимым условием прогрессивного развития и совершенствования обособливавшихся друг от друга и становившихся узкоспециализированными форм деятельности*. Так, стремительное развитие словесного и музыкального творчества, приведшее в одном случае к появлению лирической поэзии, повести, романа, а в другом — инструментальных форм типа фуги, сонаты и симфонии, было прямым результатом превращения литературы и музыки в самостоятельные виды искусства, ибо их исходное синкретическое единство связывало ту и другую «по рукам и ногам», замыкало их в кругу художественных структур, основанных именно на связи словесного и музыкального элементов. То же самое можно сказать о станковых формах живописи и скульптуры, обязанных своим рождением и развитием разрыву между изобразительными искусствами и архитектурой.

Однако в то же самое время — такова уж печальная диалектика развития, что за всякие завоевания приходится платить дорогой ценой, — исторический процесс выплетения отдельных нитей из архаических синкретических клубков имел и явно отрицательные следствия. Крупные достижения оборачивались не менее серьезными утратами — *потерей той разносторонности и полноты художественного отражения жизни, которые были доступны синкретическому творчеству*: ведь соединение разных способов

художественного освоения мира позволяло освещать изображаемое перекрестными лучами, моделировать разные аспекты связи объекта и субъекта, создавать многомерные, «объемные» образы, а не однопланные, развернутые как бы в одной только словесной, или музыкальной, или хореографической и т. д. плоскости. <...>

По сути дела, стихийно сложившиеся в первобытном искусстве и в фольклоре синкретические художественные образования показывают достаточно определенно, в каких пределах разные способы художественного творчества могут органически сливаться. Высокая степень самостоятельности «мусического» и «технического» художественных комплексов... объясняется ведь именно тем, что статичные предметы, вырванные из тока времени и противопоставленные, таким образом, времени как процессу, тем самым не могли быть слиты в одно целое с действиями, которые протекают во времени и утверждают динамику времени тем, что прекращают свое существование вместе с отрезком времени, в котором они возникли, развернулись и вместе с которым исчезли, растворились в небытии. Пространственные и временные структуры могут органически объединяться лишь при одном условии — *при полном подчинении первых вторым*. Оно выражается в том, что вещественные, пластические объекты должны стать *текучими, изменчивыми во времени*. В искусстве это было возможно первоначально лишь тогда, когда его материалом было живое пластическое тело — тело самого человека. Однако на этом пути оказалось возможным расширить арсенал пластико-динамических средств искусства: в фольклоре это делалось с помощью подвижной куклы — Петрушки, затем с помощью целого набора кукол-марионеток; затем в мультипликационном кинематографе, с помощью динамизированного рисунка и т. д. Во всех подобных случаях искусство находило средства, заменяющие живое человеческое тело, т. е. способные *изображать человека*; но оно испытывало и иные возможности объединения пространственных и временных структур, используя для этого, с одной стороны, животных, которых скоморох-поводырь или цирковой дрессировщик превращали в своего рода актеров, разыгрывающих юмористические или сатирические сценки, а с другой — движение водных струй в неизобразительных композициях фонтанов или же световую игру фейерверков...

В XX в. возникли новые богатейшие возможности художественного объединения пространства и времени, открытые современной техникой, — напомним хотя бы только о кинематографе и телевидении; на новой технической базе ищутся недоступные прежде способы сопряжения звуковых и неизобразительных цветных и объемно-пластических конструкций (цветомузыка, кинетическое искусство).

Таким образом, искусство обладает самыми широкими возможностями восстановления и развития в синтетических структурах тех синкретических форм творчества, которые были даны истории искусства изначально и в пределах чисто пространственного — пластического, «технического» — комплекса, и в пределах «мусического» комплекса, и в их связях и перекрещенных. Реализация этих возможностей привела, во-первых, к появлению различных *бинарных синтетических структур* — словесно-музыкальной, музыкально-хореографической, словесно-актерской, актерски-хореографической, актерски-музыкальной...; во-вторых, к рождению более сложных, *многочленных структур*, которые представлены всеми видами сценического искусства — драматическим театром, оперным театром, хореографическим театром.

Во втором случае интегрированными оказываются не только «мусические», но и «пластические» искусства — живопись, прикладные искусства и даже своеобразная сценическая квази-архитектура, создающие совокупными усилиями образ среды, в которой разворачивается театральное действие, а также внешний облик самих действующих лиц (грим, костюм). Первые примеры такого разностороннего синтеза мы находим в античном театре, обладавшем высокой культурой изобразительно-пластического оформления спектакля; еще дальше пошло в этом направлении Средневековье, не только в постановке мистерий, но и в организации основных «спектаклей» этой эпохи — с одной стороны, культовых обрядов, а с другой — турнирных церемоний. Художественный гений средневековых мастеров «конструировал» богослужение так, что возникал грандиозный ансамбль временных и пространственных искусств во главе с архитектурой; во всяком случае, даже сейчас, слушая органную музыку или певцов в соборе, мы отчетливо ощущаем отличие художественного воздействия музыки в ансамбле с архитектурой от ее воздействия в совершенно ей чужеродном филармоническом или концертном зале.

На смену этим безвозвратно утраченным формам синтетической художественной деятельности XX век привел в художественную культуру новые сложнейшие синтетические образования, основанные на принципиально новых способах технического опосредования художественного синтеза. Речь идет о *киноискусстве*, о *радиоискусстве*, о *телевизионном искусстве*, об *оформительском искусстве*.

Впрочем, научно-технический прогресс расширяет возможности художественного творчества не только в нашу эпоху и не только благодаря обеспечению интеграционных устремлений искусства.

Первые проявления «экспансии» художественно-творческой деятельности человека за ее первоначальные границы мы можем обнаружить сравнительно рано. Весьма интересна и показательна с этой точки зрения история скульптуры.

Начальные ее шаги были связаны с обработкой естественных материалов — глины, дерева, камня, кости, впоследствии же в скульптурный «оборот» входит и начинает играть все более существенную роль металл. На первый взгляд может показаться, что это расширение материальных ресурсов никакого принципиального значения для скульптуры, как искусства, не имело. Такой вывод был бы, однако, поверхностным. Обращение к металлу сыграло в истории скульптуры весьма значительную роль, ибо *впервые создание художественного произведения оказалось опосредованным чисто технической процедурой* — отливкой статуи (или статуэтки) в специально создаваемой для этого форме по изготовленному скульптором образцу, модели. Таким образом, металлическая скульптура принесла искусству ваияния существеннейшие новшества: а) создание художником не самого художественного произведения, а лишь его модели; б) вынесение изготовления самого произведения искусства из сферы художественного творчества в сферу техники; в) возможность тиражирования произведения искусства, т. е. отливки в той же форме нескольких или многих экземпляров одного произведения; г) связанную с этим новую установку эстетического восприятия и оценки скульптурного произведения, для которых уникальность и рукотворность впервые перестали быть непременным условием его художественной ценности. Все это дает основания рассматривать скульптуру в металле (а позднее — и в бетоне или пластмассе) как *особую отрасль пластического искусства*, выросшую на ином уровне связи искусства с техникой, чем тот, который лежал в основе обработки скульптором глины, дерева или камня, и внесшую важные коррективы в структуру эстетического восприятия искусства.

Отметим сразу же, что в дальнейшем нечто подобное произойдет и в графике, когда в ней рядом с гравированным или нарисованным изображением станут использоваться различные техники так называемой «графики в материале», т. е. ксилография, офорт, литография, линогравюра и т. п. Здесь снова техника оказала принципиальное преобразующее воздействие и на процесс художественного творчества, и на характер эстетического восприятия эстампа по сравнению с рисунком.

Обращаясь под интересующим нас углом зрения к истории «мусических» искусств, нетрудно увидеть и тут действие аналогичных закономерностей. <...> Письменность, а затем техника книгопечатания имели для литературы и музыки значение

новых материальных средств, благодаря которым в этих областях художественной культуры сложились новые, неизвестные ранее а) формы творчества, б) формы бытия художественных ценностей и в) формы восприятия. В самом деле, творческий процесс у писателя и композитора, записывающих свои произведения, существенно отличен от того, каков он в древнейшем устном и в фольклорном творчестве; роман и клавира как произведения искусства ведут иной «образ жизни», чем поэма и песня, исполняемые автором в самом процессе их созидания; чтение книги, а в известной мере и партитуры, есть, опять-таки, иной и новый тип эстетического восприятия в сравнении с первоначальным слушанием сказа и пения, культовых обрядов. <...>

Мы оценим по достоинству значение всех этих отличий, если учтем, что только с использованием техники знаковой (нотной и словесной) фиксации плодов литературного и музыкального творчества оказалось возможным рождение таких замечательных новых форм художественного освоения мира, как, например, роман, симфония, опера. В основе же этого процесса расширения и обогащения сферы художественной деятельности лежали закономерности, во многом подобные тем, которые были выявлены при анализе развития пластических искусств: а) образование новых форм искусства благодаря овладению завоеваниями техники (в данном случае — техники коммуникаций, а не материального производства, а в дальнейшем — их единства, достигнутого книгопечатанием); б) изменение творческого процесса, ограниченного в этих формах литературного и музыкального творчества созданием художественного «полуфабриката», требующего в дальнейшем озвучивания другими художниками (в музыке) или, по крайней мере, допускающего это (в литературе); в) превращение записанного писателем и композитором произведения из абсолютно уникального в относительно уникальное, поскольку оно допускает исполнительское «тиражирование», т. е. бесконечное число различных воспроизведений-интерпретаций; г) формирование новых типов художественно-творческой деятельности — исполнительских, необходимых для звуковой материализации записанного автором произведения; д) преобразование структуры эстетического восприятия литературы и музыки, в той мере, в какой оно активизируется необходимостью самостоятельного «мысленного озвучивания» читаемого текста или нотной записи.

Уже из сказанного мы вправе заключить, что образование ряда новых форм художественного творчества связано с «экспансионистскими» устремлениями искусства в соседнее с ним «царство» — в мир техники. Искусство не замкнулось в кругу изначально освоенных им средств художественного моделирования

жизни, но, напротив, с необыкновенным вниманием следило за тем, что приносил человечеству его технический гений, и с поразительной целеустремленностью «набрасывалось» на всевозможные технические открытия, изобретения и усовершенствования, стремясь овладеть ими, поставить их себе на службу, расширить с их помощью возможности художественного освоения мира. <...>

Нужно сразу же отвергнуть как абсолютно несостоятельные широко распространенные — к сожалению, даже в теоретических работах — представления о том, что фотография, или кинематография, или телевидение суть новые искусства, равно как и не менее часто встречающиеся утверждения, будто фотография, телевидение или радиовещание, являясь чисто техническими инструментами современной системы коммуникаций, никакого отношения к искусству не имеют. Истина заключается в том, что все эти технические способы закрепления, хранения и передачи информации *могут быть орудиями художественно-творческой деятельности человека, а могут таковыми и не быть — в зависимости от того, какие именно социальные потребности они в том или ином случае удовлетворяют, т. е. какой род информации они добывают и транслируют.* Тут есть полная аналогия со сферой словесности (или литературы в широком смысле этого термина), где «технический» материал — слово — используется в самых различных целях и способен быть носителем весьма разнородной информации. <...>

В фотографии, и в кинематографии, и в телевидении, и на радиовещании мы сталкиваемся с распространением *тех же трех типов информации...: с фиксацией наличного, эмпирического бытия — единичного, фактического, существующего, случившегося или происходящего (речь идет о документальной фотографии, хроникальном фильме, радио- и телерепортаже, т. е. о жанрах, принадлежащих главным образом к сфере журналистики, вместе с соответствующими традиционными словесными жанрами); во-вторых, мы встречаемся здесь с отражением закономерностей объективного мира — общего, существенного, внутреннего, «устойчивого в явлениях»...; в-третьих, мы имеем здесь дело с художественной фотографией, с художественным кинематографом, с художественным радиовещанием, с художественным телевидением, т. е. с особыми формами искусства, использующими соответствующие технические средства для добывания и распространения художественной информации.*

Мы говорим, разумеется, не о фиксации и трансляции произведений других искусств — например, не о фоторепродуцировании картины, не о радиопередаче концерта, не о телевизионной демонстрации кинофильма или театрального спектакля, так как в этих случаях фотография, радио и телевидение осуще-

ствляют чисто техническими средствами документально-точное фиксирование и размножение данного произведения и нет никакой принципиальной разницы, художественное или какое-то иное явление оказывается тут объектом фото- и киноизображения или радио- и телепередачи. Художественное качество обретается фотографией, кинематографией, радиовещанием и телевидением тогда, когда доступными каждому из них средствами создаются *самостоятельные и неповторимые произведения искусства*. <...>

Техническая природа фото- и киноизображения, так же как радио- и телетрансляции, не является препятствием для решения художественно-творческих задач, ибо в этих случаях — как и во всех иных — техника как таковая, взятая сама по себе, *нейтральна по отношению к искусству, а не враждебна ему* и потому позволяет использовать самые разнообразные свои продукты и технологические процедуры для художественно-образного освоения мира. История киноискусства, вопреки многим скептическим прогнозам теоретиков 20-х гг., доказала это с непрекращаемой убедительностью, и та же ситуация повторяется в ходе развития фотоискусства, радиоискусства и телеискусства, вновь опровергая соответствующие «пророчества» скептиков.

Всякое искусство имеет в своей основе определенную техническую базу—иногда более, иногда менее сложную, иногда ограниченную техникой ремесла, иногда включающую работу механизмов, машин, приборов. Уже по этой причине фотоизображение действительности нельзя абсолютно противопоставлять ее живописно-графическому воспроизведению; различие тут *относительное, а не абсолютное* — ведь в руках фотографа-художника самая сложная техника фотосъемки и фотопечати есть всего лишь инструмент, подчиняющийся его художественной воле (понятно, что инструмент этот, радикально отличный от инструментов живописца или графика, открывает перед фотоискусством особые возможности и накладывает на него особые ограничения). То же самое можно сказать о кинотехнике, телевизионной технике и радиотехнике.

Принципиально так же должны мы подходить к так называемому «промышленному искусству» или дизайну. Художественное качество не создается здесь самой техникой и не убивается ею, а возникает в диалектическом сопряжении с решением утилитарно-технических задач. Вопрос о праве дизайнера на место в мире искусств должен решаться точно так же, как в архитектуре или в прикладном искусстве: мы имеем здесь дело с *тем же сочетанием утилитарной и художественной функций, с той же взаимосвязью технической конструктивности и эстетической выразитель-*

ности, с той же архитектурно-неизобразительной структурой художественного образа. <...>

Дизайн должен рассматриваться как *новый вид архитектурного творчества, распространяющий принципы, выработанные на базе ремесленного труда и приводившие поэтому прежде к созданию уникальных вещей и сооружений, на промышленное производство со свойственным ему тиражированием создаваемых изделий.* <...>

В нашу эпоху эстетика должна охватывать своим исследовательским вниманием *все новые проявления художественно-творческой деятельности людей, которые принесло с собой XX столетие и которые существенно раздвигают традиционные представления эстетической науки о границах мира искусств.* Совершенно очевидно при этом, что в современных поисках новых способов художественного творчества на основе соединения потребностей искусства и возможностей техники далеко не все окажется жизнеспособным. <...>

Как бы то ни было, но расширение границ «мира искусств» не остановилось в середине XX в. Дальнейший ход развития культуры будет приносить все новые и новые открытия на этом пути, некоторые из которых сейчас невозможно даже предугадать, а другие экспериментально разрабатываются в наше время. <...> Мы хотим лишь отметить *принципиальную возможность нахождения на этом пути пока еще не вполне ясных новых художественных структур.*

*Историко-теоретическое исследование
внутреннего строения мира искусств.
// Каган М.С.
Морфология искусства.
Л., 1972.*

Лотман Ю.М.

Лотман Юрий Михайлович (1922–1993) – филолог, лингвист, историк русской культуры, учёный с мировым именем. Широко известны его труды по теории и истории изобразительного искусства, театра, кино, по общеэстетическим проблемам. Концепция культуры как текста принесла ученому всемирную известность. Конкретные объекты, такие, как искусство, общество, индивидуальное и коллективное поведение, рассматривались им как тексты, действующие внутри сложно-го семиотического организма – культуры.

V.40

О природе искусства

Наука и искусство – это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создает объемность нашего знания. Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство – форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием.

Казалось, что наука занимается тем, что повторяемо и закономерно. Это был один из основных принципов науки. Наука не изучает случайного. А все закономерное – это то, что правильно и можно предсказать. Случайное же не повторяется, и предсказать его нельзя. А как же мы тогда смотрели на историю? Мы видели в ней совершенно железные повторяемости и говорили: что такое свобода? – это осознанная необходимость. Мы можем в таком случае понять то, что объективно должно произойти, – вот наша свобода. И тогда мы действительно получали фатальную линию движения человечества. Имея точку отсчета и закон движения, мы можем считать все до конца. А если не высчитываем, значит, у нас недостаточно информации.

Но Пригожин (нобелевский лауреат по химии, основатель синергетической концепции развития) показал, что это не так. Предсказуемые процессы идут по заранее вычисляемым закономерностям. А потом наступает какая-то точка, когда движение вступает в непредсказуемый момент и оказывается на распутье как минимум двух, а практически – огромного числа дорог. Раньше

бы мы сказали, что можем высчитать вероятность, с которой мы пойдем в ту или иную сторону. Но в том-то и дело, что, по глубокой мысли Пригожина, в этот момент вероятность не срабатывает, срабатывает случайность.

Когда мы смотрим вперед, мы видим случайности. Посмотрим назад – эти случайности становятся для нас закономерностями! И поэтому историк как бы все время видит закономерности, потому что он не может написать ту историю, которая не произошла. А на самом деле, с этой точки зрения, история есть один из возможных путей. Реализованный путь есть потеря в то же время других путей. Мы все время обретаем – и все время теряем. Каждый шаг вперед есть потеря... И вот здесь мы сталкиваемся с необходимостью искусства.

Оно дает прохождение непройденных дорог, то есть того, что не случилось... А история неслучившегося – это великая и очень важная история. И искусство – всегда возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново. Оно есть опыт того, что не случилось. Или того, что может случиться. Еще Аристотель понимал глубочайшую связь искусства с областью возможного. Писатель, например, никогда не дает описания своего героя полностью. Он, как правило, выбирает одну или несколько деталей. Все помнят в пушкинском «Онегине» «острижен по последней моде...», но что за прическа, какого цвета волосы, мы не знаем, а Пушкин не испытывает в этом никакой нужды. Но если мы будем экранизировать «Онегина», то невольно придется дать ему все эти и многие другие знаки. То есть дать то, чего у Пушкина в романе нет, перевести письменный текст в зрительное изображение. В экранизации герой предстает как законный, опредмеченный. Он полностью воплощен. И дело не в том, что у того читателя свое представление о герое романа, не совпадающее с персонажем экранизации. Словесный образ виртуален. Он и в читательском сознании живет как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее, как пучок возможностей. Видимо, поэтому нашим режиссерам легче экранизировать американские романы, а американцам – русские, потому что тут уже нет открытых образов, а есть только литературные штампы. Мы знаем, как выглядят все американцы, американцы тоже имеют на наш счет совершенно ясное представление.

Или проблема реставрации. Восстановление первоначального вида того или иного памятника культуры – вещь чрезвычайно сложная.. И не только потому, что первоначального вида никто не видел. Все попытки приделать руки Венере Милосской поражают своей безвкусицей! Они изначально обречены на не-

удачу. Почему? Потому что в нашем сознании Венера безрука, а Ника безголова. И, «восстанавливая» недостающие части, мы разрушаем не только сам памятник, но и нечто другое, не менее важное. Простой пример. Вот, скажем, в Ленинграде реставрировали Меншиковский дворец. Очень хорошо, очень мило, наверное, похоже на то, как жил Меншиков... Но ведь в этом здании был Кадетский корпус. Там учились поколения людей. Туда вносили раненых декабристов. Дворец уже тогда выглядел иначе! И почему Меншиков — это история, а Ахматова, которая ходила мимо этого дома и видела его нереставрированным, — не история? Мы прекрасно знаем, какой вклад в европейскую культуру романтизма внесли развалины средневековой Европы. Именно развалины! Отсутствие здесь ощущается сильнее, чем присутствие, а случайные дефекты культурных памятников становятся эффектами, потенцируя возможности иных смыслов, не предусмотренных полноценным текстом.

Мы уже говорили о принципиальной непредсказуемости движения, происходящего в мире в определенные моменты, и о моментах предсказуемости, сменяющихся взрывами, результат которых непредсказуем. Это особенно важно для человеческой истории, где вторжение сознания резко увеличивает степень свободы и, следовательно, непредсказуемости. Там, где мы имеем добро, там мы обязательно будем иметь и опасность зла, потому что добро есть выбор. И искусство в этом смысле таит в себе опасность. Библейский Адам, получив выбор, получил и возможность греха, преступления... Где есть свобода выбора — там есть и ответственность. Поэтому искусство обладает высочайшей нравственной силой. Мы понимаем нравственную силу искусства часто очень поверхностно. Обычное представление: человек прочитал хорошую книгу — и стал хорошим; прочитав книгу, где герой поступает дурно, — стал плохим. Поэтому, говорим мы, плохие книги лучше не читать. Мы как бы говорим: не знаете, что такое плохие поступки, иначе вы начнете их делать! Но незнание никого никогда не спасает. Сила искусства в другом: оно дает нам выбор там, где жизнь выбора не дает. И поэтому мы получаем выбор в сфере искусства, переноса его в жизнь. Отсюда возникает очень серьезный вопрос, который всегда останавливал моралиста, и останавливал с основанием: что искусству позволено, а что — нет? Искусство — не учебная книга и не руководство по морали. Мы считаем, что современное искусство очень опасно — там много пороков! Но возьмем Шекспира. Что мы читаем в его трагедиях? Убийства, преступления, кровосмесительство. В одной трагедии выкалывают глаза, в другой — вырезают язык и отрубает руки изнасилованной героине. Это чудовищно! Но в искусстве это почему-то оказывается

возможным. И никто не обвинит Шекспира в безнравственности! Правда, было время, когда обвиняли. Еще немецкие романтики, переводя Шекспира на немецкий, эти сцены убирали. Еще молодой Жуковский, в будущем, как он сам себя называл, отец и покровитель всех чертей в русской поэзии, советовал своему другу, гениальному (но рано умершему) Андрею Тургеневу, выбросить в «Макбете» сцену с ведьмой. Разве может просвещенный человек в начале XIX в. увидеть на сцене ведьму — ну, это просто варварство, невежество; это мог Шекспир в дикое время так писать, а кто после Вольтера будет делать такие вещи? Все со смеху умрут. Только романтики, а потом и сам Жуковский, поняли, что фантазия, ужас, страх, преступления могут быть предметами искусства.

Но почему убийство как предмет искусства не становится призывом убивать? Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь. И мы никогда не путаем их. Анекдот о человеке, спасающем Дездемону, свидетельствует не о торжестве искусства, а о полном его непонимании. Искусство — модель жизни. И разница между ними велика. Поэтому преступление в искусстве — это исследование преступления, изучение того, что есть преступление. А в жизни есть только преступление. В одном случае изображение вещи, в другом — сама вещь. И все многочисленные легенды о том, как художники создают произведения, неотличимые от жизни, заменяют искусство жизнью, возникают в области наивного взгляда на искусство.

Но искусство охватывает огромную сферу, и рядом с ним есть полуискусство, чуть-чуть искусство и совсем не искусство. Это сфера, где искусство «перетекает» в неискусство. Возьмем, к примеру, художественную и нехудожественную фотографии. На обеих — изображение обнаженного тела. На нехудожественной фотографии обнаженная женщина изображает обнаженную женщину и больше ничего. Нет смысла этого обнажения. На художественной фотографии (или картине) обнаженная женщина может изображать: красоту, демоническую тайну, изящество, одиночество, преступление, разврат... Может изображать разные эпохи, порождать разные культурные смыслы, поскольку она является знаком, и мы можем сказать, что она означает (ср., как трудно, глядя на живою человека, спросить, что он означает). Таким образом, когда мы смотрим на обнаженную фигуру, нарисованную, высеченную из камня или на экране кинематографа, на художественной фотографии, то можем спросить; что это означает? Или (грубо, но все-таки верно) поставить вопрос: что этим автор хотел сказать? И ответить будет очень непросто, потому что искусство всегда несет в себе некоторую тайну, представляет собой воспроизведение с какой-то позиции, скрывает чей-то взгляд на мир. Оно неисчерпаемо в

смысловом отношении, не может быть пересказано одним словом. Между тем спрашивать, «что означает» просто сфотографированная женщина без одежды, можно в случае, если мы уж очень художественно настроены! Известный комический анекдот: стоит человек, мимо него пробегает другой, ударяет его по лицу и бежит дальше. Первый долго стоит, размышляет, а потом говорит: «Не понимаю, что он этим хотел сказать...» В театре это действительно было бы сообщением, а в жизни — это материал для сообщения, а не сообщение. И отсюда принципиальная разница.

Искусство XX в., с его «фотографичностью», стремлением к точности, как ни странно, приводит к тому, что, чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения. Чрезвычайное подражание жизни с чрезвычайным от нее отличием. В этом смысле искусство XX в., достигающее огромной степени приближения к жизни (в силу огромных технических возможностей), одновременно вырабатывает и чрезвычайное отличие. И чем больше искусство стремится к жизни, тем оно условнее.

Когда в искусство ворвалась фотография и первые технические достижения кинематографа, то у людей искусства началась настоящая паника. Казалось, искусство погибло, вместо подobia жизни ворвалась сама жизнь.. Еще больший шок испытало искусство с возникновением звукового кино. Для кино звук был прежде всего техническим достижением, а не насущной художественной потребностью. И немое кино, достигшее очень высокого уровня, восприняло звук враждебно. Чаплин полагал, что звук погубит кинематограф. И он свои первые звуковые фильмы делал как антизвуковые, давая, например, актерам речь на несуществующем языке. Они пиликали, бормотали, квакали — говорили на языках, которых нет. И только потом Чаплин освоил язык как художественное средство. Но, освоив звук, кинематограф понес и потери. Жизнь мало технически внести, ее надо художественно освоить. И каждое новое открытие для искусства — болезнь роста. Это надо преодолеть и получить.

Блок начал ходить в кино в революцию, когда он осваивал демократический образ жизни, когда он впервые слез с извозчика и вошел в трамвай. Он был поражен: это был другой мир, и он писал, что «как только войду в трамвай, да надену кепку — так хочется потолкаться». Совершенно другое поведение! И кинематограф вошел в искусство.

Происходит любопытная вещь: искусство все время застывает, уходит в неискусство, опошляется, тиражируется, становится эпигонством... И эти разнообразные виды окологискусства могут имитировать искусство высокое, прогрессивное или реакционное, искусство, заказанное «сверху» или заказанное «снизу»,

или «сбоку». Но они всегда имитация. Отчасти они полезны, как полезны азбуки и учебники (ведь не все сразу могут слушать сложную симфоническую музыку). Но одновременно они учат дурному вкусу, подсовывая вместо подлинного искусства имитацию. А имитации усваиваются легче, они понятнее. Искусство же непонятно и потому оскорбительно. Поэтому массовое распространение искусства всегда опасно. Но с другой стороны, откуда берется новое высокое искусство? Оно ведь не вырастает из старого высокого искусства. И искусство, как это ни странно, выбрасываясь в пошлость, в дешевку, в имитацию, в то, что портит вкус, — вдруг неожиданно оттуда начинает расти! Ахматова писала: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» Искусство редко вырастает из рафинированного, хорошего вкуса, обработанной формы искусства, оно растет из сора.

И так вдруг неожиданно вырос кинематограф, который из довольно низменного развлечения стал искусством номер один нашего века (с начала и до последней четверти XX в. он был действительно первым искусством, но сейчас это место, кажется, потерял). А в конце прошлого века такую роль сыграла опера. Из периферии она вырвалась в эпоху Вагнера и Чайковского и, вместе с романом, стала искусством номер один. Искусства как бы обгоняют друг друга, и в какой-то момент одно из них, казалось, запоздалое, вдруг вылезает вперед и обязывает всех ему подражать. Таким был роман в XIX в., когда живопись, театр подражали ему. А потом, в эпоху символистов, роман отошел на второй план и вышла лирическая поэзия.

Искусство — это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите — называйте его машиной, хотите — организмом, жизнью, но все равно это нечто саморазвивающееся. И мы находимся внутри этого развивающегося. Как и в языке. Человек погружен в язык, и язык реализуется через человека. Человек создает язык, и язык как коллективная система постоянно взаимодействует с индивидуальным говорящим. Минимальной единицей для появления новых смыслов являются три проявления: Я, другой человек и семиотическая среда вокруг нас (некто вроде Троицы!).

*В кн.: Лотман Ю.М.
Об искусстве.
СПб., 1998.*

Эфроимсон В.П.

Эфроимсон Владимир Павлович (1906–1989) – известный генетик, исследователь влияния генетики на гениальность.

В его книге «Гениальность и генетика» развивается идея, что потенциальные и состоявшиеся таланты и гении имеют, как правило, генетические факторы внутреннего «допинга», резко повышающие психическую и интеллектуальную активность на фоне тех или иных способностей. Эфроимсон вводит новый термин – «импрессинг». Это ранние впечатления детства, которые определяют характер и направление деятельности личности на всю жизнь. Он показывает, что для становления потенциального гения необходимы раннее признание, поощрение и свобода творческого самовыражения.

С позиций дарвиновского эволюционизма Эфроимсон обосновал вывод, что комплекс этических свойств (альtruизм, совестливость, способность к самоотверженному поступкам), а также эмоциональное восприятие красоты и гармонии имеют наследственную основу, возникнув в ходе группового отбора.

V.41

Эволюционная генетика восприимчивости к прекрасному

Стихи и легенды играли до появления письменности гораздо более жизнеспасющую роль, чем ныне. Само существование скальдов и бардов не давало убежать с поля боя. Воин, знающий, что он будет воспет или опозорен скальдом, сражается насмерть. Что значило это бесстрашие? <...>

Так было тысячелетия. Тысячелетия рисунки, песни, саги вдохновляли воинов и охотников, особенно тех, кто надеялся занять место в них.

Воинов, объединенных, спаянных поэзией Библии, Эдды, песней о Нибелунгах, легендой о 42 самураях, трудно победить. «Их надо не только убить, но и повалить», – как говаривал о русских Наполеон. Следовательно, их родители не будут перебиты, женщины и дети не будут уведены в гарем или рабство. Так было многие тысячелетия. Но даже народ побежденный, однако сберегший свои легенды, соберется в целое, как разбрызганные капли ртути, сбережет и свои гены. Есть народы, само существование которых живо доказывает значение этих легенд, этого этически-

го и эстетического единства; назовем три: баски, евреи и цыгане. Если у первых есть территориальное единство, то оба последних объединены лишь традицией, во многом эстетико-этической. Недаром евреев называют на Востоке «народом книги».

Но живопись, скульптура являлись не менее мощным создателем и стабилизатором этики, чем слово. Даже эмоционально тупого и невосприимчивого зрителя рафаэлевская мадонна потрясает. Почему? Результат проверки алгеброй гармонии, в упрощенном и вульгаризованном для конкретности виде: совершенно земная, прекрасная, крупная женщина, созданная для телесных радостей. Умна ли она? Это неважно. Она несет своего младенца, но не только несет, а отдает, отдает на страшные муки и смерть. Она это видит, знает, понимает, чувствует, но не столько прижимает к себе, сколько именно жертвует; младенец пухлый и красивый не небесной, а земной красотой, тоже видит и понимает, что его ждет. Но не боится. Оба — земные. Но плывут на облаке. Даже не замечается, что это плавание увесистой матери и младенца на облаке лживо: они должны провалиться вниз. Но та ложь, что они на облаке, а не на земле, сразу поднимает их. Это не обычная мать, знающая, что ее сын когда-то умрет, это — чудо, и вместе с тем достоверное, земное чудо. И это понимают даже чуть туповатые ангелочки по углам. Нарочно не станем проверять, что об этой картине написали тысячи компетентных искусствоведов. Здесь важно то, что мог почувствовать именно заурядный зритель, продукт длительного отбора на эстетическую восприимчивость.

Идея самопожертвования божества ради людей в любой форме, хотя бы Прометея, принесшего огонь и пошедшего ради этого на вечные муки, пронизывает множество религий и легенд. Эмоциональное воздействие огромно, может быть и пожизненно. Оно становится школой, маяком, ориентиром. Оно показывает, каким надо быть в идеале, и если это неосуществимо, если бесчисленные события жизни сталкивают с пути, продиктованного рафаэлевской мадонной, то стимул к возврату на этот путь останется.

Добавим, что эта картина — концентрированнейшее выражение альтруистической высшей, незаземленной идеи христианства, готовности к добровольной жертве самым дорогим ради человечества. Подчеркиваем, *идеи*. Потому что практика, в частности, заключалась, например, и в уничтожении альбигойцев, в сожжении в Испании за 320 лет существования инквизиции 32 тыс. человек и отдаче на пытки и суд более трети миллиона людей, в истреблении 60 тыс. гугенотов во Франции во время Варфоломеевской ночи, уничтожении миллионов язычников в Латинской Америке, в порабощении негров. Протестантская практика не

очень отставала от католической. Эти рекорды зверства над беззащитными были побиты только в XX в. <...>

С эволюционной точки зрения, с позиций теории отбора совершенно безразлично, что может написать искусствовед и художник о Моне Лизе (Джоконде). То, что поняли или почувствовали эти сотни или тысячи ценителей, способных объяснить, как это достигнуто, совершенно не важно по сравнению с тем, что почувствовали миллионы: очень красивая женщина, полуулыбаясь, спрашивает, не опуская глаз, тебя лично, «персонально»: кто же ты? Этот доброжелательный экзамен и вместе с тем пронизательный суд, требующий от зрителя внутренней исповеди, по своей глубине, по социальной значимости эквивалентен миллионам исповедей верующих в исповедальнях.

Но кто же эта вопрошательница? В ней одновременно вся многоплановость созерцательной грусти, радости, изумления — недаром Леонардо да Винчи во время сеансов приглашал музыкантов, артистов, поэтов развлекать Мону Лизу, чтобы вписать все потенции переживаний в ее лицо. И она на фоне грандиозного пейзажа выступает как равная ему, а следовательно, и имеющая право познать того, на кого смотрит, за кем следит, не спуская глаз.

Но возникает вопрос: если так воспринимается отнюдь не властная Мона Лиза, то какую власть над собой, какую силу закона чувствовали люди верующие, преклоняясь перед статуей всемогущего Бога, перед распятием или иконой? И как это использовала церковь?

Но законы этики в искусстве универсальны. <...> Искусство, как и жизнь, имеет множество граней. <...> Но правд много. <...> Но где же здесь естественный отбор?

Троглодит, у которого чувства красоты и верности не было, не стал нашим предком. Его-то потомки вымерли. <...>

Прожив много лет в голоде или под страхом голода, человек навсегда сохранит уважение к пище и передаст его своим детям и детям своих детей. Для голодных еда была подлинным чувственным наслаждением, гораздо большим, чем для записных гурманов. Миллионы фламандцев, брабантцев, голландцев пережили инквизицию, бесчисленные конфискации, контрибуции, грабежи, осады, сотнями тысяч бродили нищими, умирали от голода, холода и других лишений. Наконец, пришли независимость, безопасность, свобода, обеспеченность или богатство. Нелегко далось. Пришлось не только восстановить разрушенное бесконечными войнами, но и отвоевывать землю у моря. Но неужели можно за полвека или век забыть прошлое? И какая-нибудь рыба или лимон, серебряная чаша для художника была и остается чу-

дом. «Сытый голодного не разумеет», и истинное происхождение голландского искусства ускользает от понимания тех, кому не пришлось годами испытывать голод. Но те, кто его испытал, и их преемники открыли нам разительную красоту мясной, рыбной лавки или стола с едой. Так возникает голландская живопись, открывающая красоту заурадного пейзажа или быта, которую человек обычной судьбы без этой живописи не поймет. После всего перенесенного обыкновенный быт приобретает облик необычайного счастья. Но кончается XVII в., воспоминания о бедности проходят, голландская школа живописи с наслаждением обыкновенными людьми или пейзажами кончает свое существование.

Маяковский неделями подбирал лучшее слово для строки, а из бесчисленных возможностей в строку «Вот я иду, красивый и...» он подобрал слово «толстый». Когда, почему именно слово «толстый» могло попасть в строку? Но именно в это время «толстый» — почти идеал счастья, противоположность полуголодному, тощому гражданину недавней эпохи.

Не думается, чтобы после двух-трех поколений неголодного существования пышнотелые, жирные или мясистые красавицы рубенсовского типа представлялись бы особенно соблазнительными. Но во времена хронического голода, недоедания, нищеты, безмерных лишений именно эти женщины были желанным антиподом изнуренным женщинам, именно они носили в себе отпечаток недостижимого, антиподного совершенства.

На другом конце земли, в Китае, где почти все население каждодневно работало на грани голода, подгоняемое им к непрерывному труду, появляется свой идеал: выхолонные, не знающие жгучих лучей солнца нежнолицые девушки и женщины со ступнями, с младенчества перебинтованными до невозможности нормально ходить. Появляется мода на длинные ногти, показывающие, что их владелица не занята трудом. Для голодающей России с быстро стареющими, увядающими женщинами идеалом женской красоты становятся малявинские бабы или кустодиевские купчихи.

Острая любовь к природе нищему человеку обычной судьбы не свойственна. Но в 1943–1944 гг. полумиллионным советским армиям, взявшим Витебск в полукольцо, пришлось полгода провести на земле, где все деревья на сотню километров в окружности были срублены на настилы и топку землянок, а выпавший снег через час становился черным от разрывов мин и снарядов. И когда армии перебросили в нерасстрелянные места, уцелевшие бежали смотреть на обыкновенную корову и любовались самыми обыкновенными хатой или деревом, как неведомым чудом. Но, увидев чудо, настоящий художник и напишет его как чудо. <...>

Но если эстетическая восприимчивость так неразрывно связана с этической восприимчивостью, то отбор на оба социально-необходимых свойства должен был неразрывно сплетаться в ходе становления человечества. <...>

Можно восторженно разглядывать снежинки, любуясь их симметрией; нормальному среднему, музыкально неподготовленному человеку доставит удовольствие серия гармоничных аккордов... Мы естественно, легко, радостно принимаем гармонию, симметрию и простые отношения вроде золотого сечения — в живописи, скульптуре, архитектуре, — словом, охотно воспринимаем простые закономерности, испытывая при этом радость, чем-то близкую к той, когда нам в результате уже не непосредственного восприятия, а в результате упорного труда на школьной парте, в аудитории или лаборатории вдруг раскрывается какая-то ранее скрытая, но емкая закономерность. Мы испытываем эстетическое наслаждение, радость, нередко вовсе не спортивную и достаточно часто бескорыстную, от решения шахматной задачи, внезапного понимания внутренних закономерностей политических событий прошлого или настоящего.

Когда мы радуемся красоте кристалла или здания, то под это можно подвести рациональное начало — понимание сложности или симметрии. Но красоту аккорда чувствуют люди бессознательно, не зная о законе соотношения длин волн. Прелесть картины доходит и до неопытного зрителя, не знающего о законах контрастного восприятия цветов. Следовательно, работают подсознательные, инстинктивные восприятия. Откуда же они?

Со времен Маркса, Энгельса и Чернышевского представления о социальной и классовой природе эстетических эмоций повторялись так настойчиво и часто, что общечеловечность их стала забываться, и совершенно забыто то, что классики марксизма, громя буржуазную эстетику, вовсе не собирались отменить эстетику общечеловеческую.

Прежде всего надо представить себе огромную познавательную, информативную, воспитательную, а главное, сплачивающую роль искусства в жизни первобытных орд, лишенных письменности. Противопоставим друг другу две орды, два племени: одно — лишенное эстетических инстинктов и эмоций, не сплачиваемое ими, а другое — ими объединяемое. В чью пользу при прочих равных условиях в борьбе ли с природой, или между собой будет работать групповой отбор? Однако индивидуальный отбор мог действовать против тех, кто не подчинялся эстетическим требованиям, вытекающим из эстетических воздействий, ими не воспринимаемых.

Человек, не восприимчивый к языку рисунка, живописи, скульптуры, этики, легко оказывается изгоем. А остракизм или у германцев изгнание из племени... лишавшее человека покровительства общины, недаром считалось самым тяжелым наказанием после смертной казни.

Драмы Эсхила и Софокла, «Илиада» и «Одиссея», конечно, были не только проводниками особых эстетических начал, но и создателями общего эмоционального начала, что не меньше спланивало греков древности, чем в наше время единый, общий язык науки спланивает математиков, физиков, химиков и других естествоиспытателей всех стран и наций.

Поэма, песня, статуя, картина — мрачная, давящая или бодрящая — создает общность и единство восприятия, универсальный язык. Прописная истина, что в мире, обладающем водородными бомбами, силы войны не в малой мере сдерживаются тем, что и ученые, и художники говорят общим языком, протягивая друг другу руки через все границы. Но насколько большей центростремительной силой обладало искусство в доисторические времена!

Человечество знает три универсальных языка — морали, искусства и науки; все эти три языка легко переходят через любые географические и даже исторические границы; все три языка интернациональнее любых эсперанто, все три языка опираются на созданную отбором социальную природу человека.

Говоря об универсальности языка искусства, нельзя не остановиться на причинах, почему же современное изобразительное искусство переживает кризис непонимания. Этот кризис совершенно закономерно возник из-за радикального изменения места, которое раньше, и в древности, и в Средневековье, искусство занимало в повседневной жизни народа.

Дело в том, что каждое воскресенье и большой праздник (а их было у католиков в году почти столько же, сколько и воскресений) прихожане с раннего детства до глубокой старости проводили по многу часов в церкви; они почти все эти часы разглядывали картины, статуи, иконы, раки, дароносицы — произведения большого искусства, во всяком случае почти всегда дело рук настоящего профессионала-художника. Волей-неволей они в церкви подвергались воздействию искусства больше часов в неделю, чем может провести в музеях за год рядовой столичный интеллигент с высшим образованием.

С появлением книгопечатания духовные интересы человечества, естественно, в огромной мере отвлекались на книги, а падение религиозности, развитие протестантизма, враждебного церковному искусству, основательно отвало население северо-западной части Европы от живописи и скульптуры.

Интерес к нему все больше сосредоточивался в кругах знати и коллекционеров. Но, утратив интерес и понимание масс, живопись продолжала развиваться и усложняться. Утратив свое впечатляющее действие, она перешла в такое состояние, когда непрофессионал уже не способен самостоятельно осознать ее быструю впечатляющую мощь.

Этому немало способствует несколько снобистское отношение к зрителям многих даже идейно честных художников. Они считают, что достаточно всмотреться в картину, и не сознают, насколько трудно без комментарием художника понять его язык даже высокоинтеллектуальному посетителю выставки. Это затрудняет нам понимание того, какое стимулирующее и объединяющее действие оказывало изобразительное искусство в прошлом и тем более во времена варварства и дикости, когда каждое произведение было чудом для окружающих.

Показательно, что этот кризис, этот разрыв почти не имеет места в музыке, которая благодаря радио, кино, телевидению проникла в повседневную жизнь.

Рассмотрев вопрос о кризисном непонимании живописи, нам следует перейти к другой проблеме. Существует ли хоть теперь та наследственная гетерогенность по эстетической восприимчивости, которую мог некогда использовать естественный отбор? <...>

Естественный отбор на эстетическую восприимчивость был возможен лишь при существовании значительной наследственной гетерогенности по этому свойству. Что эта гетерогенность существует, показано при помощи специального теста. <...>

Вербальная экспрессивность в большой мере определяется микросредой и подражанием, отсюда и сходство между близнецами-партнерами независимо от их одно- или двуйцевости. Наоборот, зрительная эстетическая оценка, как правило, внутренний акт, не требующий обсуждения и согласования. <...>

Как известно, именно живые существа являются живым опровержением закона энтропии, вопреки ему ведущими от хаоса к упорядоченности, и в рамках любого вида, от вируса до человека, всякое нарушение закономерности, не порождавшее новую закономерность, отменялось естественным отбором постоянно и обязательно. Любое живое существо выражает своим строением и функцией закономерность. Она не только анатомична и функциональна, но и эстетична, в чем можно убедиться, даже если взять в качестве объекта изучения то, что в силу ряда ассоциаций внушает нам сильнейшее отвращение, например червь-паразит. Изучая этого червя, мы убедимся в наличии симметрии, целесообразности строения и т. д. Для нас здесь существен, однако, не факт эстетической восприимчивости человека, к которому красота живого

в процессе его становления никак не адресовалась (исключая животных, полученных искусственным отбором), а восприимчивость к красоте партнера по виду — будь то оперение или пение птиц либо любое брачное одеяние. И с этой точки зрения можно утверждать, что естественный отбор на эстетическую восприимчивость, в частности на восприимчивость к общим принципам симметрии, пропорциональности, цветовым эффектам и контрастам, к звуковым сочетаниям, ритмам и аккордам, словом, отбор на чувствительность к наличию или отсутствию закономерности начался бесконечно давно. В природе человека эта восприимчивость к закономерности, антагонистичной хаосу, беспорядочности, энтропии, выражается, в частности, в вековечной приверженности к некоторым принципам архитектуры, скульптуры, живописи; приверженности к простым отношениям длин волн звуков.

Какие-то эмпирические, может быть достигаемые методом проб и ошибок, сначала подсознательные и лишь затем закрепляемые канонами элементарные общие принципы действуют в архитектуре. Они прочно удерживаются в ней не только в силу традиций и социальной преемственности, но и как правила, вызывающие стойкий и почти общеобязательный резонанс — в силу особенностей строения наших органов восприятия и отражения явлений внешнего мира. Тысячелетия отделяют нас от древнего Египта, и едва ли можно думать о массовом проникновении специфических египетских генов в генофонд североевропейских наций. Но египетская архитектура... производит подавляющее впечатление своей незыблемостью, весомостью, прочностью. Была ли обусловлена эта укрытость, замкнутость и связанные с ней приземистость, прочность, толщина стен необходимостью иметь на заре архитектуры громадный запас прочности или стремлением укрыться от жгучего солнца в долго хранящих ночную прохладу замкнутых камнями пространствах, в стремлении сделать храмы символами, хранилищами тайн, доступных лишь избранным, либо здесь действовали другие мотивы? Но что идея вечности действительно нашла свое выражение, ясно потому, что ответ задан простым вопросом: что осталось от одновременно создававшихся ассиро-вавилонских храмов? Совсем иной климат с несомненно менее разящими солнечными лучами, пронизываемый морскими ветрами, совсем иные общественные отношения, и в основе архитектуры Запада лежит совсем иной прямоугольник, гораздо более воздушный, легкий... По этому принципу строятся не только греческие храмы с их ласкающей глаз пропорцией, но и живопись с типичным отношением ширины и высоты 1:1,41, с композиционным центром в месте пересечения обеих диагоналей и обеих медиан. Разумеется, закономерности многочисленны и

сложны, они меняются и творятся. Но эстетическое чутье, притом не только специалистов, но и масс, сформировано тысячелетним отбором, и если нередки гибель, пропажа шедевров, то все же сохраняется преимущественно то, что соответствует биологической природе и избирательно воспринимается человечеством. Это вовсе не означает ненужности «измов» (если они не преследуют побочной цели — доказать, что злосчастный зритель мало что понимает в искусстве, что его можно провести на мякине и т. д.). Наоборот, история искусства постоянно доказывает неразвитость эстетической восприимчивости, и ленинские слова: что искусство должно быть понято народом, как нам кажется, означают лишь то, что человечество в сфере эстетики столь же мало мобилизует свою потенциальную восприимчивость, как и потенциальные творческие возможности своего мозга.

*Искусство как спасительный создатель
альтруистически-героических установок. —
В кн.: Эфроимсон В.П.
Генетика этики и эстетики.
СПб., 1995.*

Социология искусства: Хрестоматия / Сост. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 496 с.

ISBN 978-5-89826-338-6

Хрестоматия является приложением к учебному пособию «Эстетика и теория искусства XX века». Структура хрестоматии состоит из трех разделов. Первый составлен из текстов, которые являются репрезентативными для традиционного в эстетической и теоретической мысли направления – философии искусства. Второй раздел представляет теоретические концепции искусства, возникшие в границах смежных с эстетикой и искусствознанием дисциплин. Для третьего раздела отобраны работы по теории искусства, позволяющие представить, как она развивалась не только в границах философии и эксплицитной эстетики, но и в границах искусствознания.

Хрестоматия, как и учебное пособие под тем же названием, предназначена для студентов различных специальностей гуманитарного профиля.

ББК 60.5
УДК 316.7

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре
и кинематографии

Социология искусства
Хрестоматия

Гарнитура FreeSet
Формат 62x100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ.л. 31,0
Тираж 1000. Заказ №

Государственный
институт
искусствознания

Российский
институт
истории искусств

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (499) 245-49-03

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 9785898263386



9 785898 263386